

Aesthetica Edizioni

PREPRINT

Periodico quadrimestrale

in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

N. 113

gennaio-aprile 2020

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffiero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*

a cura di Elisabetta Di Stefano,
Salvatore Tedesco

*La storia dell'estetica.
Ricordando Luigi Russo*

2020 Aesthetica Edizioni

ISSN 0393-8522

ISBN 978887726xxxx

www.aestheticaedizioni.it

info@aestheticaedizioni.it

Indice

Introduzione di Elisabetta Di Stefano e Salvatore Tedesco	xx
Da Heidegger a Vico con Grassi e Gadamer di Leonardo Amoroso	xx
“Vedere l’invisibile. Nicea e lo statuto dell’Immagine”. “Un prezioso strumento di lavoro” di Maria Andaloro	xx
Dal sublime all’immagine-tempo. Deleuze su Kant di Daniela Angelucci	xx
La forma della memoria: Luigi Russo e la storia dell’arte di Francesco Paolo Campione	xx
La storia dell’estetica come critica e come filosofia di Stefano Catucci	xx
Una lezione dal passato: l’estetica filosofica e il razionalismo critico di Antonio Banfi di Simona Chiodo	xx
Meraviglia, stupore e timore: la (mia) formazione estetologica di Emanuele Crescimanno	xx
Luigi Russo e la storia dell’estetica di Paolo D’Angelo	xx
Spazi senzienti e turbamenti urbani. Esperienza della città e nascita dell’estetica di Pina De Luca	xx

La Luce dell'Icona e le Tenebre dei Crocifissi di William Congdon di Giuseppe Di Giacomo	xx
Du Bos e il sistema (precario) dell'esperienza estetica di Giuseppe Di Liberti	xx
Archibald Alison e l'estetica quotidiana? Una prospettiva neoestetica di Elisabetta Di Stefano	xx
Luigi Russo verso la Neoestetica di Roberto Diodato	xx
Il paesaggio e il suo doppio di Filippo Fimiani	xx
Estetica, Neoestetica e storia dell'estetica di Elio Franzini	xx
Note sull'esperienza estetica del mondo geografico, a partire da Luigi Russo lettore di Rosario Assunto di Paolo Furia	xx
L'impegno di Luigi Russo per l'estetica antica. I trattati di retorica di Giovanni Lombardo	xx
Il significato (dell')estetico tra pragmatismo e filosofia analitica di Giovanni Matteucci	xx
Estetica e società. Jean-Baptiste Du Bos e il ruolo della simpatia di Maddalena Mazzocut-Mis	xx
La poetica necessaria di Rita Messori	xx
Estetica e fine dell'estetica di Giampiero Moretti	xx
Un'immagine per l'estetica. Apologia di un sapere liminare di Alessandro Nannini	xx

L'impegno di Luigi Russo per l'estetica antica. Le arti figurative di Giuseppe Pucci	xx
L'étonnant, le terrible et le merveilleux di Baldine Saint Giron	xx
Le relazioni tra Architettura ed Estetica nella visione di Luigi Russo di Michele Sbacchi	xx
La dimensione dell'Estetica in Luigi Russo: oltre l'orizzonte di Dana Svorova	xx
L'estetico e la sua novità in Luigi Russo di Elena Tavani	xx
Arti e neoestetica di Salvatore Tedesco	xx
La bambina, la morte e la poesia. Riflessioni su Siamo sette di W. Wordsworth di Gabriele Tomasi	xx
Luigi Russo e il "quadrante metateorico" di Nicea di Luca Vargiu	xx
Le inclinazioni del gusto. Bellezza e attrattiva nella <i>Critica del Giudizio</i> di Francesco Vitale	xx

Introduzione

di Elisabetta Di Stefano e Salvatore Tedesco

Il volume *La Storia dell'Estetica. Ricordando Luigi Russo* fa seguito all'omonimo convegno, tenutosi a Palermo, il 27 e 28 giugno 2019, per ricordare Luigi Russo a un anno dalla sua scomparsa. Rispetto al convegno, che ha ricostruito la figura umana e scientifica di Russo e la sua luminosa lezione attraverso le memorie di un piccolo gruppo di amici e allievi che lo hanno accompagnato nelle sue avventure editoriali o che a vario titolo si sono formati sotto l'ala del suo magistero, il presente volume accoglie il contributo di quanti hanno voluto rendere omaggio allo studioso che ha gettato le basi di un potente ripensamento della storia dell'estetica, espresso negli anni attraverso la traduzione dei classici e la pubblicazione dei saggi teorici più significativi.

Gli studi qui raccolti hanno pertanto stile e andamento diverso, disegnando in tal modo la variegata trama di legami scientifici e affettivi che gli autori hanno intessuto con Luigi Russo nella sua parabola accademica di professore universitario, coordinatore del dottorato, presidente del Centro Internazionale Studi di Estetica e infine fondatore e presidente (poi emerito) della Società Italiana d'Estetica. Alcuni saggi testimoniano il ruolo decisivo che Luigi Russo ha avuto per gli studi estetici italiani, stimolando il dibattito teorico su temi e autori fino ad allora trascurati o poco conosciuti e dando avvio a un progetto editoriale di rilevanza internazionale; altri saggi si incentrano sulle chiavi metodologiche da lui avviate e in particolare sulla proposta disciplinare della *Neoestetica*, per rilanciare il dibattito verso nuovi orizzonti di ricerca; infine altri scritti ancora, pur toccando temi non strettamente in linea col magistero di Russo, esprimono la stima verso lo studioso che, coniugando innovazione teorica e rigore storiografico, ha segnato una tappa miliare nella Storia dell'estetica.

Che questi studi siano accolti nel primo numero della nuova serie di "Aesthetica Preprint" costituisce un omaggio all'opera di Luigi Russo e una testimonianza della fertilità del suo insegnamento.

Da Heidegger a Vico con Grassi e Gadamer¹

di Leonardo Amoroso

1. Heidegger cita per lo più solo pensatori o greci o tedeschi e non fa certo eccezione per Vico, che, del resto, probabilmente conosceva poco o punto e del quale non aveva comunque nessun motivo per interessarsi: per lui, infatti, il mondo romano e l'umanesimo sono riferimenti decisamente negativi, mentre per il filosofo italiano sono altamente positivi. “È al tempo della Repubblica romana – scrive Heidegger nel famoso *Brief über den Humanismus* (1947) – che l'*humanitas* viene per la prima volta pensata e ambita esplicitamente con questo nome”². Ora, è ben vero che la nozione di *humanitas* riprende per certi versi quella greca di *paideia*, ma questa “incorporazione” è mediata dalle “scuole” della “tarda Grecità”³. La cultura romana è insomma, secondo Heidegger, un esiziale travisamento di quella greca⁴, cioè del grande inizio del pensiero occidentale. Né gli umanismi successivi riescono mai a risalire, saltando all'indietro la mediazione ellenistica e romana, all'autentico mondo greco. In particolare, “il cosiddetto Rinascimento del XIV e del XV secolo in Italia è una *renascentia romanitatis*”⁵ e dunque, per Heidegger, un fenomeno privo di spessore speculativo.

È superfluo ricordare che Vico la pensa ben diversamente⁶. Già

¹ Questo testo è la versione italiana del mio *De Heidegger a Vico con Grassi y Gadamer* pubblicato in “Cuadernos sobre Vico”, 2017, n. 30-31, pp. 19-30.

² Questo scritto è ora compreso in M. Heidegger, *Wegmarken* (= *Gesamtausgabe*, Bd. 9), hrsg. v. Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1976, p. 320; tr. it. di F. Volpi, *Segnavia*, Adelphi, Milano 19872, pp. 273-274.

³ *Ibid.*

⁴ Fra le tante citazioni che si potrebbero fare, basti questa: “La traduzione latina dei termini greci non è per nulla quel processo ‘innocuo’ che è ancor oggi ritenuto. Dietro questa traduzione letterale, e quindi apparentemente garantita, si nasconde invece il tradursi [Übersetzen] in un modo di pensare diverso dalla sperimentazione greca dell'essere. [...] La mancanza di base del pensiero occidentale incomincia proprio con questo genere di traduzione” (Idem, *Holzwege*, 1950, ora *Gesamtausgabe*, Bd. 5, hrsg. v. Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1977, p. 8; tr. it. di P. Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 9).

⁵ Id., *Wegmarken*, cit., p. 320; tr. it. cit., p. 274.

⁶ Ma questo non toglie, a mio avviso, che fra Heidegger e Vico sussistano anche significative analogie. Di queste, e naturalmente anche delle differenze, ho discusso in

nel *De nostri temporis studiorum ratione*⁷, per esempio, egli rivaluta i saperi umanistici in polemica contro gli eccessi del metodo cartesiano e dedica un amplissimo excursus alla storia del diritto romano⁸. Nel *Liber metaphysicus*, poi, pretende di ritrovare la sapienza originaria dei popoli italici dalle etimologie latine⁹, ipotizzando che in esse vi sarebbero tracce anche del pensiero fiorito nella Magna Grecia¹⁰ e, in questo contesto, approfondisce la sua rivalutazione dei saperi umanistici contro il cartesianesimo. Nella *Scienza Nuova*, infine, fa valere un umanismo di tipo peculiare, storico-antropologico: si pensi per esempio all'etimologia (oggettivamente infondata, ma filosoficamente interessantissima) tra *humanitas* e *humare*¹¹, il seppellire, cioè uno dei tre principi, dopo le religioni e i matrimoni, con cui ha origine la civiltà presso i popoli gentili. E la ricostruzione di questa origine prende per molti versi come paradigma la storia romana, in particolare per quanto riguarda le lotte fra patrizi e plebei e (in connessione con quelle) la storia del diritto. Insomma, sulle questioni (fra loro connesse) dell'*humanitas* e della *romanitas* Heidegger e Vico sono agli antipodi.

Ma torniamo al *Brief* di Heidegger, facendo al contempo entrare in scena Ernesto Grassi, cioè il primo dei due autori con i quali si può tentare, a partire da – ma anche contro – Heidegger un percorso che vada da quest'ultimo a Vico. Fu infatti Grassi a pubblicare per la prima volta quel testo di Heidegger. Ma qui è opportuno un *flashback*, utile del resto anche per quanto vedremo fra poco in relazione a Vico. Grassi, nato nel 1902, dopo aver studiato in Italia, era stato per alcuni anni allievo di Heidegger. Ricordando appunto “gli anni mitici di Friburgo”¹², egli dice che, pur nell'ammirazione

E. Hidalgo-Serna e M. Marassi (a cura di), *Vico, Heidegger e la metafisica*, in *Studi in memoria di Ernesto Grassi*, La Città del Sole, Napoli 1996, che ho poi ripubblicato nel mio *Nastri vichiani*, Edizioni ETS, Pisa 1997, e del quale riprendo qui qualche punto, non però relativo alla mia interpretazione, ma a quella di Grassi. Sulla ripresa da parte di quest'ultimo del pensiero di Vico cfr., nel volume di *Studi* appena citato, anche i saggi di Giuseppe Cantillo, di Giorgio Tagliacozzo, di Andrea Battistini, di Antonio Verri, di Sanja Roić, di Alain Pons e di Joseph Vincenzo.

⁷ G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione* (1709), tr. it. di C. Faschilli, *Il metodo degli studi del nostro tempo*, in G. Vico, *Metafisica e metodo*, Bompiani, Milano, 2008.

⁸ Ivi, cap. XI, pp. 117 ss.

⁹ Lo dichiara il titolo stesso della trilogia di cui il *Liber metaphysicus* (1710) avrebbe dovuto essere il primo: *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinibus originibus eruenda*; tr. it. di C. Greco, *L'antichissima sapienza degli italici*, in G. Vico, *Metafisica e metodo*, cit.

¹⁰ Cfr. ivi, pp. 187-189. Qui viene fatta valere dunque una continuità – e non una cesura – fra pensiero greco arcaico e cultura latina.

¹¹ Id., *Principi di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (1744), in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 1990, cv. 12. (Preferisco citare i capoversi e non le pagine in modo che sia possibile ritrovare facilmente i passi anche in altre edizioni).

¹² Cfr. E. Grassi, *La filosofia dell'umanesimo: un problema epocale*, Tempi moderni,

per il maestro, “l’atteggiamento critico di Heidegger verso la tradizione latina” lo spingeva (anche dal punto di vista personale, in quanto italiano) a riproporsi “il problema del significato speculativo della tradizione latina e umanistica”¹³.

Alcuni anni dopo, Grassi insegna a Berlino, dove dirige l’Istituto “*Studia Humanitatis*”. Ed è ben curioso che proprio su questa rivista, lo “*Jahrbuch für geistige Überlieferung*”, venga pubblicato, nel 1942, un saggio di Heidegger¹⁴ che il regime tedesco aveva censurato perché conteneva un accenno critico contro ogni umanismo, compreso quindi l’“umanismo” (!) nazionalsocialista¹⁵. Dopo la Seconda guerra mondiale Heidegger è confinato nella sua baita di Todtnauberg; Grassi riesce ad andarlo a trovare e il vecchio maestro consegna proprio a lui (altro fatto curioso) il suo *Brief über den Humanismus*, affinché ne curi l’edizione, cosa che infatti avviene poco dopo, nel 1947 (come già detto), in Svizzera¹⁶. Il fatto che Grassi pubblichi quel testo non significa naturalmente che egli condivida la concezione – e la liquidazione – heideggeriana dell’umanismo. Invece, Grassi fa valere un’originalissima rilettura dell’umanismo italiano, ritrovando proprio in esso – e soprattutto in quello che egli considera il suo ultimo erede, cioè Vico – istanze prettamente heideggeriane¹⁷. Cerchiamo di chiarire più da vicino questo intricato nodo di rapporti.

Heidegger, come molta storiografia filosofica, vede nell’umanismo italiano del XIV e del XV sec. un prodromo della filosofia moderna. Cambia però di segno questo topos, conformemente alla sua critica della metafisica moderna come “metafisica del soggetto”¹⁸. Ma se la filosofia moderna ha il suo vero iniziatore, come anche Heidegger sostiene, in Cartesio, è facile vedere che quel topos sto-

Napoli 1988, pp. 17 ss. Gli anni in questione sono quelli che vanno dal 1929 al 1939.

¹³ Ivi, p. 22. Cfr. anche Id., *Heidegger e il problema dell’umanesimo*, a cura di C. Vassoli, Guida, Napoli 1983, p. 17 e Id., *L’impatto con Heidegger* in “Archivio di filosofia”, 1989, n. 1-3, p. 79.

¹⁴ M. Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit (La dottrina platonica della verità)*, ora in Id., *Wegmarken*, cit.

¹⁵ In gioco c’era dunque anche una specie di rivalità fra nazionalsocialismo tedesco e fascismo italiano. Pare, anzi, che lo scritto di Heidegger sia stato pubblicato per intervento addirittura di Mussolini. Cfr. H. Ott, *Martin Heidegger: sentieri biografici*, SugarCo, Milano 1990, pp. 244-247.

¹⁶ Lo ricorda lo stesso E. Grassi, *La filosofia dell’umanesimo*, cit., p. 29. E cfr. D. Pietropaolo, *Heidegger, Grassi e la riabilitazione dell’umanesimo* in “Belfagor” 1988, n. 43 e R. Messori, *Ernesto Grassi et la question de l’humanisme in Heidegger et la question de l’humanisme. Faits, concepts, débats*, sous la direction de B. Pinchard, PUF, Paris 2005, pp. 61 ss.

¹⁷ Cfr. E. Grassi, *La rehabilitación del humanismo retórico. Considerando el antibumanismo de Heidegger*, in “Cuadernos sobre Vico”, 1992, n. 2.

¹⁸ Cfr. per es. M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes (L’epoca dell’immagine del mondo)*, in *Holzwege*, cit.

riografico fa acqua: Cartesio prende decisamente le distanze dalla filosofia “retorica” dell’umanismo¹⁹, una filosofia che sarà poi invece proprio Vico a rilanciare, appunto in polemica con Cartesio. Basti pensare alla già menzionata rivalutazione vichiana, nel *De ratione*, della “topica”, contro l’esclusivo predominio della “critica”²⁰, una rivalutazione che Grassi discute approfonditamente²¹. Più in generale Grassi afferma:

Gli studiosi hanno costantemente individuato l’essenza dell’umanesimo nella riscoperta dell’uomo e dei suoi valori immanenti. Questa interpretazione, largamente diffusa, è la ragione per cui Heidegger [...] si è insistentemente impegnato in polemiche contro l’umanesimo, considerato alla stregua di un ingenuo antropomorfismo²².

Invece, per Grassi, “uno dei problemi centrali dell’umanesimo non è l’uomo, bensì la questione del contesto originario, dell’orizzonte o ‘apertura’ in cui appaiono l’uomo e il suo mondo”²³, vale a dire proprio ciò che il “non umanista” Heidegger considera più degno di essere pensato.

Non solo: anche la maniera in cui gli umanisti l’hanno fatto è simile, secondo Grassi, a quella spesso tentata da Heidegger dopo *Sein und Zeit*: “Questi problemi [...] sono trattati dal pensiero umanistico [...] in termini di analisi e di interpretazione del linguaggio – del linguaggio poetico specialmente”²⁴, esattamente come Heidegger ha fatto per es. con le sue interpretazioni di Sofocle, di Hölderlin, di Trakl, di George, di Rilke, ecc. Insomma: se Heidegger avesse studiato l’umanesimo italiano (superando la sua idiosincrasia per tutto ciò che deriva dalla *latinitas*), avrebbe trovato interlocutori preziosi²⁵.

Il principale di questi interlocutori sarebbe stato Vico. Secondo Grassi, Vico è l’ultimo erede dell’umanesimo, colui che più di ogni altro rivitalizza la “tematica dell’umanesimo” e ne costituisce, in questo senso, il “punto culminante” (dopo la “frattura”, per non

¹⁹ Così nella prima parte del *Discours de la méthode* (1637).

²⁰ Cfr. G. Vico, *De ratione*, cit., cap. III, pp. 71 ss. Naturalmente il discorso si potrebbe poi allargare al *Liber metaphysicus*, 1710 (opera un po’ trascurata da Grassi), dove la polemica di Vico contro Cartesio passa da un piano pedagogico-culturale a uno più strettamente metafisico.

²¹ Cfr. E. Grassi, *Filosofia critica o filosofia topica? Il dualismo di pathos e ragione*, in Id., *Vico e l’umanesimo*, Guerini, Milano 1990.

²² Id., *L’umanesimo italiano e la tesi heideggeriana della filosofia*, in Id., *Heidegger e il problema dell’umanesimo*, cit., p. 26. Questo saggio è stato poi ripubblicato, con qualche modifica, in Id., *Vico e l’umanesimo*, cit.

²³ Id., *Heidegger e il problema dell’umanesimo*, cit., p. 26.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ E noi, da parte nostra, possiamo trovare nell’umanesimo italiano – sostiene Grassi – un riferimento per continuare a pensare oltre Heidegger: di qui l’attualità dell’umanesimo, sulla quale egli insiste continuamente.

dire la degenerazione, del passaggio dall'umanesimo civile al neoplatonismo mediceo)²⁶. Dopo questa premessa, possiamo considerare come Grassi mette in rapporto Heidegger con la *Scienza nuova* di Vico, limitandoci però inevitabilmente all'essenziale²⁷. Secondo Grassi, ciò che accomuna Heidegger all'umanesimo lo accomuna ancor di più a Vico.

Al riguardo egli segnala anche un'interessantissima affinità linguistica fra due nozioni di questi autori. Per nominare l'"apertura" sopra menzionata, Heidegger adopera in molti testi la parola *Lichtung*²⁸, che nel tedesco corrente, significa "radura" (e deriva da *Licht*, "luce"). Grassi avvicina alla *Lichtung* di Heidegger la nozione di *lucus* ("luco") adoperata, in alcuni passi della *Scienza nuova*, per indicare il disboscamento primitivo e, con esso, l'origine della civiltà. In particolare, Grassi cita questo passo:

Le prime città, le quali tutte si fondarono in campi colti, sursero con lo stare le famiglie lunga età ben ritirate e nascoste tra' sagri orrori de' boschi religiosi, i quali si trovano appo tutte le nazioni gentili antiche e, con l'idea comune a tutte, si dissero dalle genti latine 'luci', ch'erano 'terre bruciate dentro il chiuso de' boschi'²⁹.

Benché il tema del *lucus* sia sempre collegato in Vico alle origini delle città³⁰, esso può essere anche riportato all'indietro, come Grassi fa, fino al "fuoco [...] dato alle selve per isboscarle e ridurle a cultura"³¹, risalendo così a una scena precedente, anzi alla prima scena in assoluto della storia raccontata da Vico nella *Scienza nuova*, quella in cui i "bestioni" provano terrore per i fulmini e i tuoni e li interpretano come cenni di una divinità che ordina loro di porre fine alla loro esistenza bestiale e di fondare le istituzioni civili³². Nell'interpretazione di Grassi:

²⁶ Cfr. per es. Id., *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, cit., p. 19.

²⁷ Non è qui possibile rendere conto dell'enorme quantità di spunti che Grassi fornisce al riguardo, anche e soprattutto perché egli inquadra questo rapporto, specie nel libro *Vico e l'umanesimo*, in un contesto davvero molto (e forse troppo) denso di rimandi ad altri autori (per es. Marx, solo per nominarne uno).

²⁸ Questa parola è talmente fondamentale nel lessico di Heidegger che può valere come filo conduttore per una presentazione di tutto il suo percorso di pensiero. Ho cercato di farlo nel mio *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993, mettendo anche in evidenza le differenze, al riguardo, fra i vari testi di Heidegger.

²⁹ G. Vico, *Scienza nuova*, cv. 16. Grassi lo cita per es. in *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, cit., p. 35 e in *Vico e l'umanesimo*, cit., p. 177 e p. 181. Ricordo anche la singolare circostanza consistente nel fatto che Heidegger, proprio nel *Brief*, dica che l'"umanesimo" "di una specie strana" che egli potrebbe semmai propugnare sarebbe una sorta di "*lucus a non lucendo*" (M. Heidegger, *Wegmarken*, cit., p. 345; tr. it. cit., p. 298); ne ho discusso nella *Postilla* del mio saggio sopra citato.

³⁰ Cfr., oltre al cv. sopra citato della *Scienza nuova*, i cvv. 17, 114, 479, 481, 532, 561 e 777.

³¹ Ivi, cv. 17, citato in E. Grassi, *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, cit., p. 35.

³² Cfr. G. Vico, *Scienza nuova*, cv. 13, cv. 379 e *passim*.

L'uomo emerge dalla natura attraverso il terrore sconvolgente che lo coglie quando sperimenta la propria alienazione dalla natura – la foresta primordiale – nella quale è necessario creare il 'luogo' primo della sua storicità, il 'nuovo' mondo con le sue istituzioni nascenti dalla attività umana ingegnosa e fantastica³³.

E oltre al primo mito, quello di Giove tuonante, ce ne sono poi tanti altri, come quello di Ercole, collegato fra l'altro, per una delle sue fatiche, proprio al disboscamento della selva³⁴ (e questo è un mito su cui Grassi insiste particolarmente, perché vi vede il simbolo del lavoro umano)³⁵. Ma non meno del contenuto dei miti – anzi, di più – è significativo il fatto stesso che il pensiero primitivo dei "bestioni" sia un pensiero mitico, ovvero una "sapienza poetica"³⁶. Al riguardo Grassi scrive: "Secondo Vico, è la parola immaginosa che fa sorgere il mondo dell'umano" e cita questo passo fondamentale: "Principio di tal'origini e di lingue e di lettere si truova essere stato ch'i primi popoli della gentilità, per una dimostrata necessità di natura, furon poeti, i quali parlarono per caratteri poetici"³⁷.

Le considerazioni di Grassi sopra riportate portano dunque a collegare, in Vico, "l'apparizione della storia umana" e la "preminenza della parola poetica"³⁸. Ma questo collegamento vale anche in Heidegger, come Grassi qui argomenta in riferimento all'interpretazione che il pensatore tedesco dà del primo coro dell'*Antigone* di Sofocle³⁹.

Quest'accostamento molto interessante (anche se indubbiamente audace) permette a Grassi di ribadire la sua tesi di un "dialogo essenziale fra il pensiero di Vico e quello di Heidegger"⁴⁰, un dialogo, beninteso, che in realtà non c'è mai stato, se non nel senso che è stato Grassi stesso a "far dialogare" i due pensatori. Il "dialogo" vale in un duplice senso, non solo, cioè, nel senso che Vico sarebbe stato per Heidegger, se l'avesse conosciuto e studiato, un interlo-

³³ E. Grassi, *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, cit., p. 35.

³⁴ Cfr. G. Vico, *op. cit.*, cv. 3, cv. 14 e *passim*. La "fatica" in questione è l'uccisione del leone nemeo che morì vomitando fiamme, cosicché la selva primordiale fu disboscata e resa poi coltivabile.

³⁵ Cfr. E. Grassi, *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, cit., p. 35 e *passim* e Id., *Vico e l'umanesimo*, pp. 86-87 e *passim*.

³⁶ È superfluo ricordare che questo è il titolo del secondo libro della *Scienza nuova*.

³⁷ G. Vico, *Scienza nuova*, cv. 34, citato da E. Grassi in *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, cit. p. 36. Subito dopo Vico dichiara che questa "scoperta" è "la chiave maestra di questa Scienza".

³⁸ E. Grassi, *Heidegger e il problema dell'umanesimo*, cit., p. 35.

³⁹ Cfr. M. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, 1953, ora in *Gesamtausgabe*, Bd. 40, pp. 153-173; tr. it. di P. Masi, *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano 1972, pp. 152-171.

⁴⁰ E. Grassi, *Vico e l'umanesimo*, cit., p. 179.

cutore prezioso, ma anche nel senso che Heidegger sarebbe stato “l’unico pensatore” che “avrebbe potuto aprire la comprensione per il pensiero di Vico”⁴¹, una comprensione che Grassi considera un compito ancora importantissimo e attualissimo.

2. Hans-Georg Gadamer, quasi coetaneo di Grassi (nacque nel 1900, quindi due anni prima) è stato anch’egli allievo di Heidegger, dal quale però ha preso anche lui le distanze, per es. per il fatto di rivalutare l’umanismo⁴², e per motivi in parte analoghi a quelli di Grassi⁴³. Se per Grassi l’emancipazione da Heidegger avvenne riscoprendo la propria tradizione culturale, in quanto italiano, per il giovane Gadamer questa emancipazione avvenne indirizzandosi alla filologia⁴⁴. Ma anche una volta ritornato (e proprio grazie a Heidegger) alla filosofia, egli ha sempre curato il lavoro filologico. E proprio anche per quest’aspetto del suo profilo culturale egli si è sempre considerato, a differenza di Heidegger, un umanista.

Esemplare di questo complesso rapporto con Heidegger è la prima parte dell’opera capitale di Gadamer, *Wahrheit und Methode* (1960), la parte, cioè, dedicata all’arte. Da un lato, Gadamer riprende temi di Heidegger: come questi aveva avuto parole sprezzanti per l’estetica, concependola come quel modo inautentico di avvicinarsi all’opera d’arte che la riduce a oggetto di “esperienza vissuta” (*Erlebnis*)⁴⁵, allo stesso modo Gadamer critica la “soggettivazione dell’estetica” che porta al predominio della nozione di *Erlebnis* e che disconosce il valore di verità che invece è proprio dell’arte⁴⁶. Ma, d’altro lato, le vie imboccate da Heidegger e da Gadamer sono poi ben diverse, se non opposte. Per Heidegger l’estetica è legata a doppio filo all’umanismo⁴⁷ e si tratta di prendere congedo da entrambi (così come dalla metafisica). Gadamer, invece, per avviare un “trascendimento della dimensione estetica”, si volge proprio a

⁴¹ Ivi, p. 194.

⁴² Cfr. per es. J. Grondin, *Gadamer on Humanism* in L. E. Hahn (ed.), *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, Open Court, Chicago and La Salle 1987.

⁴³ Cfr. G. Civati, *Un dialogo sull’umanesimo. Hans-Georg Gadamer e Ernesto Grassi*, L’Eubage, Aosta 2003, pp. 141-154.

⁴⁴ Cfr. D. Di Cesare, *Gadamer*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 21-24, che accenna anche al rapporto di Gadamer con Werner Jäger, il cui “neoumanismo” era invece del tutto svalutato da Heidegger.

⁴⁵ Fra i tanti rimandi che si potrebbero fare, basti quello a M. Heidegger, *Holzwege*, cit, p. 75; tr. it. cit., p. 72.

⁴⁶ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 1960, ora in *Gesammelte Werke*, Bd. I (= *Hermeneutik I*), J. C. B. Mohr, Siebeck 1990, pp. 24 ss.; tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2016, pp. 29 ss. L’assunto di fondo di tutta l’opera è, come traspare anche dal titolo, che il “metodo” scientifico non è l’unica esperienza possibile di “verità”.

⁴⁷ Cfr. per es. M. Heidegger, *op. cit.*, p. 93; tr. it. cit., p. 98: “L’umanesimo è null’altro che un’antropologia estetico-morale”.

quella “tradizione umanistica” e a quei “concetti guida-umanistici”⁴⁸ che la coscienza estetica (così come la coscienza storica) dell’Ottocento ha poi messo in ombra.

È soprattutto in questo contesto che Gadamer si confronta con Vico⁴⁹ e, più precisamente, col *De ratione* (che interpreta, fra l’altro, in modo abbastanza vicino a quello di Grassi). A proposito di questo “manifesto pedagogico di Vico”⁵⁰ Gadamer sottolinea prima di tutto il rilancio dell’“*eloquentia*”, argomentando che il “ben parlare (*eu legein*)” ha un significato duplice, ma unitario: significa “l’arte del discorso, l’arte di dire bene qualcosa”, ma anche “il dire il giusto, il vero”⁵¹. Da questo punto di vista, Gadamer collega l’*eloquentia* – e, quindi, la retorica – con la *prudentia* (erede della *phronesis*) e infine al “contrasto tra il dotto di scuola e il saggio”⁵². Vico – dice Gadamer – riprende e attualizza questo contrasto perché lo fa valere anche in opposizione al cartesianesimo e alla pretesa imperialistica del metodo scientifico moderno (di cui Vico “mette in evidenza i limiti”⁵³, senza per questo voler certo negarne in assoluto la validità).

Prudentia ed eloquentia si collegano in Vico – osserva Gadamer – anche a un’altra, decisiva, nozione: quella di *sensus communis*, “che si nutre non del vero ma del verosimile”⁵⁴. L’aspetto più significativo dell’interpretazione che Gadamer dà di questa nozione vichiana è nell’intenderla non solo come “la capacità generale che tutti gli uomini possiedono”, ma “anche come “il senso che fonda la comunità”⁵⁵: esso, infatti, “è un senso per il giusto e per il bene comune” e, d’altro canto, si sviluppa “nel vivere comune”⁵⁶. In ciò “Vico si riallaccia” scrive Gadamer “al concetto latino di *sensus*

⁴⁸ Cfr. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., pp. 9 ss. e pp. 15 ss.; tr. it. cit., pp. 31 ss. e pp. 43 ss.

⁴⁹ Sull’interpretazione gadameriana di Vico cfr. J. D. Schaeffer, “*Sensus communis*” in *Vico and Gadamer* in “New Vico Studies”, 1987, n. 5; Chr. Jermann, *La recezione di Vico in Gadamer* in “Bollettino del Centro di Studi Vichiani”, a. XXII-XXIII, 1992-1993; D. Ph. Verene, *Gadamer and Vico on Sensus Communis and the Tradition of Human Knowledge*, in *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, ed. by L. E. Hahn, Open Court Publishing, La Salle (Ill.) 1997; D. Piccini, *Verum et factum non convertuntur. Vico e la “ragione ermeneutica”*, in “Bollettino del Centro di Studi Vichiani”, XXXIII/2003, sp. pp. 267-276 e Id., *Il ruolo di Giambattista Vico nell’ermeneutica di Hans-Georg Gadamer*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, a. IV, 2003, n. 1-2; St. Woidich, *Vico und die Hermeneutik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, sp. pp. 245-271 e A. M. Damiani, *Humanismo civil y hermenéutica filosófica. Gadamer lector de Vico*, in “Cuadernos sobre Vico”, 2008, n. 15-16.

⁵⁰ Cfr. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., p. 25; tr. it. cit., p. 63.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ivi*, p. 26; tr. it. cit., p. 65.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ivi*, p. 28; tr. it. cit., p. 69.

communis come lo intendono i classici latini” nella “loro autoctona tradizione di vita politica e sociale”⁵⁷, diversa dalla tradizione greca. Questa valorizzazione, attraverso Vico, della *romanitas*, è naturalmente un elemento che allontana Gadamer da Heidegger, avvicinandolo invece a Grassi.

Ma Gadamer, in quanto tedesco, accentua il fatto che l’italiano Vico “viveva entro una tradizione ininterrotta di cultura retorico-umanistica e non doveva far altro che rimettere in vigore il suo non ancora perduto valore”⁵⁸. Non così in Germania, dove il concetto di “senso comune” fu “spogliato completamente del suo aspetto politico” e venne inteso “semplicemente come una facoltà teoretica”⁵⁹. Ma proprio per questo Vico, con le connotazioni retoriche e civili che dà a quel concetto (in una “pienezza di significati” che ancora si trova “presso i popoli di stirpe latina”)⁶⁰ è un referente decisivo per chi, come appunto Gadamer, voglia cercare di sanare quella rottura e fondare “il lavoro delle scienze dello spirito su questo concetto del *sensus communis*”.

Al capolavoro di Vico Gadamer si dedica invece assai meno, certo anche per motivi linguistici, perché egli, quando scriveva *Wahrheit und Methode*, non poteva disporre di una traduzione tedesca integrale e affidabile della *Scienza nuova*⁶¹ né era certo in grado di leggere l’opera nell’originale⁶²; non poteva quindi averne che una conoscenza indiretta. Le poche volte che rimanda a quest’opera, Gadamer lo fa prendendo per buona la formuletta che pretenderebbe di riassumerne l’assunto fondamentale, la formuletta, cioè, secondo la quale l’uomo può conoscere la storia perché è lui a farla. In questo modo Gadamer riprende l’immagine di Vico fatta valere da Dilthey, che si era richiamato al pensatore italiano come precursore della propria fondazione delle *Geisteswissenschaften*. Non a caso i nomi di Vico e di Dilthey sono sempre associati quando Gadamer cita quella formula.

Ora, Gadamer può anche aver ragione sui limiti della fondazione diltheyana (troppo “metodica” e “trascendentale”) delle *Geisteswissenschaften*, ma assimila troppo frettolosamente Vico a Dilthey. Così, per esempio, dopo aver osservato che per Dilthey noi

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ivi*, p. 32; tr. it. cit., p. 77.

⁶⁰ *Ivi*, p. 37; tr. it. cit., p. 87.

⁶¹ Una tale traduzione apparve solo trent’anni dopo, quando Gadamer era già molto anziano: cfr. G. Vico, *Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker*, übersetzt v. V. Höslé u. C. Jermann, Meiner, Hamburg 1990.

⁶² Cfr. H.-G. Gadamer, *Reply to Donald Phillip Verene* in *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, The Library of Living Philosophers, vol. XXIV, Il Carus Publishing Company, Chicago 1997, p. 154.

siamo in grado di conoscere la storia solo perché siamo noi stessi enti storici e aver posto in dubbio che in questo modo il problema sia davvero risolto, aggiunge, senza soluzione di continuità: “La formula di Vico, tante volte citata, è giusta?”⁶³. Ma Vico non applica mai esplicitamente alla storia il principio del *verum factum* nel segno del quale aveva aperto la metafisica del *De antiquissima...*⁶⁴. Nella *Scienza nuova* è questione, piuttosto, di una conversione di “vero” e “certo”⁶⁵, che con l’altra ha solo una qualche parentela. Inoltre, Vico non si pone affatto la questione della conoscenza storica in generale, ma, più precisamente, la questione dell’origine della civiltà⁶⁶ e di come noi possiamo ricostruirla.

In uno dei passi in cui cita insieme Vico e Dilthey, Gadamer osserva giustamente che “la congenerità di soggetto e oggetto” non è sufficiente a risolvere il problema della “possibilità della conoscenza storica”⁶⁷. Ma Vico non ha mai sostenuto che lo fosse, se non attraverso molte mediazioni, per esempio attraverso il riferimento, per lui assolutamente essenziale, ma del tutto trascurato da Gadamer, alla provvidenza⁶⁸. Il brano della *Scienza nuova* che viene sempre di nuovo citato come prova di un’applicazione del *verum factum* alla storia (quello sull’indubitabile “verità” che “non si può a patto alcuno chiamar in dubbio”)⁶⁹ è assai più problematico di come possa apparire a una prima lettura e va inquadrato nel contesto filosofico complessivo della *Scienza nuova*.

Nel passo sopra citato, in cui mette in discussione la correttezza della “formula di Vico”, Gadamer si chiede anche se essa per caso “non traspone nel mondo storico una esperienza legata piuttosto allo spirito dell’arte”⁷⁰. Ora, in Vico c’è effettivamente un nesso fra storia e arte (o, più precisamente, poesia), ma non nel senso

⁶³ Cfr. Id., *Wahrheit und Methode*, cit., p. 235; tr. it. cit., p. 481. Altri passi in cui Dilthey e Vico sono citati insieme si trovano in ivi, p. 226, p. 231 e p. 281; tr. it. cit. p. 463, p. 473 e p. 573. In ivi, p. 379; tr. it. cit., p. 769 Vico è nominato da solo, ma la nota, che rimanda agli ultimi due passi qui appena citati, mostra che Gadamer lo legge sempre attraverso la mediazione di Dilthey.

⁶⁴ Cfr. G. Vico, *L’antichissima sapienza degli italici*, cit., p. 195.

⁶⁵ Cfr. Id., *Scienza nuova*, per es. cvv. 138-140.

⁶⁶ Più precisamente ancora: della seconda origine, dopo il diluvio universale e lo sbandamento successivo, e solo per i “gentili”, cioè i pagani (non per gli ebrei).

⁶⁷ Cfr. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., p. 226; tr. it. cit., p. 463.

⁶⁸ Il riferimento è decisivo sia per quanto riguarda il fare la storia (che è fatta sì dagli uomini, ma guidati dalla provvidenza) sia per quanto riguarda il conoscerla (per questo “aspetto” fondamentale la nuova scienza è una “teologia civile ragionata della provvidenza divina”: G. Vico, *Scienza nuova*, cv. 3).

⁶⁹ Ivi, cv. 331. Tale verità consiste nel fatto che “questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana” (*ibid.*).

⁷⁰ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., p. 235; tr. it. cit., p. 481.

che qui Gadamer sembra criticare⁷¹. Vico collega poesia e storia nel senso dei miti (primo fra tutti quello di Giove tuonante) con la quale i primi “bestioni” fondarono la civiltà. Si può forse vedere qui, effettivamente, una ripresa del principio del *verum factum*, mediata esplicitamente, nel testo vichiano, dal riferimento al greco *poiein*, dato che per la loro “sublime” attività mito-poietica quegli uomini primitivi “furon detti ‘poeti’, che lo stesso in greco suona che ‘criatori’”⁷². Ma questa ripresa è, al contempo, un’inversione, perché il fare di quei primi uomini non procedette dalla conoscenza della verità (come il creare di Dio), ma da “robusta ignoranza” e “corpulentissima fantasia”⁷³. Inoltre per noi “tal natura poetica di tai primi uomini [...] è affatto impossibile immaginare e a gran pena ci è permesso d’intendere”⁷⁴. Come si vede, Vico è ben lontano dall’accontentarsi dalla formuletta della presunta “congenerità” attribuitagli da Dilthey e da Gadamer.

Se in *Wahrheit und Methode* tutto questo versante, decisivo, della *Scienza nuova*, è completamente trascurato, in alcuni saggi successivi Gadamer vi fa qualche accenno, per es. dove scrive che “Herder e Vico [...] ritenevano che la poesia fosse il linguaggio originario dell’umanità, e l’intellettualizzazione delle lingue moderne il loro triste destino, e non il compimento dell’idea del linguaggio”⁷⁵. Qui si intravede una possibile rilevanza, a prescindere dall’ambigua mediazione diltheyana, della *Scienza nuova* di Vico per l’ermeneutica e, più precisamente, per quel tema del linguaggio di cui già la terza ed ultima parte di *Wahrheit und Methode* indicava la centralità⁷⁶.

Quello del linguaggio è al contempo un tema che Gadamer prende anche da Heidegger (del quale lascia però volutamente cadere gli esoterismi, anche appunto linguisticì). Così, se nel passo sopra citato Vico è associato da Gadamer, come del resto è frequente nella letteratura critica, a Herder, lo si può però per certi versi avvicinare anche a Heidegger, il quale aveva affermato che “la poesia è il linguaggio originario di un popolo storico”⁷⁷. Un (auda-

⁷¹ Sulla costante polemica di Gadamer dell’estetica del genio e dell’ermeneutica della congenialità cfr. per es. ivi, p. 193; tr. it. cit., p. 397.

⁷² G. Vico, *Scienza nuova*, cit., cv. 376.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ivi*, cv. 54.

⁷⁵ Cfr. H.-G. Gadamer, *Sprache und Verstehen*, 1970, ora in *Gesammelte Werke*, Bd. II (= *Hermeneutik II. Wahrheit und Methode. Ergänzungen*), J. C. B. Mohr, Siebeck 1993, p. 159; tr. it. di R. Dottori, *Linguaggio e comprensione in Verità e metodo 2*, Bompiani, Milano 1995, p. 159.

⁷⁶ Cfr. *Id.*, *Wahrheit und Methode*, cit., pp. 385 ss.; tr. it. cit., pp. 781 ss.

⁷⁷ M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1971, ora in *Gesamtausgabe*, vol. 4, a cura di Fr.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1981, p. 43; tr. it. di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 1988, p. 52.

ce) accostamento del genere è stato tentato, come si è visto, non da Gadamer, ma da Grassi. Analogamente, quando Gadamer afferma la tesi di una “vivente metaforicità del linguaggio”⁷⁸ (cosa che viene fraintesa qualora si riduca la metafora a mero “traslato”, ovvero a un parlare improprio e ornato), egli sta sostenendo una tesi tipicamente vichiana⁷⁹, solo che lo ignora. Grassi, invece, che sostiene anch’egli la stessa tesi, lo fa con costante riferimento a Vico⁸⁰.

Più in generale, possiamo dire (o ripetere, perché in parte già anticipato) che sia Grassi sia Gadamer tentano un percorso da Heidegger a Vico, ma che lo fanno in modo in parte diverso. Entrambi rivalutano, contro Heidegger, l’umanismo e, quindi anche quell’erede dell’umanismo rinascimentale che fu Vico. Ma le immagini che essi hanno dell’umanismo, e dunque anche dell’umanismo vichiano, sono sensibilmente diverse. Per quanto riguarda in generale l’umanismo, Gadamer, che ha affermato l’imprescindibilità normativa del concetto di classico⁸¹, ne ha appunto una concezione molto classica e tradizionale, cosa che non si può certo dire di Grassi, il quale per esempio, probabilmente proprio per influenza della critica heideggeriana del platonismo, ne sottovaluta decisamente il versante platonico⁸². Analogamente, per quanto riguarda le loro letture di Vico, Grassi ne trascura il platonismo, nonostante che Vico considerasse Platone il primo dei suoi “quattro autori”⁸³. Gadamer, invece, soffermandosi quasi esclusivamente al *De ratione*, collega Vico alla tradizione classica, ma non coglie, a differenza di Grassi, la forte tensione drammatica della *Scienza nuova*, un’opera di cui egli dà, sulle orme di Dilthey, una lettura alquanto riduttiva.

⁷⁸ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., p. 436; tr. it. cit., p. 881.

⁷⁹ Cfr. G. Vico, *Scienza nuova*, cit., cvv. 404 ss.

⁸⁰ Cfr. per es. E. Grassi, *Heidegger e il problema dell’umanesimo*, cit. pp. 80-81. Ma i rimandi si potrebbero facilmente moltiplicare.

⁸¹ Cfr. H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, cit., pp. 290 ss.; tr. it. cit., pp. 591 ss.

⁸² Cfr. G. Civati, *op. cit.*, p. 143: in Grassi “emerge [...] un umanesimo che per essere ‘heideggeriano’ è di necessità non platonico”.

⁸³ Cfr. G. Vico, *Vita scritta da se medesimo* in *Opere*, cit., pp. 44-45.

*“Vedere l’invisibile.
Nicea e lo statuto dell’Immagine”.*
“Un prezioso strumento di lavoro”

di Maria Andaloro

Parlando di me, Luigi era solito affermare che ero sua sorella, anzi – aggiungeva – sua sorella gemella. Riprese egli il motivo della nostra fratellanza allorquando, in un’occasione pubblica e per me del tutto speciale, presentò nella sede dell’Accademia di San Luca a Roma *L’Officina dello sguardo*, l’opera a me dedicata da allievi e amici in occasione del mio pensionamento¹.

Era il 10 giugno 2015. Quel pomeriggio, entrando a Palazzo Carpegna, Luigi ed io non potemmo soffermare la vista sulla grande invenzione architettonico-plastica di Francesco Borromini rappresentata dal portale d’accesso alla scala elicoidale dell’edificio senza tornare con la memoria alle lezioni di Cesare Brandi sull’architettura barocca, tenute nell’aula “Adolfo Venturi” dell’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università “La Sapienza”², e senza ripensare all’esperienza cruciale che ci vide insieme a Roma in qualità di assistenti del nostro comune maestro³.

La nostra fratellanza origina dalla circostanza di essere stati, “in anni lontani e indimenticati”⁴, allievi fra i prediletti di Cesare Brandi, a Palermo, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università, e si caratterizza vuoi per aver fatto un tratto di strada acca-

¹ G. Bordi *et al.* (a cura di), *L’Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, 2 voll., Gangemi, Roma 2014.

² Quel corso monografico (a.a. 1969-1970) costituì la base del volume C. Brandi, *La prima architettura barocca. Pietro da Cortona, Borromini, Bernini*, Laterza, Bari 1970.

³ Da assistenti, svolgevamo i compiti consueti a quel ruolo: seguire l’attività didattica, preparare le dispense dei corsi monografici, tenere seminari, ma erano speciali l’ardore e la complicità del nostro impegno. Da parte mia, ero a Roma dall’a.a. 1967-68, in contemporanea con il trasferimento di Cesare Brandi dall’Università di Palermo all’Università di Roma “La Sapienza” dove avrebbe tenuto la seconda cattedra di Storia dell’arte moderna (si ricordi che la prima venne ricoperta da G.C. Argan) per 9 anni fino all’a.a. 1975-76. Diversamente, l’esperienza romana di Luigi Russo inizia nel 1970; si concluderà nel 1974 quando si trasferirà all’Università di Palermo.

⁴ Così Luigi Russo rievocava gli anni dell’insegnamento di Cesare Brandi a Palermo in L. Russo, *Omaggio a Cesare Brandi*, in Id. (a cura di), *Brandi e l’estetica. Saggi offerti a Cesare Brandi per il suo ottantesimo genetliaco*, suppl. agli “Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Palermo”, Università di Palermo-Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1986, p. VII.

demica in parallelo⁵ vuoi per l'attitudine a impegnarsi in iniziative culturali, ognuno nel proprio campo, che travalicano i confini degli interessi scientifici personali per aprirsi a quelli collettivi⁶.

È vero, siamo fratelli, Luigi e io, e, però, distinti in questo: nell'essere, da parte mia, allieva di Cesare Brandi dal versante della storia dell'arte mentre Luigi lo è da quello del pensiero estetico. Nel tempo, non ci siamo mai perduti di vista; anzi, abbiamo continuato a sviluppare fra noi un'attenzione crescente, che si manifestava con punte intense quando tornavo a Palermo e ci incontravamo. Erano incontri per me memorabili, il più delle volte dopo aver gustato alla loro tavola i piatti preparati da Lùcia, perfetti di gusto e amorevoli. Allora, ci prendevamo tutto il tempo per informarci vicendevolmente dei nostri piani di lavoro, delle prospettive, delle scadenze, dei sogni. Così finivamo per parlare delle iniziative culturali promosse da Luigi nel campo dell'estetica e della storia dell'estetica, delle problematiche che assillavano Lùcia circa il destino dell'immagine nella civiltà dell'immagine, dei miei progetti che avevano a che fare con la condizione frammentaria del potente patrimonio artistico medievale in Europa, nel Mediterraneo, a Bisanzio, per il quale tentavo di mettere in atto rinnovate mappe di conoscenza, di cura, di fruizione⁷. Come molti altri colleghi, ho beneficiato della guida di Luigi in momenti decisivi riguardo alla mia carriera accademica. Riusciva, infatti, a sostenermi con efficacia neutralizzando la mia congenita sventatezza al riguardo, mentre da parte mia capitava di regalare a Luigi l'ombra di un sorriso, un po' sornione, per la verità, quando mi infervoravo a informarlo su progetti di ricerca che, insieme ai miei allievi, mi portavano nella lontana – per lui – Cappadocia o nella lontanissima Cina o nella meno lontana Roma, progetti ai quali guardava con apparente *nonchalance* e pur tuttavia con intima curiosità.

1.1. Entro gli argini delle nostre vie parallele c'è, però, un punto in rapporto al quale esse, da parallele, s'intrecciano, i nostri profili culturali risultano maggiormente dialoganti, sgorga una forte connessione fra i versanti da noi abitati, quello della storia dell'estetica e quello della storia dell'arte. Ciò avvenne nel giro degli anni prece-

⁵ Dopo la comune formazione presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo dove conseguimmo la laurea, fummo ambedue assistenti a Roma per alcuni anni. Infine, nel 1975 concorsi per l'incarico dell'insegnamento di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università degli Studi di Chieti dietro lo stimolo di Luigi che fino a quell'anno vi aveva insegnato Estetica, in qualità di professore incaricato.

⁶ È questo il convincimento di Luigi che ne trattò presentando a Palazzo Carpegna *L'Officina dello sguardo*, cit.

⁷ G. Bordi *et al.* (a cura di), *L'Officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andarò*, cit., vol. 1, pagina che precede l'Indice.

denti il 1987; l'occasione la porse la ricorrenza del XII centenario del Secondo Concilio di Nicea (787), un evento di primo acchito lontano mille miglia dal campo degli interessi estetologici di Luigi. Eppure, egli non ebbe tentennamento alcuno quando decise di impegnarsi su quel fronte. Ovviamente alla sua maniera. Il che significò, per lui, imbarcarsi in un'impresa editoriale che, protrattasi per più di un decennio, si sarebbe compendiata nel volume *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, pubblicato nel 1997, e, per tutti noi che vi prendemmo parte, in un'esperienza formante⁸. Luigi ideò il volume – del quale non si può tacere quanto fosse stata particolarmente complessa e anche difficoltosa la preparazione⁹ – convinto che a proposito di Nicea potesse rappresentare una roccaforte di pensiero a presidio di un'angolazione precisa e diversa rispetto alle altre, delle quali rendono testimonianza iniziative e scritti di carattere filologico, letterario, filosofico-teologico¹⁰. L'angolazione scelta non poteva essere che quella del campo dell'estetica, e però, pregna di pesi specifici che Luigi si cura di indicare nelle pagine della *Presentazione* al volume¹¹. Egli ha chiari il valore estetico in sé di Nicea e il suo significato all'interno dell'intera estetica bizantina; indica che l'assunzione de "l'immagine come icona" legittimata nello spazio del Concilio "sostanzia di complesse articolazioni la mitica 'grosse Lücke' di cui parlavano i primi storici dell'estetica, e ne alimenta il percorso premoderno"¹²; accoglie come latitudine del problema il rimbalzo che va dall'immagine-icona, quale si definisce a Nicea, alla panvisività odierna; è consapevole di come sia solo apparentemente paradossale che a pubblicare gli Atti di un Concilio della Chiesa e a offrirne per la prima volta la traduzione in italiano¹³ sia uno studioso di estetica quale egli è e questo per il fatto che l'estetica si "dilata a tutte le epoche storiche che hanno preceduto la modernità, e informa e attraversa l'intera cultura occidentale"¹⁴

⁸ L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, presentaz. di L. Russo, tr. it. di C. Gerbino, note di C. Gerbino e M. Re, appendici di M. Andaloro, M. Re, C. Valenziano, Aesthetica, Palermo 1997. La compagine degli studiosi coinvolti, estetologi, storici dell'arte, storici e filosofi bizantinisti, studiosi del pensiero e della liturgia bizantina, fa intendere con limpidezza l'apertura necessariamente interdisciplinare che la questione che si andava ad affrontare pretendeva. Di questa impresa Luigi seppe essere il timoniere, esercitando come non mai la sapienza dell'ascolto di ciascuno degli interlocutori e curando rapporti saldi con l'Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neocellenici di Palermo.

⁹ Vi si accenna in L. Russo, *Presentazione*, ivi, p. 9.

¹⁰ Panoramica in M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, ivi, pp. 185-194.

¹¹ L. Russo, *Presentazione*, cit., pp. 7-11.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ Come si chiarisce ivi, p. 11, l'edizione "traduce solo le parti del Secondo Concilio di Nicea di maggior interesse per la questione dell'immagine". Le parti sono puntualmente elencate.

¹⁴ Ivi, p. 7.

e perché è venuto il tempo di riconoscere in *Nicea e lo statuto dell'Immagine* il “baricentro” della “rifondazione della problematica dell'immagine” e la “sua irresistibile irruzione nel dibattito teorico odierno”¹⁵. Infine, il compito che il suo *concepteur* assegna a *Vedere l'invisibile* è semplicemente questo: propiziare l'approfondimento di quel dibattito offrendo alla comunità scientifica la sponda di “sicure condizioni testuali”: svolgere, insomma, il ruolo di “un prezioso strumento di lavoro”¹⁶.

Diversamente, l'ufficio di far irrompere il tema dell'immagine – dall'icona in senso niceno alla devoluzione tecnologica contemporanea¹⁷ – Luigi l'affida al seminario internazionale *Nicea e la civiltà dell'immagine*, che ha luogo ancora nel 1997, a Palermo, laddove si dà voce a un vivacissimo e polifonico coro composto di vari studiosi, prevalentemente di estetica e di storia dell'arte¹⁸. In questo modo, operando su diversi registri, fornendo “strumenti di lavoro” e mappe di orientamento teorico ma anche di esperienza dell'arte, all'altezza dell'anno 1997 accade che all'interno del progetto del Centro Internazionale Studi di Estetica si raggiunga uno degli “sfondamenti” più fruttuosi riguardo alla formazione della geografia della storia dell'estetica, in particolare, nella sua fase premoderna.

Riandando al progetto *Nicea* e alle radici da cui germoglia, non dubito che insieme ad altri stimoli esse siano da ravvisare nella metabolizzazione di un'opera come *Segno e Immagine* nel mentre che Luigi la rieditava nel corso del 1986¹⁹, quando faceva i primi passi l'idea che sarebbe poi sfociata in *Vedere l'invisibile*²⁰: quel

¹⁵ Ivi, p. 10.

¹⁶ Ivi, pp. 10-11.

¹⁷ In un'epoca in cui, com'è noto, più che “sapere”, la gente deve “vedere”, come si martella continuamente da parte dei *media*. La citazione specifica è di D. Pappalardo, *L'arte dà lezione di politica*, in “Robinson”, 28 dicembre 2019, p. 22.

¹⁸ Il seminario di studi ebbe luogo a Palermo il 10 e l'11 ottobre. Gli Atti, *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M.G. Messina, M.J. Mondzain ed altri, videro la luce nell'aprile 1998 (Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 1998, per il n. 52 del periodico “Aesthetica Preprint”). Partecipò al seminario, in veste di unica persona esterna ad esso, Leoluca Orlando, sindaco allora di Palermo, grande lettore di *Vedere l'invisibile*. Non ho mai dimenticato la sua testimonianza esposta in seno al dibattito, allorchando rilevò la valenza “iconoclasta”, tangibile anche al di fuori dell'immagine fatta dall'uomo, in un ordine, quello ingiunto alle donne afgane che, costrette a portare il *burqa*, diventano invisibili. Un'iconoclastia sull'immagine dell'uomo, fortemente antropologica e di stampo ugualmente ideologico-politico. Mi sembra calzante il rimando all'iconoclastia, dal momento che la madre delle iconoclastie, quella di Bisanzio a cui si oppone *Nicea*, non si risolve nell'atto della distruzione in sé dell'opera rappresentata, dipinta, mosaicata, tessuta ecc., ma consiste in sostanza nell'“oscurare” l'immagine, nel farla precipitare nel non visibile.

¹⁹ C. Brandi, *Segno e Immagine*, Il Saggiatore, Milano 1960; riedizione a cura di L. Russo, *Aesthetica*, Palermo 19862.

²⁰ Come si desume da L. Russo, *Presentazione*, cit., p. 8.

Segno e Immagine, l'affascinante e il “più personale” e amabile dei libri di Cesare Brandi, che insegna “a comprendere come l'immagine pura possa fondersi, collaborare, incrociarsi col pensiero e col segno”²¹, piantarsi nel campo dell'estetica e della storia dell'arte e aprirsi al plesso della varietà anche sconcertante delle mappe ideali, reali, fittizie riguardo all'immagine. Proprio nella densissima quanto breve *Prefazione*, nel riferirsi a Luigi, Cesare Brandi lo definisce come colui che sta “a capo di un'impresa estetica che gli fa molto onore”²²; accade, dunque, che il maestro riconosca nell'allievo, con limpidezza e in tempi ancora aurorali, la sostanza di quello che si rivelerà essere in assoluto il marchio di fabbrica del suo profilo: ideatore e realizzatore di significative imprese culturali nel campo dell'estetica.

Ed è proprio lì, nello spazio di Aesthetica Edizioni, che Luigi forgia gli strumenti della sua fucina, strumenti ben congegnati, durevoli, luminosi. E poliedrici. Offerti anche a molti di noi che sono esterni al suo campo specifico, come gli storici dell'arte. Da storica dell'arte, e però sconfinante, mi piace attestare, ad esempio, che nella rosa delle opere-guida che hanno dato una direzione ai miei filoni di ricerca, illuminandoli, alcune appartengono alle collane di Aesthetica Edizioni. Penso a *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*²³, al grappolo di pubblicazioni sul “Sublime”²⁴, a *Storia di sei Idee*²⁵, per tacere di altre. In particolare, riconosco di essere una frequentatrice fervida di *Vedere l'invisibile*, lettrice assidua degli *Atti* del Concilio che ho proposto anche nelle aule universitarie promuovendone, con la partecipazione degli studenti, letture integrali in forma corale. Ho consultato gli *Atti* innumerevoli volte, si diceva, trovandovi spesso occasioni per nuovi approfondimenti e riletture. Di questi pescaggi sono ora intenzionata a mostrarne qualcuno, nell'intento di far emergere la portata regolatrice e canonica

²¹ P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 125.

²² C. Brandi, *Prefazione*, in Id., *Segno e Immagine*, p.7.

²³ H. Sedlmayer, *Das Licht in seinen künstlerischen Manifestationen*, Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1979; tr. it. di P. Albarella, R. Masiero (a cura di), *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, Palermo 1989.

²⁴ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1985; Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, postfazione di A. Bloom, Aesthetica, Palermo 1987; L. Russo (a cura di), testi di R. Laurenti et al., *Da Longino a Longino. I luoghi del Sublime*, Aesthetica, Palermo 1987; B. Saint Girons, Fiat Lux. *Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris 1993; tr. it. di C. Cali, R. Messori, consulenza scientifica di G. Lombardo, Fiat Lux. *Una filosofia del sublime*, Aesthetica, Palermo 2003.

²⁵ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość przeżycie estetyczne*, Państw. Wydawn. Naukowe, Warszawa 1975; tr. it. di O. Burba, K. Jaworska, K. Jaworska (cura e presentazione), consulenza scientifica e postfazione di L. Russo, *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 1993.

di alcune sue dichiarazioni insieme alla valenza sorprendentemente attuale di altre.

1.2. Nel 2013, per la prima volta nel corso della sua storia e in coincidenza con la 55.ma edizione, la Biennale di Venezia ospita il Padiglione della Santa Sede. A proporle la partecipazione e a sostenerla con convinzione è il cardinale Gianfranco Ravasi²⁶. Il soggetto del Padiglione ha per titolo *In Principio*. A idearlo è lo stesso cardinale che ne fornisce la traccia, additandola nei primi undici capitoli del Genesi, e lo svolgimento che risulta scandito in tre sezioni: *Creazione*, *De-Creazione*, *Ri-Creazione*. Ed è sempre Ravasi che seleziona gli artisti invitati a realizzarle, rispettivamente: Studio Azzurro (*Creazione*), Josef Koudelka (*De-Creazione*), Lawrence Carroll (*Ri-Creazione*)²⁷.

Voltiamo pagina: da Venezia a Nicea, dal Padiglione vaticano al consesso conciliare riunito nella chiesa della Santa Sofia a Nicea, dal 2013 al 787.

Il 6 ottobre di quell'anno ebbero luogo i lavori della sesta sessione del Concilio, sessione cruciale nella quale sarebbe stato confutato punto per punto l'*Horos* del concilio iconoclasta di Hieria, svoltosi nel 754²⁸. Scorrendo il testo, invito a soffermarsi sulla pagina che riporta quel passo importantissimo dell'*Horos*, letto dal vescovo Gregorio, nel quale i Padri iconoclasti dichiaravano l'impossibilità che il pittore circoscrivesse nell'icona di Cristo "l'incircoscribibile carattere della Divinità"²⁹. Segue la confutazione del diacono Epifanio: "[...] la fattura delle icone non è un'invenzione dei pittori ma uso approvato e tradizione della Chiesa universale [...]"³⁰, concetto che sarà ribadito, poco dopo, in modo categorico in questi termini: "Ai Padri, dunque, appartiene l'idea, di essi è la tradizione, non del pittore; solo l'arte è del pittore, mentre l'iniziativa è chiaramente dei santi Padri che hanno fatto costruire i templi"³¹.

Torniamo al Padiglione vaticano della Biennale. Come s'è appreso, *In Principio* non è "idea" degli artisti, ma del cardinal Ravasi; da

²⁶ Oltre al Card. Gianfranco Ravasi, Presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, il Padiglione vede l'impegno e la cura di Antonio Paolucci, Direttore delle Gallerie e dei Musei Vaticani.

²⁷ M. Forti, P. Iacobone (a cura di), testi di P. Baratta *et al.*, *In Principio. Padiglione della Santa Sede*, 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2013, FMR, Bologna 2013.

²⁸ L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., pp. 57-144. Gli Atti del concilio di Hieria sono perduti e il relativo *Horos* è noto grazie alle citazioni che ricorrono nella sesta sessione del Secondo Concilio di Nicea.

²⁹ Ivi, p. 81.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi, p. 82.

parte loro, gli artisti selezionati sono responsabili dell'arte, a loro viene richiesto di realizzare l'opera secondo il proprio linguaggio che non poteva che essere noto. In questa vicenda tutta contemporanea che avviene nel cuore della Biennale d'arte di Venezia, cioè in uno dei santuari globali delle pratiche dell'arte di oggi, la trama è, però, antica. A Venezia, come a Nicea, a fondamento della produzione dell'immagine sta il binomio basato su due forze, distinte e ugualmente necessarie, rappresentate, l'una, dall'autorità della Chiesa, dal "Padre", l'altra, dall'artista. Il "Padre" è il *concepteur* dell'opera; sceglie il soggetto e compone la sceneggiatura; l'artista declina la sceneggiatura in termini di forma e, insomma, dà corpo al soggetto dato³².

Se "Hollywood vient de là, par l'icône et le baroque"³³, anche la Biennale di Venezia del 2013³⁴ partecipa del canone niceno specificatamente per ciò che attiene al sistema immagine. Certo, la produzione artistica contemporanea ricade sotto la sua egida solo in casi davvero eccezionali, diversamente da ciò che avviene in tutta quella che la precede e che invece la rispecchia in pieno. Sicché, reputo che un altro rizoma di pertinenza nicena vada ad affiancare quello, largamente riconosciuto oggi, che riguarda la questione dell'Occidente monoteista il quale riceve il permesso all'immagine iconica – principio fra i costitutivi della sua civiltà – proprio da Nicea³⁵. Il secondo rizoma di cui s'è detto non può che avere il suo fondamento nella dichiarazione più volte citata, "Ai Padri, dunque, appartiene l'idea, di essi è la tradizione, non del pittore; solo l'arte è del pittore, mentre l'iniziativa è chiaramente dei santi Padri [...]", e reggere a sua volta l'ossatura del sistema produzione 'immagine' in

³² M. Andaloro, *Il sistema-immagine nello spazio cristiano*, in Ead. et al., *Genealogia dell'immagine cristiana. Studi sul cristianesimo antico e le sue raffigurazioni*, a cura di D. Guastini, La casa Usher, Firenze-Lucca 2014, pp. 171-188; sul ruolo del pittore nell'arte cristiana cfr. anche Ead., *L'icona cristiana e gli artisti*, in S. Ensoli, E. La Rocca (a cura di), Aurea Roma. *Dalla città pagana alla città cristiana*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 22 dicembre 2000 - 20 aprile 2001), "L'Erma" di Bretschneider, Roma 2000, p. 416.

³³ R. Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris 1992, p. 77. Alla luce dell'impostazione complessiva dell'opera, è chiaro che "l'icône" di cui si dice nella dichiarazione è di radice nicena. Per l'inquadramento di Debray nella cornice della storiografia contemporanea sull'immagine cfr. L. Russo, *Presentazione*, cit., pp. 9-10; M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, cit.

³⁴ Ricordo che il Padiglione della Santa Sede sarà presente ancora una volta alla Biennale di Venezia nell'edizione del 2015 sotto il titolo: *In Principio... la Parola si fece carne*, con riferimento all'*incipit* del Vangelo di Giovanni essendone Commissario lo stesso Card. Ravasi. Cfr. E. Cristallini, M. Forti (a cura di), *In Principio... la Parola si fece carne. Padiglione della Santa Sede*, 56. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia 2015, Gangemi, Roma 2015.

³⁵ L. Russo, *Presentazione*, cit.; M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, cit.

Occidente, in ambito religioso ma anche laico, continuativamente dal Medioevo fino alla sua rottura che si verifica alle soglie della modernità, con i movimenti dell'Impressionismo e delle Avanguardie, allorquando dalla struttura binaria, *concepteur*/artista, si passa a quella monadica e il ruolo del committente-*concepteur*, che era assunto dal "Padre della Chiesa" (o dal committente laico), viene avvocato a sé dalla figura dell'artista che in apparenza rimane l'unico a dominare il campo³⁶.

Come abbiamo visto, nell'ambito dell'arte contemporanea e della Biennale *In Principio* si colloca in uno spazio a sé stante per via della sua struttura nella quale si riverbera con pienezza uno schema che, lontano dalle pratiche dell'arte dei nostri giorni, è invece conforme a quello niceno a tal punto da accogliere anche il rimando al vincolo fra immagine e parola, a pretendere l'ancoraggio dell'opera alla fonte scritta che in questo caso è Genesi 1-11³⁷.

L'invito ora è a rapportarsi con il progetto *In Principio* volgendosi dalla parte degli artisti, in particolare di chi, come Paolo Rosa³⁸, è protagonista dell'esperienza di Studio Azzurro.

Studio Azzurro affronta la *Creazione* nella forma di una videoinstallazione interattiva in quattro parti della quale è regista proprio Paolo Rosa³⁹. In un'intervista rilasciata in concomitanza con l'esperienza di Studio Azzurro alla Biennale, l'artista riflette sulle condizioni speciali dell'impresa, pondera l'apporto che ad essa è giunto dalle "sollecitazioni del committente", dichiara come la *Creazione*, e cito le sue parole, "l'abbiamo realizzata in chiave contemporanea, con linguaggio a noi adatto, secondo il nostro modo di fare, quello della interattività che è un modo per relazionarsi con il pubblico"⁴⁰. I quattro mesi vissuti immersi in un lavoro intensissimo e in una sfida coraggiosa sono tesi a raggiungere il traguardo di "relazionarsi con il pubblico". A Biennale aperta, saranno molti i visitatori del Padiglione vaticano per i quali la *Creazione* risulterà "emozionante". Ecco, in quel "relazionarsi con il pubblico" affiora in modo

³⁶ Non sfugge che le funzioni esterne al ruolo dell'artista, un tempo riassunte nella galassia committente-*concepteur*, anche in tempi moderni non sono svanite del tutto, essendo state in un certo senso sostituite da figure di tipo nuovo, come quella del critico o del gallerista.

³⁷ L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., p. 82: "Ai Padri, dunque, appartiene l'idea, di essi è la tradizione [...]".

³⁸ Paolo Rosa con Fabio Cirifino, fotografo, e Leonardo Sangiorgi fonda nel 1982 Studio Azzurro, la "bottega d'arte contemporanea", come lui stesso lo definiva, di cui incarnava "l'arte visiva e cinema". Paolo Rosa muore a Corfù il 20 agosto 2013 mentre è in corso la Biennale d'arte di Venezia.

³⁹ Studio Azzurro, testo di L. Marcolini, P. Rosa, *In principio (e poi), videoinstallazione interattiva in quattro parti*, in M. Forti, P. Iacobone (a cura di), testi di P. Baratta et al., *In Principio. Padiglione della Santa Sede*, cit., pp. 71-77.

⁴⁰ ArtsLife TV, *Il Vaticano alla Biennale*, Intervista a Paolo Rosa.

trasparente e preciso il *motivo* di Basilio il Grande, secondo il quale il bello non è qualità dell'oggetto o del soggetto, ma relazione, rapporto fra soggetto e soggetto, principio ritenuto, ricordiamocelo, fra i più originali e fondativi da Tatariewicz⁴¹ e, certo, il più importante dell'estetica bizantina⁴². Ecco, nel Padiglione vaticano, davanti ai tre schermi giganti dove la *Creazione* di Studio Azzurro è circoscritta a quella riguardante l'uomo, resa nel suo nucleo essenziale fatto di immagine e nome, e dove circola l'emozione, rinverdisce il tipo di sentimento – empatia e commozione – che scorre nel rapporto fra fedele e icona canonizzato a Nicea. Al Concilio di Nicea i Padri ricordano Asterio, vescovo di Amasea, “rapito nel profondo” davanti alle storie del martirio di sant'Eufemia⁴³; Giovanni Crisostomo che è mosso da affetto per l'immagine fino ad affermare “Io amai anche una pittura ricoperta di cera”⁴⁴; Gregorio di Nissa che guarda piangendo il dipinto con il *Sacrificio di Isacco*⁴⁵.

Così l'opera *In Principio*, realizzata per il Padiglione della Santa Sede alla Biennale di Venezia, finisce per essere un'esperienza artistica che nel modo in cui si struttura, “idea”, “immagine”, “relazione”, riverbera nella contemporaneità lo spirito antico di Nicea e, più in generale, della dimensione estetica bizantina per la quale perno del sistema immagine è lo sguardo del fedele o meglio il flusso di empatia che lega il fedele all'icona.

⁴¹ W. Tatariewicz, *op. cit.*, p. 238.

⁴² V.V. Byčkov, *Vizantijskaja estetika. Teoretičeskie problemy*, Moskva 1977; tr. it. di F.S. Perillo, prefaz. di A. Guillou, *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, Congedo, Galatina 1983.

⁴³ L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., p. 36.

⁴⁴ *Ivi*, p. 33.

⁴⁵ *Ibid.*

Dal sublime all'immagine-tempo.

Deleuze su Kant

di Daniela Angelucci

La lettura del pensiero kantiano nella filosofia di Deleuze oscilla nel corso degli anni tra il riconoscimento netto di un avversario teorico, in quanto pensatore dell'ordinario, e l'ammirazione per un filosofo tra i più importanti e liberi "creatori di concetti". In *Che cosa è la filosofia?* (1991), ultima monografia pubblicata prima della morte da Gilles Deleuze, scritta insieme a Félix Guattari, la *Critica della facoltà di giudizio* viene definita come un'opera sfrenata e massimamente libera. L'interrogativo diretto sulla natura della filosofia posto nel titolo del volume può essere affrontato, affermano i due autori, soltanto nella vecchiaia, quando si è rinunciato allo stile, all'artificio, e si acquisisce la libertà di porre domande dirette, sobrie, concrete. Anche nel caso di Kant, l'opera della vecchiaia possiede quindi una particolare autonomia di pensiero: nel caso della terza *Critica* Kant ha acquisito la forza e la spregiudicatezza necessarie per oltrepassare i limiti delle facoltà dell'animo, la cui accurata individuazione era invece il compito dei suoi testi della maturità. Nel libro del 1991 Deleuze e Guattari affermano per esempio, a proposito della necessità per la filosofia di aprire territori chiusi, che Kant "è meno prigioniero di quanto si creda delle categorie di oggetto e di soggetto, in quanto la sua idea di rivoluzione copernicana mette il pensiero direttamente in rapporto con la terra"¹. E nello spiegare il concetto di piano di immanenza, al centro del loro pensiero come compito della filosofia del presente, i due autori chiamano in causa il trascendentale kantiano, immaginando un "ritratto macchinico di Kant", sulla falsariga delle macchine dell'artista Tinguely². Eppure, lo stesso Deleuze quasi trenta anni prima, nel 1963, dedicava un testo al filosofo tedesco, dal titolo *La filosofia critica di Kant* che in seguito, nella lettera a Michel Cressole, viene definito "un libro su un nemico" del cui pensiero si volevano mettere in mostra le

¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?* Einaudi, Torino 1996, p. 77.

² Ivi, p. 45. Cfr. F. Luisetti, *Una vita. Pensiero selvaggio e filosofia dell'intensità*, Mimesis, Milano 2011, secondo cui Deleuze ha una impostazione ancora troppo kantiana.

modalità e i meccanismi. Tra i due poli opposti dell'ammirazione e del netto riconoscimento di un avversario teorico, si snoda un confronto complesso e continuo, che, oltre ai libri citati, vede tra le sue tappe principali le lezioni su Kant tenute da Deleuze a Vincennes nel 1978 e il suo articolo del 1984 *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*³. L'intento di queste pagine non è quello di ripercorrere esaustivamente questo confronto, quanto di mostrare come il pensiero kantiano, e in particolare il concetto di sublime, riaffiori nei libri di Deleuze sul cinema non tanto nel primo volume (1983), dove se ne parla esplicitamente, quanto come una sorta di antecedente della apparizione del tempo in sé tempo protagonista del secondo (1985).

Il testo del 1963 si focalizza sulla questione del rapporto tra le facoltà nelle tre *Critiche*. Deleuze distingue un primo senso del termine facoltà nell'opera kantiana, inteso come tipo di rapporto tra soggetto e oggetto. C'è tuttavia un secondo senso del termine facoltà, ed è quello che designa non i diversi rapporti di una rappresentazione, ma la fonte della rappresentazione stessa. È questo il ruolo delle tre facoltà fonti delle rappresentazioni, cioè immaginazione, intelletto e ragione. Il rapporto tra questi due sensi delle facoltà, nelle sue variazioni sistematiche, produce quella che Deleuze designa come una vera e propria rete del metodo trascendentale. È in questo quadro che la facoltà di sentire propria della terza *Critica* guadagna una sua particolarità nella trattazione di Deleuze: l'immaginazione qui, nel suo accordo libero con l'intelletto in quanto indeterminato, non schematizza in senso proprio, bensì riflette sulla forma dell'oggetto, divenendo produttiva e spontanea. Il senso comune estetico è dunque "una pura armonia soggettiva dove l'immaginazione e l'intelletto si esercitano spontaneamente, ciascuno per suo conto. Quindi il senso comune estetico non complete gli altri due; esso li fonda o li rende possibili"⁴, poiché mostra che di tale armonia le facoltà sono innanzitutto capaci. Tale affermazione dischiude però un altro problema, ovvero se il libero accordo tra le facoltà su cui fondiamo il senso comune debba essere presupposto, oppure prodotto in noi, generato, problema che sarà al

³ Raccolto nel 1993 in *Critica e clinica* (Cortina, Milano 1996). Si deve citare inoltre l'articolo del 1963 *L'idea di genesi nell'estetica di Kant* ("Revue d'esthétique"), nonché i passaggi su Kant in *Differenza e ripetizione e Logica del senso*. Per una ricostruzione dei rapporti tra i due filosofi: cfr. *Thinking between Deleuze and Kant*, ed. E. Willatt, M. Lee, Continuum, 2009; B. Lord, *Deleuze and Kant*, in *The Cambridge Companion to Deleuze*, ed. D. Smith, H. Somers-Hall, Cambridge University press, Cambridge 2012, pp. 82-102; M. Crevoisier, *Reflexion et experimentation. Deleuze lecteur de Kant*, "La reflexion", 2016, 19, <https://journals.openedition.org/philosophique/931>; S. Palazzo, *Trascendentale e temporalità. Gilles Deleuze e l'eredità kantiana*, ETS, Pisa 2013.

⁴ G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, Cronopio, Napoli 2009, p. 87.

centro dell'articolo deleziano dello stesso anno, *L'idea di genesi nell'estetica di Kant*. Per risolvere tale questione Deleuze si rivolge a considerare l'altro tipo di giudizio estetico, quello sul sublime.

Deleuze non è certo l'unico autore che nel Novecento ha guardato al sublime come banco di prova del giudizio sul bello e in fondo della intera *Critica*, problematicità evidenziata dalla posizione di appendice della *Analitica del sublime* e dalla sua inserzione nel testo, confermata da una considerazione genetica⁵. Già l'esigenza kantiana di giustificare il passaggio dal bello al sublime nei paragrafi 23 e 24 denota una soluzione di continuità tra i due momenti della trattazione, che si evidenzia anche nella ricapitolazione presente nella lunga *Nota generale sull'esposizione dei giudizi estetici riflettenti*⁶. Lyotard, per esempio, nella posizione defilata e nella brevità della *Analitica del sublime* – definita una “meteora precipitata nell'opera” – individua precisamente gli indizi di una consapevolezza kantiana della capacità posseduta dal sublime di intorbidire le acque della *Analitica del bello*. Se il sublime è emozione seria, la presenza della dimensione etica in queste pagine intaccherebbe secondo Lyotard il disinteresse kantiano, primo gradino dell'edificio della terza *Critica*⁷. La considerazione del sublime conduce dunque Lyotard alla proposta di un paradigma estetico differente, basato sull'eccesso e proiettato dal filosofo francese, come è noto, non sui fenomeni della natura ma sull'arte contemporanea.

L'interesse per una esperienza dell'eccesso e del disordine delle facoltà è anche al centro della ripresa kantiana di Deleuze, già nel testo degli anni Sessanta, dove si mostra la rilevanza e la problematicità del concetto di sublime: il rapporto particolare tra immaginazione e ragione prodotto dal sublime, nella sua immensità o potenza, mostra come l'accordo tra facoltà è un punto di arrivo, generato nel disaccordo e nella contraddizione tra le richieste della ragione e quelle della immaginazione tipici dell'esperienza del sublime. Se nel sublime la ragione pone l'immaginazione davanti al proprio limite, l'immaginazione, ridestando la ragione, supera la sua subordinazione a una facoltà determinante (l'intelletto, sia che la regoli, sia che vi si armonizzi) e accresce così la sua potenza. Il piacere del sublime, essendo reso possibile da un dispiacere, da una lacerazione dolorosa, fa apparire un accordo tra facoltà “al fondo

⁵ Cfr. P. D'Angelo, *Lettura genetica della Critica del giudizio*, in Id., *Attraverso la storia dell'estetica. Vol. II: da Kant a Hegel*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 15-51.

⁶ Come nota anche P. D'Angelo nell'articolo *Kant e il sublime*, in Id., *Attraverso la storia dell'estetica. Vol. II: da Kant a Hegel*, cit., pp. 53-72. Cfr. questo testo anche per una breve ricognizione degli studi contemporanei sul sublime kantiano.

⁷ In particolare, cfr. J.F. Lyotard, *L'interesse del sublime* (1988) e *Un confronto tra il sublime il gusto* (1991), in Id., *Anima minima*, Pratiche, Parma 1995.

del disaccordo”, e così lo genera, lo produce: “Si vede allora che l'accordo immaginazione-ragione non è semplicemente presunto; esso è effettivamente *generato*, generato nel disaccordo”⁸.

La ricerca di un accordo che ristabilisca l'unità delle facoltà è il punto in cui Deleuze diverge da Kant, e che, come scriverà nel 1968 in *Differenza e ripetizione*, rende Kant un “filosofo del senso comune”. Tuttavia, secondo Deleuze il giudizio riflettente della terza *Critica*, in particolare nel rapporto tra facoltà generato nello scontro tra potenza immaginativa ed esigenza razionale tipico dell'emozione del sublime, manifesta qualcosa che rimaneva nascosto nel giudizio determinante: “il principio della sua originalità”, secondo cui “le nostre facoltà differiscono per natura e ciò nondimeno presentano un accordo libero e spontaneo”⁹. Occorre sottolineare come l'interesse di Deleuze si rivolge già in questo testo al problema della possibilità di un incontro tra termini eterogenei per natura, tema che ritornerà in molti dei concetti e degli scritti successivi.

Nel 1978 Deleuze tiene a Vincennes quattro lezioni su Kant, che ruotano intorno alla nuova concezione del tempo proposta dal filosofo tedesco, concezione decisiva per la coscienza moderna e invenzione mirabolante prodotta in quella che viene definita una straordinaria architettura. Nelle prime due sessioni Deleuze è impegnato soprattutto nel descrivere come nella filosofia kantiana il tempo si liberi da ogni subordinazione cosmologica o psicologica, si svincoli dalla natura o dall'anima, divenendo pura forma, a priori. Per indicare questa liberazione del tempo dalla materia, da ciò che muta nello spazio, dal movimento, Deleuze utilizzerà la formula shakespeariana “the time is out of joint”: il tempo è fuori dai cardini, svincolato, libero, non dipende dal mutamento di ciò che in esso si svolge, dall'azione, quanto, piuttosto, tutto viene subordinato al tempo, forma pura e limite interno al pensiero.

A partire da questa caratteristica Deleuze opera uno slittamento verso una interpretazione radicale del soggetto in Kant: se l'ostacolo al pensiero, l'impossibile a pensarsi, è ora interno al pensiero stesso, il soggetto kantiano, che è allo stesso tempo empirico e trascendentale, si determina secondo Deleuze come soggetto incrinato, attraversato e spezzato dalla linea del tempo, alienazione che verrà descritta con la formula poetica di Rimbaud “Io è un altro”. Al di là della differenza di tono e di atmosfera che una tale lettura implica rispetto alla filosofia kantiana¹⁰, ci interessa qui capire il motivo

⁸ G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, cit., p. 89.

⁹ Ivi, p. 103.

¹⁰ Questa radicalizzazione non è passata inosservata agli interpreti: sono contrari a questa lettura F. Cassinari, *Dottrina delle facoltà, monismo ontologico e questione fondativa*:

di questo affondo, cioè, ancora una volta, l'interesse di Deleuze per i limiti del pensiero e la possibilità di immaginare un incontro tra due dimensioni differenti per natura, in questo caso il soggetto come fenomeno, che abita il tempo, e il soggetto come attività pensante unificatrice, che opera attraverso le forme pure a priori dello spazio e del tempo, e delle categorie. Come affermerà più avanti nel corso delle lezioni, “il problema di Kant è come uno stesso soggetto possa avere due forme irriducibili l'una all'altra (irriducibilità dello spazio e del tempo da una parte, e del concetto dall'altra) [...] Come può funzionare questo soggetto claudicante [...]?”¹¹.

Durante la terza sessione delle lezioni a Vincennes, del 28 marzo 1978, Deleuze riprende e riassume così la questione del rapporto tra tempo e pensiero: “Non c'è più una sostanza estesa che limiti dall'esterno la sostanza pensante, e che resista alla sostanza pensante, ma la forma del pensiero tutt'intera è attraversata, quasi incrinata come si incrina un piatto, dalla linea del tempo”¹². È a questo punto, nel momento in cui Deleuze recupera e sottolinea la questione della lacerazione del soggetto, diviso tra Io penso, forma della determinazione attiva (forma del concetto), e Io sono, forma recettiva del determinabile (nel tempo), che appare la nozione di sublime, esperienza che fa saltare ogni possibile sintesi tra questi due livelli.

Nella *Critica della facoltà di giudizio*, con la vecchiaia, Kant diviene “sensibile alla catastrofe”, e la catastrofe in cui la comprensione estetica, insieme delle sintesi della percezione, viene compromessa è l'esperienza del sublime: “in luogo di avere un ritmo, mi trovo nel caos”¹³, poiché non posso apprendere le parti di un oggetto, non posso riprodurle né riconoscerle e l'immaginazione è posta di fronte al proprio limite. Ma tale limite mi fa scoprire qualcosa di più forte: la facoltà delle idee, del soprasensibile. Il punto d'arrivo della interpretazione deleuziana è che in ogni momento possono darsi nello spazio e nel tempo dei fenomeni che sconvolgono la comprensione estetica, ovvero la base di ogni sintesi immaginativa,

Deleuze lettore di Kant, in “Fenomenologia e società”, 1993, 2, pp. 97-111, ma anche il curatore dell'edizione italiana delle lezioni deleuziane su Kant: cfr. S. Palazzo, *La catastrofe di Kronos*, in G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Mimesis, Milano 2004, pp. 26-27.

¹¹ G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 89. Vengono così descritti la sintesi e lo schema, i due atti fondamentali della conoscenza. La rappresentazione di un soggetto incrinato, lacerato dalla sua doppia natura concettuale ed empirica, verrà ripresa e radicalizzata nel saggio *Sulle quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana* (in G. Deleuze, *Critica e Clinica*, cit., pp. 43-52), in cui addirittura si afferma che Kant va più lontano di Rimbaud nell'affermazione di un soggetto scisso.

¹² G. Deleuze, *Fuori dai cardini del tempo*, cit., p. 102.

¹³ Ivi, p. 111.

distruggendone il ritmo, cioè l'accordo tra cose da misurare e unità di misura. L'"avventura del sublime" mostra la fragilità del suolo su cui riposa l'attività della immaginazione, che si trova bloccata, si "mette a balbettare" di fronte all'oceano immenso, ai cieli infiniti, alle valanghe, alle tempeste¹⁴. Ma questo fallimento dello schematismo, come abbiamo visto, implica d'altra parte un grande guadagno.

Questa stessa avventura del sublime come lotta tra le facoltà viene descritta da Deleuze nel saggio del 1984 con un'altra formula poetica, tratta ancora una volta da Rimbaud: "La sregolatezza di tutti i sensi"¹⁵. È un Kant romantico quello che qui Deleuze ci restituisce, animato nella terza *Critica* dalla impresa straordinaria di individuare la possibilità di rapporti tra facoltà estremamente liberi. Ancora una volta, è nel sublime che la contrapposizione e la discordanza tra immaginazione e ragione permettono alle facoltà stesse di andare più lontano, poiché nella lotta l'una spinge l'altra verso il suo limite massimo. Nelle poche pagine di questo testo appare con chiarezza la saldatura tra il lavoro su Kant come "nemico" del libro del 1963 e la descrizione del pensiero kantiano come produzione sfrenata di concetti, evidente nel momento in cui la concordanza tra le facoltà perde la sua regolarità, e diviene un libero gioco, o addirittura una lotta terribile. Ma l'incontro tra i due filosofi è possibile solo nel momento in cui Deleuze evidenzia i tratti più problematici e dissonanti del pensiero kantiano: se lo scacco prodotto dall'apparizione dell'informe nel mondo sensibile è un momento di arresto per Kant, che procede poi a risanare la ferita recuperando un nuovo accordo, esso rappresenta invece il solo punto di partenza possibile per Deleuze, che concepisce il pensiero come esito di un impatto violento con il Fuori¹⁶. Nella lettura deleuziana di Kant, il sublime è un decisivo punto di svolta, quello nel quale la dissonanza si emancipa dall'accordo.

Nella prima metà degli anni Ottanta Deleuze pubblica due vo-

¹⁴ Gianni Carchia, nel suo saggio sull'immaginazione in Kant, afferma che "non sulla disarticolazione, ma sulle rovine addirittura delle facoltà rappresentative, si fonda la possibilità di cogliere riflessivamente il sublime" (*Kant e la verità dell'apparenza*, Ananke, Torino 2006, p. 68).

¹⁵ G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, in Id., *Critica e clinica*, cit., p. 50. Si tratta della quarta formula poetica, che segue una terza formula, tratta da Kafka, riguardante "il supplizio di essere governati da leggi che ci sono ignote", relativa alla *Critica della ragion pratica*. In questo saggio vengono aggiunte alle altre due di cui si è già scritto.

¹⁶ Questa descrizione dell'attività di pensiero è presente in tutta l'opera di Deleuze, dal testo *Proust e i segni* del 1962 a *Che cos'è la filosofia?* del 1991. l'obiettivo polemico è la filosofia classica razionalista, che crede di poter arrivare al vero tramite una decisione e una pratica metodica. A questa idea Deleuze contrappone quella dell'involontarietà di un pensiero necessario, le cui sorti si giocano appunto sul rapporto con l'esteriorità.

lumi dedicati al cinema, *L'immagine-movimento* (1983) e *L'immagine-tempo* (1985), che affermano una forte vicinanza tra filosofia e cinema. Entrambi infatti sono pratiche di pensiero che rispondono alle medesime sollecitazioni, ognuno però sul proprio terreno, con i propri mezzi: creando concetti, la prima, producendo immagini, il secondo. Ma se l'intento creativo è proprio di tutte le arti, il cinema tra di esse è quella più filosofica, poiché possiede una inaspettata quanto evidente attitudine a mostrare la vita del pensiero. In particolare, nel cinema si mostra la temporalità, che nel primo volume, sul cinema classico (dalla nascita del mezzo al secondo dopoguerra), viene declinata da Deleuze come mutamento, movimento delle cose attraverso l'azione, mentre nel secondo, dedicato al cinema moderno, come esibizione della temporalità in sé. Il riassunto appena proposto del percorso deleuziano, che ne trascura molti aspetti, è volutamente parziale, e mette in primo piano la questione della temporalità in un modo che già allude a quello che sarà il seguito di queste pagine¹⁷. Ovvero, dopo aver riepilogato alcune delle tesi proposte nei due libri sul cinema – tesi che si presentano anche, nello stesso tempo, come un commento alla filosofia di Bergson – si tenterà di far affiorare l'eredità kantiana, in particolare nella presentazione dell'immagine-tempo, protagonista della modernità cinematografica.

Nelle prime righe della premessa di *L'immagine-movimento*, Deleuze dichiara che l'intento del suo percorso complessivo non è quello di comporre una storia del cinema, quanto piuttosto di proporre una classificazione delle immagini cinematografiche. Il fondamento del passaggio da un'età del cinema all'altra è infatti stilistico e teorico, più che meramente storico-cronologico. In primo luogo, il cinema è l'arte più bergsoniana tra tutte: quella, cioè, che mostra un mondo fatto di immagini in continuo movimento, che si trasforma incessantemente¹⁸. Deleuze, utilizzando le analisi e il lessico del primo capitolo di *Materia e memoria* (1896) di Bergson, individua un sistema che definisce “senso-motorio”, fatto di azioni e sentimenti concatenati in una narrazione lineare, in cui il passare del tempo viene mostrato attraverso lo svolgersi della trama. Questo sistema “organico” inizia a sgretolarsi anche a seguito

¹⁷ Per un riepilogo più esaustivo, mi permetto di rimandare al mio *Deleuze e i concetti del cinema*, Quodlibet, Macerata, 2012. Per una trattazione utile e articolata del sublime nei testi sul cinema di Deleuze, cfr. D. Cantone, *Cinema, tempo, soggetto. Il sublime kantiano secondo Deleuze*, Mimesis, Milano 2008.

¹⁸ E questo a dispetto delle antipatie dello stesso Bergson nei confronti del cinema, definito nell'ultimo capitolo dell'*Evoluzione creatrice* (1907) l'esempio tipico del falso movimento. Bergson, assicura Deleuze, non ha visto le potenzialità del dispositivo nel restituire proprio quella durata, quel divenire indivisibile e sempre nuovo che la sua filosofia andava cercando

dei cambiamenti politici, sociali, economici, alla metà degli anni Quaranta, dopo la Seconda guerra mondiale, quando all'interno della narrazione lineare e ben concatenata dei film di quel periodo (commedie, western, polizieschi) cominciano ad apparire indizi di una trasformazione e di una crisi, cioè immagini non più necessariamente utili e vincolate al progredire della trama. Con la crisi del regime classico, che si realizzerà in pieno con il Neorealismo italiano, poi si approfondirà con la "Nouvelle vague", i film si riempiono di personaggi "veggenti più che attanti", infermi, bambini, anziani, semplici testimoni inadatti all'azione che rendono la trama del film sempre più svuotata e sconnessa, meno rispondente al binomio percezione-azione, causa-effetto.

Da questa impotenza nasce la possibilità di un nuovo tipo di immagine, che ci permette una visione diretta del tempo e del pensiero.

Una situazione puramente ottica e sonora non si prolunga in azione più di quanto non sia indotta da un'azione. Essa fa cogliere, si presume faccia cogliere qualcosa d'intollerabile, d'insopportabile. Non una brutalità come aggressione nervosa [...]. Si tratta di qualcosa di troppo potente, o di troppo ingiusto, ma a volte anche di troppo bello, che quindi eccede le nostre capacità senso-motorie¹⁹.

È l'immagine ottica e sonora pura che sarà protagonista del secondo volume, quello dedicato alla modernità cinematografica. Anche in questo caso Deleuze dispiega i caratteri del nuovo regime estetico commentando *Materia e memoria*.

Nel secondo capitolo di questo libro, dal titolo *Il riconoscimento delle immagini*, Bergson individuava due tipi di riconoscimento, atto concreto con cui afferriamo il passato nel nostro presente: l'uno, che ha a che fare con la percezione e con il piano di attualità, è un ricordo automatico che possiede i caratteri della ripetizione e dell'abitudine. Accanto a questo ricordo abituale affiancato dal suo accompagnamento motorio esiste tuttavia un'altra modalità, non ripetitiva e automatica, ma attenta e riflessiva. In tutti i casi in cui interviene una inibizione, un blocco nel meccanismo ben oliato della risposta motoria spontanea, il soggetto è infatti costretto a uno sforzo, ad andare a cercare nel passato la reazione adeguata al presente, allontanandosi dalla propria attualità per immergersi infine nella memoria vera e propria, nel pensiero puro. Questo passato puro si può manifestare per esempio nel sogno, o in alcuni stati patologici; esso appare solo quando l'azione è bloccata, quando falliamo nella ricerca di una particolare immagine.

Nel riprendere questa analisi bergsoniana Deleuze ne sottoli-

¹⁹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*. Cinema 2, Ubulibri, Milano 1989, p. 29.

nea soprattutto i momenti in cui si sente affiorare un'atmosfera vagamente inquietante, nella frequenza di espressioni come frattura, inibizione, malattia, scacchi del riconoscimento. Se nel rapporto automatico tra percezione e azione abbiamo individuato la similitudine con il nesso causa-effetto della narrazione classica, l'atmosfera sospesa di una inibizione all'azione predomina nel cinema moderno, che abbandona la narrazione lineare per mostrare movimenti acentrati, situazioni e spazi svuotati, personaggi frenati nell'azione. Tutto ciò si produce in seguito a un blocco conoscitivo, cioè alla sospensione del riconoscimento che Bergson avrebbe definito abituale. Ma è soltanto questo impedimento che, come nel caso della esperienza del sublime, rende possibile un contatto diretto con il virtuale, la temporalità, la memoria, il pensiero. Il tempo mostrato in modo indiretto attraverso l'azione sembra avvicicabile al "tempo nelle cose" proprio della filosofia classica, quello che appariva attraverso il mutamento dei fenomeni, mentre il tempo in sé sganciato dal movimento, che appare nelle immagini del regime cinematografico moderno, è definito "fuori dai cardini", proprio nello stesso modo in cui Deleuze aveva definito il tempo kantiano.

L'esperienza cinematografica "moderna" di deragliamento del racconto, così come dell'identità dei personaggi, dei luoghi, della linearità temporale, viene caratterizzata da Deleuze come uno scacco del sistema conoscitivo, qualità che inserisce dunque l'immagine-tempo tra gli eredi contemporanei del sublime kantiano²⁰. Le immagini svincolate dal concatenamento narrativo tipiche di un certo tipo di cinema della modernità – immagini potenti ed esteticamente valide in sé, al di là di ciò che significano – possiedono una forza smisurata, una dinamica aberrante, che è indice, effetto e causa di una messa in discussione della nostra normale condizione sensibile, empirica, organica. Questo arresto, tuttavia, non segna la fine del pensiero; al contrario, per Deleuze ne mobilita l'inizio, ed è l'unica possibilità di un contatto diretto con una temporalità pura, resa visibile nelle immagini. Gli esempi cinematografici deleuziani delle immagini-tempo sono molteplici, ma anche molto diversi tra loro, a conferma della impossibilità di dare una forma oggettiva alla visione sublime di un tempo che appare "in persona". L'impedimento a una reazione adeguata di fronte a una situazione-limite

²⁰ Già nel primo volume sul cinema, *L'immagine-movimento*, Deleuze citava Kant e le due tipologie di sublime, matematico e dinamico, in riferimento al cinema classico. La produzione cinematografica della scuola francese degli anni Venti e Trenta sarebbe un cinema del sublime matematico; il sublime dinamico si manifesterebbe invece nell'espressionismo cinematografico tedesco. Tuttavia, questo richiamo diretto al sublime sembra troppo letterale e poco potente se paragonato all'esperienza di scontro tra le facoltà dell'immagine-tempo.

– troppo dolorosa o intensa, per esempio – è ciò che permette un superamento del rapporto abituale con il mondo (un superamento che ha la stessa duplicità del sublime kantiano, essendo l'altra faccia del fallimento), consentendo dunque una visione del tempo svincolato dalla sua attualità, un tempo che Deleuze chiamerà anche virtualità pura, pensiero.

All'inizio di questo testo è stato messo in luce come uno dei tratti ricorrenti del pensiero di Deleuze, quello che cerca la possibilità di concatenamenti, ovvero di incontri tra dimensioni che sono eterogenee, differenti per natura. Tale questione emerge fortemente anche nel concetto di immagine-tempo: “È in ogni caso essenziale che i due termini in rapporto differiscano per natura e tuttavia ‘si rincorrono l'un l'altro’, rinvino l'uno all'altro, si riflettano senza che si possa dire qual è il primo e tendano *al limite* a confondersi, cadendo in uno stesso punto di indiscernibilità”²¹. Tale aspetto duplice (si potrebbe dire riflettente) di una immagine che è insieme attuale e virtuale è messo in luce da un'altra invenzione concettuale, quella di “immagine-cristallo”, punto di indiscernibilità tra attuale e virtuale, genesi della presentazione diretta del tempo. Riprendendo i termini bergsoniani, nel fallimento del riconoscimento automatico il soggetto abbandona la dimensione della sua attualità, dell'atto, per andare in cerca del ricordo di cui ha bisogno nella dimensione del passato, nella virtualità: in questo affondare nella memoria si entra in contatto con il pensiero, tanto più puro quanto più la ricerca del ricordo particolare subisce successivi fallimenti. Ma in tal modo si istituiscono una serie di “circuiti della memoria” che vanno dall'attuale al virtuale e poi di nuovo al punto di partenza, in un rapporto di mutua tensione tra i due ambiti. L'immagine-cristallo è il circuito più contratto, riflesso virtuale immediato e sempre reversibile dell'attuale, punto di indiscernibilità tra le due dimensioni ontologicamente differenti. La sfida, qui, è quella di cogliere la natura dello slancio che permette il passaggio alla virtualità nella sua irriducibile diversità ontologica dall'attuale: non si tratta certo di un processo intellettuale, o psicologico, quanto di uno smarcamento, una sospensione dell'abituale, che fa uscire il tempo “fuori dai cardini”. D'altra parte, questo sganciamento dall'attualità non è mai totale, se è vero che tra le due dimensioni c'è una continua circuitazione, che sono contemporaneamente indiscernibili. La figura del cristallo rimarca efficacemente la sovra-personalità, l'a-soggettività del tempo deleuziano, permettendo a Deleuze di descrivere un incontro non armonico tra materia e memoria, pensiero in sé

²¹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., p. 59.

e mondo fenomenico, soprasensibile e natura. Tale incontro non perde il suo tratto discordante e violento, eppure l'esito è l'impossibilità di discernimento tra le due dimensioni.

Ma chi è che nel regime cinematografico moderno proposto da Deleuze subisce l'impedimento a reagire e il relativo contatto con una dimensione sublime, *out of joint*, impensabile? Con la risposta a questa domanda emerge la divergenza più evidente tra il pensiero di Kant e quello di Deleuze, cioè la teoria relativa allo statuto del soggetto. Il coglimento del tempo in sé, del pensiero puro, è una possibilità che riguarda i personaggi e gli spettatori insieme, e le immagini sono parti della materia, nello stesso tempo costitutive del film e del mondo intero. Se il sublime kantiano era una esperienza del soggetto, l'estetica cinematografica descritta da Deleuze non ha soggetto, non è una estetica dello spettatore né del creatore, e la nozione di sguardo tipica delle estetiche cinematografiche, che reintrodurrebbe una distanza rappresentativa contro cui il filosofo combatte, viene abbandonata e sostituita da quella di un occhio che è "già nelle cose" ²². Tuttavia, a dispetto di questa innegabile distanza, l'antico nemico sembra riaffiorare nelle pagine deleuziane sul cinema moderno, che ripropongono una esperienza dello scontro e del disaccordo tra dimensioni differenti per natura come unica genesi del pensiero. Se negli anni Sessanta Kant è per Deleuze un avversario da comprendere e combattere, successivamente il filosofo francese riprende un confronto con Kant che ne evidenzia le vicinanza: la mancanza di un accordo spontaneo tra facoltà; la presentazione di un soggetto diviso; e soprattutto l'apparizione del sublime come emozione negativa, che interrompe l'ordinaria organizzazione delle facoltà e del riconoscimento. Nella filosofia deleuziana tale scacco delle facoltà, causato dall'impatto con un particolare tipo di immagine (cinematografica), diviene la genesi della presentazione diretta del tempo, e dunque del contatto con il reale in sé come unico possibile inizio del pensiero.

²² Approfondisce questa differenza riguardo lo statuto del soggetto tra Kant e Deleuze D. Cantone, nel suo *Cinema, tempo, soggetto*, cit., in partic. pp. 133-136. A proposito dello statuto del soggetto nella esperienza del sublime, Luigi Russo, nella sua *Presentazione* al volume *Da Longino a Longino. I luoghi del sublime*, sottolinea come in Kant, diversamente dal celebre testo di Burke, l'esperienza del sublime conduca infine a un rafforzamento del soggetto trascendentale, a una "vigorosa restaurazione dell'Io", mosso dal bisogno di suturare quella che viene definita una "antiumanistica frattura" (*Aesthetica*, Palermo 1987, p. 11).

La forma della memoria: *Luigi Russo e la storia dell'arte*

di Francesco Paolo Campione

La commemorazione di una figura centrale nella cultura italiana e internazionale ha sempre un che di pericoloso, di infido. È come avviarsi su una strada ghiacciata con una attrezzatura inadeguata: ogni passo cela l'insidia di uno scivolone, e l'esposizione al ridicolo. L'enfasi è il più delle volte la compagna preferita di queste operazioni, tanto più se ragioni affettive e debiti personali a quella memoria indurrebbero ad abbandonarsi alla commozione e al rimpianto. Luigi Russo era alieno dalla retorica e nessuno meno di lui avrebbe apprezzato un elogio trapunto di frasi fatte, e di sentimentalismi d'accatto. Schietto fino alla crudezza, non era precisamente amico della falsa simpatia o dell'affabilità interessata: un *habitus* che certo gli destò contro qualche astio, specie tra chi apparteneva a schieramenti "politici" diversi, o non si riconosceva nel suo progetto intellettuale e nel suo operato accademico. Eppure, al di là della controversia che inevitabilmente ha accompagnato un personaggio ingombrante, amato e odiato con eguale passione, non c'è chi non gli riconosca almeno un ruolo – certamente il maggiore tra gli innumerevoli che ha rivestito lungo la sua militanza di docente e studioso – in seno alla storia dell'università italiana: Luigi Russo è stato capace di riportare l'estetica italiana a una posizione centrale nell'ambito del dibattito internazionale, e a darle quella dignità, nel quadro degli insegnamenti nei diversi atenei della Penisola, che cinquant'anni fa spettava solo a poche, illuminate e geniali figure di docenti spesso in lotta per spogliare l'estetica stessa da quel vestito ancillare in cui l'avevano costretta – tra gli altri – un malinteso crocianesimo e l'esorbitante d'impostazioni filosofiche tenacemente vincolate a esausti trascendentalismi. Eppure questo merito resterebbe confinato al novero dei risultati effimeri, qualora al fondamento di questo letterale progetto di restauro dell'estetica contemporanea non ci fosse stata la più originale e durevole delle intuizioni di Luigi Russo: ridare vita all'antico, rinnovare la tradizione e farla dialogare con l'attualità: che in fondo era, in una diversa accezione, dare un

senso alla storia come corredo genetico dell'estetica in quanto – per elezione e per data di nascita – scienza della modernità. In un tempo in cui i compartimenti stagni tra i saperi parevano, a una gretta e miope schiera di cattedratici, il falso antidoto per la conservazione di presunte (e fallimentari) specificità, Luigi Russo aveva fatto dell'interdisciplinarietà, della sodalità tra le conoscenze la ragion d'essere del suo disegno scientifico: in quanti, prima della folle eppure sublime impresa della casa editrice *Aesthetica* conoscevano, al di fuori di una ristrettissima cerchia di eruditi poliglotti, autori come Batteux, come lo stesso Winckelmann dei *Pensieri sull'imitazione*, il Burke dell'*Inchiesta sul Bello e il Sublime*, o il Lessing del *Laocoonte*, l'Herder di *Plastica* o l'Arteaga de *La bellezza ideale*; o ancora Mengs, Spalletti, Laugier? Prima di allora i loro nomi s'erano affacciati solo episodicamente tra gli studiosi, in edizioni parziali, traduzioni scorrette e velleitarie, a stento corredate da apparati critici e note esplicative credibili. Persino pensatori di primo piano come Du Bos e Baumgarten, il cui ruolo fondativo dell'estetica sistematica è oggi universalmente riconosciuto, erano restati sepolti sotto una coltre di polvere fino alla riscoperta da parte di Luigi Russo e dell'infaticabile equipe di studiosi che aveva sguinzagliato in tutta l'Europa alla ricerca di testi dimenticati persino in patria. Il caso del saggio *Le Belle Arti ricondotte a unico principio* di Charles Batteux, che in Francia sarà ri-apprezzato solo dopo l'uscita dell'edizione moderna italiana a cura di Ermanno Migliorini, è solo in minima parte sintomatico dell'operazione, diremmo universalistica, che stava sottesa a un più ampio disegno e la cui portata era destinata a fare dell'estetica il tratto d'unione fra dominî diversi del sapere: ritrovare le radici del mondo moderno negli scritti che registravano “dal vivo” le origini del dibattito epistemologico sulla sensibilità, sul valore della emozione nello studio scientifico delle arti, sulla natura e sulla peculiarità di sensi diversi a seconda di arti diverse. In generale tutti i protagonisti dei classici rinati nella mitica collana rosso-bordeaux sono autori di testi di cui hanno beneficiato, in pari tempo e con uguale profitto, tanto gli storici dell'estetica situata all'altezza della modernità, quanto gli storici dell'arte settecentesca, quanto ancora gli storici della letteratura e della filosofia. Per Luigi Russo la costruzione dell'estetica moderna era passata da un bilanciamento teorico tra saperi diversi, la retorica, le scienze umane, la fisiologia, la poetica: ognuna in grado di offrire un contributo determinante al di fuori di schemi predeterminati e di confini suppostamente invalicabili. Tuttavia, nella vicenda scientifica e didattica che ha segnato il suo percorso sin dagli esordi di una carriera da autentico ragazzo prodigio, è noto che soprattutto la

storia dell'arte ha ricoperto un ruolo decisivo, un autentico *alter ego* disciplinare dell'estetica stessa al punto da rappresentare il risvolto di una originaria solidarietà tra le due materie. Quasi una chiave di volta insomma, sulla quale – per ragioni intrinsecamente legate all'architettura concettuale del suo pensiero – egli ha costruito non solo una modalità interpretativa della storia dell'estetica nella quale questa disciplina ha preso un corpo letteralmente “iconico”; ma anche un paradigma comunicativo di ineguagliabile chiarezza argomentativa. Al punto che sarebbe difficile comprendere la polifonia dei suoi interessi filosofici, letterari, cinematografici laddove non li si leggessero sotto la lente di uno storico dell'arte quale – per formazione e per disposizione intellettuale – fu non in subordine il maestro.

Il rapporto filiale che ha legato Luigi Russo a Cesare Brandi, forse il più originale storico dell'arte italiano del Novecento e certamente tra i massimi teorici dell'immagine dell'intera storia dell'estetica, si è espresso nelle forme di un'autentica continuità ereditaria, e di una *methodus* d'insegnamento sempre attuale a dispetto dell'incedere del tempo. Di Brandi Russo amava dire che le prolusioni ai suoi corsi di storia dell'arte erano delle vere e proprie lezioni di estetica che sostanziano di un insegnamento a “saper vedere” una rassegna di opere e di artisti che diversamente sarebbe restata cristallizzata all'inattingibile. L'estetica era per Brandi, e in un'accezione speculare anche per Luigi Russo, il codice genetico iscritto alla storia dell'arte, la traccia nella quale l'estetica stessa ha misurato le proprie possibilità di esistenza. Nella prassi didattica di Luigi Russo, d'altro canto, le lezioni di estetica erano costantemente supportate dal ricorso a un'acuta osservazione dei fenomeni artistici – dalle Veneri preistoriche fino alle ultime tendenze dell'arte contemporanea – nella quale, lungi da alcun tipo di preconconcetto o di schematismo, ogni fatto ha costituito un tassello di quella che egli stesso riferendosi a Brandi (ma il discorso, evidentemente, assumeva anche un indissimulato sapore autobiografico) definiva “un'estetica critica e genetica pienamente autonoma e originale”¹.

L'apporto che Luigi Russo ha dato alla storia dell'estetica, del quale senza difficoltà può essere definito il fondatore in Italia nell'ambito dell'insegnamento accademico, può essere visto anche nella sorellanza che questa ha intrattenuto con la storia dell'arte. Un dualismo che ha accompagnato un lungo tratto dell'estetica sin dalla sua fondazione disciplinare alla metà del Settecento, e che ha letteralmente preso corpo – proprio grazie a Luigi Russo – nella

¹ L. Russo, *Omaggio a Cesare Brandi*, in Id. (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Università degli Studi di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 1986, p. IX.

riscoperta di quella serie di testi capitali tanto per l'estetica, quanto per la stessa storia dell'arte.

Fedele al dettato originario di una estetica come scienza delle arti liberali, e conscio che senza l'apporto della storia dell'arte il tragitto teorico di questa disciplina sarebbe stato troppo breve, Russo ha fatto di quel binomio disciplinare un modello pedagogico di straordinaria efficacia.

Lo stile argomentativo e la chiarezza espositiva erano il marchio più caratteristico delle sue lezioni, nelle quali la fedeltà alla tradizione si sposava alla curiosità verso i ritrovati delle nuove tecnologie digitali: quando ancora ovunque le lezioni, specie di storia dell'arte, facevano ricorso a diapositive sbiadite, a "nuovissimi" proiettori meccanici, Russo è stato tra i primi – ormai oltre trent'anni fa – a fare uso delle presentazioni in PowerPoint, delle elaborazioni multimediali ricche di insoliti effetti di animazione preparate grazie all'inseparabile (e sempre aggiornatissimo) Mac della Apple. In fondo, amava dire, la vocazione alla ricerca era anche questa: traslare a un nuovo canale semiotico la scritturalità di testi capitali della storia dell'estetica, ma pur sempre appartenenti a epoche ormai lontane dall'attualità. Tutti ricordano il pathos che Luigi Russo impiegava durante le sue lezioni nella ricostruzione, sin nei più minuti dettagli, della riscoperta nel 1506² della statua di *Laocoonte*³, con una minuziosa esegesi delle fonti, una rigorosa comparazione tra le diverse descrizioni del gruppo scultoreo che giungeva a un'autentica drammatizzazione nel momento in cui a entrare in gioco era la rievocazione virgiliana della tragedia occorsa al sacerdote troiano. Quasi come un cantastorie, con una mimica, un sapiente uso delle onomatopее e dei tratti soprasegmentali che solo competerebbero a

² Tra la costellazione di testi, dedicati alla riscoperta del gruppo statuario, converrà ricordare almeno B. Andreae, *Laocoonte e la fondazione di Roma*, Il Saggiatore, Milano 1989; S. Settis, *Laocoonte. Fama e stile*, Donzelli, Roma 1999; P. Liverani, Arnold Nesselrath, *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006. Saggi dei quali non sempre pienamente Luigi Russo condivideva gli assunti, ma che certamente hanno contribuito a riportare all'attualità la questione del ruolo di questa statua non solo in ordine all'esautoramento dello spirito rinascimentale, ma anche per la centralità che in seno alla teoria delle arti essa ha ricoperto ha ricoperto nella liquidazione del secolare topos dell'*Ut pictura poesis*.

³ La questione del ruolo fondamentale che ha ricoperto il *Laocoonte* lessinghiano nella definizione dell'estetica moderna è, com'è noto, uno dei punti focali della ricerca di Russo a partire dalla pubblicazione nel 1991 dell'edizione commentata del testo a cura di Michele Cometa. In quella occasione, il convegno dal titolo *Laocoonte 2000* svoltosi l'1 e il 2 novembre presso il Grand Hôtel & des Palmes di Palermo, trentennale scenario degli innumerevoli incontri scientifici promossi dal Centro Internazionale Studi di Estetica, aveva in via definitiva ratificato l'attualità del testo in una prospettiva che – a poco meno di dieci anni dalla fine del Novecento – poneva in gioco questioni tutt'oggi vivissime intorno al rapporto tra le arti e ai confini della rappresentazione. Gli atti del convegno sarebbero stati poi riuniti nel saggio omonimo pubblicato sul numero 35 di "Aesthetica Preprint".

un grande attore, Russo arrivava persino a riprodurre il sibilo mostruoso dei serpenti giunti dal mare, l'urlo angoscioso di Laocoonte nell'atto di essere straziato – lui e i suoi figli – da quei portatori di ingiustizia e di morte. Un'efficacia didattica capace di ridare vita a un archetipo narrativo e figurativo e di mostrarne l'esemplarità ben oltre i due modelli – quello letterario e quello plastico – che ne hanno eternato il mito.

Se *Laocoonte*, con la sua gravidanza insieme scultorea e letteraria, con il dispositivo che ha incarnato capace di sintetizzare segni differenti e di ricodificarli nel superamento della logica delle cosiddette “arti sorelle”, ha rappresentato la stella polare della costruzione estetica e insieme storico-artistica di Luigi Russo, la *Gioconda* è stata l'approdo finale di un'intera metodologia didattica. I fatti sono noti, ma forse conviene riassumerli brevemente. Negli ultimi anni della sua carriera accademica, una carriera che – non riconoscendosi in quella deriva che egli stesso definiva post-università – non ha mai derogato al principio che al vertice della missione di professore stanno gli studenti e le loro esigenze educative (e che dunque non ha mai conosciuto un solo giorno d'interruzione, foss'anche per le ragioni di una salute che sempre più spesso non l'assecondava), il maestro aveva preso a dare sempre maggior spazio al tema del quadro leonardesco, identificandone lo statuto di icona dell'intera storia dell'arte. Detto così apparirebbe una banalità, per altro aggravata dall'abuso che di quella immagine si è fatto a partire dalla proliferazione delle sue riproduzioni fotografiche. Russo però era riuscito a schivare la trappola della semplice campionatura, o della ricostruzione – in realtà formalmente perfetta – delle vicende del quadro, del suo stile e delle sue possibili interpretazioni. Aveva compreso che la chiave per fugare il suo mistero era nascosta, o meglio – si era rivelata – nella sua assenza. Il clamoroso furto avvenuto nel 1911 a opera di un imbianchino italiano⁴ e la latenza di due anni fino al ritrovamento e al trionfale ritorno a Parigi, avevano creato attorno al dipinto – fino a quel momento uno dei tanti, e nemmeno il più pregevole delle collezioni del Louvre – un alone di mitologia. Da allora, amava dire Luigi Russo, la *Gioconda* era divenuta il primo prodotto multimediale della storia dell'arte, ristampata sulle scatolette dei cerini o sulle confezioni delle saponette, reincarnata in improbabili *Tableaux vivants* di attricette e moltiplicata in una miriade di immagini che – assecondando l'irreversibile dissoluzione del suo statuto aurati-

⁴ Sul furto commesso da Vincenzo Peruggia e sui clamorosi particolari della “esportazione” della *Gioconda* in Italia, cfr. J.-Y. Le Naour, *Il furto della Gioconda*, Odoya, Bologna, 2013.

co – consegnavano quel mito sapientemente orchestrato all'attuale consumo estetico. Perfino la irriverente e dissacratoria *Gioconda con i baffi* che cento anni fa (ed esattamente a quattro secoli dalla morte in Francia di Leonardo) Marcel Duchamp licenziava tra i suoi più celebri ready-made, nella ricostruzione di Russo perdeva la propria carica eversiva e si traduceva in uno dei tanti esemplari della banalizzazione cui – in una colossale operazione di marketing – era stata assoggettata la *Monna Lisa*. Di tutto ciò, ma anche di molto, moltissimo altro, Luigi Russo progettava di fare il tema di una sua monografia, ampia a tal segno da superare in documentazione e ricchezza concettuale persino l'ultima sua opera, *Verso la Neoestetica*. Sarebbe bastato avere la pazienza, ma anche il tempo – un tempo che sempre più, e inaspettatamente andava assottigliandosi – di ridurre in pagine lo sconfinato lavoro di ricerca che egli aveva piegato a fini didattici, a beneficio della crescita umana e intellettuale dei suoi allievi. Quell'opera non avrebbe mai visto la luce, e i suoi frammenti (guarda caso, in un formato elettronico) stanno adesso custoditi nelle preziose presentazioni in PowerPoint che – quasi come reliquie – riposano tra la miriade di file che il professore Luigi Russo instancabilmente preparava a supporto delle proprie lezioni di estetica e a incalcolabile vantaggio dei propri studenti.

Non era rimasta un progetto fortunatamente, la pregiata e ormai rarissima monografia che Luigi Russo aveva dedicato nel 1974 a Lia Pasqualino Noto, forse la maggiore pittrice del Novecento siciliano. Può apparire strano che una casa editrice milanese di nicchia, come era "Il Milione" alla metà degli anni Settanta, si rivolgesse a un poco più che trentenne professore di estetica da qualche tempo rientrato a Palermo dopo una brillante parentesi alla Sapienza per scrivere un saggio sulla veneranda artista palermitana, che in quel momento contava poco meno di settant'anni. Ne avevano scritto, prima d'allora, autentiche icone dell'arte e della letteratura del XX secolo, tra essi Renato Guttuso, Pippo Rizzo, Dino Buzzati, Beniamino Joppolo, Alberto Bevilacqua. Russo però era – in quel preciso momento – lo studioso che più d'ogni altro incarnava con miracoloso equilibrio la capacità di ricostruzione documentaria caratteristica dello storico dell'arte, e l'attitudine a osservare l'opera con un meccanismo della visione nel quale – simultaneamente – i piani dell'opera si intersecano e si dipanano con miracolosa perspicuità. La lettura che Russo offre di un dipinto della Pasqualino Noto della fine degli anni Trenta – *Figure al mare* –, è esemplare di un modo di osservare il quadro nel quale la lezione brandiana è stata superata in una sintesi superiore:

In *Figure al mare*, confrontandola con l'opera prescelta all'inizio come punto di riferimento, *Colombi*, ciò che immediatamente colpisce, è una figuratività ancora più pura, netta; e insieme la finezza e si direbbe quasi la discrezione con la quale i motivi sono ora formulati: suggeriti cioè, invece che profferiti a voce spiegata. La scatola, per esempio, è strutturata con tanta virtuosità d'impaginazione, che ad una prima lettura la sua saturazione si avverte appena; gli elementi nucleari che la disegnano appaiono allentati nelle nodazioni oppostive e financo sfasati fra di loro, eppure la tenuta d'insieme è assicurata egualmente senza la minima smagliatura. Intanto l'impianto strutturale del dipinto, pur mantenendo la stessa problematica presente in *Colombi*, è pensato in accezione diversa. Non assistiamo più a una meccanica contrapposizione di figura e fondo. Al contrario, fra di essi s'instaura, pur mantenendo la primigenia distinzione funzionale, un colloquio continuo e quasi simpatetico, fatto di schermaglie ma anche di connivenze. La linea terminale marino-orizzontica, di un blu intenso e purissimo, non minaccia ma calamita, non forza ma attrae le figure in primo piano, le quali verso di verso di essa liberamente sembrano protendere. In contraccambio, il contenimento dello slittamento del piano curato segnatamente dalla gamba distesa e antiteticamente rotante della figura in basso a sinistra, precisa la propria natura contrastiva in termini non polemici: il panno sul quale essa poggia è solidale con la linea di fondo, è invece la sua maggiore consistenza materico-terrestre, il bluastro di tono più cupo e riarso, che sancisce la prevalenza. Il fondo non contesta il verdetto, vi si sottomette, ed offre anzi l'energia accumulata, segnando una corda rientrante con una risega nettissima alla base montuosa, alla stupenda figura di destra. Questa pulsione accende il meccanismo magnetico della scatola⁵.

È un passo nel quale lo stile espressivo di Luigi Russo si dispiega in tutta la sua letteraria arduità, nella capacità di seguire ogni linea dell'opera non semplicemente descrivendola (sebbene quello appena citato sia un esercizio ecfrastrico tra i più raffinati), ma dandogli la forza di una "ri-creazione" spirituale dell'opera che sta tra Croce e Ragghianti senza appiattirvisi.

Nulla era estraneo alla curiosità enciclopedica di Luigi Russo, appartenesse al genere del figurativo o agli sperimentalismi del Dada, al classicismo del Rinascimento oppure ai fenomeni più discussi (e talora discutibili) dell'arte attuale. Non v'era insomma fenomeno artistico antico o moderno in cui egli non riconoscesse – come esatto controcanto della teoria – una chiave esemplificativa che permettesse di comprendere il dispiegarsi in una forma percepibile delle idee, il passaggio alla dimensione del fatto della riflessione filosofica. Di Damien Hirst, l'artista nel quale riconosceva l'autentico paradigma di un'arte che – esaurito ormai il percorso della propria dissoluzione tenta di ritornare alle origini stesse della sua essenza concettuale –, Russo amava dire spesso durante le sue lezioni che la sua vocazione è trasformare la morte in un gioco. Giungeva persino ad affermare che in autori come lo stesso Hirst, come Witkin, come von Hagens il dispositivo teorico della "neoesetica"⁶, l'estetica del tempo della crisi, si dispiega con esemplare

⁵ L. Russo, *Lia Pasqualino Noto*, Edizioni del Milione, Milano 1974, p. 11.

⁶ Sulla proposta disciplinare della "neoesetica", cfr. L. Russo, *Notte di luce. Il Set-*

perspicuità. Come a dire: un modello artistico è capace di risolvere i meccanismi teorici che sovrintendono alla elaborazione delle idee meglio di qualunque trattato e di costituirne l'epifania in un aspetto solido e durevole. La forma dell'opera d'arte è stata per Luigi Russo, autenticamente, una forma della memoria, un luogo nel quale l'ingegno e la creatività, la sensibilità e l'acutezza hanno trovato terreno d'incontro, di sintesi e di reciproca esaltazione. Della sua propria vita e della propria missione scientifica e culturale, senza retorica e a di là di ogni trionfalismo, il maestro ha fatto una vera e propria opera d'arte che molto difficilmente il tempo e l'irreversibile corsa all'oblio saranno in grado di offuscare.

tecento e la nascita dell'estetica, in P. Giordanetti, G. Gori, M. Mazzocut-Mis, *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano 2008, pp. 257-278; Id., *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in "Rivista di estetica", n.s., anno LI, n. 47 (2/2011), pp. 197-209.

La storia dell'estetica come critica e come filosofia

di Stefano Catucci

1. Il primo volume della collana *Aesthetica*, pubblicata a Palermo nell'ambito delle attività del Centro Internazionale di Studi di Estetica avviato da Luigi Russo a partire alla metà degli anni Settanta, è apparso nel 1982 e aveva per titolo *Oggi l'arte è un carcere?*. Curato proprio da Russo, non era un libro di storia, ma di intervento sull'attualità compiuto partendo da un questionario promosso da un artista argentino, Horacio Zabala, e sviluppato poi in un seminario palermitano a cui avevano partecipato studiosi della "vecchia" e della "nuova" generazione¹. Il 1981 era anche l'anno in cui usciva in traduzione italiana *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard², testo apparso in Francia due anni prima e all'origine di uno degli ultimi grandi dibattiti sulla filosofia del tempo attuale cui si sarebbe aggiunto, nel 1983, la raccolta *Il pensiero debole* curata da Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti³. Quest'ultima era stata a sua volta anticipata, ancora nel 1981, dalla pubblicazione del volume di Vattimo *Al di là del soggetto*⁴ e sarebbe stata coronata, di nuovo nel 1983, dalla prima traduzione italiana, sempre a cura di Vattimo, dell'*opus magnum* di Hans-Georg Gadamer *Verità e metodo*⁵.

Fotografare in un'istantanea l'insieme di queste pubblicazioni è utile per collocare opportunamente i problemi con i quali l'estetica e la sua storia avrebbero dovuto confrontarsi di lì ai due decenni successivi, volendo a grandi linee ritenere consolidate, nel volgere del Millennio, le questioni aperte all'inizio degli anni Ottanta.

¹ L. Russo, a cura di, *Oggi l'arte è un carcere?*, *Aesthetica*, Palermo 1982, con interventi di H.-D. Bahr, J. Baudrillard, E. Crispolti, E. Migliorini, Ph. Minguet, M. Perniola, L. Russo, V. Ugo.

² J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éd. De Minuit, Paris 1979; tr. it. di C. Formenti, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.

³ G. Vattimo, P. A. Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, Milano 1983, con testi di L. Amoroso, G. Carchia, G. Comolli, V. Costa, F. Crespi, A. Dal Lago, U. Eco, M. Ferraris, D. Marconi.

⁴ G. Vattimo, *Al di là del soggetto*, Feltrinelli, Milano 1981.

⁵ H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1960; tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.

L'urgenza di osservare i mutamenti della condizione postmoderna era infatti al centro tanto di *Oggi l'arte è un carcere?* quanto dei contributi di Vattimo e Rovatti, mentre dalle pagine di Gadamer emergeva una critica al tema della soggettività che si rispecchiava nel pensiero di Vattimo e che, introdotta nella discussione italiana di allora, metteva in mora la stessa posizione dell'estetica nel panorama contemporaneo, identificandola non con un'appendice, ma con il cuore stesso del progetto moderno. Non era la "differenziazione estetica" descritta da Gadamer il meccanismo basilare della riduzione dell'esperienza a una proiezione soggettiva della coscienza? Non rappresentava il soggettivismo il fuoco stesso della riflessione estetica e non era alla base delle derive più disorientanti dell'arte attuale? Cos'era il *ready made* di Duchamp, per limitarsi all'esempio canonico, se non l'applicazione simbolicamente più efficace del metodo attraverso cui l'arte aveva smesso di voler mettere in scena una relazione con il vero, accontentandosi del gioco ambivalente che getta l'opera, l'artista e l'osservatore in uno stato di reciproca indistinzione? E se l'intero spazio non solo della comunicazione, ma anche della ricerca e finanche dei concretissimi rapporti di lavoro entrava nello spazio di un'estetizzazione indefinita, secondo una delle linee indicate da Lyotard, come avrebbe potuto l'estetica sopravvivere a questa diffusione, equivalente a una sua sempre maggiore mancanza di identità?

Non era la prima critica frontale a cui l'estetica si trovava sottoposta in Italia. Un attacco molto deciso era anzi già stato tentato in chiave anticrociana all'inizio degli anni Sessanta, con il *Processo all'estetica* di Armando Plebe⁶ e con la *Critica dell'estetica* con la quale Ugo Spirito, a poco più di vent'anni dal suo *La vita come arte*⁷, volle annunciare la "fine dell'estetica come scienza filosofica", assegnando agli studi sul tema soltanto il compito di negare la possibilità di una definizione dell'arte e, dunque, di rendere evidente il suo esaurimento⁸. L'ombra di Croce, però, era ormai lontana dall'orizzonte della discussione italiana degli anni Ottanta. La critica era più radicale perché non si limitava a prendere di mira l'oggetto dell'estetica, la categoria dell'arte, ma si focalizzava sui suoi concetti portanti, addirittura identificando l'estetica come il motore occulto del pensiero moderno. A essere messa in discussione era la filosofia stessa dell'estetica, o meglio la sua legittimità a spostarsi su

⁶ A. Plebe, *Processo all'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1959.

⁷ U. Spirito, *La vita come arte*, Sansoni, Firenze 1941.

⁸ U. Spirito, *Critica dell'estetica*, Sansoni, Firenze 1964, p. 302; cfr. E. Mattioli, *La "Critica dell'estetica" in Ugo Spirito*, in A. Russo, P. Gregoretti (a cura di), *Ugo Spirito. Filosofo, giurista, economista e la ricezione dell'attualismo a Trieste*, E.U.T., Trieste 1999, pp. 193-198.

terreni nei quali disseminava, più o meno inconsapevolmente, le scorie tossiche dei suoi concetti basilari.

La collana *Aesthetica* inaugurava le sue pubblicazioni in questo clima e iniziava da un problema teoretico, da una domanda sul senso di un'analisi del presente che facesse ancora leva sugli strumenti dell'estetica. Di lì a poco il catalogo si sarebbe ampliato alternando le questioni di metodo alla proposta di scritti classici, mai tradotti o bisognosi di traduzioni più accurate. In breve le proposte di *Aesthetica* avrebbero formato un vero punto di riferimento per la cultura italiana di quegli anni: gli *Scritti sul Romance* di György Lukács curati da Michele Cometa e il seminario su *Estetica e Psicologia* raccolto da Lucia Pizzo Russo nel 1982; *La nascita dell'estetica di Freud* di Luigi Russo e il testo di Batteux su *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio* nel 1983, anno in cui apparvero anche una diagnosi sulla situazione teatrale (*Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di Claudio Vicentini), una ricognizione su *Estetica e linguistica* (a cura di Emilio Garroni) e il volume di Dino Formaggio *La «morte dell'arte» e l'estetica*; quindi la serie delle opere di Baumgarten, Burke, Baltasar Gracián, Lessing, Moritz, Rosenkranz, Schelling, Schleiermacher e tanti altri, che hanno avuto il merito di riportare la discussione dalla manualistica e dalla letteratura secondaria ai testi, riducendo la possibilità di riassumere in termini troppo semplificati ciò che si rivelava, invece, molto più ricco e problematico in vista di una valutazione del ruolo dell'estetica nella definizione della soggettività moderna.

2. Una decina d'anni dopo l'avvio delle pubblicazioni di *Aesthetica* uscivano in Italia, a breve distanza l'uno dall'altro, due nuovi volumi di storia dell'estetica, uno di Sergio Givone⁹, l'altro di Franco Restaino¹⁰, i primi a disegnarne un affresco complessivo dopo i pochi contributi che, fra le due guerre, non avrebbero lasciato alcuna traccia sul futuro degli studi in questo ambito, a firma di autori come Giulio Augusto Levi¹¹ e Luigi Stefanini¹². Non che fossero mancate le ricostruzioni di singoli passaggi storici, in particolare quelle dedicate alle stagioni del Barocco, dell'Illuminismo, del Romanticismo, né esperienze esemplari come quella di Władysław Tatarkiewicz, l'importanza del cui lavoro per l'Italia è testimoniata proprio dall'attenzione che gli ha dedicato Luigi Rus-

⁹ S. Givone, *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 1988.

¹⁰ F. Restaino, *Storia dell'estetica moderna*, Utet, Torino 1991.

¹¹ G.A. Levi, *Breve storia dell'estetica e del gusto*, Vallardi, Milano 1924.

¹² L. Stefanini, *Storia dell'estetica*, Ape, Padova 1937.

so¹³. C'erano state le storie ricostruite attraverso raccolte di saggi organizzati secondo un piano comune, ma discontinue nel taglio critico e filosofico, come i quattro volumi dei *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, usciti nel 1959¹⁴ o, ben più avanti, il secondo volume del *Trattato di estetica* a cura di Mikel Dufrenne e Dino Formaggio¹⁵. Ma storie riepilogative di ampio respiro, concepite come un'unica campata narrativa, non ce n'erano, in Italia, fino a quel momento, e quanto la storia dell'estetica fosse ormai diventata a sua volta un tema di riflessione lo dimostra, sempre nel 1991, l'uscita di un esame critico della questione che vale anche come la prima riflessione svolta da Leonardo Amoroso in questa direzione: *Sul problema di una storia dell'estetica* (Guerini, Milano 1991).

Benché diverse fra loro, le due *Storie* di Givone e Restaino avevano in comune almeno due aspetti: entrambe infatti rispettavano un'impostazione manualistica di tipo universitario e prendevano le mosse dall'età moderna, con una chiave di lettura più concentrata sull'importanza del Romanticismo e sugli sconfinamenti nel campo della letteratura nel caso di Givone e uno sguardo maggiormente tendente alla completezza del dibattito filosofico in quello di Restaino. Entrambe però, soprattutto, hanno condiviso il merito di presentare la vicenda dell'estetica non come quella di un campo periferico della storia della filosofia, un ambito occasionalmente frequentato anche da autori che non trovavano posto nelle storie maggiori, ma come un percorso parallelo, una sorta di filosofia "altra" che non è possibile ridurre né a un'appendice, né a un'applicazione di idee o sistemi già elaborati a problemi specifici come quelli dell'arte o della bellezza.

L'approdo a quelle due *Storie* era coerente, in fondo, con le esigenze poste da Luigi Russo alla base del lavoro del Centro Internazionale di Studi di Estetica di Palermo: messa in discussione alle radici della sua legittimità filosofica, l'estetica poteva ridefinire la propria posizione nel presente solo ricominciando dalla storia. E questo non per risolversi in storiografia, ma per ritrovare una voce nella continuità dei problemi che, confrontandosi direttamente con le fonti storiche del pensiero estetico, si rivelavano molto più complessi, articolati e stratificati di quanto non potessero lasciare intendere le semplificazioni abituali. Se, come aveva osservato Amo-

¹³ Da segnalare, sul finire della guerra, anche i volumi di carattere antologico usciti per l'editore Sansoni, Firenze, in una collana chiamata "Scrittori d'estetica" ma limitata in tutto a tre uscite così articolate: M.M. Rossi (a cura di), *L'estetica dell'empirismo inglese*, 2 tomi, 1944; E. Lo Gatto, a cura di, *L'estetica e la poetica in Russia*, 1947; C. Baudelaire, *Scritti di estetica*, a cura di G. Macchia, 1948.

¹⁴ *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Marzorati, Milano 1959.

¹⁵ M. Dufrenne, D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Mondadori, Milano 1980.

roso, con Nietzsche e Heidegger si poteva considerare esaurito il ciclo dell'estetica moderna, il senso di un'estetica nuova, contemporanea, poteva essere costruito solo partendo da una rilettura critica della sua storia, cercando in essa gli spunti di quel pensiero "altro" che avrebbero potuto farla riconoscere come una linea sotterranea della filosofia, tanto misconosciuta quanto da riscoprire nelle sue motivazioni più originali.

3. Alla metà del decennio che stiamo prendendo in esame, compreso grosso modo fra gli inizi degli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, Emilio Garroni ha individuato il luogo speculativo dell'estetica definendola "filosofia non speciale"¹⁶. Non una filosofia dell'arte, neppure una filosofia della bellezza e tantomeno una teoria *ad hoc* riferita alle singole arti, ma una filosofia del senso condotta attraverso un esame dell'esperienza sensibile. Un ambito, questo, di cui l'arte era stata storicamente un referente esemplare, purificato dagli interessi pratici e dai concetti empirici che indirizzano l'analisi dell'esperienza verso discorsi nei quali la formazione del senso è presupposta e resta, quindi, fondamentalmente non indagata. Garroni si confronta in quel libro con una serie di autori, da Kant a Croce e da Heidegger a Wittgenstein, leggendoli non per ricostruire una storia, ma per definire un territorio filosofico. Tenendo conto sia dell'intervento di Lyotard sul postmoderno¹⁷, sia delle critiche avanzate da Vattimo e dal progetto del "pensiero debole"¹⁸, Garroni delinea infatti il suo disegno di un'estetica come filosofia critica mettendo in luce, in particolare, i limiti delle tante estetiche che agiscono puntualmente, localmente, e che volendo evitare di interrogarsi sul proprio statuto teorico si concentrano solo sul "qui-ora" dell'estetico lasciandosi volutamente aperte alla possibilità che le cose possano stare anche altrimenti, dunque dichiarandosi refrattarie al bisogno di una teoria qualsivoglia. Sono le tante estetiche "senza qualità" che abitano il panorama contemporaneo, come scrive Garroni utilizzando la formula di Robert Musil, e che prendono forma di volta in volta a seconda di ciò che osservano, un po' come quell'animale fantastico descritto da Jorge Luis Borges, l'A Bao A Qu, che abita fin dall'inizio dei tempi in cima alla Torre della Vittoria di Chittorgarh, nel Rajasthan, ma vive di vita cosciente solo quando un essere spiritualmente evoluto

¹⁶ E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986, 1995².

¹⁷ Ivi, pp. 50 e ss.

¹⁸ Ivi, pp. 61 e ss.

sale per le scale¹⁹. Dietro il rifiuto della teoria, osserva Garroni, si nasconde in realtà sempre una teoria non detta, tanto più “forte”, anzi, quanto meno esplicita. Le estetiche aperte, “senza qualità”, tendono a intendersi pragmaticamente sui “fatti”, cioè sulle circostanze concrete e contingenti che hanno dettato loro questa o quella reazione, questo o quel tentativo di razionalizzazione. Così facendo, però, quelle estetiche non solo si limitano al “qui-ora”, ma sono portate ad “autostoricizzarsi” nel momento stesso in cui si pongono, ovvero a intendere se stesse fin dal principio come prodotti della particolare piega storica e delle circostanze che le hanno suscitate. Eppure “non è affatto ovvio”, scriveva Garroni, “che una teoria o una definizione siano *pensabili in se stesse* come particolari e storiche, in quanto *la loro stessa condizione* sarebbe una sorta di autostoricizzazione originaria” che inevitabilmente lascia “dietro di sé, e sempre di nuovo, l’ombra di una teoria assoluta vuota”²⁰. Se di una storia l’estetica ha bisogno, non è quella del suo porsi come epifenomeno di contingenze che potrebbero considerarla superflua, o ne farebbero volentieri a meno, ma quella del suo “problema interno”, della sua domanda sul senso e dei modi in cui a questa, nel tempo, è stata data una formulazione, prima ancora che una risposta. Per pensare l’estetica bisogna perciò “ripensarla nella storia del problema estetico”, cosa che comporta di necessità l’andare oltre i confini di una “disciplina” e il cercare le fonti, i documenti, i testi, anche nelle parole di chi ha affrontato lo stesso problema pur senza occuparsi specificamente di estetica, o “di ciò che da qualche tempo si chiama ‘estetica’”²¹.

4. Nel successivo *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, uscito nel 1992, Garroni problematizza ulteriormente il problema di una storia dell’estetica mettendolo subito in relazione con la riflessione che mira a riconoscere il “luogo” dell’estetica, la sua maniera cioè di rapportarsi da un lato alla filosofia come tale, dall’altro alle esperienze con le quali è chiamata a confrontarsi di volta in volta, a partire da quelle relative all’arte. Le sue considerazioni non si discostano da quelle di *Senso e paradosso*, ma precisano appunto in che modo debba essere intesa, in ambito estetico, l’identità fra storia e riflessione critica. “La questione di che cosa e come sia l’estetica e quella di che cosa e come sia la sua storia sono una

¹⁹ Cfr. E. Garroni, *Senso e paradosso*, cit., pp. 53-54 e J. L. Borges, *A Bao A Qu*, in Id., *El libro de los seres imaginarios*, Kier, Buenos Aires 1967; tr. it. di F. Antonucci, *Il libro degli esseri immaginari*, Theoria, Roma 1985.

²⁰ E. Garroni, *Senso e paradosso*, cit., p. 55.

²¹ Ivi, pp. 197-198.

e una sola questione”²², scrive Garroni, sottolineando che questa sovrapposizione non deve essere intesa in una chiave banalmente storicistica. L'estetica non si risolve semplicemente nella sua storia, ma trova in essa l'articolazione più radicale di quello che Pantaleo Carabellese aveva chiamato il “problema interno” della filosofia, e di cui Garroni evidenzia il riemergere tanto nei testi canonicamente dedicati all'estetica, tanto in quelli che l'hanno tematizzato spesso toccando questioni di ordine estetico. “Se sia possibile una storia dell'estetica”, scrive ancora Garroni, “*di che cosa* sia storia, su quali *testi e documenti* debba essere condotta, se in particolare abbia un *inizio e quando*, sono [...] domande che riguardano *allo stesso tempo* l'estetico e lo storico dell'estetica”²³. Ma proprio perché mettono in gioco l'inizio, lo svolgimento, insomma lo statuto della riflessione estetica, quelle domande non possono partire da fatti già dati e già acquisiti, da opere già classificate come “arte”, da una disciplina più o meno vagamente percepita come unitaria. Non bisogna isolare l'etichetta “estetica” e guardare piuttosto a tutte le fonti del pensiero che si siano interrogati sul posto da cui la filosofia osserva i fenomeni e, soprattutto, prende la parola.

Emblematica, in questo senso, è per Garroni la discussione di Croce con Carabellese. Quest'ultimo insisteva sulla necessità di tematizzare il “problema interno della filosofia”, ovvero “il problema che la filosofia è a se stessa”. Croce raccoglieva il tema a modo suo, parlando di una fondamentale “unità di filosofia e di storia”, e tuttavia poneva in modo chiaro la stessa domanda convinto com'era, osserva Garroni, “che la filosofia non sta e non può stare in un non-luogo esterno all'esperienza e alla storia, e *tuttavia neppure* al di fuori della filosofia che effettivamente praticiamo”²⁴. Stare all'interno dell'esperienza e all'interno della storia entro cui una filosofia è possibile: questo è il luogo che Garroni assegna all'estetica e che sintetizza nell'immagine wittgensteiniana del “guardare-attraverso”. Ciò che chiamiamo “estetica”, insiste Garroni, “è solo marginalmente una disciplina speciale volta all'esame di certi oggetti”, come il bello o le opere d'arte, ma è una filosofia che si è occupata di arte perché per il tramite di questa si è sforzata “di comprendere meglio la possibilità dell'esperienza in genere”²⁵. Più di quanto sia accaduto in altre esperienze del pensiero, nel contatto con i fenomeni estetici è stato sempre chiaro, secondo Garroni, che si può guardare solo “*stando nel mezzo attraverso cui*” si guarda e che *non si può* “trar-

²² E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992, pp. 62-63.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, pp. 69-70.

²⁵ *Ivi*, pp. 25-26.

sene fuori” senza che il guardare smetta di essere un guardare²⁶.

La storia dell'estetica mostra come, almeno fin dal XVIII secolo, negli “autori più significativi” manchi non solo la definizione o la precisazione dei concetti basilari, a partire da quello di bellezza, ma “l'intenzione stessa di cercare definizioni e precisazioni”. Vengono citati Du Bos, Hume, Batteux, Diderot, Burke, per rimarcare che la bellezza, in tutti loro, non indica “senz'altro un valore esplicito ed esplicitabile, ma piuttosto il carattere indeterminato e indefinibile di certe esperienze da cui traspariva il principio di possibili e non necessariamente coerenti determinazioni positive ed esplicite”²⁷. Ci si richiamava al “gusto”, nozione altrettanto indeterminata, al “piacere”, a sua volta talmente controverso da essere avvicinato, proprio da Du Bos, a una specie di “afflizione”²⁸, e ancora al “godimento”, al “genio” e così via. Da questo elenco di temi, e dal modo in cui sono stati storicamente affrontati già in epoca prekantiana, traspare secondo Garroni la volontà di mantenersi all'interno dell'orizzonte di un'esperienza in atto, quello di cui Kant avrebbe talmente sottolineato l'indeterminatezza da pensarlo come una riformulazione del soprasensibile. La storia dell'estetica è identica all'estetica perché mostra il ripetersi del confronto con il limite di ogni determinazione e la riaffermazione della volontà di rimanere nel mezzo attraverso cui si guarda: dunque nell'esperienza stessa per guardare-attraverso, non fuori dall'esperienza per definirla o darle un fondamento.

5. L'analisi storica dell'estetica svolta da Garroni in *Estetica. Uno sguardo-attraverso* si sofferma su pochi autori, alcuni dei quali veri e propri classici della tradizione disciplinare e, significativamente, anche fra i primi a essere comparsi in traduzione nei volumi di *Aesthetica*, a dimostrazione di quanto l'impostazione di un catalogo possa configurarsi anche come un gesto di politica culturale o, se si preferisce in questo caso, di politica dell'estetica filosofica. Si tratta, in particolare, di Batteux e di Burke²⁹. Di nessuno dei due Garroni offre una lettura storicistica. Se lo scritto di Burke sul sublime ha qualità speculative proprie, evidenziate con cura da Garroni, nel

²⁶ Ivi, p. 12.

²⁷ Ivi, pp. 26-28.

²⁸ J. B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), ristampa anastatica dell'edizione del 1770 Slatkine, Paris-Genève 1982, p. 12. Del testo di Du Bos è apparsa una prima traduzione italiana a cura di E. Fubini, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Guerini, Milano 1990; una seconda traduzione, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, con una introduzione di E. Franzini, è stata pubblicata con lo stesso titolo da *Aesthetica*, Palermo 2005.

²⁹ Le edizioni dei loro testi pubblicate da *Aesthetica*, Palermo, sono C. Batteux, *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio*, a cura di E. Migliorini (1983) e E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta (1985).

caso di Batteux si assiste a un uso del testo che ne fa emergere aspetti filosofici insospettati, consapevolmente valorizzati spingendo l'autore ai limiti del suo pensiero per rafforzare una tesi che si sviluppa, partendo dall'epoca precedente Kant, avrebbe trovato il suo coronamento proprio nella lettura della *Critica della facoltà di giudizio*. La storia dell'estetica è, secondo Garroni, la storia della posizione della filosofia di fronte a se stessa, e più precisamente un modo di fronteggiare il bordo dei discorsi filosofici come tali. L'estetica ha una vocazione critica proprio perché mira a problematizzare il posto da cui guarda e da cui parla. Ma per questo si configura non come la manifestazione più eclatante del progetto moderno, ovvero della "metafisica occidentale", secondo l'espressione heideggeriana adottata in chiave anti-estetica da Vattimo, ma come una vera e propria linea di pensiero alternativa alla metafisica, della quale l'estetica non avrebbe mai condiviso né la pretesa a imporre narrazioni "forti", né l'ambizione a presentarsi come un sapere fondativo.

"Batteux e Burke", scrive Garroni, "sono solo due esempi notevoli, scelti in aree culturali diverse", ma il discorso potrebbe essere ampliato "a tutta la più significativa letteratura estetica del XVIII secolo"³⁰: proprio quella che la collana *Aesthetica* ha messo a disposizione dei lettori italiani, specialmente nel primo decennio della sua attività. Grazie a questa forma di ritorno alle fonti della storia, che è stata opera di più di una generazione di studiosi stimolati e guidati dall'impulso di Luigi Russo, è stato possibile anche per Garroni trovare interlocutori preparati a cogliere il significato della sua identificazione tra la storia dell'estetica e il venire in luce di un problema critico della filosofia.

L'estetica come filosofia non-metafisica, e in qualche caso esplicitamente anti-metafisica, dunque come pensiero critico non riducibile ai contorni considerati tipici del soggettivismo moderno, è la chiave che Garroni ha individuato per cogliere in modo non superficiale tutta la varietà di domande poste dalla filosofia su se stessa e che egli ha argomentato precisamente a partire dalla storia dell'estetica, cioè della filosofia *tout-court*.

³⁰ E. Garroni, *Estetica. Uno sguardo-atravverso*, cit., p. 188.

*Una lezione dal passato: l'estetica filosofica e il razionalismo critico di Antonio Banfi*¹

di Simona Chiodo

In *Crisi e costruzione della storia. Sviluppi del pensiero di Antonio Banfi* Neri scrive parole severe sulla posizione assunta da Banfi nel corso degli anni Quaranta, che contraddice il suo razionalismo critico: “in realtà mi sembra necessario tornare a chiedersi oggi, anche sulla base delle esperienze storiche successive, se la visione illuministica di Banfi e le motivazioni filosofiche che sostennero il suo impegno attivo specialmente nel secondo dopoguerra fornissero una risposta davvero risolutiva al problema della storicità”². Neri fa riferimento alla qualità specifica del comunismo assunto da Banfi, secondo il quale “la filosofia è sollecitata a mediare in modo più stretto la dimensione teoretica e quella pratica”³, quasi a dire che “la ragione storica costruita dal moderno “uomo copernicano”, sperimentati i limiti estremi del negativo, avesse trovato nel comunismo la propria definitiva incarnazione”⁴. Ma la cosa più interessante è la spiegazione teoretica data da Neri, che precisa che Banfi contraddice un’idea cardinale del suo razionalismo critico, che è l’idea della necessità di conservare una “netta divaricazione tra teoria e prassi,

¹ Il titolo dell’articolo che propongo, *Una lezione dal passato*, ha due significati: il primo fa riferimento all’argomento specificato dal sottotitolo e il secondo fa riferimento, viceversa, alla lezione di Luigi Russo. Il mio lavoro scientifico sotto la sua guida ha avuto a che fare soprattutto con il testo di Archibald Alison da me tradotto e curato per *Aesthetica, Natura e principi del gusto*. È stata un’esperienza formativa importante per me, che lavoro soprattutto con strumenti teoretici, perché la guida di Luigi Russo ha spinto all’esercizio, viceversa, la mia attenzione per l’indagine storica, dal contesto degli autori al contesto delle loro idee e delle loro parole, e, in ultimo, ha anche riattivato la mia consapevolezza dell’importanza, sia nella nostra formazione sia nella nostra evoluzione, dei contesti che ci generano, e che possiamo provare a investigare con uno sguardo particolare. Allora, il mio modo per ricordare Luigi Russo non può che essere la messa in atto della sua lezione, attraverso un articolo che prova a investigare un nodo storico della tradizione filosofica milanese, dalla quale la mia strada è partita.

² G.D. Neri, *Crisi e costruzione della storia. Sviluppi del pensiero di Antonio Banfi*, Bibliopolis, Napoli 1988, p. 24.

³ Ivi, p. 66.

⁴ Id., 1945: *un confronto teologico-politico tra Paci e Banfi*, in “aut aut”, n. 214-215, 1986, p. 58.

tra il mondo della ragione, rigorosamente teoretico e avalutativo, e il mondo “pragmatico” dei valori, che deve rinunciare a ogni fondazione filosofica universale”⁵. In particolare, secondo Neri “Di fatto l’impegno per un maggior realismo pratico [...], la volontà di risolvere concretamente la crisi storica, comporta l’abbandono del dualismo tra l’ideale (irrealizzabile) e il reale, quindi l’abbandono di quel trascendentale che Banfi aveva inteso come distanza radicale tra l’assoluto e il finito”⁶. E il risultato è il seguente: “l’assolutizzazione dell’umano e l’imprigionamento antropomorfo del divino”⁷.

Il “trascendentale” tradito nel corso degli anni Quaranta è per-spicuo, nella sua versione autentica, soprattutto nell’estetica di Banfi, fondata e sviluppata con la qualità di un’estetica filosofica che, al contrario, “non ha da imporre ideali, da giustificare norme, da fissare criteri di valutazione”⁸. In particolare, l’estetica filosofica di Banfi conserva il dualismo tra l’idealità e la realtà attraverso una costituzione teoretica “così pura ed universale da non ridurre la realtà dell’arte secondo un suo astratto valore o un aspetto parziale, ma coglierla e giustificarla nell’intima articolata sua vita”⁹, “Lascia[ndone] valere l’esperienza estetica in tutta la sua varietà, complessità, universalità, senza limitazione alcuna”¹⁰: è la conservazione del dualismo tra l’idealità e la realtà, e non la sua estinzione, a dare genesi a uno strumento (ideale) che orienta nella comprensione della complessità (reale), per “non consentirne l’irrigidimento in schemi valutativi, [e] mantenerne, per così dire, elastica la struttura, al fine di poterne riconoscere la varietà dei piani, la complessità dei rapporti”¹¹.

La spiegazione teoretica data da Neri è interessante perché illumina un errore che è essenziale non fare (sia in estetica in particolare sia nella totalità delle articolazioni della filosofia in generale): passare dal dualismo tra la dimensione dell’idealità e la dimensione della realtà – tra “la dimensione teoretica e quella pratica”, “tra teoria e prassi, tra il mondo della ragione, rigorosamente teoretico e avalutativo, e il mondo ‘pragmatico’ dei valori”, “tra l’ideale (irrealizzabile) e il reale”, “tra l’assoluto e il finito” – al superamento del dualismo attraverso il lavoro alla fusione della dimensione dell’idealità con la dimensione della realtà, che è pericoloso perché la

⁵ Id., *Crisi e costruzione della storia. Sviluppi del pensiero di Antonio Banfi*, cit., p. 22.

⁶ Cfr. l’intervista di Neri in “Informazione filosofica”, 1994, p. 13.

⁷ Id., 1945: *un confronto teologico-politico tra Paci e Banfi*, cit., p. 65.

⁸ A. Banfi, *Vita dell’arte*, in Id., *Vita dell’arte. Scritti di estetica e filosofia dell’arte*, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia 1986, p. 9.

⁹ Id., *Motivi dell’estetica contemporanea*, in Id., *Vita dell’arte. Scritti di estetica e filosofia dell’arte*, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia 1986, pp. 63-64.

¹⁰ Id., *Vita dell’arte*, cit., p. 9.

¹¹ Ivi, p. 12.

prima dimensione subisce un “imprigionamento antropomorfo”, cioè un attacco alla sua idealità, e la seconda dimensione subisce un’“assolutizzazione dell’umano”, cioè un attacco alla sua realtà.

Allora, la domanda alla quale provare a rispondere è che cosa significa di preciso superare il dualismo tra la dimensione dell’idealità e la dimensione della realtà. E il paradosso è che sono le parole di Banfi a dare una risposta possibile, sia nel caso delle parole citate con le quali Banfi fonda e sviluppa la sua estetica sia nel caso delle parole con le quali Banfi sintetizza, nel corso degli anni Quaranta, il significato del suo razionalismo critico, che elabora a partire dagli anni Venti¹².

Cominciamo dalla *pars destruens*. Contro che cosa deve lavorare il razionalismo critico? Ad esempio, contro un “razionalismo dogmatico [...] là dove la ragione obbiettiva il proprio ideale come l’assoluto essere intelligibile il quale trascende il mondo dell’esperienza che può venir compreso solo se lo si concepisca come un sistema teleologico in funzione di quell’ideale”¹³. Potremmo dire che il razionalismo critico deve lavorare, ancora, contro la fusione della dimensione dell’idealità (chiamata da Banfi “l’assoluto essere intelligibile”) con la dimensione della realtà (chiamata da Banfi “il mondo dell’esperienza”), perché, viceversa, la seconda è sopraffatta dalla prima (“il mondo dell’esperienza [...] può venir compreso solo se lo si concepisca come un sistema teleologico in funzione” dell’“assoluto essere intelligibile”). Banfi precisa che il “razionalismo dogmatico” contro il quale il suo razionalismo critico lavora è spiegabile anche attraverso l’estremizzazione di un idealismo e di un realismo che “corrispondono all’opposta tendenza, da un lato, [nel caso del realismo,] di fondare la realtà del conoscere attenuandone l’esigenza ideale; dall’altro, [nel caso dell’idealismo,] di fondare quest’ultima semplificando o volatilizzando su un piano metafisico la prima, dimenticando la reciproca interdipendenza dei due estremi o riducendola attraverso mille accorgimenti”¹⁴. Allora, il razionalismo critico deve “Aiutare soprattutto a fissare la realtà così com’è, e non come dovrebbe essere”¹⁵: una “Visione realistica e spregiudicata occorre a noi assai più che non messaggi edificanti; non si tratta di chiamare di cielo in terra il regno di Dio, ma di edificare su nuovi più solidi, concreti, universali fondamenti il mondo

¹² Cfr. Id., *La filosofia e la vita spirituale*, Isis, Milano 1922; Id., *Principi di una teoria della ragione*, La Nuova Italia, Firenze 1926 e Id., *Vita di Galileo Galilei*, La Cultura, Roma 1930.

¹³ Id., *Per un razionalismo critico*, in Id., *La ricerca della realtà*, Sansoni, Firenze 1959, pp. 47-48.

¹⁴ Ivi, p. 58.

¹⁵ Ivi, p. 96.

umano; non di scoprire agli uomini puri doveri e puri valori, ma di realizzare le condizioni di una vita che possa così creare a se stessa valori e doveri”¹⁶. La fusione della dimensione dell’idealità con la dimensione della realtà (“chiamare di cielo in terra il regno di Dio”, “scoprire agli uomini puri doveri e puri valori”) sembra essere un errore che è essenziale non fare. In ultimo, Banfi precisa che il risultato del “razionalismo dogmatico” è pericoloso per l’esistenza etica degli esseri umani, perché “lascia da parte volentieri la sua responsabilità teoretica, per far la predica agli uomini comuni, una predica generica, astratta, di luoghi correnti, di pure aspirazioni, che perciò è ben accolta, perché sollecita l’amor proprio, conforta a sperare, acqueta l’inquietudine e toglie ogni responsabilità”¹⁷ attraverso “pigrizia teoretica e pigrizia morale”¹⁸ secondo le quali “pedagogizzare una umanità”¹⁹ significa dare una “soluzione in atto dei problemi della vita”²⁰ e una “garanzia che in fondo essi non sono da prendere eccessivamente sul serio o che, ad ogni modo, v’è uno schema generico di soluzione, senza bisogno di impegnarvi se stessi”²¹.

La *pars destruens* è seguita dalla *pars construens*, che risponde alla domanda seguente: che cosa deve fare il razionalismo critico? Potremmo sintetizzare il cardine teoretico della risposta di Banfi attraverso il riferimento al dualismo tra la dimensione dell’idealità e la dimensione della realtà. E cioè: la cosa che il razionalismo critico deve fare è lavorare contro la fusione della dimensione dell’idealità con la dimensione della realtà. Banfi scrive che, “se è vero che oggi più che mai [...] il pensiero speculativo sembra attratto verso una doppia polarità”²², cioè “il senso vivo della concreta problematicità della vita e l’esigenza di una sua trasposizione in un ordine di verità, senza poter rinunciare né all’uno né all’altro estremo, è anche vero che la duplice esigenza non può risolversi con un compromesso: assorbendo la problematicità del vivente e la tensione della crisi in uno schema ideale risolutivo, perciò stesso astratto e retorico, o proiettando queste, nelle forme da noi vissute e perciò parziali e pur esse retoriche sul piano della verità”²³. Viceversa, la dimensione dell’idealità e la dimensione della realtà non devono arrivare alla fusione, perché arrivare alla fusione significa che, se è

¹⁶ Ivi, pp. 96-97.

¹⁷ Ivi, p. 95.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Ivi, p. 56.

²³ Ivi, pp. 56-57.

l'idealità a fagocitare la realtà, allora la realtà è compromessa (cosa che Neri descrive attraverso l'immagine di un' "assolutizzazione dell'umano"), e, se è la realtà a fagocitare l'idealità, allora l'idealità è compromessa (cosa che Neri descrive attraverso l'immagine di un "imprigionamento antropomorfo del divino"). Banfi scrive che "I due momenti [...] interferiscono in una continua dialettica, così che la ragione non consente all'intuizione di porsi mai come definita e l'intuizione non permette alla ragione di obbiettivarsi come assoluta, ma l'una insegue l'altra e la caccia dalle posizioni raggiunte, per raggiungerne insieme sempre altre"²⁴. La cosa essenziale da capire, qui, è che lavorare contro il "razionalismo dogmatico" significa lavorare contro il totalitarismo, perché dire, in particolare, che "la ragione" insegue "l'intuizione" "e la caccia dalle posizioni raggiunte, per raggiungerne insieme sempre altre", significa dire che la cosa essenziale che l'idealità fa per la realtà è agire da antidoto contro il pericolo che la realtà ha di dogmatizzare una "posizion[e] raggiunt[a]", e la dogmatizzazione di una "posizion[e] raggiunt[a]" è la condizione di possibilità di qualsiasi totalitarismo (estetico, epistemologico, etico, politico). Banfi sottolinea l'antidogmatismo che risulta dal razionalismo critico, che deve lavorare a "Un sapere che dunque non prescrive nulla"²⁵, "poiché solo in tal modo si restituisce alla teoreticità tutta la sua potenza, e vien eliminato ogni residuo dogmatico, ogni limite o deformazione extrateoretica del sapere"²⁶, e, allora, "è raggiunta la possibilità di una cultura aperta, concreta, aderente alla realtà, sciolta da mitiche ideologie, capace di costruire a se stessa il proprio mondo"²⁷. In ultimo, Banfi precisa il risultato positivo che la realtà ottiene dalla sua relazione dualistica con l'idealità, con la quale non è fusa: il razionalismo critico, in modo analogo all'estetica filosofica, "è perciò filosofia del vivente, non della vita come astratto dogmatico concetto, ma della vitalità, dell'intima tensione e della complessa effusione di ogni piano e di ogni posizione esistenziale"²⁸, e studia, allora, "la problematicità dell'esperienza"²⁹ e la "vita nelle sue infinite linee di tensione"³⁰, e "non intende di sacrificarne alcuna, né di ridurne alcuna sotto un neologismo valutativo"³¹, perché è una "Filosofia realistica, senza miti, il cui riflesso pratico è l'assenza di albagia ideologica, di sno-

²⁴ Ivi, p. 60.

²⁵ Ivi, p. 95.

²⁶ Ivi, p. 66.

²⁷ Ivi, pp. 66-67.

²⁸ Ivi, p. 75.

²⁹ Ivi, p. 93.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi, p. 94.

bismo intellettuale e morale, senso del concreto, ricerca attiva dei valori viventi, contro gli astratti valori in cui gioca l'equivoco più torbido [...]. Una saggezza, come si vede, antimetafisica per eccellenza, ma lieta, aperta, fattiva, d'uomo tra uomini nell'urto della concreta realtà³².

La domanda che dobbiamo farci è la seguente: che cosa significano, allora, le parole severe di Neri sulla posizione assunta da Banfi nel corso degli anni Quaranta, nei quali scrive *Per un razionalismo critico* e, insieme, agisce contro il suo cardine teoretico?

In effetti, sembra possibile dire che la posizione assunta da Banfi nel corso degli anni Quaranta, e in particolare a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, ha a che fare con una specie di dogmatismo, nel senso che “la ragione storica costruita dal moderno “uomo copernicano”, sperimentati i limiti estremi del negativo, [...] [trova] nel comunismo la propria definitiva incarnazione”. Ma la cosa più interessante da considerare è, ancora, la spiegazione teoretica del passaggio dal razionalismo critico a una specie di dogmatismo. Secondo Neri l'errore è identificabile nel superamento della “netta divaricazione tra teoria e prassi”, e in particolare nell’“abbandono del dualismo tra l'ideale (irrealizzabile) e il reale”, e della “distanza radicale tra l'assoluto e il finito”, il risultato del quale è “l'assolutizzazione dell'umano e l'imprigionamento antropomorfo del divino”. Proviamo a domandarci, adesso, che cosa significa di preciso “abbandon[are] il dualismo tra l'ideale (irrealizzabile) e il reale”, che sembra essere il cardine dell'errore identificato da Neri. Per provare a rispondere possiamo farci la domanda seguente: perché non dobbiamo “abbandon[are] il dualismo tra l'ideale (irrealizzabile) e il reale”? E cioè: perché è non meno che essenziale che la dimensione dell'idealità, anche se agisce da riferimento della dimensione della realtà, sia, comunque, “irrealizzabile” dalla dimensione della realtà? Potremmo sintetizzare la ragione per la quale la relazione tra la prima dimensione e la seconda dimensione non è paradossale attraverso l'immagine seguente: è non meno che essenziale che la dimensione dell'idealità sia “irrealizzabile” dalla dimensione della realtà perché la prima può agire da riferimento della seconda se è una specie di linea dell'orizzonte. Consideriamo la relazione che c'è tra la linea dell'orizzonte e noi che camminiamo. Perché la linea dell'orizzonte può agire da nostro riferimento se il nostro cammino non può farci arrivare, comunque, alla linea dell'orizzonte, che arretra di un passo a qualsiasi avanzamento di un nostro passo? La risposta è che la linea dell'orizzonte può agire da nostro riferimen-

³² Ivi, p. 96.

to perché è “irrealizzabile”, cioè inarrivabile, dal nostro cammino: l’“irrealizzabil[ità]”, cioè l’inarrivabilità, della linea dell’orizzonte è la condizione alla quale camminiamo nel presente, e continuiamo a camminare anche nel futuro. Il giorno nel quale arrivassimo alla linea dell’orizzonte non cammineremmo più, e staremmo fermi, fissi in un’unica posizione, che sarebbe la nostra posizione sia nel presente sia nel futuro. Avremmo ottenuto l’arrivo alla linea dell’orizzonte, ma avremmo perso la condizione alla quale camminiamo, con un’energia notevolissima, sia nel presente sia nel futuro. Se passiamo dalla relazione che c’è tra la linea dell’orizzonte e noi che camminiamo alla relazione che c’è tra la dimensione dell’idealità e la dimensione della realtà possiamo riconoscere qualcosa di analogo: l’ideale può agire da riferimento del reale se il reale non può arrivare, comunque, all’ideale, cioè, attraverso le parole di Neri, a essere l’“incarnazione” dell’ideale, perché, viceversa, il reale starebbe fermo, fisso in un’unica posizione, che sarebbe la sua posizione sia nel presente sia nel futuro. Il reale avrebbe ottenuto di arrivare all’ideale, cioè, ancora attraverso le parole di Neri, di essere l’“incarnazione” dell’ideale, ma avrebbe perso la condizione alla quale può cambiare, con un’energia notevolissima, sia nel presente sia nel futuro – se la dimensione reale “incarna” la dimensione ideale, cioè supera la sua relazione di dualismo rigoroso con la dimensione ideale, allora perde la condizione del suo sviluppo, presente e futuro, verso altre posizioni, che sono diverse, e che possono essere più promettenti.

Potremmo dire che una dimensione ideale “incarna[ta]” da una dimensione reale perde la possibilità di agire da riferimento (e, attraverso la nostra immagine, da linea dell’orizzonte) della dimensione reale perché perde la condizione alla quale, attraverso le parole di Banfi, può essere “Un sapere che dunque non prescrive nulla”, “una cultura aperta”, una “filosofia del vivente, non della vita come astratto dogmatico concetto, ma della vitalità, dell’intima tensione e della complessa effusione di ogni piano e di ogni posizione esistenziale”, e una “Filosofia realistica, senza miti, il cui riflesso pratico è l’assenza di albagia ideologica, di snobismo intellettuale e morale, senso del concreto, ricerca attiva dei valori viventi, contro gli astratti valori in cui gioca l’equivoco più torbido”.

E “l’equivoco più torbido” non può non avere a che fare, anche, con una violenza notevolissima, che è la violenza necessaria a ottenere l’“incarnazione” dell’ideale nel reale: qualsiasi “intima tensione” e qualsiasi “complessa effusione di ogni piano e di ogni posizione esistenziale” “della vitalità”, cioè del reale, che sono diverse dall’ideale devono essere di necessità rimosse. E l’operazione descritta è, in modo altrettanto necessario, violenta.

Allora, il significato profondo dell'idea di un'“assolutizzazione dell'umano” e di un “imprigionamento antropomorfo del divino” potrebbe essere il seguente: il superamento della relazione di dualismo rigoroso tra l'idealità e la realtà, e in particolare la loro fusione, significa che, se è l'idealità ad assorbire in sé la realtà, allora la realtà assume lo statuto ontologico dell'idealità, cioè è “assolutizza[ta]” (e il risultato ultimo è una realtà che perde la sua particolarità, la sua concretezza, la sua contingenza, e che assume l'universalità, l'astrattezza, l'eternità dell'idealità, che agiscono contro la sua possibilità di cambiamento, di sviluppo), e, se è la realtà ad assorbire in sé l'idealità, allora l'idealità assume lo statuto ontologico della realtà, cioè è “antropomorfi[zzata]” (e il risultato ultimo è un'idealità che perde la sua universalità, la sua astrattezza, la sua eternità, e che assume la particolarità, la concretezza, la contingenza della realtà, che agiscono contro la sua possibilità di essere il riferimento, e quasi la linea dell'orizzonte, di una realtà che ricerca un riferimento, e quasi una linea dell'orizzonte, per lavorare al cambiamento di sé, allo sviluppo di sé). Il primo meccanismo descritto dà genesi ai totalitarismi (estetici, epistemologici, etici, politici), che sono fondati, in effetti, sull'idea secondo la quale è possibile fare assumere dalla realtà lo statuto ontologico (universale, astratto, eterno) dell'idealità (che è la cosa che secondo Neri Banfi fa a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, quando pensa che il comunismo, che è un ideale, possa essere “incarna[to]” dalla realtà, per la quale, allora, non agisce più da riferimento metodologico, cioè “irrealizzabile”, e da linea dell'orizzonte metodologica, cioè inarrivabile, ma da obiettivo da dovere “realizza[re]” *in toto*, e al quale dovere arrivare *in toto*). Il secondo meccanismo descritto dà genesi, viceversa, agli anarchismi (estetici, epistemologici, etici, politici), che sono fondati, in effetti, sull'idea secondo la quale è possibile fare assumere dall'idealità lo statuto ontologico (particolare, concreto, contingente) della realtà (che è, ad esempio, la cosa che fanno gli anarchici epistemologici *à la* Feyerabend attraverso il loro *anything goes*, i relativisti estetici ed etici, gli anarchici politici, secondo i quali un riferimento veritativo metodologico e una linea dell'orizzonte veritativa metodologica che siano ideali, cioè universali, astratti, eterni a sufficienza da agire da metodi euristici e orientativi, non ci sono affatto, e, comunque, non ci sono più).

C'è un'ultima domanda alla quale provare a dare una risposta: perché Banfi, che è il filosofo del razionalismo critico, cioè di un programma filosofico che ha una cognizione profonda delle ragioni per le quali dividere attraverso un dualismo, e non unire attraverso una fusione, la dimensione dell'idealità con la dimensione della

realtà, è, insieme, il filosofo che agisce contro un cardine teoretico essenziale del suo razionalismo critico? Una risposta possibile è data, ancora, da Neri, quando parla dell’“impegno per un maggior realismo pratico”, della “volontà di risolvere concretamente la crisi storica”. Potremmo ipotizzare, allora, che la ragione dell’errore di Banfi nel passaggio dalla teoria alla pratica, cioè dalla filosofia del razionalismo critico all’azione politica, sia il seguente: pensare, a causa di domande pratiche che sono di sicuro urgenti, che le risposte teoriche non abbiano un valore autentico se non sono “incarna[te]” dalla pratica. Potremmo ipotizzare che l’errore di Banfi sia visibile qui: superare l’idea secondo la quale ci sono teorie che hanno un valore autentico per le pratiche se, viceversa, non sono affatto fuse con le pratiche, perché la conservazione della relazione di dualismo rigoroso tra le prime e le seconde è la condizione alla quale le teorie possono essere non meno che essenziali per le pratiche, se è vero che possono agire da loro linea dell’orizzonte, che spinge le pratiche a camminare, in senso figurato, e al cambiamento di sé, e in particolare allo sviluppo di sé, in senso letterale – se noi che camminiamo arriviamo a saturare *in toto* la linea dell’orizzonte, allora ci fermiamo, ci fissiamo, e non camminiamo più, e se le nostre pratiche arrivano a saturare *in toto* le nostre teorie, allora passano dal moto di una ricerca che non è soddisfatta alla stasi di una ricerca che è soddisfatta, e, se non altro in qualche caso, sono caratterizzate dalla violenza di chi pensa che gli altri cambiamenti possibili, e in particolare gli altri sviluppi possibili, non siano affatto auspicabili, e che, allora, le loro condizioni di possibilità debbano essere di necessità rimosse.

Ma Banfi ci lascia anche, e soprattutto, una lezione importante su che cosa fare per ottenere il risultato contrario, che è il moto di una ricerca che non è soddisfatta, e che spinge, allora, al cambiamento di sé e allo sviluppo di sé, che sembrano essere le destinazioni naturali del suo razionalismo critico (in teoria, se non altro), e soprattutto della sua estetica filosofica, che, attraverso una lezione del passato che può continuare a essere importante nel presente, ci insegna che il “sapere che corrisponde ad un’impostazione teoreticamente pura ha per presupposto la totalità dell’esperienza estetica nella ricchezza infinita dei suoi aspetti, dei suoi piani, dei suoi rapporti, dei suoi valori. Essa [l’estetica filosofica] non mira a definirla per rispetto a una sua assoluta realtà o idealità – il che la oscurerebbe o mutilerebbe – ma a ordinarla e integrarla in funzione di un principio e legge trascendentale, che, fondando la continuità della tensione tra ideale e reale nell’esperienza estetica, rappresenti l’unità organica e dinamica dei suoi rapporti costitutivi. Tale legge

o idea trascendentale, il cui criterio di verità sta nel suo potere di integrazione dei dati, di coordinazione della dialettica delle teorie estetiche parziali e di connessione sistematica nell'idea generale dello spirito, costituisce il principio non di deduzione, ma di riconoscimento e di rilievo fenomenologico del sistema di coordinate determinanti la struttura dell'esperienza estetica in generale³³.

³³ Id., *Problemi e principi fondamentali di un'estetica filosofica*, in Id., *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia 1986, pp. 445-446.

Meraviglia, stupore e timore: la (mia) formazione estetologica

di Emanuele Crescimanno

Ricordare il magistero di Luigi Russo e in particolar modo concentrare l'attenzione sulla sua vocazione pedagogica inseparabile dalla passione, la competenza e la curiosità, non è soltanto un doveroso omaggio ma può essere anche un'utile occasione per ripensare ad alcuni anni di distanza alla propria formazione e svolgere un bilancio delle aspettative realizzate e degli effettivi risultati ottenuti. Può essere in fin dei conti una verifica della bontà di quell'insegnamento e della vitalità che tutt'ora conserva, con l'obiettivo di proiettarlo nel futuro e renderlo utile per le nuove generazioni che si formano. D'altro canto, l'obiettivo finale di ogni magistero deve essere questo: non solo trasmettere contenuti, non solo insegnare un metodo, ma costituire un fruttuoso apprendistato finalizzato a porre le corrette domande, a scorgere ulteriori possibilità di ricerca con passione, generosità e disponibilità.

L'insegnamento svolto da Luigi Russo all'interno del Dottorato di ricerca in *Estetica e teorie delle arti* dell'Università degli studi di Palermo è stata la palestra in cui si sono formati molti dei colleghi della mia generazione, entrando in contatto con un ambiente unico e di eccellenza che ha consentito a tutti gli allievi, sin dal primo giorno del corso (e per quanto mi riguarda ancor prima, sin dalla tesi di laurea), di entrare in contatto con la comunità scientifica e di partecipare dall'interno e da una distanza ravvicinata alla ricerca in ambito estetologico più viva e innovativa su scala nazionale e internazionale. Bisogna inoltre ricordare che il Dottorato in Estetica non è stata un'opera individuale ma, a partire dal suo cuore pulsante, ha sfruttato sino in fondo l'apporto dei migliori ricercatori di estetica, coinvolti sia nel Collegio dei docenti sia nei fondamentali seminari mensili che affrontavano da un lato i temi principali della storia e della tradizione dell'estetica, ma anche aprivano le porte alle ricerche d'avanguardia che si stavano svolgendo: dunque a partire da quel centro nevralgico si sono sviluppati degli organismi complessi innervati sulle capacità di tutti coloro che vi hanno collaborato

nel corso degli anni. Penso infatti a quegli altri luoghi in cui noi giovani in formazione siamo stati coinvolti: le attività del Centro Internazionale Studi di Estetica, della collana editoriale *Aesthetica* e il lavoro della Società Italiana d'Estetica, tutti organismi che hanno consentito ai dottorandi e ai giovani ricercatori di imparare a realizzare libri (in tutta la loro fase produttiva: dall'idea alla realizzazione finale), organizzare convegni e seminari, partecipare a progetti e ricerche. Una palestra a tutto tondo di quello che è il mestiere di ricercatore e docente universitario, un apprendistato svolto nel luogo e nel tempo migliore per potersi formare a pieno: oggi, riguardando e ripensando a quegli anni a distanza di un po' di tempo, emerge la responsabilità di essere all'altezza di quella formazione e potere, con le dovute e naturali differenze, rendere ancora vivi quegli insegnamenti proiettandoli nel futuro.

Se dovessi dunque in via preliminare sintetizzare l'insegnamento di fondo della mia formazione all'interno di quel contesto, senza dubbio direi che il mio dialogo con Luigi Russo è stato fondamentale non soltanto perché mi ha introdotto alla disciplina come meglio non sarebbe potuto avvenire ma anche perché ha curato tutto il contesto accademico, sociale, scientifico e umano che è altrettanto fondamentale in ogni percorso di formazione.

Per ripercorrere questo percorso ritengo utile partire dal 2001, anno della mia laurea in filosofia, con una tesi di laurea il cui argomento era una ricerca sui *Cabiers* di Paul Valéry, ricerca in seguito ripresa e sviluppata per il dottorato. Dunque sin dai primi colloqui con i docenti facenti parte del dottorato per riuscire a creare l'ossatura della ricerca, è emersa la necessità di trovare un criterio ordinatore per muoversi nell'infinita mole degli oltre 250 quaderni che per più di cinquant'anni il pensatore francese ha composto: annotazioni di ogni genere e riconducibili a ogni possibile disciplina; abbozzi, schemi, disegni, ipotesi le più varie e le più vaghe; un tentativo infinito e non concluso di costituire un *Système* necessariamente aperto e suscettibile di infiniti ripensamenti, aggiustamenti, messe a fuoco e riscritture. E in più questo materiale doveva dialogare con tutti gli altri scritti, teorici e poetici, di Valéry, costruendo un insieme articolato e coerente capace tuttavia di rendere conto dell'eterogeneità delle forme, dei temi e delle prospettive disciplinari in gioco.

Ovviamente, sfruttando sino in fondo l'ambiente in cui il dottorato mi aveva inserito, abbastanza rapidamente ho individuato l'estetica come possibile criterio ordinatore perché capace al contempo di tenere insieme e articolare al meglio quell'eterogeneità e la non sistematicità del pensiero di Valéry. Fatta questa scelta,

in maniera altrettanto naturale mi sono imbattuto nel celeberrimo *Discorso sull'Estetica* pronunciato da Valéry nel 1937 e a partire da quello ha preso inizio la mia avventura nell'estetica. Parlo di avventura poiché la mia formazione, come detto, non era stata in prima istanza specificatamente estetologica e, dunque, la sfida iniziale nel dottorato è stata quella di prendere bene le misure della disciplina; avevo dunque bisogno di formare la mia cassetta degli attrezzi da estetologo e l'esercizio all'interno del dottorato guidato da Luigi Russo è servito innanzi tutto a questo.

Come è ampiamente risaputo, nel 1937 Paul Valéry – da non estetologo e quindi (apparentemente) estraneo alla disciplina – fu chiamato a pronunciare l'introduzione del *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*; dichiarando immediatamente il proprio imbarazzo per la scelta e affermando la propria ignoranza (“vengo tra voi a ignorare pubblicamente”) in materia definendosi “un semplice dilettante”¹, Valéry ovviamente svolge delle fondamentali riflessioni che possono essere oggi utili per comprendere lo spirito pedagogico e didattico che ha caratterizzato il dottorato in Estetica e la sua attività. Meraviglia, stupore e timore sono i tre sentimenti che Valéry prova di primo acchito di fronte all'estetica; sentimenti che di certo la palestra del dottorato ha insegnato a gestire senza soccombere ma certamente a non eliminare del tutto. Ripercorrere quel testo può essere utile per evidenziare alcune strategie pedagogiche e per comprendere come gestire quella meraviglia, quello stupore e quel timore che la nostra disciplina non cessa di suscitare.

Immagino che questa situazione non sia inconsueta e che molti di coloro che affrontano la disciplina l'abbiano provata, anche perché per tradizione l'estetica ha avuto a che fare con molte altre discipline e, seppure abbia un suo statuto forte e ben definito, del dialogo con gli altri saperi ha fatto una propria caratteristica peculiare. Seguendo le riflessioni di Valéry, si trova una conferma che si rivela essere densa di conseguenze: nota innanzi tutto il pensatore francese che una strada opportuna per accedere al mondo dell'estetica potrebbe essere quella della enumerazione dei temi e dei motivi a essa riconducibili sino a raggiungere un insieme “riunito e ordinato”²; eccoci di fronte però a “una pagina di Geometria pura; un'altra che è propria della Morfologia biologica. Ecco un gran numero di libri di Storia. E né l'Anatomia, né la Fisiologia, né la Cristallografia, né l'Acustica mancano alla raccolta; quale per

¹ P. Valéry, *Discorso sull'Estetica* (1937), tr. it. in Id., *Opere scelte*, i Meridiani Mondadori, Milano 2014, pp. 1171-1193, qui a pp. 1172 e 1171.

² Ivi, p. 1173.

un capitolo, quale per un paragrafo, non vi è quasi scienza che non paghi il suo tributo”³ (l’enumerazione continua con il riferimento alle tecniche, alla morale e al rapporto Arte e Bello, ecc.). Ecco una descrizione che rappresenta benissimo la palestra che è stata il dottorato, sia guardando le ricerche degli allievi sia i seminari mensili che facevano parte integrante della formazione: basterebbe infatti scorrere i titoli delle tesi o dei seminari per trovare questa ricchezza che ha sempre caratterizzato lo spirito didattico del dottorato e della disciplina.

Rileva infine Valéry, quasi sopraffatto da tanta ricchezza, che in un territorio filosofico in cui si incontrano “alcune questioni che non appartengono né alla sfera dell’intelligenza pura, né a quella della sola sensibilità, e neppure ai campi dell’azione ordinaria degli uomini”⁴ (potremmo semplificare dicendo logica, sensi, fare quotidiano) si trova la dimensione dell’interrogazione estetologica e il suo senso: la dimensione al cui centro vi è la questione del piacere (o del dispiacere, non semplicemente contrapposti, ma connessi l’un l’altro senza un confine ben determinato e dinamicamente integrati) che seppure non è riconducibile a una sola idea o a una nozione statica ha tuttavia dato luogo all’“*Idea del Bello*” che è stata al contempo mito e feticcio dell’Estetica ed è stata fonte di una caccia magica che necessariamente conduce allo smarrimento e all’inebriamento il cui unico risultato possibile è la cattura della “propria ombra. Gigantesca, talvolta, ma pur sempre ombra”⁵. Anche in queste parole rivedo un insegnamento di Luigi Russo: il rigore della ricerca al di là del compiacimento che si ponga come obiettivo quello di scardinare l’acquisito senza avere timore di affrontare l’ignoto e i sentieri poco battuti. E dunque si profila un insegnamento fondamentale, quello di non gingillarsi con la propria ombra ma avere la forza di attuare un ribaltamento prospettico per ricercare quello che vi è di profondo al di là della superficie.

E dunque poiché “il reale respinge l’ordine e l’unità che il pensiero vuole imporgli”⁶, la scoperta della centralità del piacere e dell’idea di bello è stata per l’estetica, più che una risposta e un momento di stasi, il momento stesso in cui essa ha posto il suo enigma e si è dunque presentata come un sapere filosofico che miri a porre domande capaci di creare caos piuttosto che imporre ordine e unità; un’estetica che invita a combattere ogni ipostatizzazione di

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 1174.

⁵ *Ivi*, p. 1178.

⁶ *Ivi*, p. 1179.

idee metafisiche e astratte (che tendono a separare il Bello dalle cose belle) e dunque invita a confrontarsi, in una sorta di corpo a corpo, con la storicità dell'apparire del bello, qualunque forma assuma questa attribuzione di valore così centrale per l'estetica ma al contempo così indefinibile, soggetta al divenire storico, alle mode, la cui ricerca di una definizione è necessaria ma il cui raggiungimento non è auspicabile né immaginabile. In questa caratteristica intravedo buona parte della traiettoria storica delle ricerche di Luigi Russo e del suo spirito didattico: l'invito a stare a ridosso delle cose e dei fenomeni, l'esortazione costante a non trincerarsi dietro a teorie ma a farle dialogare con la storia della disciplina. La ricerca (nell'ottica di Valéry e di Luigi Russo) è dunque un addestramento con un aspetto anche pratico, fondato sull'esercizio, la ripetizione di azioni che conducano a un fine: l'estetica – come ogni altra nozione che non voglia essere una rappresentazione infedele, uno strumento coercitivo e alla lunga poco utile – deve essere una nozione da costruire pragmaticamente; se infatti essa è – anche – scienza del bello, lo deve essere se e quando è capace di “fatalmente crollare davanti alla varietà delle bellezze prodotte o ammesse nel mondo e nel tempo”⁷; e di conseguenza lasciando spazio a qualche incongruenza, assurdità o artificio che viola fatalmente ogni regola precedentemente imposta senza tuttavia far crollare il castello teorico prodotto, ma sfruttando la capacità di adattamento alle circostanze. Il suo oggetto è “un oggetto sensibile di piacere che fosse in accordo perfetto con i ripensamenti e i giudizi della ragione, e un'armonia dell'istante immediato con ciò che la durata scopre con più calma”⁸: storia, tradizione, metodo, rigore, fantasia, creatività, genialità; ma anche assunzione di responsabilità nel sostenere una teoria, la libertà della ricerca e delle idee nell'assoluto rispetto della storia e della tradizione disciplinare (la cui conoscenza è condizione preliminare e necessaria per qualunque buona teoria) senza tuttavia nutrire alcun timore per l'innovazione o l'eterodossia. Dunque si rivela oltremodo necessario prendere coscienza della dinamica insita nel pensiero e della opposizione di questo a ogni stasi: per Valéry l'artista “procede dall'arbitrario verso una certa necessità, e da un certo disordine verso un certo ordine; e non può fare a meno della sensazione costante di questo arbitrio e di questo disordine, che si oppongono a ciò che gli nasce fra le mani e che gli sembra necessario e ordinato”⁹; la ricerca, così come ci ha insegnato Luigi Russo, deve proporsi come un equilibrio da bilanciare costante-

⁷ Ivi, p. 1180.

⁸ Ivi, p. 1182.

⁹ Ivi, p. 1185.

mente tra ordine e disordine, arbitrio e regolarità, vivendo questi contrasti come una necessità non di natura logica. Opponendosi a ogni prospettiva che conduca a un'estetica metafisica e dogmatica frutto di un pensiero astratto e statico sulla realtà dinamica, la ricerca estetologica – così come molti l'hanno praticata a partire dal dottorato in Estetica e teoria delle arti – “attende una risposta *assolutamente precisa* (perché deve generare un atto di esecuzione) a una domanda *essenzialmente incompleta*”¹⁰ e mette in stretta e intima connessione pensiero e vita, forma e sostanza, pensieri e sensazioni, ponendosi come obiettivo “il grado più alto di *necessità* che la natura umana possa ottenere dal possesso del suo *arbitrario*, come in risposta alla varietà stessa e all'indeterminatezza di tutto il possibile che è in noi”¹¹.

Come è possibile dunque fare dialogare la ricca testimonianza di Valéry con il modello di insegnamento dell'estetica proposto da Luigi Russo? Se si volesse sintetizzare il lavoro di una vita di Russo, si potrebbe affermare che esso è stato una perita navigazione in saggio e costante equilibrio tra il filologico rispetto per i classici del pensiero estetologico (intendendo tuttavia il confine disciplinare in maniera non rigida, sino a poter affermare che ogni testo è potenzialmente leggibile sfruttando sino in fondo le competenze dell'interprete *sub specie æsthetica!*) e l'esigenza di leggere quegli stessi testi nella contemporaneità, facendoli dunque parlare nella lingua della contemporaneità e dialogare con i temi e i problemi che in essa di volta in volta emergono.

Basti per esempio pensare all'ultima sistematizzazione disciplinare di Russo, la *Neoestetica*: essa si pone infatti l'obiettivo di far dialogare la tradizione sistematica che, a partire dai padri dell'estetica Du Bos, Burke, Baumgarten, Batteux – solo per citare alcuni di quei numerosi autori (ri)scoperti e pubblicati da Luigi Russo nella mitica collana rossa –, ha fondato la disciplina, con la congerie del presente, sempre più sfuggente alla comprensione e all'ordine sistematico. È dunque necessario che l'estetica trovi la forza di essere al contempo antica e moderna e scopra nuovi spazi di vita, come del resto lo stesso Luigi Russo aveva correttamente indicato all'inizio del nuovo millennio ricordando come non deve stupire che

l'Estetica, disciplina che nella sua fase moderna annovera più di un quarto di millennio, per quanto da sempre – già dai tempi del padre eponimo Baumgarten – messa in discussione, dimostri un invidiabile e invidiato stato di salute, anzi una presenza pervasiva e vitale. Verosimilmente ciò va riferito alla singolare capacità mostrata dall'Estetica, e ricorrente lungo l'arco della sua storia, di metabolizzarsi

¹⁰ Ivi, p. 1188.

¹¹ Ivi, p. 1193.

continuamente, di rinnovare i suoi strumenti conoscitivi e i referenti delle sue analisi, di essere insomma sempre “nuova”, in linea, quando non in anticipo, con le domande del proprio tempo. Come l’oraziano sole di Roma: la stessa e pur sempre diversa¹².

Per dirlo alla maniera di Valéry, la ricerca estetologica deve essere una ricerca personale capace di armonizzare libertà e rigore, fedeltà alla tradizione e capacità di leggere la tradizione con le lenti della contemporaneità: una ricerca che è anche testimonianza del farsi uomo e studioso di colui che la compie, un *dressage* intellettuale che intreccia biografia e pensiero, un esercizio quotidiano che non ha timore dell’ignoto perché ha dalla sua parte il potere della tradizione. Assumendo inoltre la stessa prospettiva di Mikel Dufrenne, secondo cui “l’Esthétique est peut-être le propos auquel s’ordonne toute la réflexion de Valéry”¹³, la metodologia, la prospettiva e i temi dell’estetica divengono quelli centrali per la comprensione filosofica generale e dunque fondamentale per qualunque percorso di formazione e crescita intellettuale e umana.

Questa è stata l’esperienza formativa cominciata nei tre anni all’interno del Dottorato di ricerca in *Estetica e teorie delle arti* e proseguita nel periodo di formazione successivo: un confronto con il centro nevralgico della ricerca estetologica, un dialogo continuo che per mezzo delle nostre ricerche ci ha consentito non soltanto di acquisire competenze e contenuti ma ci ha fornito quegli strumenti adatti per la comprensione di una disciplina che

ha studiato in modo rigoroso le proprie origini, con spregiudicatezza ha riletto autori noti e riscoperto autori dimenticati, ha illuminato le trame del passato rinverendole e rimotivandole, e dai tesori della sua tradizione ha preso ispirazione per intraprendere nuove imprese conoscitive. E mentre non manca di riconoscere all’estetica moderna il grandissimo merito storico di avere felicemente riorganizzato la tradizione antica nelle forme della modernità, parimenti non viene meno al proprio dovere disciplinare di contribuire all’interpretazione della congerie odierna, che in mancanza di un nome adeguato, che solo gli storici futuri potranno stabilire, genericamente chiamiamo postmoderno¹⁴.

O ancora una volta per riprendere il dialogo con Valéry:

Qu’il s’agisse de la science ou de l’art, on observe, si l’on s’inquiète de la génération des résultats, que toujours *ce qui se fait* répète ce qui fut fait, ou le réfute: le répète en d’autres tons, l’épure, l’amplifie, le simplifie, le charge ou le surcharge;

¹² L. Russo, *La nuova estetica italiana*, in Id. (a cura di), *La nuova estetica italiana*, “Aesthetica Preprint. Supplementa” n. 9, 2001, pp. 7-8, qui a p. 7.

¹³ M. Dufrenne, *L’Esthétique de Paul Valéry*, in G.B. Madison (éd.), *Sens et existence: en hommage à Paul Ricœur*, Seuil, Paris 1975, pp. 31-45, qui a p. 31.

¹⁴ L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, “Aesthetica Preprint. Supplementa”, n. 30, 2013, pp. 289-301, qui a p. 300.

ou bien le rétorque, l'extermine, le renverse, le nie; mais donc le suppose et l'a invisiblement utilisé¹⁵.

Il passato, dunque, è questa la lezione delle parole di Valéry, è un imprescindibile punto di riferimento e di partenza, sulla cui scia si deve necessariamente restare, come su di un binario dal quale non è possibile scantonare, sia che si vogliano riproporre i suoi modelli, sia che lo si voglia ribaltare, superare, modificare, rinnegare. Allo stesso modo, quindi, la ricerca presente di tutti noi studiosi di estetica si pone necessariamente nel solco di quello che è stato l'insegnamento che ci è stato dato dal comune maestro, che non smette mai di dare i suoi frutti anche a molti anni di distanza e si estende anche in campi e ambiti della ricerca molto lontani e differenti da quelli proposti e affrontati da Luigi Russo.

¹⁵ P. Valéry, *Lettre sur Mallarmé* (1927), in Id., *Œuvres*, Gallimard, Paris 1957, vol. I, pp. 633-643, qui a p. 634.

Luigi Russo e la storia dell'estetica

di Paolo D'Angelo

Anche se cercherò di toccare tutti i contributi di Luigi Russo in materia di storia dell'estetica, o almeno quelli metodologicamente più importanti, è certo che da questo mio intervento resterà fuori, in quanto potrò solo accennarvi, una parte capitale del lavoro svolto da Russo nel campo della storiografia estetica. Infatti, a latere dei saggi e degli interventi critici su autori ed opere, l'attività di Luigi Russo nel campo della storia dell'estetica si è tradotta in un'impresa di inestimabile valore per gli studiosi della disciplina. Alludo, ovviamente, alla collana di classici della storia dell'estetica fondata e curata per decenni da Russo: un'opera che, so di poterlo dire senza tema di smentite, non ha eguali in nessuna lingua europea, anzi in nessun'altra lingua, perché mette a disposizione dello studioso praticamente tutti i lavori importanti dell'estetica, in un arco che va dall'antichità ai giorni nostri.

L'elenco è troppo lungo per poterlo dare qua, trattandosi di titoli che vanno dai classici greci (il *Sublime* dello Pseudo-Longino e il trattato *Sullo stile* di Demetrio, curati e tradotti da Giovanni Lombardo, gli scritti di Aristotele sul Piacere, a opere di Renato Laurenti, la *Pinacoteca* di Filostrato tradotta da Giuseppe Pucci) a un capolavoro del Seicento come l'*Acutezza o l'arte dell'ingegno* di Baltasar Gracián cui prestò le proprie cure Mario Perniola, dalla *Aesthetica* di Baumgarten (edita da Salvatore Tedesco) fino alla *Destituzione filosofica dell'arte* di Arthur Danto alla quale hanno collaborato Tiziana Andina e Carola Barbero.

Tra questi estremi temporali, non c'è quasi nome importante o anche solo significativo dell'estetica che manchi all'appello. Ci sono i grandi dell'estetica settecentesca inglese, Dennis, Addison, Shaftesbury, Burke, Alison, Hogarth; per la Francia, nello stesso periodo, Du Bos, Batteux, Diderot, il Rousseau della *Lettera sugli spettacoli* e il Laugier del *Trattato sull'Architettura* e, per il secolo precedente, Fréart de Chambray e i suoi scritti sulla pittura. Per l'Italia e la Spagna ci sono il *Saggio sopra la bellezza* di Spalletti e la

Bellezza ideale di Arteaga. Per la Germania, il Settecento è rappresentato da Lessing, Winckelmann, Mengs, Herder (alla cui *Plastica* fa pendant la *Lettera sulla scultura* dell'olandese Hemsterhuis), e poi Moritz i cui *Scritti di estetica* già annunziano l'età successiva, qui rappresentata da Friedrich Schlegel, Schiller, Solger, Schleiermacher. Se non ci sono i testi capitali di Kant o di Schelling (del quale è però presente la *Preisschrift* del 1807 *Le arti figurative e la natura*) o di Hegel, il motivo è facilmente intuibile, dato che di questi sommi i testi sono già stati tradotti, e spesso più di una volta, nella nostra lingua.

Ma ci sono, per l'Ottocento, F.T. Vischer, Hanslick e il suo *Bello Musicale*, Hildebrand e Fiedler. Al limitare del Novecento troviamo *Il senso del bello* di Santayana, Dewey e Clive Bell, Langer, per arrivare ai contemporanei, Arnheim e Danto, Halliwell e Levinson, Menninghaus e Shusterman, Jiménez e Baldine Saint Girons. Non meno significativi sono quei testi collettanei, ma costruiti attorno a un evento o a un termine chiave dell'estetica, che Luigi Russo progettò e tenacemente portò a realizzazione, come il volume sul concilio di Nicea e le dottrine iconoclastiche, e poi quelli sul Non so che, sul Gusto, sul Genio, o sull'estetica della scultura.

Insomma, si sarà compreso che si fa prima, molto prima a dire cosa manca in questo elenco. Mancano, per esempio, i *Kritische Wälder* di Herder, mai tradotti in italiano, come la *Vorschule der Aesthetik* di Jean Paul o alcuni classici dell'estetica dell'*Einfühlung* (Lipps e Volkelt, su tutti). Ma i primi due – come sa che conosceva Luigi Russo – erano testi che avrebbe voluto pubblicare, che voleva pubblicare e che solo, per le traversie e le obiettive difficoltà del lavoro editoriale, specie in questi campi, non trovarono un curatore disponibile al momento; mentre per i testi canonici dell'*Einfühlung*, per esempio, qualcosa si poté fare nella collana dei "Preprint", che, nati per far conoscere lavori contemporanei, talvolta vennero utilizzati proprio per fare spazio a quei piccoli classici che difficilmente sarebbero potuti rientrare nella Collana Maggiore: Jochmann e Seldmayr, Geiger e Leo Popper, Spranger e Muka ovsky, Bullough e Stevenson.

Ognuno di questi testi era curato da Luigi Russo come se si trattasse di una sua creatura, dalla scelta del curatore, che spesso era anche traduttore, fino alla stampa, alla distribuzione e alla diffusione del libro. Se il risultato non lo soddisfaceva, il libro si rifaceva di sana pianta: talvolta anche dopo che era stato pubblicato, affidandolo ad un altro curatore che compiva *ex novo* tutto il lavoro (è accaduto, per esempio, col Baumgarten). Per non parlare poi dell'aspetto propriamente editoriale, dalla scelta del *font* alla impaginazione e alla copertina: aspetti che Russo seguiva e di cui non di

rado si sobbarcava in proprio, con attenzione persino maniacale, e con quell'amore per l'aspetto fisico del libro che caratterizza il vero editore. Al punto che Aesthetica resta, nel panorama editoriale, un unicum per l'eleganza e l'equilibrio formale che la caratterizza.

Anche per chi scrive – ma credo sia esperienza comune per chiunque abbia collaborato all'impresa – accade così che ciascuno di quei testi si colori di una storia sua propria, si leghi a un amico, a un periodo, a una congiuntura negli studi (che so, la 'scoperta' tardiva di Danto in Italia, o la voga neo-pragmatista, o la centralità dell'immagine nel dibattito odierno).

Molto altro ci sarebbe da dire e si potrebbe dire; ma lo scopo di queste brevi considerazioni è soprattutto quello di dire qualcosa sull'apporto di Luigi Russo alla riflessione metodologica sulla storia dell'estetica. Non aggiungerò dunque altro sul suo formidabile lavoro di editore, e nulla anche di un libro, come la *Nascita dell'estetica di Freud* che pure è, a tutti gli effetti, un libro di storia dell'estetica (come l'autore ha voluto fosse chiaro fin dal titolo che scelse), e mi concentrerò su due testi in particolare, nei quali l'approccio di metodo diventa fondamentale: il volume del 1988 *Una storia per l'estetica* e la *Postfazione* alla edizione italiana della *Storia di sei idee* di Wladislaw Tatarkiewicz.

Oggi disponiamo di parecchie storie dell'estetica, alcune delle quali eccellenti. L'Italia si distingue ancora una volta per la quantità di contributi in questo campo. Per limitarci solo alle storie generali, si possono annoverare quella di Formaggio e Dufrenne per Mondadori, quella di Givone per Laterza, quella di Restaino per UTET, quella di Vercellone, Bertinetto e Garelli per il Mulino, quella di Desideri e Cantelli per Carocci, quella di Franzini e Mazzocut-Mis per Bruno Mondadori, quella di Griffero per Nuova Cultura. L'editore il Mulino ha pubblicato nel suo *Lessico dell'estetica* una serie di volumi di taglio storico che vanno dall'estetica antica all'estetica del Novecento. Anche all'estero non mancano le nuove acquisizioni, tra le quali si segnala in particolare la grossa *History of Modern Aesthetics* di Paul Guyer, in tre ampi volumi.

Quando Luigi Russo cominciò a interessarsi ai problemi metodologici della storia dell'estetica, però, la situazione era ben diversa. Poche erano le storie complessive dell'estetica: in Italia, a parte quella di Croce, c'erano stati i quattro volumi di *Momenti e problemi di storia dell'estetica* per Marzorati, l'intervento di Luciano Anceschi *Modelli di metodo per una storiografia estetica*. Ma il primo, molto composito per la provenienza degli autori e molto diseguale nei contributi, si muoveva ancora in molti casi (non ostante l'opera fosse sotto l'egida di Luigi Pareyson) in un'orbita crociana,

il secondo era una breve sollecitazione nata a ridosso delle prove storiografiche del volume *Da Bacone a Kant*.

Croce aveva dedicato molte energie alla storia dell'estetica, a partire dalla grande *Parte Storica della Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902. Suoi saggi sulla storia dell'estetica erano apparsi in *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, nei *Nuovi saggi di Estetica* e negli *Ultimi Saggi*, e verranno raccolti nel volume *Storia dell'estetica per saggi* edito successivamente da Laterza. Stranamente, però, al grande influsso delle idee crociane in materia di estetica non aveva fatto seguito, nella prima metà del secolo, altrettanto interesse per la storia dell'estetica. Croce stesso ebbe a notarlo nel saggio *Rileggendo l'estetica del Baumgarten*, del 1933:

Si possono conoscere per davvero, e nella loro intima virtù, quei concetti [di Baumgarten] e tutte le altre dottrine dell'estetica moderna, se non si conosce come sono nati, tra quali condizioni e contro quali ostacoli, e come si sono trasformati e limitati e ampliati? Per questo io, dopo aver per mio uso, diffidando delle facili costruzioni che tuttodì sorgevano di teorie del bello e dell'arte, ripigliato il buon metodo di ripercorrere tutta la varia letteratura sull'estetica prima di riformarne la teoria, procurai con ogni zelo di industria di richiamare le menti alla storia dell'estetica; ma, per questa parte, gli effetti sono stati scarsi. Le mie teorie, certamente, hanno avuto fortuna; le mie parole hanno molto risonato e risuonano ancora molto; ma al mio cenno di guardare indietro, di legare conoscenza e conversazione con la lunga schiera di pensatori che nelle meditazioni e indagini sull'arte mi hanno preceduto, di amare e venerare quelli che più aiutarono all'avanzamento delle idee, di seguire con simpatia gli sforzi da altri di essi tentati, se anche non coronati di buon successo; a quel mio cenno nessuno si è voltato, nessuno ha obbedito¹.

Una conferma che questa situazione perdurava ancora cinquant'anni dopo le parole di Croce può essere rappresentata dal fatto che *Una storia per l'estetica* di Luigi Russo è, per quanto possa parer strano, la prima indagine complessiva e di qualche spessore sulla storiografia estetica crociana, ma è anche il primo testo in cui si affronti distesamente il problema della metodologia storiografica da applicare all'estetica.

Lasciamo la parola a Luigi Russo:

Ci interessa conseguire qualche lume intorno ai termini messi in gioco allorché si evoca [...] la nozione di storia dell'estetica. E dunque affrontare interrogativi del tipo: secondo quali regole si costituisce il discorso scientifico che formula la storia dell'estetica come proprio oggetto, quali modelli teorici vi vengono impegnati, che grado di attendibilità e di rigore vi si realizza?²

Non si tratta quindi per Russo di discutere i giudizi su questo o

¹ B. Croce, *Rileggendo l'Aesthetica del Baumgarten*, in "La Critica", 1933.

² L. Russo, *Una storia per l'estetica*, "Aesthetica Preprint", n. 19, 1988, p. 8.

quell'autore, la valutazione di questa o quell'opera, ma di tematizzare i caratteri di fondo sui quali è costruita la storia, o meglio su cui sono costruite le storie dell'estetica elaborate da Croce. Le quali sono, appunto, almeno due, e cioè la *Parte Storica* dell'*Estetica* del 1902 e i numerosi saggi in argomento redatti poi da Croce lungo tutto l'arco della sua vita.

La Storia dell'estetica che accompagna la *Parte Teorica* del primo volume della *Filosofia dello Spirito* è una storia generale dell'estetica, dall'antichità al presente, quale – si noti – Croce non darà più per nessun'altra disciplina filosofica. Non per la Logica o l'Etica, che hanno bensì, nei volumi *Logica come scienza del concetto puro* e *Filosofia della pratica* alcuni capitoli dedicati a questioni specifiche della storia delle due scienze filosofiche, ma nessuna storia complessiva, e neppure, non ostante il titolo lasci presagire qualcosa di simile, nella *Teoria e storia della storiografia*, in cui si procede nuovamente per questioni capitali, non alla volta di una storia detagliata e almeno tendenzialmente onnicomprensiva.

Russo ha quindi buon gioco nel sottolineare la stretta continuità tra la *Parte Teorica* e la *Parte Storica* della prima estetica di Croce. La storia dell'estetica, in quel caso, veniva riletta come storia di un problema unico, come preparazione della 'verità' scoperta e affermata nella *Parte Teorica*, facendo sì che l'andamento della storia assumesse quel caratteristico andamento di 'errori' e 'progressi', in cui gli "errori" sono gli allontanamenti dalla linea che conduce alla posizione crociana, mentre i "progressi" sono quelli che possono aver contribuito all'elaborazione di quella teoria.

La linea progressiva che Croce individua nella storia dell'estetica è esplicitamente indicata: è quel "tenue aureo rivoletto" che trascorre dalle intuizioni di Aristotele fino alle intuizioni di Vico, e di lì all'estetica di Friedrich Schleiermacher, alle teorie linguistico-estetiche di Wilhelm von Humboldt, e di qui alla critica letteraria di Francesco De Sanctis e, finalmente, a Croce medesimo. Da questa linea restano fuori molti autori, anche grandi e grandissimi: Kant, almeno se si sta alla lettera della storia crociana; di sicuro Hegel e di sicuro i grandi dell'estetica inglese e francese del Settecento, che spesso sono liquidati da Croce con giudizi anche bruschi e che possono apparire ingenerosi. Del resto, è noto che Antonio Labriola, quando lesse la Storia dell'estetica, la paragonò a un "camposanto". Dopo di lui Gianfranco Contini nel suo memorabile saggio su *L'influenza culturale di Benedetto Croce* ha scritto:

Quanto alla sezione storica subito aggiunta all'*Estetica* appare certo indispensabile che l'autore si definisse rispetto ai responsabili, positivi e negativi, della sua cultura viva, rispetto ad Aristotele, a Kant, ad Hegel, a Herbart, e così via [...]. Ma

l'intera ricerca, per preziosa che sia, è rigorosamente necessaria all'assunto? [...] La raccomandazione, e didascalica e teoretica, che il teorico si imbandisca e assaggi tutta la storia della teoria, fino all'esaurimento dell'elenco - dell'elenco, bisognerà pur dire, delle possibili occasioni di necessità - non interpreta dopotutto in modo esterno la storicità del sapere, non contraddice l'interpretazione crociana del discepolo, del rapporto con la verità altrui? In quell'indomita e feroce onestà non è all'opera il consueto stimolo erudito-enciclopedico?³

Per quanto l'incipit dell'avvertenza alla prima edizione dell'Estetica suonasse "Questo volume è composto di una parte teorica e di una parte storica, ossia di due libri indipendenti, ma destinati ad aiutarsi a vicenda", Russo ha buon gioco nell'osservare che "in realtà il testo, al di là della sua pur esibita distinzione materiale, costituisce un continuum molto stringente, in cui non esiste possibilità di profili eteronomi anche se coordinati di ricerca; esso è insomma, al contrario, un unicum serratissimo, nel quale la 'Storia' in tanto 'accompagna' in quanto si pone esclusivamente in funzione della 'Teoria'"⁴.

I limiti di questa "storiografia del problema unico" non tarderanno a farsi palesi, in primis proprio a Croce stesso. Ci troviamo di fronte, in effetti, ad un tema sul quale Croce non si stancherà di insistere, una volta raggiunta la nuova convinzione, fino a farne uno dei *Leitmotive* della sua filosofia e in generale della sua attività culturale, nonché uno dei caposaldi nella sua opposizione alle dottrine attualistiche, così che esso ci appare, oggi, come uno dei tratti più caratteristici, e si vorrebbe dire più familiari, della forma mentis crociana: non esistono "problemi eterni" in filosofia come in ogni altro campo dello scibile; le questioni mutano col mutare dei tempi; la verità non è immobile, ma *filia temporis*. È il Croce che poteva concludere un discorso agli allievi dell'Istituto per gli Studi Storici in Napoli facendo proprio il motto di Aby Warburg, "Der gute Gott steckt im Detail"⁵, il Croce che, secondo un significativo aneddoto riportato da Garin, di fronte alla "fissazione" gentiliana per il Problema, il Grande Problema, poteva esclamare "problemi hanno sempre da essere, piccoli particolari problemi".

Croce insomma, giusta la ricostruzione da lui stesso fornita nel *Contributo alla critica di me stesso*, nel corso della elaborazione della sua filosofia, aveva sperimentato "l'insostenibilità del vecchio concetto della verità che si attinga una volta per sempre, magari a coronamento di sforzi secolari e per la genialità di un singolo

³ G. Contini, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, in Id., *Altri Esercizi*, Einaudi, Torino 1972.

⁴ L. Russo, *Una storia per l'estetica*, cit., p. 25.

⁵ B. Croce, *L'uomo vive nella verità*, in Id., *Terze pagine sparse*, Laterza, Bari 1955, vol. I, p.14.

scopritore: concetto che persisteva nella mia Estetica, non già nettamente affermato, anzi qua e là tentennante e minato, ma come sottinteso parziale pregiudizio non vinto, e si mostrava particolarmente nel modo alquanto crudo in cui era lumeggiata la storia di quella disciplina”⁶; tanto che poi, nella *Avvertenza* alla quinta edizione (1921) della *Estetica* avvertiva che “la storia della filosofia (e dell’estetica in quanto filosofia) non è trattabile come storia di un problema unico sopra cui gli uomini si siano affaticati e si affatichino nei secoli, ma di una molteplicità di problemi particolari e sempre nuovi, via via risolti e sempre prolifici di nuovi e diversi”.

Proprio per questo, Croce si sforzò, nei molti saggi dedicati successivamente alla storia dell’estetica, di proporre un paradigma diverso, e di delineare un modello di storia dell’estetica adeguato alla “nuova” concezione della storia della filosofia da lui raggiunta, e della quale scriveva ne *Il concetto filosofico della storia della filosofia*:

Si vede in atto questa forma di vera storia del pensiero nel saggio solo nei prologhi o negli epiloghi delle trattazioni che sono considerate più strettamente filosofiche [...] ma anche nei preliminari alle storie sociali, morali e politiche [...], o nei saggi di critica della poesia, [...] nei quali, con la nuova interpretazione, è data insieme la storia della critica precedente, non più come una sequela arbitraria di opinioni, ma come un continuato e progrediente dialogo⁷.

Che in questa “seconda” storia dell’estetica si mostri, quasi in tutte le occasioni, una visione storiograficamente più matura, un atteggiamento molto più aperto anche verso posizioni lontane da quelle fatte proprie da Croce, un criterio assai meno rigido e più favorevolmente disposto, oltre che, come è naturale, una maggiore maturità e un maggiore equilibrio, rispetto alla parte storica della *Estetica*, è cosa generalmente ammessa, e giustamente Russo parla, a proposito del nuovo concetto della storia della filosofia, e dunque dell’estetica, propugnato da Croce, di una “rettificazione metodologica” che “scioglie l’impianto legnoso e settario della “Storia” ad una flessibilità conoscitiva lì impensabile”⁸.

Su due questioni importanti, tuttavia, le vedute di Croce non mutano anche nella più matura storiografia estetica crociana. La prima riguarda l’assenza di interesse, da parte di Croce, per l’estetica medioevale, un campo da lui sostanzialmente negletto e sul quale, non a caso, lavoreranno gli studiosi della prima generazione post-crociana, gli Eco e gli Assunto, con ottimi risultati. La secon-

⁶ B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Adelphi, Milano 1989, p. 60.

⁷ Id., *Il concetto filosofico della storia della filosofia*, in *Il carattere della filosofia moderna*, Laterza, Bari 1941, p. 64.

⁸ L. Russo, *Una storia per l’estetica*, cit., p. 64.

da, e connessa, riguarda invece il carattere “moderno” dell’estetica, una scienza filosofica che, a parere di Croce, può sorgere soltanto all’interno dell’orientamento soggettivistico della filosofia a partire da Cartesio, oltre ad essere intrinsecamente connessa, come Croce argomenterà nel saggio *Le due scienze mondane: l’estetica e l’economica*, con il rifiuto della trascendenza e della condanna del senso caratteristici della società moderna. La convinzione del sostanziale carattere moderno dell’estetica e l’idea che il Medioevo costituisca una cesura nella storia della disciplina non erano solo crociane, ed erano anzi un luogo comune della storiografia estetica tedesca del secondo Ottocento. La mancanza di una estetica medioevale, in particolare, era icasticamente esemplificata dalla tesi di Robert Zimmerman (autore della prima estesa storia dell’estetica) circa la “grosse Lücke”, il “grosso buco” nella storia dell’estetica coincidente con l’età di mezzo.

Ed è proprio per reagire a queste due tesi correnti nella storiografia estetica consolidata, oltre che in quella crociana, e anzi per ribaltarle, che nasce l’interesse di Luigi Russo per Wladislaw Tatarkiewicz. *L’opus maius* dello studioso polacco, la Storia dell’estetica in tre volumi, composti tra il 1960 e il 1968 e tradotta in italiano alla fine degli anni Settanta, vale infatti come confutazione *in re ipsa* dei due assunti, trattando i tre volumi il primo dell’estetica antica, il secondo dell’estetica medioevale e il terzo dell’estetica dal Quattrocento al Seicento⁹.

Agli occhi di Russo, Tatarkiewicz poteva rappresentare la risposta alle principali chiusure manifestate dalla storiografia estetica ottocentesca e anche, almeno in parte, da quella crociana. “Del modo tradizionale, convenzionale, ottocentesco, teoreticistico (corrente ancora in certi casi italiani) di fare storia dell’estetica, lo storico polacco costituisce infatti l’antidoto più potente e salutare”¹⁰. E ciò non solo in virtù del rifiuto di considerare l’estetica una scienza solo moderna, o il Medioevo come un vuoto, ma anche per l’estrema latitudine in cui viene presa la nozione di estetica, che finisce per riguardare non solo le prese di posizione filosofiche, e non solo i trattati sulle arti, ma anche i pensieri degli artisti, del pubblico e persino le vedute che si possono ricavare dalle opere. “La storia dell’estetica – sosteneva Tatarkiewicz – deve includere tutte le idee che hanno una qualche influenza sui problemi estetici, anche se compaiono sotto nomi diversi e in altri luoghi”¹¹.

⁹ W. Tatarkiewicz, *Storia dell’estetica*, Einaudi, Torino 1979-1980.

¹⁰ L. Russo, *Postfazione*, in W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 1993, p. 430.

¹¹ W. Tatarkiewicz, *Storia dell’estetica*, cit., vol. I, p. 9.

Chi scrive era assai più scettico di Luigi Russo sulla bontà di questi principi metodologici: in particolare, mi pareva che la stessa dichiarazione di Tatarkiewicz, secondo la quale, se la sua *Storia* avesse dovuto proseguire nel Settecento e nei secoli successivi (cioè, si badi, nel periodo di massima fioritura dell'estetica) "l'autore dovrà seguire un altro metodo e servirsi di una diversa cornice"¹², manifestasse appieno le difficoltà della sua impostazione. In secondo luogo, ritenevo che la nozione di "estetica implicita" lasciasse mano libera all'arbitrio dello storico, che, chiamato a far storia anche "di ciò che si può desumere dalle opere d'arte, dagli edifici e dai dipinti, dalle opere poetiche e musicali, e anche dalle mode e dall'abbigliamento"¹³, non solo non avrebbe più saputo dove arrestarsi ma non avrebbe neanche avuto più i mezzi di controllare l'affidabilità di quanto deduceva.

Non è certo il caso di insistere qui su queste diversità di vedute. E non è il caso, anche perché sospetto che Luigi Russo infondo non fosse alieno dal riconoscere i limiti della *Storia* di Tatarkiewicz. Infatti, le sue preferenze non andavano a quell'opera, ma alla *Storia di sei idee* che, scritta dall'estetologo polacco nel 1976, manifesta un impianto molto diverso e più produttivo. Dal punto di vista dei contenuti, perché si presentava come una storia non 'ecumenica', ma concentrata su sei idee capitali, quelle di Arte, di Bello, di Forma, di Creatività, di Imitazione e di Esperienza estetica; dal punto di vista metodologico, perché adottava concretamente il modello della *history of ideas*, che sembra essere particolarmente fecondo nel campo dell'estetica, proprio perché risponde alle esigenze che stanno dietro molte scelte precedenti di Tatarkiewicz, ma sembra sottrarsi ai limiti e ai difetti di quelle scelte nella loro forma originaria.

Quanto Luigi Russo tenesse alla *Storia di sei idee* è dimostrato dall'impegno che mise nel risolvere i non facili problemi di edizione del testo, a partire dalla traduzione del Polacco, dalla passione con la quale parlava dell'impresa, e dalla cura che consacrò poi alla promozione e diffusione del lavoro. A qualcuno degli incontri promossi da Luigi Russo attorno a quella pubblicazione ho avuto il piacere di partecipare, e quindi posso dire che anche a me, in qualche modo, quel testo è caro. E mi permette anche di chiudere il cerchio tornando, in qualche modo, agli accenni all'opera editoriale di Luigi Russo dai quali sono partito, perché *Storia di sei idee* è anche un volume della collana dei classici di *Aesthetica*, precisamente il numero 39, ed è anche uno dei maggiori successi editoriali della collana, essendo andato incontro a numerose riedizioni.

¹² Id., *Storia dell'estetica*, cit., vol. III, p. X.

¹³ Ivi, p. VII.

Spazi senzienti e turbamenti urbani.

Esperienza della città e nascita dell'estetica

di Pina De Luca

Una disciplina indisciplinata

Luigi Russo ha dedicato larga parte della sua riflessione a indagare la complessità delle questioni che, nel Settecento, ha condotto alla nascita dell'estetica e di questa ha fatto una disciplina con un suo statuto e una sua fisionomia. Una fisionomia, quella dell'estetica, non unitaria e compatta, piuttosto composita, multipla, stratificata giacché a renderla tale era il convergere e saldarsi in essa d'istanze teoriche diverse, di diverse tradizioni e diversi afflussi di pensiero. A lavorarla, poi, imprimendogli il suo marchio, aveva concorso lo spirito del tempo con le sue inquietudini, i suoi fermenti, i suoi interrogativi che premevano affinché di loro fosse data ragione ed elaborato il senso.

Riflettere sul *da dove* dell'estetica ha così significato per Russo rintracciare la molteplicità dei fili che, intrecciandosi fra loro, avevano dato vita a quella trama complessa e plurale che faceva dell'estetica la *scienza della conoscenza sensibile*, ossia *scienza* per la quale la sensibilità smette di essere *inganno* e diviene una forma specifica di conoscenza. Conoscenza doveva ritenersi, infatti, quella a cui dava accesso i sensi con la loro capacità di penetrare la densità opaca del reale e darvi espressione, come lo era quella dell'immaginazione che coglieva i possibili del mondo e vi dava corpo nell'opera e lo era ancora quella della passione che dava voce e parola ai recessi dell'io e ne diceva i moti contraddittori.

Il secolo dei lumi e della ragione trionfante diveniva così anche il secolo che esplorava e teorizzava il potere di conoscenza della sensibilità¹ e nell'affiancare, e insieme coniugarle, ragione e sensibilità esso scandiva una nuova fase del moderno per la quale centralità della ragione non significherà negazione di sentimento, passione, emozione ma necessità di aprirsi a essi, di lasciarsene ir-

¹ Si veda di L. Russo, *Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica*, in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013.

rorare comprendendone l'intimo movimento. Come pure centralità della ragione non significherà la rigida recinzione del mondo, piuttosto spinta ad addentrarsi nei suoi punti sfrangiati, a percorrerne il chiasma, ad avventurarsi nelle sue opacità ed esperirli producendone il sapere.

Una celebre metafora kantiana dice della terra da noi abitata come di "un'isola, chiusa dalla sua stessa natura entro confini immutabili", a circondarla è un "oceano tempestoso, impero proprio delle apparenze, dove nebbie grosse e ghiacci prossimi a liquefarsi, danno a ogni istante l'illusione di nuove terre"². È perciò necessario, avverte Kant, che i "confini" dell'isola non siano violati e che ogni forma di esperienza avvenga rimanendo *dentro* i suoi "confini". Ma, poi, nei *Prolegomeni* afferma che se i "confini" sono "negazioni che affettano una grandezza in quanto non ha completezza assoluta", i limiti, invece, "presuppongono sempre uno spazio, che si trova fuori di un determinato luogo e lo racchiude"³. Il compito dell'estetica sarà proprio quello di consumare la forza d'interdizione dei "confini" di modo che i "confini" possano essere pensati ed esperiti come "limiti" e questi come *soglia*, come punti, cioè, di attraversamento e non di arresto. Se questo sarà il *rivolgimento* che l'estetica produrrà⁴, la conseguenza sarà un altro modo di abitare il mondo giacché da poter essere abitati saranno *anche* i suoi bordi frastagliati, saranno *anche* l'insicurezza e la precarietà di questi, saranno *anche* le sue zone d'ombra e i suoi eccessi.

Su questi punti imprecisi e sfuggenti si spingeranno, poi, le figure di Friedrich e il loro sostarvi è già modo di esperire *sulla* soglia i fermenti dell'*oltre*, di *sentirne* la pressione e i fremiti e, *sentendoli*, saperne come densità del *qui*, come sua inaudita spazialità. La soglia stessa è, quindi, nelle opere di Friedrich un punto insicuro, sostarvi è già volgere le spalle al noto dell'"isola" e percepire, esponendovisi, i segni dell'ignoto. In tal senso è soglia lo scoglio su cui sostano i due uomini in *Luna nascente sul mare*: lo scoglio non è più terra e non è ancora mare, bensì indeterminatezza di entrambi, possibilità

² I. Kant, *Critica della ragion pura*, tr. it. di G. Gentile e G. Lombardo Radice, vol. I, Laterza, Bari 1966, p. 243. Lo svolgersi della metafora dell'isola nell'opera di Kant è ricostruito da R. Bodei in *Scomposizioni*, Einaudi, Torino 1987, In particolare si veda il capitolo "L'ignoto e i limiti". Ancora di Bodei sulla questione del limite si veda *Limite*, il Mulino, Bologna 2016.

³ I. Kant, *Prolegomeni di ogni futura metafisica*, tr. it. di P. Carabellese, intr. di R. Assunto, Laterza, Bari 1970, p.160.

⁴ È stato osservato da Faggiotto in un saggio non recente che "confini" e "limiti" non rimandano in Kant "a due diverse situazioni oggettive, ma a due diverse situazioni soggettive" perciò la loro differenza non consiste in una "condizione oggettiva", piuttosto nella consapevolezza che se ne ha. I limiti, afferma perciò Faggiotto, "sono gli stessi confini consaputi come tali" (P. Faggiotto, "Limiti e confini della conoscenza umana secondo Kant. Commento al paragrafo 57 dei *Prolegomeni*", in *Verifiche*, XV, n. 3, 1986).

dell'uno e dell'altro. E ancora, nelle *Bianche scogliere di Rugen* il bianco rende la scogliera un *non dove*, uno spazio di sospensione fra mare e terra che toglie consistenza allo *stare* senza divenire azzardo del mare. Se in queste opere il limite che abitano le figure è sempre quello che separa/congiunge terra e mare, in *Due sorelle sul terrazzo* il limite su cui le due donne sostano è la balaustra che separa/congiunge la casa e una città, Pietroburgo. E, mentre in un olio del '22, la donna che sosta presso la finestra, pur volgendo le spalle alla casa, alla casa, comunque, mostra solidamente di appartenere, ciò non accade in *Due sorelle sul terrazzo*. Qui non vi è più traccia di una rassicurante intimità di casa e le due figure di donna sono esposte senza cautela al *fuori* della città. Questa appare avvolta nella luce rossa del tramonto ed è luce che toglie determinatezza alle cose e tutto si dà in una continuità indistinta che comprende e con-fonde in un *unico* – un ni-ente – elementi disparati: edifici, chiese, alberi di velieri. E qui la presenza incongrua dei velieri quasi farebbe pensare a un improvviso irrompere del mare nel cuore stesso della città e con ciò al venir meno del carattere compatto e ordinato della città. Nella tela di Friedrich sembrano così scorgersi quei segni che, maturando, faranno della città non il *sicuramente terra*, ma uno *spazio misto* perché segnato dall'agire imprevedibile e minaccioso dell'ignoto⁵ di cui la città finirà per essere la declinazione moderna. Abitare la città sarà allora – e a quanto l'opera sembra alludere – abitare anche i segni di caos che l'attraversano, sarà subirne gli effetti striscianti e lo sconvolgimento sensoriale che ne deriva.

Ad annunciarsi nell'opera di Friedrich è, dunque, *la moderna esperienza del limite*, quella che si dà *dentro* l'"isola" e in quello specifico spazio dell'"isola" che è la città. Una città che sempre più va dismettendo i caratteri ereditati dalla *polis* – ordine, simmetria, armonia delle parti – giacché il *fuori*, da cui fin qui aveva costituito riparo e difesa, ha iniziato a infiltrarvi e a depositarvi i suoi segni. L'esperienza urbana del limite sarà così l'esperienza del divenire indifferente *nella* città della differenza fra *dentro* e *fuori* e, quindi, dell'indeterminatezza e del disordine che ne derivano. Essa sarà perciò anche esperienza di movimenti imprevedibili, senza certezza e senza durata che continuamente mutano e continuamente altri se

⁵ Kant, meditando sul terremoto che nel '55 sconvolse Lisbona, dovette ammettere che il "terreno" su cui "abitiamo tranquilli" a volte accade "sia scosso dalle fondamenta" (I. Kant, *Scritti sui terremoti*, a cura di P. Manganaro, 10/17, Salerno 1984, p. 11) e allora sappiamo che "la sventura si nasconde anche sotto i nostri piedi" (*ibid.*) che infido e malsicuro non è solo il mare che circonda l'isola, ma l'ignoto da cui essa poneva a riparo le appartiene, è l'isola stessa.

ne affermano⁶. Se ciò sarà fonte d'inquietudine e disorientamento, sarà pure ciò che farà accedere – lo mostrerà compiutamente Baudelaire – a una nuova dimensione del sentire – il *sentire metropolitano* – per la quale i sensi si fanno più acuti, più affilati e penetranti, apprendono a essere porosi, mobili, sinestetici e sentire diviene sentire nella contemporaneità di tutti i sensi, nel loro scambiarsi e intrecciarsi.

Indagare tali processi al loro apparire e la molteplicità di elementi che vi concorrono, pensare l'*assoluta novità* dei loro esiti ed elaborarne il senso contraddittorio e plurale sarà il compito dell'estetica, ciò che farà dell'estetica una *pensiero del moderno* e del *moderno abitare il mondo* in quella sua specialissima forma che è la città.

In viaggio

Il viaggio⁷ sarà il modo privilegiato di esperire i bordi sfrangiati del mondo, di tastarne i possibili, di lasciarsi investire dalle sue eccedenze, di addentrarsi nelle sue ombre e così scoprire che sconosciuta e imprevedibile è l'“isola” stessa⁸. Azzardo e pratica dell'ignoto diverrà, allora, il viaggio, sarà quest'ultimo un modo di *osare* l'ignoto e *osandolo* di lasciare che gli assetti consolidati dell'io, le sue abitudini di pensiero, il suo stesso stare al mondo ne siano destabilizzati. Assecondare tale destabilizzazione vorrà dire anche imparare ad ascoltare la lingua frammentata del corpo, affidarsi al potere di conoscenza di questo e, dandogli espressione, far essere sapere – un sapere di nuovo genere – il proprio *sentirsi sentire*. Ciò significherà esporsi senza cautele al trauma sensoriale che *altri* luoghi, *altre* genti, *altri* stili di vita procureranno⁹ e, patendolo fino in fondo tale trauma, pervenire a una nuova ampiezza dell'io.

Sarà coltivando simili propositi che Goethe intraprenderà il suo viaggio in Italia:

⁶ Osserva E. Severino (*Tecnica e architettura*, Cortina, Milano 2003, p. 92) che “nella città fortificata gli abitatori non si muovono veramente, perché i loro movimenti sono già stabili in anticipo, e una volta per tutte, dalla configurazione architettonica dello spazio”.

⁷ “Fu il diciottesimo secolo – nota Giuliana Bruno (*Atlante delle emozioni* tr. it. di M. Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2002, pp. 180-181) – a dare impulso all'idea che il moto e il viaggio amplino il nostro universo percettivo. Al movimento si aspirava come a una forma di stimolazione fisica, e le sensazioni erano alla base di questo impulso geografico. La geografia diviene esperienza del ‘senso’ del luogo e dello spazio senziente”.

⁸ Scrive Elio Franzini (*L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna 1995, p. 39) a questo proposito: “Il viaggio è la prima esperienza del limite a cui si sottopone, all'inizio del settecento, la cultura europea, incerta sul senso della storia di fronte alla varietà della natura”.

⁹ Se scopo del *viandante* holderliano è la ricerca della “Bellezza” che appaga e ristora, in suo luogo il viaggio gli rivelerà una “natura con scherzi”: “la montagna riarsa” che “fuggiva come uno scheletro vagante”, “tremendi ghiacciai” che “torreggiavano riversi l'uno sull'altro” (F. Hölderlin, “Il viandante”, in *Poesie*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano 2001, p. 655).

Quello che ora mi sta a cuore è arricchirmi di quelle impressioni sensibili che non danno né i libri né i quadri. Importante per me è prendere interesse per ciò che ancora si agita nel mondo, di mettere alla prova il mio spirito di osservazione, d'esaminare fino a qual punto arrivino la mia scienza e la mia cultura, d'esser sicuro che il mio occhio è lucido, limpido e puro¹⁰.

E, attraverso ciò, “imparare a conoscere me stesso”¹¹. A muovere al viaggio, a dettarne l'urgenza – “ormai non era più possibile differire”¹² – più che l'ansia di conoscere nuovi luoghi, è, quindi, il bisogno di conoscersi e conoscersi non è solitario e riparato lavoro d'introspezione, bensì attivazione dei possibili dell'io, impulso a una rinnovata ampiezza e dinamicità della coscienza. Se quella che Goethe si propone di raggiungere è “un'altra elasticità dello spirito”¹³, a questa *elasticità* il viaggio esercita e lo fa esponendo all'estraneo e a quanto è assolutamente altro. Una tale esposizione suscita sensazioni, sentimenti, emozioni mai provati che destabilizzano l'io, ma è proprio patendo una simile situazione che l'io acquista una nuova agilità e si fa più flessibile, più fluido. In tal modo l'altro, il diverso, l'estraneo divengono la *scossa* capace di liberare possibilità inespresse dell'io che in ciò accede a un'inedita spazialità. Al viaggio non è perciò chiesto di confermare e potenziare quanto si è già e già si sa, ma, al contrario, d'incrinarlo, di minare quanto appariva solido e acquisito e, aprendosi all'estraneo e al differente, sperimentare il difficile godimento di una *sensibilità pensante*.

“Una vera afflizione” sarà allora per Goethe l'incontro con i viaggiatori tedeschi che soggiornano in Italia poiché troppo spesso costoro “venivano a cercare ciò che avrebbero dovuto dimenticare, senza poter vedere, pur avendolo sotto gli occhi, ciò che avevano da tanto tempo agognato”. Accade pure, nota Goethe, che essi affidino al viaggio la possibilità di rintracciare qualcosa che sia “come un'appendice della loro esistenza, per completare ciò che gli fa difetto”. Ma per Goethe non si tratta di trovare conferma al già saputo e neppure di colmare mancanze, bensì di “trasformare completamente il proprio modo di sentire e incominciare tutto da capo”. Ed è ciò che farà spogliandosi “di quel cimмерio modo di rappresentarci le cose tutto proprio di noialtri settentrionali” e apprendendo a “osservarle e a respirare più liberamente sotto l'azzurra volta di questo cielo”¹⁴.

¹⁰ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, intr. di L. Rega, tr. it. di E. Zaiboni, Rizzoli, Milano 2006, p. 21.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² Ivi, p. 3.

¹³ Ivi, p. 20.

¹⁴ Ivi, p. 456.

Verso la città

Goethe parte da Karlsbad all'alba del 2 settembre dell'86 per l'Italia. Se pure nutrito di letture, non saranno queste a guidarlo, ma lo sarà il vedere-ascoltare i luoghi stessi e ciò che questi gli vanno suggerendo, lo sarà ciò che con assoluta evidenza s'impone ai sensi e li mobilita. Il viaggio sarà questa esposizione sensoriale ai luoghi – la natura come le città – e la narrazione del loro offrirsi allo sguardo con prepotente vivezza. Guardare non è, però, mai puro godimento o immemore abbandono giacché per Goethe “ogni guardare si muta in considerare, ogni considerare in riflettere, ogni riflettere in congiungere. Si può quindi dire che noi teorizziamo già in ogni sguardo attento rivolto al mondo”¹⁵. Il diario di viaggio sarà così il diario di questo sguardo che pensa vedendo e per il quale vedere non è mai fissare e immobilizzare le cose o il paesaggio in una posa definitiva, ma coglierli, dandogli forma, nella loro inquietta vivezza, nel loro pieno dispiegarsi e agire. Ciò significherà per Goethe non solo riflettere sugli effetti che suscita in lui l'osservazione di simile *vivezza*, ma, quando tale *vivezza* connota un luogo, anche su *come* essa incide su coloro che lo abitano generando in loro specifici *stili del sentire*. Il che vuol dire che a provocare nel viaggiatore una catastrofe sensoriale non è solo la *differenza* inscritta nei luoghi, ma, pure, i *differenti stili del sentire* propri agli abitanti dei *differenti luoghi*. Quella che così sembra prendere forma nel diario di viaggio è una sorta di *geoestetica*, ossia la descrizione delle variazioni e specificità del sentire che i luoghi – il loro clima, la loro storia, i loro usi sedimentati – generano in coloro che li abitano e, quindi, degli effetti e dei mutamenti che un *altro stile del sentire* produce sulle stesse abitudini sensoriali del viaggiatore.

Ciò assume una particolarissima piega quando a essere visitate sono le città giacché queste, pur con variazioni e modalità diverse, sembrano disdire l'idea di città che si era affermata fin allora. Lo fanno diluendo, o addirittura negando, la rigida divisione fra *interno/esterno*, *dentro/fuori* e assumendo a sé quella con-fusione che si ritroverà poi nella tela di Friedrich. Le città si presenteranno, infatti, a Goethe come uno *spazio misto* ed *eterogeneo*, in cui la monumentalità convive con segni prepotenti di natura, dove l'ordine e la misura sono continuamente smentiti¹⁶, dove tempi diversi si assommano e si saldano. Di una simile con-fusione lo *stile sensoriale*

¹⁵ Id., *La teoria dei colori*, tr. it. di P. Marrazzi, il Saggiatore, Milano 1979, p. 5.

¹⁶ Le città italiane appaiono essere la smentita di quella “città ideale”, costruita secondo un ordine geometrico, che in quegli anni, in Francia, architetti come Ledoux e Boullée andavano teorizzando. A riguardo si veda J. Starobinski, *1789 I sogni della ragione*, tr. it. di S. Giacomoni, Garzanti, Milano 1981 (in particolare il cap. “La città geometrica”).

degli abitanti è come impregnato e il loro sentire, pur mostrando tratti e forme di espressione differenti secondo delle città, si rivela essere un sentire penetrante, mobile, allertato.

Se il viaggio è “esperienza del limite”, lo è, assumendo una specialissima curvatura, l’esperienza della città italiana. La descrizione, però, che di questa Goethe ne fa non solo lascia pensare che la città possa ritenersi una forma particolarissima di quella “esperienza del limite” che è il viaggio settecentesco, ma che la città stessa, e il suo esperirla, possa annoverarsi fra gli elementi che concorrono alla nascita dell’estetica e faranno poi dell’estetica il sapere privilegiato per comprendere-pensare quello che sarà l’epifenomeno della modernità: la metropoli.

Città di acqua

“Di Venezia, già si è detto, e si è tanto stampato che rinunzio a una descrizione minuta, per esporre soltanto le mie impressioni”¹⁷. E la prima impressione che Goethe ha di Venezia è di essere giunto “in una repubblica di castori”¹⁸. Venezia giace, infatti, “sopra cento isole raggruppate insieme ed è circondata da altre cento”¹⁹ cosicché abitare la terra è sempre, insieme, abitare il mare. Sarà perciò che la città sembra offrirsi allo sguardo di Goethe come uno *spettacolo* in cui a essere rappresenta è l’indifferenza di terra e acqua. Un’indifferenza che dà luogo a una molteplicità di movimenti. Osservarne le diverse modulazioni, seguirne l’alternarsi delle fasi, afferrarne ogni dettaglio e sfumatura richiede un continuo riposizionamento dello sguardo. Ed è così dall’alto che Goethe osserva il disordinarsi di terra e mare a opera della marea: “Verso sera sono salito sul campanile di San Marco avendo già veduto dall’alto le lagune nell’ora dell’alta marea in tutta la loro imponenza, ho voluto vederle anche nel loro più dimesso aspetto, nell’ora del reflusso: bisogna pure avvicinare fra loro queste due immagini se si vuole formarsene un quadro esatto. È sorprendente, infatti, vedere apparire da per tutto la terra ferma, dove prima non era che uno specchio di acqua. Le isole non sono più isole, bensì dei tratti di suolo elevato un po’ al di sopra di una grande palude verde grigia intersecata da bei canali. Il tratto paludoso è cosparso di piante d’acqua, le quali pure riescono a elevare gradatamente il suolo, benché il flusso e il reflusso vi rechino continuamente danno e scompiglio, non concedendo alla vegetazione tregua alcuna”²⁰. A Venezia, dunque, tutto è instabile,

¹⁷ J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 64.

¹⁸ Ivi, p. 61.

¹⁹ Ivi, p. 89.

²⁰ Ivi, p. 91.

tutto è possibile si rovesci in altro e sia altro, il suo è un disordine che continuamente si replica, assume forme diverse e dà vita a diverse combinazioni. Lo sguardo deve perciò sempre riposizionarsi e se è dall'alto che Goethe può seguirsi il comparire/scompare della terra per il movimento della marea, è invece a uno sguardo orizzontale che Venezia si rivela una “matassa incredibilmente arruffata”, un “labirinto” nel quale avventurarsi è sempre esporsi al rischio di perdersi. E non può esserci esperienza della città se non immergendosi in questa “matassa” e sperimentando lo smarrimento di simile “labirinto”. Addentrarsi in loro significa, ad esempio, scoprire l’“angustia” e le “ristrettezze” che il disordine di mare e di terra imprime allo spazio abitato. Si può, infatti, misurare “la larghezza di una via distendendo le braccia” e, addirittura, “nelle vie più strette si può urtare anche coi gomiti, solo appoggiando le mani sui fianchi”²¹. In ciò guardare diviene un’esperienza tattile: quel che è guardato è anche toccato e lo sono indistintamente le cose, gli edifici, i passanti. Questi ultimi sono costretti dalla conformazione delle vie a una prossimità obbligata che fa di loro “una massa di esseri necessariamente collegati insieme senza volontà propria”²².

La singolarità di Venezia è assorbita dai suoi abitanti trasformando ognuno “in un tipo singolare di uomo”²³. Se tale singolarità risiede nel carattere difforme e frammentario della città, nella indefinitezza e instabilità degli ordini, se ciò permea e modella il sentire dei suoi abitanti, la conseguenza è che non vi è uno *stile unitario del sentire*, bensì *molti stili del sentire*. Quella che la “ristrettezza” delle calli faceva apparire una “massa” uniforme si rivela invece un pullulare di differenze e Goethe lo rileva quando afferma di avere “studiato fino all’estremo lembo dell’abitato il contegno, gli usi, i costumi e la natura degli abitanti” e averne dedotto che “in ogni quartiere sono diversi”²⁴. Una diversità questa che sembra ricomporsi quando diviene nel dialetto *puro suono* – “sventuratamente non ho mai potuto comprendere una parola”²⁵ – e l’udito ne fa esperienza come la sonorità in traducibile dell’abitare il *misto* di mare e di terra.

Goethe lascerà Venezia portando con sé “il prezioso, mirabile, unico quadro di questa città”²⁶ e sarà Napoli, la città stretta fra il mare e la montagna di fuoco, a offrirgli ancora una volta, benché in modi e con effetti assolutamente diversi, lo *spettacolo* dell’agire di forze caotiche *dentro* la città.

²¹ Ivi, p. 65.

²² Ivi, p. 64.

²³ Ivi, p. 65.

²⁴ Ivi, p. 67.

²⁵ Ivi, p. 71.

²⁶ Ivi, p. 98.

...e città di fuoco

Giungere a Napoli sarà per Goethe sapere di “trovarsi in un altro mondo”²⁷, giacché quello che la città gli offre è “lo spettacolo di un subbuglio alquanto diverso dalle altre”²⁸. Napoli si presenta, infatti, allo sguardo di Goethe come lo *spettacolo* mobile e imprevedibile del continuo proliferare di contrasti incomponibili. Contrasti che segnano i suoi abitanti e li fanno sentire “prigionieri fra Dio e Satana”. Contrasti che divengono inusitati affiancamenti: “l’orribile è accostato al bello, il bello all’orribile”²⁹. Contrasti che inquietano il paesaggio: “le immagini di fertilità del suolo, del mare sconfinato, delle isole vaporanti nel mare azzurro” convivono con quelle della “montagna fumigante”³⁰.

La “montagna fumigante” non rappresenta, però, solo un elemento inquietante nella complessità del paesaggio, né è solo in questo che evoca la presenza indomabile del caos, ma lo è anche, in una maniera assolutamente particolare, della città. Fra la “montagna fumigante” e la città sembra, infatti, essersi stabilito un rapporto di reciproca e intima appartenenza e a favorire tale rapporto è quella *porosità* di Napoli che Benjamin individuerà come il carattere saliente della città³¹. Per questa *porosità* il Vesuvio non è il *fuori* da cui la città ripara ma trasborda *dentro* la città e ne è presenza attiva e imponderabile minaccia. Come tale *presenza* agisca e produca effetti *dentro* la città, Goethe lo sperimenta affacciato a un balcone di palazzo reale, ospite della duchessa Giovene. Il luogo da cui osserva la scena non è affatto inessenziale poiché si tratta del luogo che massimamente è carico di valenze *politiche* e quindi del luogo che massimamente è espressione della città. Guardando da quel balcone, Goethe vede il Vesuvio stagliarsi di fronte a lui e sa che ciò a cui sta assistendo “nella vita non si può vedere che una volta”: “la lava scorreva, [...] si vedeva la corrente di fuoco rosseggiare, [...], la montagna faceva sentire profondi boati, [...] le colonne di fumo, con le loro strisce e le loro masse luminose, apparivano distinte in tutti i particolari”³². Tutto ciò è “uno spettacolo meraviglioso” che non può, commenta Goethe, che “farmi sbalordire”³³.

Uno *sbalordimento* provocato da un *bello* che è in sé *terribile* e

²⁷ Ivi, p. 189.

²⁸ Ivi, p. 200.

²⁹ Ivi, p. 222.

³⁰ Ivi, p. 215.

³¹ La *porosità* sembra a Benjamin il tratto proprio della città, per essa tutto trapassa in tutto, tutto transita da uno stato all’altro e da una dimensione all’altra, sicché di nulla può dirsi che sia “definitivo, formato”, che sia “così e non diversamente” (Cfr. W. Benjamin, “Napoli”, in *Opere*, vol. II, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001).

³² J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, cit., p. 352.

³³ *Ibid.*

che, proprio perciò, suscita un sentimento complesso e frastagliato in cui si mescolano stupore, godimento, timore, curiosità. A conferire, poi, al tutto una singolare tonalità emotiva contribuisce lo stridore fra l'eccedenza del fenomeno naturale e la dimensione urbana nel quale è vissuto. Sarà proprio il continuo riproporsi, in situazioni fra loro pure assai diverse, di un simile stridore e incongruenza a dire del carattere paradossale della città – per descrivere Napoli sarebbero “necessari un talento non comune e non pochi anni di osservazione” –, a marcare lo *stile del sentire* dei suoi abitanti e a decidere della complicata reazione emotiva e sensoriale che tutto ciò provoca. Reazione emotiva e sensoriale che in Goethe assume i tratti di uno sconvolgimento radicale: “Napoli è un paradiso. Tutti vivono in una specie di ebbrezza e oblio di se stessi. A me accade lo stesso; non mi riconosco quasi più, mi sembra di essere un altro uomo. Ieri mi dicevo: o sei stato folle fin qui o lo sei adesso”³⁴.

A indurre un tale sconvolgimento è, quindi, la realtà stessa di Napoli, è il carattere dei suoi abitanti, la loro emotività eccitata, il loro agire spesso straniante e insensato: “sul molo, in un cantuccio fra i più rumorosi, ho visto ieri un Pulcinella che litigava sopra una baracca con una scimmia”³⁵. È il continuo fare esperienza di un'*eccedenza* che si ripropone nelle forme più svariate. Un'*eccedenza* che plasma i gesti: “gesticolano come gli abitanti della nuova Zelanda alla vista di una nave da guerra”³⁶, e una gestualità scomposta non appartiene solo al popolo ma la si ritrova anche fra le persone colte. Può accadere così di assistere nello studio di un pittore a scene *singolari* come quella in cui alcuni dei presenti “afferrano i pennelli e cominciano a dipingersi scambievolmente la barba e a impiasticciarsi il viso”³⁷. E ancora, è un'*eccedenza* del colore che trapassa dagli abiti alla natura e “agisce sull'occhio con grande violenza”: “noi siamo soliti chiamare barbara e di cattivo gusto questa predilezione per i colori vivaci [...] ma sotto un cielo così azzurro e così splendido, nulla è veramente variopinto, perché nulla può vincere lo splendore del sole e il suo riflesso sul mare”³⁸. Come pure è *eccedenza* del cibo: “non c'è stagione in cui non si nuoti nell'abbondanza di viveri”³⁹, questa abbondanza, nel divenire un tratto della città, rende la bellezza stessa eccedenza. Il cibo non è, infatti, solo esperienza del gusto ma anche della vista – Napoli continuamente produce forme di sinestesia – giacché è

³⁴ Ivi, p. 213.

³⁵ Ivi, p. 219.

³⁶ Ivi, p. 211.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Ivi, p. 346.

³⁹ Ivi, p. 347.

questa che, stimolando e anticipando il piacere del cibo, lo rende, proprio perché *bello*, oggetto di desiderio e fa sì che quello che si stabilisce con il cibo sia un rapporto fortemente carico di erotismo. Il cibo deve, perciò, sedurre e, per farlo, deve adornarsi: sui banchi dei macellai la carne è “abbondantemente coperta di dorature”⁴⁰, “enormi rosari di salicce sono tenuti insieme con nastri rossi”⁴¹, “graziosi a vedersi sono gli agrumi di ogni sorta frammischiati al verde dei ramoscelli”⁴². Cedere a simile seduzione è il godimento di un possesso assoluto e definitivo che il corpo esprime come voracità euforica. Questa contagia e segna ogni altro senso e il loro simultaneo attivarsi fa del cibo la *festa dei sensi*. Una *festa* che vuole essere condivisa, vuole essere *festa dei sensi* di tutti e così divenire “cuccagna universale”⁴³. E se la “cuccagna” è anche eccedenza di suoni – intorno al venditore di zeppole “tutti strillavano”⁴⁴ mangiando e bevendo vino –, il dialetto lavora i suoni e questi vengono percepiti come “ringhi”, “abbaamenti”⁴⁵ o, se esprimono piacere, come “canto selvaggio”, “grido”, “urla di gioia”⁴⁶, oppure ancora, se esprimono paura come nel caso della traversata dalla Sicilia a Napoli, diventano “chiasso”, “grida”, “frastuono”. Il dialetto – “un idioma da ottentotti” – diviene così ancora una maniera di manifestarsi dell'*eccedenza* della città e l'udito del viaggiatore lo esperisce come *spavento*, *turbamento*.

C'è però una *figura* in cui l'*eccedenza* di Napoli sembra condensarsi e lo fa assumendo a sé, e lasciandosene impregnare e modellare, quei segni di caos che continuamente affiorano nel tessuto della città. Questa *figura* è la *folla* di cui già Goethe ha fatto esperienza in altre città italiane ma che a Napoli assume caratteristiche tali da farne la declinazione *urbana del caos*.

La folla appare come un corpo unico e fratto, compatto ed eterogeneo che il grande corpo-città espelle e riassorbe producendo “un'enorme confusione” e “un'enorme trambusto” – sono “mezzo stordito”⁴⁷, commenta Goethe. Simile “confusione” e “trambusto” ha le sonorità e i movimenti di una natura prorompente: “la folla a Napoli scorreva davanti a noi con il muggito di un torrente”⁴⁸ e “tutti si rimescolano come le onde di un torrente”⁴⁹. Ma sarà

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ivi*, p. 348.

⁴² *Ivi*, p. 347.

⁴³ *Ivi*, p. 348.

⁴⁴ *Ivi*, p. 220.

⁴⁵ *Ivi*, p. 207.

⁴⁶ *Ivi*, p. 226.

⁴⁷ *Ivi*, p. 354.

⁴⁸ *Ivi*, p. 337.

⁴⁹ *Ivi*, p. 217.

proprio respirando questa “irrequietezza”, immergendosi in questa “confusione” che Goethe potrà dire: “Ho visto molto e meditato ancor di più: il mondo mi si allarga continuamente ed anche quello che so già da tempo, soltanto ora diventa mio”⁵⁰.

⁵⁰ Ivi, p. 216.

La Luce dell'Icona e le Tenebre dei Crocifissi di William Congdon

di Giuseppe Di Giacomo

Nel 1997 ho partecipato a un convegno organizzato da Luigi Russo in occasione della pubblicazione nella collana *Aesthetica* del volume *Vedere l'invisibile*¹, nel quale erano stati tradotti per la prima volta in Italia gli atti del Secondo Concilio di Nicea del 787, Concilio che decretava la fine delle guerre iconoclaste e la definitiva vittoria dei difensori delle icone. Ho successivamente pubblicato nella collana *Aesthetica Preprint*, sempre diretta da Luigi Russo, il volume *Icona e arte astratta*², al quale sono seguiti altri saggi dedicati al tema dell'icona e della sua presenza nell'arte moderna. In questo saggio intendo mettere in evidenza il rapporto tra l'icona e quello che può essere definito il più grande pittore di Crocifissioni nel Novecento: William Congdon (1912-1998).

La questione posta dall'icona, il suo *presentare* il rapporto tra visibile e invisibile come un rapporto paradossale, come tale sempre in movimento e mai *rappresentabile* staticamente una volta per tutte, getta luce su molte produzioni artistiche contemporanee. In queste, perduta la paradossalità dell'icona, cioè la sua antinomicità insuperabile di visibile e invisibile, troviamo o soltanto la dimensione del visibile o soltanto quella dell'invisibile, spinta fino all'iconoclastia. Insomma, gran parte della figurazione contemporanea oscillerebbe fra il trionfo di una concezione che si esaurisce totalmente nel sensibile-visibile e la volontà di ritorno al divieto vetero-testamentario. E tuttavia, dove c'è "grande arte", là ritroviamo l'antinomicità dell'icona, dal momento che in questa, come appunto nella grande arte, l'Invisibile, da Assoluto immobile, diviene quella stessa forza che libera dall'immediato esserci sensibile, facendo emergere in quest'ultimo la trascendenza.

Quello che troviamo nella grande arte moderna sono volti in attesa di icona, volti carichi dell'esperienza abissale e apofatica della

¹ Cfr. L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, *Aesthetica*, Palermo 1997.

² Cfr. G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, "Aesthetica Preprint", n. 55, 1999.

modernità e che, simili a silenziose ferite, attendono e annunciano ciò che non può ancora apparire. L'icona tradizionale testimonia che Gesù-Cristo, in quanto Verbo incarnato, è "uno", Dio-uomo, e insieme "due", Dio e uomo. Non solo, ma essa testimonia anche che il mistero dell'Incarnazione consiste in ciò, che l'ipostasi divina del Verbo si fa uomo, non *un* uomo in generale, ma *questo* uomo, Gesù di Nazareth: ecco lo "scandalo" della fede, quello scandalo che consiste nel dire che la Persona divina del Verbo può essere vista nell'umanità individuale di Gesù di Nazareth.

Più in generale, nell'icona l'irrappresentabile si dona come Altro rispetto a ogni determinazione, e di qui quella paradossalità dell'icona che fa di essa il luogo-non luogo nel quale l'Invisibile si dà nel visibile restando Invisibile. L'essenza dell'icona consiste nel passaggio dell'Invisibile nel visibile e del visibile nell'Invisibile: "porta regale" attraverso la quale si manifesta l'Invisibile e si trasfigura il visibile³. Che il *Deus absconditus* si sia manifestato nel Cristo, che il Padre mostri Sé nel corpo mortale e crocifisso del figlio, sono questi i fondamenti teologici dell'icona. E se il pittore di icone non imita, non rappresenta, ma fa comunicare questo e l'altro mondo, allora voler distruggere l'icona è come chiudere quelle "porte" attraverso le quali l'Assoluto invisibile si rende manifesto ai nostri occhi sensibili, e l'iconoclastia – come mette in evidenza Pavel Florenskij – è proprio la negazione di questa dimensione epifanica. Ma nell'icona, nella paradossalità dell'icona, dimensione epifanica e dimensione apofatica⁴ sono tutt'uno: è quanto mostra il darsi dell'Invisibile nel visibile, restando Invisibile, e il darsi dell'Indicibile nella parola restando Indicibile.

È anche quanto mostra, sempre nell'icona, l'opposizione, che è insieme coesistenza, di Oro e colore; è quello che ha messo in evidenza Florenskij, secondo il quale, poiché l'Oro è pura Luce e il colore è evocazione della Luce, allora tra Oro e colore va mantenuta una *giusta distanza*: un'icona soltanto Oro toglierebbe l'icona stessa, poiché negherebbe la manifestazione sensibile della Luce, esattamente come accadrebbe per un'icona soltanto colore, poiché in essa il sensibile (il colore) non sarebbe più luogo di manifestazione, cioè di Incarnazione, della Luce-Oro. La "giusta distanza" tra Oro e colore è dunque una paradossale identità-differenza e, come tale, non superabile; la Luce, simbolo del divino, è rappresentata dall'Oro che irradia la luce, ma è nello stesso tempo opaco, inaccessibile come la divinità che deve esprimere. Nell'icona questa particolarità del fondo-luce deve essere intesa come una traduzione simbolica del prin-

³ Cfr. P. Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Adelphi, Milano 1987.

⁴ Cfr. V.V. Byčkov, *L'estetica bizantina. Problemi teorici*, Congedo, Galatina 1983.

cipio stesso della teologia apofatica, vale a dire dell'impossibilità di conoscere l'essenza divina che resta totalmente inaccessibile, e questa inconoscibilità e inaccessibilità della divinità è chiamata "tenebre": sono esse a costituire quella "luce inaccessibile" dove dimora Dio. Questa Luce è più luminosa della stessa luce, accecante e dunque impenetrabile, e l'Oro, che unisce una luminosità splendente all'opacità, esprime simbolicamente in modo adeguato la Luce divina.

A differenza dell'idolo, l'icona presenta l'al di là del visibile, poiché il "Regno di Dio" non è un altro mondo ma l'altro *del* mondo. Del resto, la dimensione anti-idolatrice dell'icona sta nel fatto che, diversamente dall'idolo, essa non pretende di esaurire in sé stessa il divino, ma di rimandare dal suo stesso interno all'Altro da sé. Se infatti l'idolo, in quanto *eidôlon*, è ciò che si vede senza rimandare ad altro, l'icona non si offre come oggetto di visione ma "appare", lasciando che il visibile si saturi a poco a poco di invisibile; per questo nell'icona lo sguardo non può mai riposarsi, e di qui quell'inquietudine dell'icona rispetto alla quale qualsiasi pretesa di un sapere assoluto si risolve in idolatria. Nell'icona il visibile non apre a un altro visibile ma all'altro *del* visibile, poiché essa si strappa alla logica mimetica dell'immagine e si realizza interamente nel suo riferimento a un prototipo che, per definizione, è invisibile. L'icona, in questo modo, inverte la logica moderna dell'immagine, pretendendo non che la si veda, ma che si veda attraverso essa: la figura s-figurata del Cristo si offre come un'apertura attraverso la quale si può cogliere lo sguardo di Dio, e la "disfatta" dell'immagine, che si realizza con questa s-figurazione, libera l'icona e lascia apparire la traccia dell'Invisibile che ci guarda.

L'icona dice il dolore e insieme la risurrezione; essa è vuota della presenza carnale e reale del Cristo, ma è piena della sua assenza: l'antropomorfismo iconico non può in nessun caso essere preso per un realismo rappresentativo, dal momento che la figura è là per manifestare il vuoto e l'assenza di ciò che essa designa allo sguardo come suo orizzonte. Insomma, il Cristo offre un'immagine visibile dell'Invisibile *in quanto invisibile*. Ma questo paradosso diventa intelligibile solo se noi possiamo strappare l'icona alla logica dell'immagine come spettacolo-oggetto, e dunque se strappiamo noi stessi alla tirannia di una tale immagine. Se davanti all'immagine-spettacolo io resto il vedente non visto di un'immagine che si riduce a oggetto del mio sguardo, invece davanti all'icona io mi sento "visto". Così l'immagine non fa più schermo, poiché attraverso essa un altro sguardo, invisibile, mi guarda: l'originale interviene come puro sguardo che incrocia un altro sguardo, e perciò l'icona concerne il percorso incrociato di due sguardi.

Sempre più nel Novecento, accanto a uno sviluppo dell'astrazione in quanto negazione della rappresentazione della realtà, va rafforzandosi la consapevolezza che la negazione del figurativo corrisponde a un'eclissi dello "spirituale" nell'arte. È questa la linea che va da Henri Matisse ad Alberto Giacometti, a Francis Bacon e a William Congdon, i quali rifiutano, in quanto falsa, la contrapposizione fra astratto e concreto, nella ferma convinzione che soltanto in una dimensione materica e sensibile può emergere una vera "spiritualità" e una vera trascendenza. In particolare, in Congdon l'importanza assegnata al corpo umano – come mostrano esemplarmente le sue *Crocifissioni* – esprime la qualità anti-idolatrice dell'arte e la conseguente assunzione della dimensione iconica e spirituale. Con i *Crocifissi* di Congdon ci si avvicina al mistero della figura umana, figura che si presenta come Croce, vale a dire come l'incrociarsi dell'umano e del divino. Il suo interesse, infatti, non va per la figura in sé, ma per ciò che la Croce fa del corpo di Cristo: la sua trasfigurazione nella Croce stessa. Così Congdon, da quel "visionario" che è, "vede" la trasfigurazione all'interno dello s-figuramento, in una dinamica di consumazione destinata ad attraversare la figura – la figura dell'"Uomo dei dolori" di Albrecht Dürer –, per cancellarla nel grido che consuma ogni forma: "Tutto è consumato", grida Cristo, persino il suo corpo e la stessa croce che si fondono nella cieca massa di testa-torace-gambe⁵.

Se la vera arte tende sempre a rappresentare l'invisibile, Congdon è stato sicuramente uno dei pochi artisti del Novecento che siano stati in grado di spingersi all'interno del problema della rappresentabilità dell'invisibile. Per questo si sono spesso avvicinati i suoi *Crocifissi* all'icona, anche se per Congdon è impossibile incarnare la "verità" nel volto sofferente di Cristo, come invece accade in quella spiritualità dell'icona che è generata dalla teologia della Gloria propria della tradizione iconografica ortodossa. Quello che troviamo in questi *Crocifissi* è non la luce dell'Oro, bensì quel buio delle tenebre, appena rischiarato da una debolissima luce, che rende possibile una revisione radicale del figurativo e, insieme, un oltrepassamento della figura dell'uomo-Dio. Il risultato è che le immagini del Cristo morto o agonizzante, delle quali è ricca la nostra tradizione pittorica, sono da Congdon "cancellate", cioè purificate da ogni dimensione rappresentativa: questi *Crocifissi*, nella loro s-figurazione pittorica, cioè nel loro essere sul confine tra la figura e il suo "oltre", sono la rivelazione del corpo di Cristo che è tutt'uno con la Croce. E questo Cristo come Croce ci "dice" che il

⁵ Cfr. M. Morasso, *Essere trasfigurato*, Edizioni Qiqajon, Magnano 2012; W. Congdon, *Crocifisso o Jesus*, in AA. VV., *Il velo squarciato*, Jaca Book, Milano 1990.

divino nella sua trascendenza è immanente alla finitezza dell'uomo. Nella Rothko Chapel (1967) a Houston e nelle *Stations of the Cross* (1958) di Barnett Newman, il fondo nero della notte è il presupposto del darsi di una luce nella quale si manifesta, nascondendosi, il contenuto di verità dell'opera. Anche nell'opera di Congdon è nel fondo notturno che si mostra un'eccedenza del senso e, insieme, l'impossibilità di una conciliazione armonica dell'umano e del divino. Insomma, questi *Crocifissi* testimoniano la trasfigurazione che Cristo fa di sé stesso dentro la Croce.

“Ed ecco il velo del tempio si squarciò in due parti, da cima a fondo”: nel Vangelo di Marco questa frase segue immediatamente le ultime parole di Cristo sulla croce, le parole dell'abbandono estremo, “Eli Eli, lama sabachthani”, le stesse parole che hanno dato il nome alle celebri *Stazioni della Croce* di Newman. Nel velo squarciato alla morte di Gesù si può vedere una precisa allusione al cosmo, e dunque a quell'idea di “ordine” e “armonia” che, nella cultura dell'Occidente, ha a lungo segnato la produzione artistica. Ma allora, l'evento destinato, secondo la fede cristiana, a redimere il cosmo è, in sé stesso, una frattura di quest'ordine, una spaccatura “da cima a fondo”, tale da s-figurare ciò che finora era ritenuto “bello”. Questo significa che, mentre i pittori dell'Espressionismo astratto perseguivano una dimensione atemporale, al di là della storia, Congdon, che pure all'inizio faceva parte di questo movimento pittorico, si attiene invece alla dimensione di una memoria storica, legata alla tradizione della civiltà occidentale e ai suoi parametri di bellezza.

In questa prospettiva, la teologia cristiana è destinata a incrociare quel pensiero pittorico che nel Novecento ha sconvolto la raffigurazione tradizionale della realtà e che, nel superamento della radicale separazione tra l'uomo e Dio grazie alla figura di Gesù, vede tuttavia “tragicamente” il rapporto tra il finito e l'infinito in quanto rapporto di identità-differenza mai totalmente risolvibile. Di qui quella centralità del “sacro” nella cultura artistica contemporanea della quale Congdon è senza dubbio una delle espressioni più significative. Egli giunge al Crocifisso tramite un ritorno alla figura che, fin dall'inizio, non dipinge e non vede mai disgiunta dalla croce e, in una tale identità, la figura diventa la stessa Croce e la Croce il corpo stesso di Cristo. Quello che lo interessa è “non la figura in sé ma la figura come Croce, in ciò che la Croce fa del corpo di Cristo, cioè della trasfigurazione che Cristo fece di se stesso dentro la Croce: la sua risurrezione e la nostra redenzione”⁶. Si

⁶ W. Congdon, *Crocifisso o Jesus*, cit., p. 77.

arriva infine al punto che non c'è più traccia della Croce, giacché questa si è dissolta in Cristo, e lo spazio della Croce lascia libero il corpo di Cristo di sciogliersi a sua volta progressivamente: "Tutto è consumato", grida Cristo, persino il suo corpo e la stessa croce che insieme al corpo si fondono nella massa "testa-torace-gambe", nudo simbolo di risurrezione.

Il fatto che la Croce nei primi *Crocifissi* e in gran parte dei successivi sia scarsamente o per nulla visibile, contribuisce a caricare la figura di Cristo di una potente spinta verticale che, a sua volta, accentua la caduta del capo verso il basso. È quanto mostra, esemplarmente, il *Crocifisso N 2*, vicino in questo al grande *Cristo crocifisso* (1632) di Velázquez, nel quale il Cristo è raffigurato col capo reclinato e il volto coperto dai capelli. La questione del rapporto Croce-corpo per Congdon finisce inevitabilmente per intersecare un'altra questione, quella del rapporto figura-sfondo. In questa pittura, infatti, la Croce in quanto forma ha valore per le trasformazioni che induce nella figura di Cristo, ma raramente appare in quanto tale. Se nei primi *Crocifissi* Congdon tende a rendere il corpo di Cristo quasi autonomo dalla Croce, sempre più, successivamente, rende questo corpo conforme alla struttura della Croce stessa; non a caso, lo stesso pittore afferma che la Croce gli interessa per quello che essa produce al corpo di Cristo, sì che progressivamente la figura di Cristo sembra essere tutt'uno con il legno della Croce, più che essere appesa a essa. Nei *Crocifissi* degli anni Settanta le braccia e le gambe vengono riassorbite nel corpo, in una complessiva regressione della figura a una forma biologicamente più elementare. L'esito finale è un progressivo incorporarsi della figura al fondo, un incorporarsi che determina un assottigliamento della forma fino a svuotarla.

Anche se la Croce è l'insieme di Cristo crocifisso e del legno-albero al quale Gesù è stato inchiodato, tuttavia nei *Crocifissi* di Congdon non c'è mai la rappresentazione di un uomo inchiodato a un legno bensì un'unità di legno e uomo. La croce, infatti, in quanto struttura che si manifesta nella figura umana, si dissolve fino al nulla, mentre l'uomo nel Crocifisso è risolto e dissolto nell'identità di uomo-albero. Quest'uomo è essenzialmente "testa-torace-gambe", cioè un tronco, e si erge verticalmente, anche se sospeso, finito e limitato sia in alto che in basso. Ciò che differenzia questa immagine dalle sculture etrusche e da quelle di Giacometti è la mancanza dei piedi, che connettono l'uomo con la terra, mentre ciò che la differenzia dagli "Zip" di Newman è il fatto che in questi ultimi troviamo una verticalità infinita, senza interruzione sopra e sotto, là dove nei crocifissi di Congdon troviamo una verticalità del tutto

finita nei due sensi. Più in generale, si può identificare il Cristo di Congdon con il tronco-artista della metafora sviluppata da Paul Klee nella conferenza di Jena⁷ che costituisce la sintesi più organica delle riflessioni di Klee sull'arte. In questo saggio Klee, per mostrare come funziona "l'officina di un pittore", ricorre al paragone con l'albero: le radici, che affondano nel terreno, costituiscono quella "preistoria del visibile" dalla quale "affluiscono all'artista i succhi che ne penetrano la persona, l'occhio"⁸; di fatto l'artista, in quanto tronco, non fa che raccogliere e trasmettere ciò che viene dal profondo. Ed è da questa profondità che proviene il grido del Cristo morente che Congdon ci offre in molteplici crocifissi. Questo grido e l'abbandono del divino sono così riportati da Matteo e Marco nei Vangeli: "Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?" (Matteo 27, 46. Marco 15, 34); e da Giovanni: "Tutto è compiuto" (Giovanni 19, 30) o, come riprende Congdon: "Tutto è consumato".

Il fatto stesso, infatti, che si tratti di un grido segnala non solo una sofferenza ma anche una lacerazione (abbandono) e inoltre un compimento, una consumazione. Questa drammatica lacerazione rimane pure nel racconto degli evangelisti sul Cristo risorto: l'uomo nuovo è il risorto dai morti, e il ferito è sempre ferito, come mostrano le piaghe alle mani e al costato mostrate a Tommaso incredulo. Tutto ciò resta incomprensibile, anzi ritenuto impossibile all'interno del pensiero logico della modernità razionalista. Comunque, questi *Crocifissi* di Congdon testimoniano una estrema fedeltà al finito: Dio non dissolve il finito, ma lo mantiene come tale.

È il Crocifisso che dà significato alla Croce: è questa la verità profonda che emerge dai *Crocifissi* di Congdon, anche se da secoli nell'immaginario cristiano la Croce prevale sul Crocifisso. Su quei fondi di tenebra non c'è la Croce ma soltanto quel corpo crocifisso, quel capo reclinato senza volto e senza forma né bellezza. Il crocifisso di Grünewald chiede di essere guardato, come indica col dito Giovanni Battista, ed è accompagnato dallo struggimento di Maria e delle donne, mentre in Congdon c'è solo il Crocifisso, come verità nuda e senza bellezza. Secondo Congdon la croce è dunque per il Cristo l'evento della *kenosi*, dello svuotamento nell'assunzione della condizione umana, ed è per questo che il crocifisso vive e soffre il dramma della croce ieri come oggi: è quanto il pittore ha visto a Bombay in India, nei corpi accasciati nelle strade della città, divenuti larve, non più uomini. Congdon ha scritto nei diari che cercava di narrare non la Croce come simbolo ma il corpo di Cri-

⁷ Cfr. P. Klee, *Sull'arte moderna*, in Id., *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1959.

⁸ Ivi, p. 82.

sto sempre più kenotico, sempre più ridotto a quel nulla che, solo, può contenere la risurrezione. Più che il Venerdì Santo, in questi *Crocifissi* si dovrebbe cogliere il Sabato Santo, con il segno non solo della morte di Cristo ma soprattutto della sua discesa agli inferi: un viaggio verso quelle profondità nelle tenebre che gli uomini hanno conosciuto nel Novecento.

È nella scelta delle tavole di legno e nelle sue superfici nere che Congdon incontra il problema della pittura di icone, ma, mentre nell'icona quello che troviamo è luce ed epifania, lo sfondo dei crocifissi di Congdon è sempre notturno, e in questa Notte irrompono improvvisi guizzi di luce che ci permettono di vedere. Per questo i *Crocifissi* non sono icone ma la più “perfetta analogia dell'icona” che un pittore possa immaginare nel nostro “tempo di bisogno”. Proprio perché per Congdon ciò che il Cristo patisce è il radicale abbandono, quello che vediamo è il grido dell'abbandono: l'uomo, i cui tratti vanno disfacendosi e il cui dolore finisce per essere il dolore stesso dell'umanità, chiede *perché* è stato abbandonato. Il Crocifisso non sembra indicare altro che l'abisso che divide quest'uomo determinato – Gesù di Nazareth – dal Dio Padre: questo abisso, questo vuoto, è l'unico “oggetto” del quadro. E tuttavia, se un tale grido – “Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?” –, nel quale si esprime una disperazione senza fine, appare come un atto di fede, di speranza e di amore, è perché proprio nello sprofondare in questo dolore infinito si mostra la possibilità di una risurrezione.

Di fatto, il corpo risorto non è altro dal Crocifisso: il corpo risorto è lo stesso corpo martirizzato che, risorto, mostra le proprie ferite per testimoniare sé stesso. La questione è quella relativa alla possibilità di cogliere questi due momenti – abbandono e risurrezione – in un'unità, seppure paradossale, o nella loro insuperabile distinzione e opposizione. Qui, di nuovo, ritroviamo quei momenti della grande arte moderna, nei quali essa è riuscita a “vedere” il divino in una “figura” particolare e determinata: è questo il senso ultimo della paradossale icona del Crocifisso che è al centro della pittura di Congdon. Così, se nel caso di questi crocifissi si parla di “analogia dell'icona”, è perché abbiamo a che fare, sì, con le icone, ma non epifaniche – come quelle della tradizione greco-russa, vale a dire disvelanti il Senso ultimo, la Salvezza, e nelle quali il dolore e la morte sono già trasfigurati dalla Risurrezione –, bensì apofatiche, nelle quali proprio le Tenebre, che prevalgono sulla Luce, rimangono “in attesa”: le *Crocifissioni* di Congdon sono icone che, nel dolore estremo, *attendono* la risurrezione.

⁹ Cfr. M. Cacciari, *Io non dipingo il “Crocifisso” ma Cristo crocifisso nella mia carne*, in AA. VV., *William Congdon 1912-1998. Analogia dell'icona*, Electa, Milano 2005.

In definitiva se, nonostante il suo carattere secolarizzato, il Novecento ha visto il riaffiorare di un'arte con connotazioni *sacre*, ciò non deve sorprendere: nella seconda metà del secolo, dopo Auschwitz e Hiroshima, è soprattutto l'iconografia della crocifissione uno dei temi più rappresentati, come mostra esemplarmente la pittura di Bacon, nella quale l'uomo è messo di fronte al non senso della morte. Per Congdon, la morte di Cristo non è semplicemente un momento determinato nel tempo e nello spazio, ma accade sempre e ovunque, con o senza testimoni: questo significa che senso, redenzione e risurrezione si danno non una volta per tutte ma sempre e di nuovo in una circolarità senza fine.

Nel *Crocifisso N 1* (1960), il corpo è visto in un totale isolamento. Nei dipinti medievali e rinascimentali le rappresentazioni della crocifissione generalmente includono Cristo sulla Croce accompagnato dai santi e dai testimoni dell'evento. In un secondo tempo, la Vergine Maria e San Giovanni Evangelista compaiono ai due lati della Croce. Solo nel XVII secolo troviamo la crocifissione assunta in totale isolamento, con il concentrarsi su un'unica immagine come il *Cristo crocifisso* di Velázquez: questo Cristo è in un equilibrio simmetrico ed è un'immagine offerta alla contemplazione. *Crocifisso N 1* di Congdon evoca analoghe emozioni: questo artista del XX secolo, come i pittori medievali che lo hanno ispirato, Cimabue o Duccio, non impiega un'illusoria terza dimensione, con la conseguenza che il corpo di Cristo è appiattito. Questa crocifissione è priva delle componenti usuali della scena: le travi della Croce sono assenti, oppure sono tutt'uno con il corpo, e non ci sono ferite o lacerazioni. Nel 1964, Congdon dipinge il *Crocifisso N 16*, un'opera quasi completamente astratta, nella quale si distingue a stento il corpo del Cristo. Invece nel *Crocifisso N 18* la figura è nuovamente vista nella luce contro uno sfondo nero; il corpo esile, perpendicolare alle braccia aperte, assume la forma della lettera "Y", con la testa appena accennata nel punto di convergenza. Nel *Crocifisso N 46* (1969), l'immagine della crocifissione è solamente suggerita, mentre il corpo perde ogni immediata concretezza e la fisicità del colore ci rende partecipi del suo rimandare oltre sé stesso. Progressivamente vengono eliminate le braccia di Cristo e poi la stessa Croce: spogliando la rappresentazione del crocifisso di tutti gli elementi iconografici tradizionali, l'artista giunge a un'immagine che appare ormai come la stele di un culto primitivo. Non a caso, è lo stesso Congdon a dirci che il pittore deve cogliere l'essenziale delle cose, evitando i particolari; e, in effetti, in queste *Crocifissioni* l'attenzione si concentra sempre più sulla figura. Così *Crocifisso N 105* (1974) presenta la figura verticale allungata, diventata ancora

più sottile, mentre il colore è svanito ed è restato solamente un nero su nero. Nelle ultime *Crocifissioni*, in particolare, Congdon realizza immagini totalmente s-figurate, volte a significare la trasfigurazione che Cristo ha operato in sé stesso sulla Croce, sì da scorgere in esse la sua risurrezione.

In Congdon troviamo, insomma, quella dimensione dell'assoluto silenzio e dell'abbandono che prevale sulla dimensione narrativa del racconto religioso. Soprattutto a partire dagli anni Settanta i suoi *Crocifissi* si liberano da ogni intenzione narrativa per diventare vere e proprie "icone" informali, nelle quali il riferimento alla figura di Cristo in Croce è, insieme, una s-figurazione che si offre in modo informale e materico. In queste icone, sospese tra il figurativo e il non-figurativo, non solo la morte è morte della vita e, nello stesso tempo, morte della morte, ma soprattutto in esse si esprime il paradosso della natura umana-visibile e, *insieme*, divina-invisibile di Cristo. È nel momento estremo nel quale Cristo sulla Croce si rivela come un uomo che invoca il Padre, che facciamo l'esperienza radicale del carattere finito della vita umana, vale a dire del suo *abbandono* assoluto ("Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?"). L'icona non ha la pretesa di rendere visibile l'invisibile, quanto piuttosto quella di mostrare nel visibile un'eccedenza del visibile stesso: è questa capacità dell'immagine che si può definire "sacra", ed è quanto troviamo appunto nei *Crocifissi* di Congdon.

Comunque, diversamente dai pittori tradizionali di icone, Congdon non opera con l'Oro della Luce bensì col buio della Notte e della Morte: questo è il Cristo che interessa il pittore, giacché è proprio in tale buio che, per Congdon, è forse possibile trovare uno spiraglio di luce, come una promessa possibile anche se sempre rimandata.

Du Bos e il sistema (precario) dell'esperienza estetica

di Giuseppe Di Liberti

A più riprese, negli ultimi anni di magistero e di ricerca, Luigi Russo ha tentato di delineare l'orizzonte metodologico di una "neoestetica" e, allo stesso tempo, le ragioni di una rilettura di Du Bos, la cui opera principale precede la nascita canonica dell'estetica, intestata all'asse Batteux/Baumgarten. Lo scopo del presente contributo è di riconoscere proprio nel pensiero di Du Bos alcuni tratti caratteristici del programma di ricerca della neoestetica e, più in generale, dell'odierno dibattito estetologico.

Nell'intera riflessione di Luigi Russo, da storico dell'estetica, da editore, da osservatore dei fenomeni a lui contemporanei, riaffiora di frequente un'intuizione storiografica ereditata da Ermanno Migliorini: la comprensione e l'articolazione del sistema moderno dell'estetica, da Baumgarten a Hegel, dipendono necessariamente dal parallelo sviluppo del sistema delle arti. Tale assunto non implica affatto una riduzione dell'estetica alla sola filosofia dell'arte, ma piuttosto impone una riflessione storiografica sulla costruzione dello statuto epistemologico della disciplina a partire dalla determinazione del suo oggetto esemplare. L'esemplarità del sistema delle arti per l'estetica moderna è da ricondurre al fatto che l'arte, divenuta un concetto proprio grazie al sistema, si offre, ben prima della nascita di un'estetica scientifica (psicologica) nella seconda metà dell'Ottocento, come il terreno di sperimentazione della conoscenza sensibile, messa in forma e oggettivata nell'opera d'arte: il luogo in cui corre per la prima volta l'obbligo di delineare delle categorie estetiche. In altri termini, il sistema delle arti, oltre ad affermare una definizione d'arte e stabilire le relazioni tra i diversi saperi artistici, si configura come il laboratorio nel quale riconoscere il valore cognitivo dell'estetico e la sua specificità in una più ampia riflessione sulla soggettività e sulla piena implicazione del soggetto sensiente nel processo conoscitivo. Migliorini indicava chiaramente tale prospettiva già nelle prime battute della sua *Presentazione* all'edizione italiana de *Le Belle Arti ricondotte ad un unico principio* di

Batteux, prima di analizzare in dettaglio come il sistema delle arti dell'abate si costituisse come sistema dell'estetica *tout court*: "l'opera batteuxiana si presenta proprio, come osservava Kristeller, quale un 'passo decisivo'; e non solo come egli riteneva per quanto attiene al 'sistema moderno delle arti', ma proprio per la stessa struttura dell'estetica, della sistematica che essa sarebbe venuta assumendo"¹. Il sistema delle arti, concluderà Migliorini, conduce dunque ad un più generale sistema dell'estetica, "con i suoi principî disposti per così dire 'a cascata'"²: l'autonomia dell'arte, la bellezza, il binomio genio/gusto, l'imitazione, il piacere estetico, i criteri di giudizio. E proprio tale sistematicità permetterà, da un lato, l'integrazione, e non il semplice parallelismo, tra Batteux e Baumgarten e, dall'altro, una migliore comprensione delle radicali riconfigurazioni dell'estetica nel Novecento³.

L'asse Baumgarten-Batteux definisce dunque la nascita di un'estetica sistematica e delinea un modello decisivo del fare estetico. Ma l'errore che sovente si compie davanti a un modello del genere consiste nel pensare i sistemi come necessariamente esaustivi (e relativamente chiusi), laddove invece la durata e la tenuta dei sistemi dipendono piuttosto dalle loro debolezze, dalle loro aperture, dalla loro capacità di integrare elementi critici.

In tal senso, la determinazione dell'asse Batteux/Baumgarten è una necessità teorica, in quanto entrambi i progetti, presi in sé, sarebbero assai parziali: da un lato, il "passo decisivo"⁴ di Batteux, è in realtà supportato da un modello teorico pressoché obsoleto nel 1746 (si pensi alle immediate critiche di Diderot nella sua *Lettre sur les sourds*⁵); dall'altro lato, l'incompiuta estetica di Baumgarten, pur offrendo una teoria della conoscenza propria alle arti non arriva, operativamente, a descriverne il funzionamento e ad organizzare

¹ E. Migliorini, *Presentazione*, in Ch. Batteux, *Le Belle arti ricondotte ad un unico principio*, Aesthetica, Palermo 1992, p. 7.

² Ivi, p. 24. Le conclusioni di Migliorini sono riprese in L. Russo, *Ermanno Migliorini e il cielo vuoto dell'estetica*, in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, in "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013, pp. 263-268, p. 267.

³ A tal proposito si veda E. Migliorini, *Introduzione all'estetica contemporanea*, Le Monnier, Firenze 1980. Cfr. anche Luigi Russo, *Ermanno Migliorini e il cielo vuoto dell'estetica*, cit., p. 266. Mi permetto inoltre di rinviare al mio *Note su Ermanno Migliorini. Per un discorso delle arti contemporanee*, in "Studi di estetica", 22, 2000, pp. 219-233, articolo fortemente incoraggiato e attentamente seguito da Luigi Russo.

⁴ Cfr. P.O. Kristeller, *The Modern System of the Arts: a Study in the History of Aesthetics*, in "Journal of the History of Ideas", Volume 12, 4, Oct., 1951, pp. 496-527 e Vol. 13, 1, Jan., 1952, pp. 17-46, poi in Id., *Renaissance Concepts of Man and Other Essays*, Harper Torchbooks, New York 1972; tr. it. di S. Salvestroni, *Il sistema moderno delle arti*, in Id., *Concetti rinascimentali dell'uomo e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. 276.

⁵ Cfr. D. Diderot, *Lettre sur les sourds et muets*, in Id., *Œuvres Complètes*, édition critique et annotée de Jean Varloot, Hermann, Paris 1978, tome IV, pp. 111-233, pp. 182-183.

un sistema delle arti. A più riprese Russo aveva indicato allo stesso tempo la necessità e i limiti dell'asse:

Acquisiti Baumgarten e Batteux, abbiamo trovato la radice della polarità che cercavamo, ma non siamo ancora arrivati a una vera spiegazione complessiva: da Baumgarten viene il profilo della (filosofia) estetica e da Batteux il sinolo di arte bella, ma non ancora l'estetica come filosofia dell'arte bella. Del resto, nulla garantiva, e non era forse neanche probabile, che questa concrezione giungesse a compimento. [...] Il punto essenziale è che le prospettive eteronome di Baumgarten e Batteux, attraverso mediazioni e filtraggi, entrarono in contatto, e l'attivazione delle loro polarità determinò l'asse teorico della nuova disciplina, asse che lievitò progressivamente attraendo e assimilando ulteriori entità cromosomiche⁶.

Si tratta quasi di un paradosso storiografico: la polarità Batteux/Baumgarten disegna una sfera disciplinare che si propone come una chiave di lettura generale del Settecento e proprio per questa ragione impone di oltrepassare largamente i confini delle proposte teoriche dei due autori. D'altronde, l'interesse per la storia dell'estetica in Russo (e mi permetterei di aggiungere, nei suoi allievi) travalica le ragioni specialistiche per proporsi piuttosto come un filo rosso capace di attraversare e attualizzare la cultura e il pensiero del secolo dei Lumi: "Se riconsideriamo il Settecento attraverso l'evento della 'nascita dell'estetica', guadagniamo un paradigma esemplare entro le cui dinamiche il progetto illuministico di sistematica chiarificazione concettuale diventa l'insegna luminosa di una singolarissima gravitazione epistemica"⁷.

La nascita dell'estetica, in altri termini, è un sintomo precipuo della nostra modernità e ci mostra come la soggettività irrompa nel pensiero europeo, come il giudizio non sia esclusivo appannaggio della ragione, come la posizione dell'uomo nel mondo dipenda intimamente dalla sensibilità. In tal senso, i sistemi fondatori allo stesso tempo rigorosi e incompleti di Batteux e Baumgarten non solo devono appoggiarsi a vicenda, ma richiedono un ulteriore ampliamento per rendere conto della complessità del fenomeno che per sintesi chiamiamo "nascita dell'estetica".

Ritengo che la proposta teorica e storiografica di Russo di una rivalutazione attenta delle *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de l'abate Du Bos vada letta in questa direzione, tenendo a mente un accorgimento proprio all'operare di Russo: il volgere lo sguardo indietro fino al 1719, verso colui che Russo chiama "il Grande Antenato" procede di pari passo ad uno sguardo in avanti verso le prospettive attuali e potenziali di una neoestetica⁸.

⁶ L. Russo, *Notte di luce*, in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 269-288, p. 285.

⁷ Ivi, p. 279.

⁸ Id., *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 289-

Il termine “neoestetica”, adottato da Russo negli ultimi anni della sua riflessione, rimane volutamente vago e indica più un modo di procedere e un assunto metodologico largamente adottato che delle istanze teoriche comuni:

[la Neoestetica] è un’Estetica che ha studiato in modo rigoroso le proprie origini, con spregiudicatezza ha riletto autori noti e riscoperto autori dimenticati, ha illuminato le trame del passato rinveridendole e rimotivandole, e dai tesori della sua tradizione ha preso ispirazione per intraprendere nuove imprese conoscitive⁹.

Se queste sono le coordinate generali della neoestetica, proprio la lettura di Du Bos può forse aiutarci a riconoscere alcuni nodi teorici che potrebbero caratterizzarla. Senza tentare di definire la neoestetica – col rischio di tradirne l’apertura metodologica di certo presente negli intenti di Russo – vorrei soltanto abbozzarne qualche “sintomo” attraverso le *Réflexions*. Mi limiterò quindi ad alcuni aspetti metodologici che emergono dal testo di Du Bos, senza con questo pretendere di indicare l’insieme dei temi dell’opera che ancora oggi alimentano il dibattito estetologico.

Una condizione preliminare per cogliere l’attualità di Du Bos consiste nel pensare il suo apporto non in opposizione all’asse Batteux/Baumgarten, ma piuttosto come un terzo polo che integra quell’asse introducendo un importante tassello. In estrema sintesi potremmo dire: se Batteux ha costruito il sistema delle arti e Baumgarten ha fondato una teoria della conoscenza sensibile, Du Bos ha articolato una prima teoria dell’esperienza estetica (e non solo artistica) tracciandone i fondamenti fisiologici e culturali. Per attuare una simile integrazione bisogna però riconoscere il principio e il metodo adottati, in altri termini, la sistematica del pensiero dell’abate Du Bos. Sorprende la divergenza delle letture delle *Réflexions*: talora considerate del tutto asistematiche (da Voltaire¹⁰ a Kristeller¹¹), talora, con qualche accorgimento, rigorose e metodiche (da Lombard¹² a

301, p. 299: “[Du Bos] sembra un autore dei nostri giorni. E non è inverosimile che possa diventarlo, se leggiamo Du Bos come se stesse dopo Batteux e Kant, e dopo Hegel e l’Estetica moderna”.

⁹ Ivi, p. 300.

¹⁰ Cfr. F. Bollino, *Du Bos e l’estetica francese del Settecento*, in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l’estetica dello spettatore*, “Aesthetica Preprint. Supplementa”, n. 15, 2005, pp. 127-138.

¹¹ Cfr. P.O. Kristeller, *op. cit.*

¹² A. Lombard, *L’abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne (1670-1742)*, Hachette, Paris 1913, p. 189: “Mais sa pensée a suivi une courbe qui l’a amené à d’autres conceptions, en politique, en histoire, puis en littérature. Là, précisément, est la nouveauté du système de Du Bos: chez lui, l’esthétique littéraire est liée non seulement à l’esthétique générale, mais à la science de l’homme et de la société. La sensibilité permet le plaisir de l’art; mais elle est avant cela ‘le premier fondement de la société’”.

Cassirer¹³ fino a Tatarkiewicz¹⁴). Una simile eterogeneità d'interpretazioni può forse essere ricondotta a ciò che il singolo interprete considera come oggetto centrale del sistema dell'estetica. Se invece si pensa che arte, conoscenza ed esperienza (nelle loro reciproche relazioni) costituiscano i tre campi costanti e necessari della riflessione estetologica, si può, pur riconoscendo la parzialità di una proposta teorica, affermarne il metodo e lo sviluppo sistemico a partire da un principio fondatore. Malgrado tutto, è di certo il caso di Du Bos che rispetta un metodo sperimentale di diretta matrice lockiana e un principio pervasivo nella relazione tra *passions* e *sentiment*: l'esperienza come esperimento contro il metodo astratto e disincarnato dei "géomètres"¹⁵ e il *sentiment* ancorato agli organi di senso e nutrito dalle condizioni ambientali e socio-culturali, portatore di un'universalità autonoma dall'universalità della ragione.

Russo, dopo aver percorso le principali letture storiche di Du Bos, riassume la questione della (non) sistematicità di Du Bos attraverso la distinzione tra metodo e sistema:

Le *Riflessioni* di Du Bos non sono un trattato sistematico, non sono un "sistema (filosofico) dell'estetica". Linearizzando la terminologia, potremmo dire che la questione poggia tutta sulla differenza fra "metodo" e "sistema". Se riempiamo queste parole di significati pertinenti alla storia dell'estetica, rileviamo che non significano la stessa cosa: infatti, mentre un sistema non può non essere metodico, un metodo può non essere sistematico¹⁶.

Non è scontato omogeneizzare la terminologia, ma aggiungerei un'ulteriore distinzione, quella tra sistematico e sistemico, indicando così la differenza tra il produrre un sistema e il trattare l'oggetto del

¹³ E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Mohr, Tübingen 1932; tr. it. di E. Pocar, *La filosofia dell'illuminismo*, La Nuova Italia, Firenze 1998 (I ed. 1936), p. 414: "Il nuovo motivo [la verità immanente dell'arte che include l'espressività del soggetto] però che si sente già nell'opera del Bouhours raggiunge il suo pieno sviluppo soltanto col Dubos. Ciò che in quello era un semplice 'Aperçu', diventa nelle 'Réflexions critiques sur la poésie et la peinture' del Dubos il pensiero sistematico che egli persegue in tutti i versi". Sulla lettura di Du Bos da parte di Cassirer si veda G. Matteucci, *Du Bos e la critica del sentire*, in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, cit., pp. 183-192.

¹⁴ Cfr. W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics III: Modern Aesthetics*, Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970; tr. it. di G. Cavaglià, *Storia dell'estetica III. L'estetica moderna*, Einaudi, Torino 1979, p. 541.

¹⁵ A. Lombard, *op. cit.*, p. 195: "Du Bos adopta la doctrine sensualiste comme la méthode expérimentale. Il préféra l'observation à la spéculation, l'accumulation des faits d'expérience aux raisonnements théoriques. En même temps, il vit dans la sensibilité u le premier fondement de la société. [...] L' 'esprit de système' et la 'méthode des géomètres' n'eurent pas d'adversaire plus convaincu. Il félicitait l'Académie des Sciences et la Société royale de Londres de rejeter tout système préconçu et de se borner à vérifier les expériences en attendant qu'elles parlent d'elles-mêmes".

¹⁶ L. Russo, *Il caso Du Bos e il paradigma dell'estetica*, in Id. (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, cit., pp. 213-222, in part. pp. 217-218.

proprio studio come un sistema. Parafrasando allora l'osservazione di Russo appena citata, potremmo dire che ogni (buon) sistema è sistemico, ma non ogni sistemica produce necessariamente un sistema. In Du Bos avremmo dunque un oggetto, l'esperienza estetica, trattato come sistema, cioè come una costellazione di nozioni e problemi in mutuale relazione intorno alla polarità tra emozione e sentimento senza avere un sistema dell'esperienza estetica. Tale distinzione sarebbe compatibile con l'efficace sintesi formulata da Migliorini e alla quale lo stesso Russo richiama:

Le *Réflexions critiques* [...] sono, come è noto, il primo scritto della lunga serie settecentesca che si proponga, con qualche sistematicità, di chiarire i problemi dell'arte, sia della sua fruizione [...] che della sua produzione. [...] Sistematicità tuttavia assai problematica, più postulata [...] che realizzata [...]. Sistematicità dunque precaria, emergente fra le digressioni e le digressioni¹⁷.

Qualche pagina dopo, Migliorini ci offre una proposta di lettura di grande utilità: “non cercare sistematicità nelle complesse connessioni delle parti tra loro ma piuttosto a riconoscere, [...] la costanza di alcuni atteggiamenti, di certi motivi [...] nonché la coerenza ‘locale’, verificabile puntualmente sulla pagina”¹⁸, considerando la sistematicità delle *Réflexions* come “l'esplorazione di un campo”. Spingendo un po' nella direzione di Migliorini, potremmo forse riconoscere che la *precarietà* è un sintomo proprio se non addirittura necessario dell'esplorazione del campo dell'esperienza estetica, esperienza che si caratterizza appunto come sperimentazione e che in Du Bos non ha più il conforto di una metafisica della bellezza. Tale *precarietà*, in apparenza il principale punto debole di Du Bos, è forse da considerarsi come il primo dei “sintomi” della sua attualità. E in un certo senso, la *precarietà* del soggetto che analizza va di pari passo con la complessità dell'oggetto studiato.

La *precarietà* del procedere di Du Bos dipende inoltre dalla sua singolare posizione nei postumi della *Querelle des anciens et des modernes*. Malgrado i venticinque anni che separano la famosa riconciliazione tra Perrault e Boileau all'*Académie Française* e la pubblicazione delle *Réflexions* (che segue però di poco la conclusione della *Querelle d'Homère*), l'interrogazione sull'idea di progresso e sulla natura della modernità è sempre viva e presente nel panorama europeo. Per Marc Fumaroli non solo le *Réflexions* schiacciano i *Parallèles* di Perrault e si offrono come la prima “estetica generale” mai scritta dai tempi dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano, ma mo-

¹⁷ E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, Il Fiorino, Firenze 1966, p. 151.

¹⁸ Ivi, p. 153.

strano come Du Bos fosse “chez lui aussi bien dans l’univers des Anciens que dans celui des Modernes”¹⁹. Formato al razionalismo cartesiano dei moderni e attratto dal sensualismo inglese che ben si sposa con gli argomenti degli antichi, Du Bos può allo stesso tempo criticare la speculazione normativa dei moderni e cercare un principio universale²⁰, ammirare gli antichi senza però accettarne a priori l’autorità. Tale atteggiamento ha come fondamentale conseguenza quella di trattare, attraverso l’esame dell’esperienza estetica, l’uomo come un individuo concreto calato nella storia. Si tratta di un aspetto particolarmente evidenziato da Baeumler, che vede peraltro la continuità tra Vico e Du Bos: “Oltre ad essere la prima estetica del sentimentalismo, le *Réflexions* contengono una nuova visione dell’uomo: la visione storica. L’emergere nel XVIII secolo della visione storica della vita è inseparabile dalla nascita dell’estetica moderna”²¹. All’uomo razionale cartesiano isolato e atemporale, Du Bos oppone un soggetto sensibile determinato dal clima, dalla nazione, dal contesto sociale. Sulla stessa linea, Cassirer nota come le *Réflexions* tendano ad “una teoria che aderisca alla varietà e alla mobilità dei fenomeni estetici”²². Tale visione storica, e quasi antropologica, dell’uomo procede, come è noto, con una descrizione biologica, ancor più che fisiologica, delle facoltà umane: le funzioni dell’anima spirituale dipendono dalla condizione degli organi interni²³ (in particolare del cervello) e la conformazione, la disposizione e la formazione degli organi dipendono dalle condizioni ambientali²⁴, dall’educazione, dall’esercizio²⁵. Il vantaggio dell’uomo colto sarebbe quindi non di avere più elementi di giudizio intellettuale rispetto all’ignorante, ma di avere allenato e sviluppato i suoi organi

¹⁹ M. Fumaroli, *Les abeilles et les araignées*, in A.-M. Lecoq, (a cura di), *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVII^e-XVIII^e siècles*, Gallimard, Paris 2001, p. 212.

²⁰ A. Becq, *Genèse de l’esthétique française moderne 1680-1814*, Albin Michel, Paris 1994 (Pacini, Pisa 1984’), p. 255: “Aussi bien que les ‘Modernes’ qui mettent en cause le prestige, jusqu’alors incontesté, de l’Antiquité, Dubos a entendu la leçon de Descartes et ne peut se contenter de la tradition et de l’autorité pour fonder son admiration. Il est, comme les hommes de sa génération, à la recherche de principes sur lesquels asseoir de nouvelles certitudes. Le ‘sentiment’ qui s’enracine, comme on l’a vu, dans des dispositions psychophysiologiques, possède les caractères d’objectivité et d’universalité propres à un principe; il garantit une nécessité aussi forte que celle des ‘Géomètres’”.

²¹ A. Baeumler, *Das Irrationalismusproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle an der Saale, 1923; éd. fr. d’Olivier Cossé, *Le problème de l’irrationalité dans l’esthétique et la logique du XVIII^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg 1999, p. 61, ed. ted. or. p. 53 [T.d.A.].

²² E. Cassirer, *op. cit.*, p. 407.

²³ Cfr. ad esempio, J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719, 17707); tr. it. a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aesthetica, Palermo 2005, p. 199.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 218.

²⁵ Cfr. *ivi* pp. 303-304.

attraverso la frequentazione delle opere d'arte. Du Bos evita così tanto il riduzionismo naturalistico quanto il relativismo culturale e mostra quel che potremmo indicare come il secondo "sintomo" della sua attualità: Il soggetto estetico si determina all'interno della polarità tra natura e cultura ed è irriducibile ad uno solo dei due poli.

La relazione tra disposizione degli organi e ambiente aiuta a definire l'attitudine del genio e le capacità di giudizio dello spettatore e spinge inoltre a rilevare una differenza semiotica tra poesia e pittura:

I segni adoperati dalla pittura per parlarci non sono segni arbitrari e istituiti, come le parole di cui si serve la poesia. La pittura usa segni naturali, la cui efficacia non dipende dall'educazione. Essi traggono la loro forza dal rapporto che la natura stessa ha avuto cura di porre tra gli oggetti esterni e i nostri organi per la nostra conservazione²⁶.

Per Todorov l'opera di Du Bos costituisce il primo progetto di tipologia semiotica delle arti²⁷ e d'altronde la distinzione tra segni naturali e arbitrari conoscerà un ampio successo: da Du Bos passerà a Lessing (che ben conosceva Du Bos, avendo tradotto in tedesco la terza parte delle *Réflexions*) e Mendelssohn per poi giungere alle teorie semiotiche novecentesche. Russo indicava proprio Mendelssohn come l'autore che meglio aveva saputo coniugare Batteux e Baumgarten²⁸. Potremmo aggiungere che il sistema mendelssohniano ha l'ulteriore merito di sintetizzare anche Du Bos²⁹. Al di là di questi esiti, mi pare importante rilevare come i segni naturali della pittura siano efficaci preconettualmente in virtù della corrispondenza tra l'ordine della natura e la configurazione dei nostri organi e come, ben più della poesia, essi richiedano un'iscrizione e un'interpretazione corporea.

Questa considerazione conduce al terzo, e forse il più importante, "sintomo" dubosiano che caratterizza il dibattito estetico moderno e contemporaneo: l'autonomia del giudizio estetico fondato sul sentimento rispetto alla capacità giudicatrice e legislatrice della ragione. Il sentimento, capace di produrre giudizi, assume in Du Bos un pieno valore cognitivo.

Se la *passion* è il movimento vitale, il *sentiment* indica una capacità di giudizio incarnata nel sensibile; in altri termini, la *passion*

²⁶ J.-B. Du Bos, *op. cit.*, p. 162.

²⁷ Cfr. T. Todorov, *Théorie du symbole*, Seuil, Paris 1977, p. 162.

²⁸ Cfr. L. Russo, *Notte di Luce*, cit., p. 285.

²⁹ Mi permetto qui di rinviare al mio *Il sistema delle arti. Storia e ipotesi*, Mimesis, Milano 2009, p. 152, lavoro tratto dalla mia tesi di dottorato, di cui Luigi Russo era stato il relatore.

consiste nell'essere toccati mentre il *sentiment* è la coscienza sensibile dell'essere toccati: "è l'organo della conoscenza degli *objets touchants* totalmente indipendente dalla ragione"³⁰. Il sentimento si configura così come una capacità riflessiva che si esercita sulle passioni e che è propria alla sfera sensibile. Se da un lato Du Bos corre il rischio, rilevato da Cassirer, "di misurare il contenuto estetico dell'opera esclusivamente sull'effetto che essa fa sullo spettatore"³¹, dall'altro determina un carattere universale dell'esperienza estetica (e non soltanto quella dello spettatore di opere d'arte) che sfugge ai principi della ragione, fallibili e variabili storicamente. "Il sentimento non sbaglia mai, e non può essere smentito da nessuna argomentazione, perché è sempre 'vero', per il fatto stesso di essere 'sentito'"³², riassumeva Russo. Du Bos potrebbe oggi essere letto come l'antesignano delle analisi attuali delle funzioni epistemiche delle emozioni o della natura nonconcettuale dei contenuti percettivi o ancora del ruolo dell'empatia nella determinazione dell'esperienza estetica³³.

Pensare l'estetica come una disciplina allo stesso tempo sistemica e strutturalmente instabile, precaria e aperta, cercare il fatto estetico in un equilibrio sempre fragile tra naturalismo e culturalismo, riconoscere una piena autonomia cognitiva alla sfera sensibile: non so se questi tre presupposti possano definire la neoestetica, ma certamente delineano un orizzonte di senso e di ricerca che Luigi Russo ha contribuito a costruire e che a tutti noi rimane da praticare con rigore e libertà.

³⁰ E. Migliorini, *Studi sul pensiero estetico del Settecento*, cit., p. 216.

³¹ E. Cassirer, *op. cit.*, p. 443.

³² L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, cit., p. 296

³³ Cfr. A. Pinotti, "Emozione, rispecchiamento, come se Du Bos, l'empatia e i neuroni-specchio", in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, cit., pp. 203-212.

Archibald Alison e l'estetica quotidiana? *Una prospettiva neoestetica*

di Elisabetta Di Stefano

“È necessario, per capire il presente, trovarne la genesi nel passato”¹. Alle soglie del nuovo millennio Luigi Russo conferisce a questa intuizione, che ha sostanziato l'intera sua attività scientifica e culturale, nuovo spessore teorico, ed elabora la proposta di un assetto disciplinare “polimorfico e inquietante”² a cui dà il nome di Neoestetica. Nata come “strategia della crisi”, quella crisi che alla fine del secolo scorso ha investito il sistema dell'estetica maturato all'insegna dei concetti di “arte bella” e “piacere disinteressato”, la Neoestetica è poi divenuta per Russo una configurazione epistemica utile all'interpretazione della congerie odierna: “È un'Estetica che ha studiato in modo rigoroso le proprie origini, con spregiudicatezza ha riletto autori noti e riscoperto autori dimenticati, ha illuminato le trame del passato rinverdendole e rimotivandole, e dai tesori della sua tradizione ha preso ispirazione per intraprendere nuove imprese conoscitive”³.

Una pietra miliare di quello che lo stesso Russo ha chiamato “un pellegrinaggio disciplinare” verso la Neoestetica è stato il seminario *Neoestetica ed emozione. Archibald Alison e l'estetica contemporanea* (4-5 ottobre 2013), promosso in occasione della prima edizione italiana dell'opera di Alison, *Natura e principi del Gusto*, per la collana *Aesthetica*⁴. Il convegno ha messo a fuoco la “mo-

¹ L. Russo, *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, “Aesthetica Preprint. Supplementa” n. 30, 2013, p. 299.

² Ivi, p. 7. Fin dal 2004 la Neoestetica è al centro dei progetti di ricerca (Fondi ex 60%) di Luigi Russo. Tali ricerche maturano nella relazione introduttiva al Congresso Europeo de Estética, *Sociedades in crisis. Europa y el concepto de estética* (Madrid 10-12 novembre 2010), dal titolo *Neoestéticas: estrategias de la crisis*, (<http://www.calameo.com/read/000075335c134761b142d>). Questo intervento sarà successivamente rielaborato e pubblicato col titolo *Neoestetica: un archetipo disciplinare* nella “Rivista di estetica”, 47 (2/2011), pp. 197-209 e infine accolto nel volume *Verso la Neoestetica* (alle pp. 289-301) che costituisce il compendio di alcuni suoi percorsi di ricerca.

³ Ivi, p. 300.

⁴ A. Alison, *Essays on the nature and principles of taste*, Bell & Bradfute, Edinburgh-J.J.G. & G. Robinson, London 1790; tr. it. *Natura e principi del Gusto*, a cura di S. Chiodo, Aesthetica, Palermo 2011.

dernità” del filosofo scozzese⁵, rimasto a lungo sconosciuto tra i suoi contemporanei⁶ in parte per aver pubblicato i suoi *Essays* nello stesso anno della terza *Critica* kantiana, in parte per aver proposto un modello teorico incentrato sull’emozione, che, anticipando la temperie romantica, lo ha posto in fatale antagonismo al campione dell’illuminismo settecentesco, Immanuel Kant⁷. Rileggere Alison secondo una prospettiva neoestetica non solo aiuta a comprendere la genesi di quei percorsi su cui è maturata la crisi della disciplina sorta sull’asse Batteux-Baumgarten-Kant, ma anche – come si dimostrerà in questo lavoro – è utile a tracciare l’aurorale insorgere dei nuovi scenari contemporanei che aprono l’estetica alla vita di ogni giorno. Seppur da differenti prospettive teoriche, l’interesse verso le esperienze e le pratiche quotidiane ha trovato diversi interpreti nel dibattito sia europeo – Emilio Garroni⁸, Wolfgang Iser⁹ – sia angloamericano – John Dewey¹⁰, Arnold Berleant¹¹ –, nel quale si è sviluppata una corrente che ha preso in nome di *Everyday Aesthetics*. Non è un caso che Alison sia uno degli autori citati da Yuriko Saito, insigne rappresentante di questa corrente, e ciò non solo in ragione del fatto che la seconda edizione degli *Essays on the nature and principles of taste* – pubblicati con significative modifiche e integrazioni nel 1811 – riscosse un certo successo negli Stati Uniti¹², ma anche perché Alison sottolinea la centralità dell’emozione tanto nella sfera “straordinaria” dell’arte quanto (e soprattutto) in quella “ordinaria” dell’arredo, della moda, degli strumenti, della natura.

Prima di illustrare i concetti chiave di quella che potremmo chiamare l’“estetica quotidiana” di Archibald Alison, è opportuno tracciare una breve sintesi della sua teoria nel quadro dell’estetica

⁵ F. Carmagnola, *Osservazioni sul profilo dell’emozione nel contemporaneo*, in L. Russo, S. Tedesco (a cura di), *Sull’Emozione*, “Aesthetica Preprint. Supplementa”, n. 29, 2013, pp. 153-170; G. Pucci, *Ciò che è vivo e ciò che è morto nell’estetica di Archibald Alison. Nota a margine del convegno: Neoestetica ed emozione. Archibald Alison e l’estetica contemporanea*, Palermo, 4-5 Ottobre 2013, in “Aisthesis”, n. 2, 2013, pp. 294-300. Ma si veda anche F. Focosi, *Un’esigenza di profondità: la modernità nel pensiero estetico di Archibald Alison*, in “I castelli di Yale – Il secolo XVIII”, n. 1, anno V, 2017, pp. 203-230.

⁶ Ph. Carter, *Alison, Archibald (1757–1839)*, in “Oxford Dictionary of National Biography”, Oxford University Press, Oxford 2004 (<http://www.oxforddnb.com/view/article/348> visitato il 10/1/2020).

⁷ R. Diodato, *Alison versus Kant*, in L. Russo, S. Tedesco (a cura di), *Sull’Emozione*, cit., pp. 135-151.

⁸ E. Garroni, *Senso e paradosso. L’estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986, p. 4.

⁹ W. Iser, *Undoing Aesthetics*, Sage, London 1997, pp. 1-9.

¹⁰ J. Dewey, *Arte come esperienza* (1934), a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2010.

¹¹ A. Berleant, *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*, Imprint Academic, Charlottesville 2010.

¹² M. LaFrance, *Longfellow and Archibald Alison*, in “Colby Quarterly”, 6, n. 5, 1963, pp. 205-208.

britannica settecentesca. Scrivendo gli *Essays on the nature and principles of taste*, Alison interviene nel dibattito sulla facoltà del gusto in cui si contrappongono due linee di pensiero: gli oggettivisti – per i quali la bellezza deriva dalla configurazione formale dei corpi (proporzione, uniformità nella varietà) – e i soggettivisti che, sviluppando l'empirismo lockiano, riconducono la bellezza a un'idea che si forma nella mente a partire dai sensi¹³. Come mette in rilievo Sertoli, Alison “si ricollega a quella linea che da Dennis a Burke passando per Du Bos aveva identificato l'esperienza estetica con un'esperienza patica, ma reimposta il discorso in chiave non più di passioni bensì di emozioni”¹⁴. A differenza di quei teorici che facevano derivare le emozioni dalla semplice associazione di idee il filosofo scozzese mette a fuoco la nozione di “emozione complessa”, frutto di una catena di immagini basata sull'unità di carattere¹⁵. Per lui l'esperienza estetica è innescata dai sensi che producono una prima emozione semplice, pre-estetica – a cui corrisponde un piacere semplice (*pleasure*) –. Per intervento dell'immaginazione da questa immagine-emozione semplice si sviluppa, per aggregazione o meglio coalescenza di altre emozioni semplici, quell'emozione complessa (catena di immagini) che è propriamente l'emozione estetica ovvero “del gusto”, a cui corrisponde un piacere altrettanto complesso designato da Alison col termine burkeano di sublime (*delight*)¹⁶.

Questa teoria viene illustrata dal filosofo scozzese mediante riferimenti sia alla sfera naturale (riprendendo un percorso già intrapreso da Addison e che nell'estetica britannica sarà florido di sviluppi) sia a quella artificiale. All'interno di questa le arti belle non paiono rivestire un ruolo privilegiato rispetto alla moda, all'arredo, ai prodotti industriali. Ne consegue una teoria delle emozioni fondata sull'esperienza quotidiana. Persino la proporzione delle parti, per secoli ritenuta criterio oggettivo del bello, viene ancorata all'uso e

¹³ Per un quadro delle diverse prospettive teoriche cfr. G. Sertoli, *Il Gusto nell'Inghilterra del Settecento*, in L. Russo (a cura di), *Il Gusto. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2000, pp. 79-125.

¹⁴ G. Sertoli, *Alison e l'estetica delle emozioni tra Hume e Reid*, in L. Russo, S. Tedesco (a cura di), *Sull'Emozione*, cit., p. 118. Come ha dimostrato Th. Dixon (*From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, CUP, Cambridge 2003) il passaggio dal concetto di passione, in auge nella tradizione filosofica dall'antichità fino al Settecento, a quello di emozione, accolto alle soglie dell'Ottocento dalla psicologia nascente, si gioca proprio nel dibattito culturale britannico e in particolare scozzese.

¹⁵ A. Alison, *op. cit.*, p. 63: “Ovunque le emozioni del gusto siano avvertite, credo che si scoprirà che la catena di pensieri suscitata si distingue per il possesso di un certo carattere emotivo, e, in questo modo, si distingue dalle nostre successioni di pensiero comuni od ordinarie”.

¹⁶ Ivi, p. 94. Cfr. G. Dickie, *The Century of Taste*, Oxford University Press, New York 1996, p. 61.

considerata variabile in relazione alle consuetudini e al progresso tecnico:

La corretta proporzione di tali parti non è altro che quella particolare forma o dimensione che, attraverso l'*esperienza*, è stata trovata essere la più adatta per la realizzazione dello scopo dello strumento o della macchina in oggetto. [...] Quando si verifica un qualsiasi miglioramento nella costruzione delle forme dell'arte, in modo che vengano introdotte proporzioni diverse tra le parti, che producono il loro fine meglio delle precedenti, le nuove proporzioni diventano gradualmente belle, mentre le precedenti perdono la loro bellezza¹⁷.

Lungi dall'adottare la logica del precursore, leggendo Alison con le lenti di categorie estetiche contemporanee, si cercherà adesso di individuare negli *Essays* quelle nozioni che hanno rilevanza nell'ipotesi di una storia delle idee estetiche quotidiane. All'interno di questa cornice teorica acquistano pertinenza due concetti, quello di "familiare" e quello di "adattamento" allo scopo. Il primo è centrale nell'attuale dibattito sull'*Everyday Aesthetics*, basti pensare al titolo del recente libro di Yuriko Saito, *Aesthetics of familiar*¹⁸; il secondo ha uno sviluppo interessante nella storia dell'estetica dell'architettura e degli oggetti e ha trovato una fortunata formulazione nel saggio *Functional beauty* degli studiosi americani Parsons e Carlson¹⁹.

Contrapponendosi ai filosofi oggettivisti che facevano derivare la bellezza dalle qualità materiali primarie, Alison adotta una posizione soggettivista: forma e colore sono segni polivalenti ed esprimono idee in grado di suscitare emozioni che variano a seconda delle circostanze sia individuali, cioè dipendenti dalla condizione del soggetto percipiente (età, abitudini, occupazioni, educazione)²⁰, sia storico-culturali, cioè legate a usi costumi e tradizioni collettive. Se in tal modo Alison fallisce l'obiettivo di individuare la regola oggettiva del gusto, di contro mette a fuoco le categorie del familiare e dell'adattamento che, pur nella variabilità delle esperienze soggettive, costituiscono dei punti di riferimento comuni.

La familiarità appare di primo acchito contrapporsi al bello, poiché l'abitudine indebolisce il vigore delle emozioni anche negli oggetti con i colori o le proporzioni più piacevoli²¹. Questa opinione aveva trovato formulazione in diversi autori del tempo, fa-

¹⁷ A. Alison, *op. cit.*, p. 198 e p. 199. Corsivo nostro.

¹⁸ Y. Saito, *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World-Making*, Oxford University Press, Oxford 2017.

¹⁹ G. Parsons, A. Carlson, *Functional beauty*, Clarendon Press, Oxford 2008.

²⁰ A. Alison, *op. cit.*, pp. 66-67.

²¹ Ivi, p. 135: "è inoltre osservabile che anche i colori più belli (o quelli che ci esprimono le associazioni più piacevoli) smettono di apparire belli ogniqualvolta diventano familiari".

cendo vacillare la teoria classica del bello armonico a vantaggio di nuovi concetti che sollecitavano il gusto soggettivo, la novità e la varietà (si pensi al “non so che”²² o alla linea serpentina proposta da William Hogarth come cifra della bellezza²³). Tuttavia, secondo Alison, la familiarità di per se stessa non nega le emozioni, come dimostra l’attrazione che si prova sempre per le armi da guerra²⁴. Anzi “ci sono casi in cui gli oggetti più familiari ci risvegliano il senso più pieno della loro bellezza”²⁵. Se però questo generalmente non accade, è perché tendiamo a considerare gli oggetti familiari “sotto aspetti molto diversi da quelli che ci si manifestano in quanto oggetti della bellezza”²⁶, ovvero non prestiamo attenzione alle loro qualità emotive, ma solo al loro uso; di conseguenza tali oggetti decadono nell’indifferenza, almeno finché qualche circostanza non rinnova in noi l’interesse per le loro qualità emotive. Questa alternanza di momenti “ordinari” e momenti che risvegliano le nostre emozioni estetiche (nel linguaggio dell’Everyday Aesthetics diremmo “straordinari”) è il fulcro dell’estetica quotidiana, dal momento che non può esistere una vita fatta solo di momenti speciali²⁷. Alison sembra averne consapevolezza quando afferma che “è solo in particolari momenti che siamo sensibili alla bellezza. [...] Nelle nostre ore ordinarie, quando siamo poco attenti o quando siamo occupati, lasciamo che [il bello e il sublime] ci passino davanti senza nemmeno notarli”²⁸. Del resto “i veri e i più importanti affari della vita non potrebbero essere portati avanti se ci lasciassimo catturare tutte le volte dalla nostra sensibilità alla sublimità o alla bellezza”²⁹.

Ma quali sono i casi in cui gli oggetti familiari risvegliano il senso della bellezza? È a questo punto che Alison introduce il principio dell’appropriatezza³⁰ e fonda il gusto sulla “accurata percezione delle espressioni dei colori, e della loro relazione sia reciproca sia

²² P. D’Angelo, S. Velotti (a cura di), *Il “non so che”. Storia di un’idea estetica*, Aesthetica, Palermo 1997.

²³ W. Hogarth, *L’analisi della Bellezza*, a cura di L. Di Michele, Aesthetica, Palermo 1999.

²⁴ A. Alison, *op. cit.*, p.140: “è difficile che nella natura inanimata ci sia qualcosa di tanto sorprendentemente sublime quanto tutte quelle forme che sono adatte agli strumenti della guerra. [...] Persino la familiarità dovuta all’uso comune non altera affatto questo effetto”.

²⁵ Ivi, p. 71.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Su questo punto cfr. E. Di Stefano, *Che cos’è l’estetica quotidiana*, Carocci, Roma 2017, pp. 63-72.

²⁸ A. Alison, *op. cit.*, p.108.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Ivi, p. 137: “Il fatto che questo principio si applica inoltre ai colori dei vestiti, e che lo stesso colore è bello o meno a seconda che la sua espressione sia adatta al carattere o alla situazione della persona che lo indossa, ognuno può verificarlo facilmente da sé. [...] non c’è alcun colore che sia bello in tutte le situazioni”.

con il carattere o con la situazione della persona a cui è destinato”³¹. Pertanto, la bellezza o la sublimità dei colori e delle forme sono dovute al loro essere associate – per abitudine, per convenzione e talvolta per casualità – alle emozioni che queste sono adatte a produrre. Ma è solo la reciproca adeguatezza di forma e contenuto emotivo che produce il piacere estetico (*delight*). Il principio della appropriatezza viene declinato sul piano individuale, sociale, culturale. Pertanto, facendo riferimento, ad esempio, all’abbigliamento, i colori gioiosi sono adatti ai giovani, quelli sobri agli anziani, i colori dell’abito di un principe sono diversi da quelli delle vesti di un contadino³². Ampliando il discorso, il “bianco è per noi massimamente bello, essendo l’emblema sia dell’innocenza sia dell’allegria. In Cina, viceversa, è il colore che si adatta al lutto, e di conseguenza è ben lontano, in genere, dall’essere bello”³³. Infine, determinati colori, in ogni paese, connotano specifiche professioni, per questo motivo “proviamo un certo disappunto [...] quando vediamo un professionista senza l’abito proprio della sua professione”³⁴. Se il rischio a cui conduce questo ragionamento è il relativismo estetico – che è stato considerato uno dei limiti della teoria di Alison³⁵ –, è anche vero che l’appropriatezza si valuta in base alla familiarità verso norme sociali, consuetudini culturali, valori simbolici. Pertanto, si può concludere che la familiarità può risvegliare le nostre emozioni estetiche poiché è il presupposto che ci consente di percepire l’adeguata relazione delle espressioni con il carattere di una persona o di un oggetto e con la situazione specifica.

A differenza della nozione di familiare che ha trovato concettualizzazione solo in tempi recenti, il principio di adattamento allo scopo (*aptum/decorum*) risale alla retorica classica dove regolava l’appropriatezza dello stile del discorso rispetto al luogo, all’uditorio e alle circostanze in cui era pronunciato. Accolto nella trattatistica architettonica antica (Vitruvio) e poi rinascimentale (Leon Battista Alberti) per definire lo stile dell’ornamento in base al carattere dell’edificio, questo principio costituirà il *file-rouge* del dibattito architettonico europeo tra Settecento e Ottocento e formerà il nucleo fondativo del funzionalismo americano³⁶. Alison riprende senza particolare vigore teorico il topos delle qualità espressive degli or-

³¹ Ivi, p. 173.

³² Ivi, p. 172.

³³ Ivi, p. 134.

³⁴ Ivi, p. 136.

³⁵ S. Chiodo, *L’epigono dell’illuminismo scozzese: l’estetica di Archibald Alison*, in “Aretè”, n. 1, 2016, p. 226; G. Sertoli, *Alison e l’estetica delle emozioni tra Hume e Reid*, in L. Russo, S. Tedesco (a cura di), *Sull’emozione*, cit., p. 121.

³⁶ E. Di Stefano, *Ornamento e architettura. L’estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, “Aesthetica Preprint”, n. 89, 2010.

dini architettonici³⁷, che risaliva al *De architectura* di Vitruvio. Ma l'architetto latino fondava su più solide basi retoriche l'adeguatezza dell'ornamento in relazione al carattere delle divinità venerate nel tempio³⁸.

Invece le riflessioni di Alison diventano più significative quando si volge agli oggetti quotidiani e in particolare a macchinari e strumenti:

La seconda fonte della bellezza relativa delle forme è l'adattamento, ovvero l'opportuna adeguazione dei mezzi a un fine. Ognuno deve aver probabilmente percepito che questa qualità, nelle forme, produce l'emozione della bellezza. Nelle forme dell'arredamento, delle macchine e degli strumenti nelle diverse arti, la maggior parte della loro bellezza sorge da questo elemento. E non c'è forma che non diventi bella quando la si trovi essere perfettamente adattata al suo fine³⁹.

Contrapponendosi a Burke⁴⁰, il quale negava sia alla proporzione sia alla convenienza la possibilità di produrre bellezza, Alison fonde questi due principi facendo derivare le emozioni estetiche dall'"intima connessione che sussiste tra la proporzione e l'adattamento"⁴¹. La tesi è supportata da numerosi esempi tratti dal mondo della natura, ma è soprattutto la sfera dell'architettura e degli strumenti quella che consente di dimostrare come la buona progettazione possa essere "promessa" di efficienza e quindi di bellezza:

Una nave che sia ben costruita, e che promette di navigare bene, dice Hogarth, è chiamata dai marinai una bellezza. Allo stesso modo, in ogni alta professione, tutte le macchine o gli strumenti che sono ben adattati al fine proprio delle loro arti sono chiamati belli dagli artisti. Anche gli oggetti d'uso più comuni e più insignificanti sono avvertiti come belli quando non badiamo alla loro familiarità e li consideriamo solo in relazione agli scopi ai quali servono⁴².

Per Alison la bellezza è promessa di funzionalità quando le emozioni gradevoli derivano dalla percezione di una proporzione adeguata al fine designato, ma la conferma di tale promessa può venire solo dall'uso e dall'esperienza:

Quando una sedia o un tavolo, o un qualsiasi altro oggetto comune, sono ben proporzionati [...] ciò che proviamo non è una mera sensazione di piacere data da un certo accomodamento delle parti, ma un'emozione gradevole data dalla percezione

³⁷ A. Alison, *op. cit.*, p. 167: "il tuscanico è contraddistinto dalla sua severità, il dorico dalla sua semplicità, lo ionico dalla sua eleganza, il corinzio e il composito dalla loro leggerezza e gaiezza".

³⁸ Vitruvio, *De architectura* IV, I, 7-8.

³⁹ A. Alison, *op. cit.*, p. 194.

⁴⁰ E. Burke, *Inchiesta sui principi del bello e del sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 2002, p. 120.

⁴¹ A. Alison, *op. cit.*, p. 200.

⁴² Ivi, p. 194.

dell'opportuna disposizione di queste parti in accordo al fine designato. [...] Così, la sproporzionata propria delle gambe di una sedia o di un tavolo non ci colpisce con una semplice sensazione di pena, ma con un'emozione molto chiara di insoddisfazione o malcontento, causata dall'inadeguatezza di questa costruzione agli scopi che gli oggetti sono destinati a servire. Ciascuno deve giudicare la verità di questo sulla base della propria esperienza⁴³.

Le riflessioni di Alison, come quelle di Burke e altri filosofi britannici del Settecento, alimenteranno il dibattito culturale americano di fine Ottocento⁴⁴ e influiranno sui teorici del funzionalismo moderno. Infatti, sembra di cogliere l'eco di Alison nelle parole di Horatio Greenough⁴⁵: "The most beautiful chairs invite you by a promise of ease"⁴⁶. Per lo scultore americano la bellezza è la promessa della funzione ed esprime una proporzione in relazione all'azione e al carattere⁴⁷. Sulla base di questo principio funzionalistico Greenough giunge ad esaltare la bellezza delle armi e persino della ghigliottina⁴⁸, con toni non lontani da quelli adoperati da Alison.

Il filosofo scozzese influenzò anche le riflessioni di Ralph Waldo Emerson che afferma l'inscindibile nesso tra bellezza e adeguatezza⁴⁹. Ma è soprattutto la teoria associazionistica a offrire sostegno al paladino dell'indipendenza culturale americana, il quale nel discorso *The American Scholar*⁵⁰ esorta gli americani a non accogliere passivamente i modelli ornamentali (colonne e capitelli) dell'arte

⁴³ Ivi, p. 196. E ancora, p. 216: "Tutti gli appartamenti sono destinati a un qualche uso o a un qualche scopo legato alla vita umana. Così richiediamo che la loro forma debba corrispondere a questi fini. E, ovunque la forma sia in contrasto con il fine, per quanto le sue proporzioni possano essere regolari o generalmente belle, ci rendiamo consapevoli di un'emozione di insoddisfazione e scontentezza".

⁴⁴ Per l'influenza dei filosofi illuministi britannici sulla cultura americana cfr. A. Herman, *The Scottish Enlightenment: the Scots' invention of the modern world*, Fourth Estate, London 2002; J. Verheul, "A Peculiar National Character": *Transatlantic Realignment and the Birth of American Cultural Nationalism after 1815*, in "European journal of American studies", 2012, p. 8.

⁴⁵ Horatio Greenough (Boston 1805-Somerville 1852) fu il primo americano a scegliere la scultura come professione; dopo aver studiato ad Harvard, si recò in Italia, dove fu allievo di Thorvaldsen ed è l'autore del gigantesco monumento a George Washington in stile neoclassico. Ma, paradossalmente, ha lasciato il suo contributo più importante come teorico del funzionalismo organicista americano. D.A. Ringe, *Horatio Greenough, Archibald Alison: And the Functionalist Theory of Art*, in "College Art Journal", vol. 19, n. 4, 1960, pp. 314-321; S.E. Crane, *The Aesthetics of Horatio Greenough in Perspective*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 24, n. 3, 1966, pp. 415-427.

⁴⁶ H. Greenough, *Form and Function. Remarks on Art, Design and Architecture*, a cura di H. A. Small, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1947, p. 122.

⁴⁷ Ivi, p. 71: "I define Beauty as the promise of Function; Action as the presence of Function; Character as the record of Function [...] but so long as there is yet a promise of function there is beauty, proportioned to its relation with action or with character".

⁴⁸ Ivi, p. 60.

⁴⁹ V.C. Hopkins, *Spires of Form: A Study of Emerson's Aesthetic Theory*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1951, pp. 78-80.

⁵⁰ R.W. Emerson, *The American Scholar*, in *The Complete Works*, Bell & Daldy, London 1866, pp. 174-189.

classica e li invita a elaborare uno stile autoctono. Queste dichiarazioni trovano una solida base nella teoria di Alison secondo cui le emozioni suscitate dallo stile classico – *mutatis mutandis* si può dire lo stesso per lo stile gotico o cinese – siano il frutto di catene di immagini prodotte dai ricordi delle antiche civiltà greche e latine⁵¹ e non l'effetto di una proporzione assoluta e indipendente⁵². Sulla scia di Greenough ed Emerson si svilupperanno le riflessioni di Louis H. Sullivan, considerato il padre del Funzionalismo moderno. L'architetto afferma che gli edifici, evitando innesti con forme straniere, devono esprimere il carattere proprio degli americani⁵³ e, nel famoso saggio *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), individua nel grattacielo la forma architettonica espressiva della virilità e del potere del suo popolo, coniato il motto *Form follows Function*.

L'idea che la forma sia espressione della funzione (che è il senso del motto *Form follows Function*) avrà ulteriori sviluppi, trovando una nuova riformulazione nel concetto di *affordance* proposto dallo psicologo James J. Gibson⁵⁴. Un oggetto possiede l'*affordance* quando la sua forma invita all'uso, permettendo all'utente di comprenderne intuitivamente la funzionalità. Su questa linea si pone anche Donald Norman che, nel libro *La caffettiera del masochista*⁵⁵, sottolinea il piacere che proviene da quegli oggetti il cui uso è facile e intuitivo; ma nel saggio successivo, *Emotional design*⁵⁶, con apparente cambio di rotta lo psicologo afferma che spesso prediligiamo oggetti che, pur essendo meno funzionali di altri, ci colpiscono emotivamente, suscitando ricordi e affetti. È la base dell'*user centered design*, una progettazione che non punta a una norma estetica o funzionale assoluta, ma che si confronta con le esperienze soggettive. Del resto, la funzionalità degli oggetti familiari, per quanto possa essere apprezzata, a lungo andare finisce per cadere nella nostra quotidiana indifferenza; a meno che tali oggetti non acquistino pregnanza ai nostri occhi in virtù di qualche legame emotivo o affettivo, come afferma Ben Highmore – con toni che ci ricordano Alison – richiamandosi agli oggetti transizionali di Donald Winnicott⁵⁷.

Tale dibattito contemporaneo sugli oggetti “funzionali”, “emo-

⁵¹ Alison, *op. cit.*, pp. 218-219.

⁵² Ivi, p. 210.

⁵³ L.H. Sullivan, *Characteristics and Tendencies of American Architecture*, cit., pp. 2-8.

⁵⁴ J.J. Gibson, *L'approccio ecologico alla percezione visiva* (1979), Mimesis, Milano 2014.

⁵⁵ D. Norman, *La caffettiera del masochista*, Giunti, Firenze 2009.

⁵⁶ Id., *Emotional design*, Apogeo, Milano 2004.

⁵⁷ B. Highmore, *Ordinary lives. Studies in the Everyday*, Routledge, London 2010, p. 71.

tivi”, “familiari” si pone molto oltre la settecentesca teoria delle emozioni di Alison, ma senza dubbio l’indagine su questi temi trova nel pensiero del filosofo scozzese una tappa miliare, a conferma dell’ipotesi iniziale secondo cui “è necessario, per capire il presente, trovarne la genesi nel passato”.

Luigi Russo verso la Neoestetica

di Roberto Diodato

Luigi Russo ha avuto come maestri di elezione e scelti compagni di strada studiosi raffinati, coltissimi e per diversi aspetti stravaganti rispetto alle linee portanti dell'estetica italiana del secondo Novecento, autori singolari che non hanno propriamente "fatto scuola". Oltre ovviamente a Cesare Brandi si pensi a Ermanno Migliorini, a Guido Morpurgo Tagliabue, a Rosario Assunto, tutti ricercatori tanto interessati al senso speculativo profondo dell'esperienza quanto a cogliere la potenza di tale senso nelle precise e dotte indagini sulle operazioni artistiche e sulle categorie estetiche apparenti nella storia del passato e del presente. Queste scelte (insieme all'attenzione per Tatarkiewicz) indicano la lontananza di Russo dall'astrattezza teorica e dalla ricerca erudita fine a se stessa, e una propensione squisitamente filosofica all'arte e all'esperienza estetica attenta alle emergenze del presente non per aderire alle mode, ma per valutarle alla luce della consapevolezza storica.

È infatti dai saggi che Russo dedica a questi suoi autorevoli amici e colleghi che emerge un'idea notevole di estetica, un preciso modo di interpretare il senso della disciplina e la sua forza. Così, elogiando il metodo e i risultati ottenuti da Rosario Assunto, Russo scrive: "Il ruolo strategico di mediazione fra pensiero e pratiche artistiche impone all'estetica un compito duplice e per certi versi paradossale", un compito che si articola in due momenti distinti eppure convergenti in un'unica dimensione strategica: "da un lato, sussumere le pratiche, e dunque astringere il mondo della storia in cui le pratiche acquistano esistenza, decantandole come pura teoresi" e stabilito ciò "per converso, riqualificare l'universo noetico, dislocandolo sul piano della storia, rendendolo capace della rappresentanza del magmatico processo della formatività"¹. Soltanto in questo incessante e quanto mai complesso e concreto intersecarsi di storia e pensiero, tale da rifuggire ogni astrattezza come qualsiasi

¹ L. Russo, *Rosario Assunto e il paesaggio dell'estetica* (2011), in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa" n. 30, 2013, p. 244.

chiusura nell'empirico, si può sperare di coltivare una fondazione estetologica del mondo storico. Si tratta di un progetto che vede anche Ermanno Migliorini protagonista; Migliorini, scrive Russo, ha aperto le condizioni “di un nuovo modo di essere dell'estetica, risanata dalle pericolose mitografie del passato, rivitalizzata e resa consapevole della sua genuina identità storica, del ruolo culturale svolto, delle sue legittime aspirazioni teoriche”². In tal modo, e soltanto in questo modo “alimentandosi strategicamente di storia e teoria, come nel Settecento, diversamente dal Settecento, potrà colorare ‘il cielo vuoto’ dell'estetica per affrontare i nuovi orizzonti conoscitivi della contemporaneità”³. “Come nel Settecento, diversamente dal Settecento”: emerge così l'idea di un'estetica che ripensa la sua dimensione storica e fondativa rilanciandola al futuro, quale “metacritica della coscienza critica”, per usare un'espressione di Morpurgo Tagliabue ripresa da Russo⁴. Non a caso quindi Luigi Russo fa suo il motto di Rosario Assunto: *l'antichità come futuro*, un motto che, sulla scorta del suo maestro Brandi, diventa un programma: “L'estetica è nuovamente chiamata al compito di scienza pilota del pelago umanistico, a rinnovare quella strategia della conoscenza a cui la cultura moderna l'ha intenzionata”. E ciò le consente di ricostituire “nelle congiunture del presente, nella condizione postmoderna, quello spazio epistemico il cui asse costitutivo è stato storicamente marcato, da un lato, da Batteux e, dall'altro, da Baumgarten, eponimi emblematici”⁵.

Ora, certamente Batteux e Baumgarten; eppure questi due “eponimi emblematici” non esprimono compiutamente la strategia teoretica di Luigi Russo, quella strategia che culmina nella proposta della Neoestetica. Infatti, dopo averli entrambi ricordati per il loro decisivo contributo all'edificazione della “estetica moderna”, in apertura del suo saggio *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, Russo subito aggiunge: “Probabilmente solo alcuni specialisti sono informati che le condizioni di quella nascita vanno anticipate di una trentina d'anni e riferite a un terzo personaggio”, si tratta di un “Grande antenato” che ha posto “le basi del sistema dell'Estetica che si sarebbe assestato nel secondo Settecento. Il suo nome è Jan-Baptiste Du Bos e la sua opera seminale, pubblicata nel 1719, s'intitola *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*”⁶. Ora, il

² Id., *Ermanno Migliorini e il cielo vuoto dell'estetica* (2000), in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., p. 268.

³ *Ibid.*

⁴ Id., *Guido Morpurgo-Tagliabue: un marziano in estetica* (2003), in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., p. 240.

⁵ Id., *Cesare Brandi esthéticien* (1992), in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., p. 212.

⁶ Id., *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., p. 289.

programma di Russo è chiaro, dal Settecento è necessario partire poiché non soltanto la genesi settecentesca dell'Estetica è evento cruciale per il destino dell'Estetica moderna, "essa è il referente non meno essenziale, anzi strategico, attraverso la stessa crisi dell'Estetica moderna, anche per maturare una chiave ermeneutica che accrediti e dia trasparenza all'avvento dell'Estetica post-moderna"⁷; ma per comprendere il senso della Neoestetica, cioè il senso di un sapere che attraversa la crisi dell'estetica moderna comprendendone la potenza, per avviare un'interrogazione consapevole delle strutture dell'epoca presente, "quell'orizzonte disciplinare, affascinante e insieme inquietante come una sorta di nebulosa, entro cui ai nostri giorni vaghiamo"⁸, si deve innanzitutto riflettere sul portato essenziale di Du Bos.

Tale portato è, nella sua essenza, messo in chiaro già all'inizio delle *Reflexions*, che Russo immediatamente ricorda. Scrive Du Bos: "Constatiamo quotidianamente che i versi e i quadri provocano un piacere sensibile; ma ciò non rende meno difficile spiegare in che cosa consista questo piacere che assomiglia spesso all'afflizione e i cui sintomi talvolta sono uguali a quelli del più vivo dolore". Infatti, nota finemente Du Bos, "Un fascino discreto ci attrae dunque verso le imitazioni fatte dai pittori e dai poeti proprio quando la natura testimonia con un fremito interiore la sua ribellione contro il proprio piacere"⁹. Si tratta insomma di mettere all'inizio un paradosso: se parliamo di esperienza estetica dobbiamo trattare non solo di piacere – disinteressato o meno, sensibile o intelligibile che sia –, ma dovremo piuttosto tematizzare la "contraddittorietà del piacere"¹⁰ messa in luce dalle pratiche artistiche, da un artificio capace di approfondire quanto è più proprio dell'umano: "piacere che nasce dal dolore, mondo artificiale che fa aggio su quello reale!"¹¹. Tutto ciò introduce nell'essenza del contemporaneo in modo preciso: la potenza estetica del prodotto neotecnologico, il potere performativo delle immagini, il prodotto semplice e complesso dell'industria culturale contemporanea, non si declina come mero divertimento, nemmeno come un imperativo al godimento, ma come una freccia che punta al cuore ambiguo dell'essere umano. In questo senso Du Bos è eccezionale esploratore visionario del processo di appropriamento dell'umano attraverso l'esperienza estetica, e compie, scrive Russo "una drammatica descrizione della condizione umana,

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005.

¹⁰ L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, cit., p. 290.

¹¹ *Ibid.*

condannata a un'oscillazione pendolare tra due potenze negative, entrambe fondate sul dolore, segno della morte". Dolore letale è infatti per Du Bos la "noia" da tradursi con "afflizione profonda", "tedio esistenziale", "alienazione", intesa come "l'assenza delle passioni che sono la vita stessa dell'anima [...] Però, sfuggiti dall'orrore della noia lasciandoci trascinare dal fiume tumultuoso delle passioni, veniamo travolti e incombe il naufragio"¹². Descrizione notevole questa della nostra attuale situazione, iperestetizzata e anestetizzata. Du Bos infatti, come si ricorderà, tratta del mimetismo della passione, dell'attrazione provocata dai naufragi, delle passioni provocate e promosse dallo spettacolo del dolore, di quello che oggi accade amplificato dalle forme spettacolari della comunicazione; tratta di noi come spettatori corrispondenti a uno spettacolo che ci corrisponde, che parla di ciò che siamo ma non desideriamo riconoscere di essere: si tratta di una bramosia che indulge al dolore, artisticamente o tecnicamente operata, che fa cenno a un principio antagonista radicato nel mondo e nel cuore. Du Bos illustra insomma l'esistenza di "passioni artificiali", offerte dall'imitazione artistica. [...] Si pone così un grado di emozione totalmente controllabile"¹³, una funzione "artistica" dell'artificiale pienamente contemporanea, corrispondente al perfezionamento della struttura dialettica propria dei prodotti dell'odierna industria culturale, ma in grado anche di introdurre una dimensione riflessiva nei processi di costruzione del sentire. Si tratta di un percorso di cui Russo vede con chiarezza sia la struttura profonda sia la posta in gioco: attraverso Du Bos "l'antica osservazione aristotelica sul potere dell'arte imitativa di riscattare in immagine l'orrore del mondo offre lo spunto per un inaudito *re-design dell'ánthropos*"; in tal modo si gioca una partita decisiva, "Entra in crisi l'ideologia occidentale della sovranità dell'io [...] e si apre il lungo calvario del suo depotenziamento fino alla decostruzione"; da qui l'esito postmoderno, da qui la connessione tra modernità e contemporaneità: epoca estetica ed estetizzante, epoca del dominio del sentire: "Insomma la passione, l'emozione, l'egotità, con una sola parola: *aisthesis*, il sentire, è il luogo dell'esperienza estetica, potremo dire: il monogramma dell'esteticità"¹⁴.

Questo particolare accento sulla dimensione del sentire colto da Du Bos è allora il punto di avvio della Neoestetica, ma come accennato anche relativamente ad altri assi tematici del sapere dell'estetica, in particolare il giudicare, il cosiddetto "giudizio di gusto", l'apporto di Du Bos risulta essenziale. Come vede bene

¹² Ivi, p. 291.

¹³ Ivi, p. 292.

¹⁴ Ivi, p. 293.

Du Bos “il sentimento genera un giudizio immediato e definitivo: la ragione non serve, come non servono le dissertazioni dei critici”; si tratta di un tema che sarà humaneo, e che Russo rintraccerà al termine della parabola settecentesca anche in Alison¹⁵: “la ragione è sempre soggetta, mentre il sentimento non sbaglia mai, e non può essere smentito da nessuna argomentazione perché è sempre ‘vero’ per il fatto di essere ‘sentito’”¹⁶. Ora sappiamo che il “sentimento” per Du Bos non è l’immediata “passione-emozione”, anche se di questa si nutre; è una funzione valutativa, eppure è una specie di gusto emancipato dal controllo della ragione, un “giudizio secondo impressione” che somiglia molto al procedere dei giudizi che oggi singolarmente e insieme a livello di massa decidono le nostre scelte quotidiane nel mondo delle merci estetizzate. Questo giudizio infatti “non è un atto puramente soggettivo, cioè individuale, ma una funzione intersoggettiva, cioè sociale e culturale”; questo in quanto “l’infallibilità del giudizio del sentimento presuppone una forma indiretta d’oggettività come valore condiviso, non riferibile all’individuo ma all’intera collettività dei fruitori”¹⁷. Oggi il “pubblico” ovviamente non è l’élite a cui poteva riferirsi Du Bos, ma proprio perciò oggi, nel mondo in cui il nostro comune sentire e giudicare, si edifica attraverso i social media, attuali produttori e catalizzatori di sentimento intersoggettivo, singolare e collettivo insieme, appaiono sensati i rilievi di Du Bos. Per il quale, tra l’altro anche “il bello perde ogni attributo, sia metafisico sia conoscitivo, per diventare, come è oggi per noi, una mera designazione”¹⁸. *Superficialità della bellezza*, sua dislocazione onnipervasiva, direi bellezza-ambiente, bellezza-atmosfera, aura putrefatta o, ancor più, banalizzazione dell’aura come descrittore d’epoca. Du Bos così “è divenuto una fonte capitale nuovamente fruibile”; ma non solo, si tratta di un autore “attuale” per “la rosa dei temi che la sua enciclopedia ha liberato: noia, emozione, piacere ‘puro’ (e masochistico), e ancora pathos, clima, natura, un’estetica ‘democratica’, ‘popolare’, del ‘successo del pubblico’: sembra un autore dei nostri giorni”¹⁹.

In qualche modo un autore non-moderno, Du Bos procede dopo e oltre l’Estetica moderna e il trionfo effettuale di questa in ciò che chiamiamo postmodernità, superficializzazione ma insieme realizzazione della potenza concettuale delle categorie elaborate e pensate dall’estetica moderna, del loro immenso potere di formattazione del

¹⁵ Di Alison Russo promuove la pubblicazione del saggio *Natura e principi del gusto*, per la cura di Simona Chiodo.

¹⁶ L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, cit., p. 296.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 298.

¹⁹ *Ivi*, p. 299.

desiderio e di costituzione dell'immaginario. Certamente, oggi la concreta elaborazione estetica dell'apparenza non accade attraverso l'arte, se non quando l'arte semplicemente coincide con il suo mercato, e tanto meno attraverso la ricerca filosofica, ma proviene dalle sofisticate strategie del marketing, e trova i suoi effetti nei rigorosi e complessi mondi della pubblicità, della moda, del design, del videoclip, dei programmi televisivi di intrattenimento, nei modelli pervasivi esposti dai social media. Si tratta di quanto Russo chiamava *L'orbita spezzata*, una cesura certo e una discontinuità: "Noi stessi siamo talmente trasmutati che il passato ci appare remoto, come un'era geologica [...] Quando l'orbita si spezza, i corpi si scontrano ed esplodono in una miriade di frammenti infuocati: trema la terra e si oscura il cielo"; la cesura però, si noti, può essere letta anche, alchemicamente, come una trasmutazione, per cui "non è il caso di preoccuparsi troppo. Perché non esiste il Caos. Il Caos, in definitiva, è la trasformazione basica e continua della materia, la sua più naturale metamorfosi"²⁰. Così la riflessione neo-estetica si prende cura dell'epoca e la interpreta, anche rischiando l'ibridazione con altri orizzonti disciplinari, nel tentativo di indicare percorsi per la costruzione di autonomie interne ai processi di mediatizzazione, di spettacolarizzazione, di estetizzazione tipici del contemporaneo. A queste strategie, complessivamente, appartiene il tentativo di costruire e ricostruire costantemente, in modo continuamente aggiornato alle forme di costituzione e trasmissione del sapere consentite dalle tecnologie e dal loro uso sociale, progetti formativi di consapevolezza teorica e addestramento pratico: elaborare mappe del sentire estetico, mappe in divenire aderenti al territorio e ai suoi mutamenti, alle dinamiche socio-culturali delle collettività, e comunicarle in figure orientanti, relativamente a luoghi e situazioni, secondo gli stili possibili per spazio, tempo e funzione sociale. Da qui l'attenzione di Russo, anche come editore e promotore culturale nelle molteplici iniziative testimoniate dalle attività del Centro Internazionale Studi di Estetica, per l'apertura della ricerca alle neotecnologie, ai mondi della moda e del design, all'estetica della vita quotidiana, in quanto "abbiamo bisogno di scoprire le nuove legalità che reggono l'ordine del mondo [...] Ci siamo inoltrati in un territorio vergine, pieno di promesse ma ricco di insidie, che non nasce *ex nihilo* ma tuttavia sorge continuamente *ex novo*". Si tratta di un territorio "di cui è indispensabile fissare, se non una impossibile mappa compiuta e definitiva, almeno pur precarie coordinate d'orientamento"²¹. Rispetto a tutto ciò il pensiero "antico" di Du Bos permette la comprensione

²⁰ L. Russo, *L'orbita spezzata* (1982), in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 11-12.

²¹ Id., *La fine dell'eternità* (1988), in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 15-16.

dell'essenziale: la crisi attuale dell'estetica viene così "proiettata al passato" per emanciparsi dal suo passato.

Ritornerei in conclusione, alla strategia complessiva che consente all'estetica di essere riflessione storica di se stessa e proposta teorica coerente con l'epoca odierna e a venire: "all'interno dei paradigmi epocali e nell'intreccio intersettivo dell'acquisizione liberamente condottane dalla logica dei sopravvenienti saperi una storia dell'estetica consapevole del suo proprio ruolo epistemico e delle esigenze attuali," e quindi, dato il plesso indispensabile tra storia e teoria, una ricerca estetica come filosofia del senso quale condizione di possibilità delle intersezioni tra sistemi del sapere: "abbandonata l'atopica ricerca di una mitica 'verità' disciplinare, è opportuno che rivolga il suo impegno all'intelligenza del 'senso' determinato della ricerca estetica nelle diverse soglie epistemiche"²².

Ora, applicando l'indicazione di metodo all'epoca presente, notiamo che innanzitutto Russo tiene fermo il termine "postmoderno"; ciò è rilevante perché nella parola indicatrice riposa il rapporto essenziale con la modernità, poiché il postmoderno ha la propria genesi in "quella plurisecolare vicenda di autoconsapevolezza intellettuale che attraversò largamente la cultura europea dalla fine del Settecento agli inizi dell'Ottocento, portando del resto a maturazione istanze già avvertibili nel Rinascimento"; per cui, e questa è una tesi storiografica, "Il postmoderno è una profonda mutazione del moderno, ma ancora classificabile all'interno della stessa tassonomia storica"²³. Da qui la lettura degli effetti odierni del moderno, colti in primo luogo nello scardinamento del rapporto di comunione tra arte e bellezza, nella "vaporizzazione" del valore metafisico della bellezza e della sua portata trascendentale; da qui la condizione dell'arte odierna, dell'arte dopo la morte dell'arte, dell'arte che ha dismesso la bellezza come valore estetico, dell'arte "mondana e secolare, fisiologica e corruttibile, nomade, scientifica e sperimentale, iscritta nei circuiti del consumo e della produzione di massa, lucidamente cosciente della sua obsolescenza, della sua durata effimera"; arte consapevole "di appartenere alla fine dell'eternità"²⁴.

Ma finalmente, dopo la "fine dell'eternità" ecco *l'antichità come futuro*: l'insegnamento emblematico di Du Bos come nota programmatica preliminare della Neoestetica. Ne abbiamo visto le ragioni, ma direi, complessivamente, che attraverso Du Bos Luigi Russo sposta in modo accorto l'attenzione della ricerca per l'estetica fu-

²² Id., *Benedetto Croce e la storia dell'estetica* (1988), in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., p. 151.

²³ Id., *La fine dell'eternità*, in Id., *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 20-21.

²⁴ Ivi, p. 23.

tura, facendo decisamente qualcosa in più che “accontentarsi d’indicare l’intreccio metodologico”²⁵, ma indicando una prospettiva di ricerca. In Du Bos è stata infatti individuata una dimensione quasi-trascendentale dell’emotività (il sentimento come curvatura di una passione fondamentale), non razionale eppure determinante lo sguardo sullo spettacolo del mondo, e relativamente la strategia dell’arte nella costruzione mimetica dell’artificio in cui sguardo spettatoriale e spettacolo del mondo risultano intrinsecamente legati a tale dimensione. A partire da qui, dall’analisi rinnovata dell’intreccio oggettivo-soggettivo che costituisce la struttura relazionale dell’artificiale, di quello spazio tecnico, oggi neotecnologico, in cui precipitano opera e operazioni in plesso emotivo-cognitivo, possiamo ritornare a riflettere sulle macchine del sentire, sui dispositivi atti a creare oggetti artificiali per passioni artificiali, sulle condizioni quasi-trascentali dell’essere comune e quindi della comunicazione, insomma a costruire un’estetica come metacritica dei processi di estetizzazione, come filosofia dell’attualità radicata in quanto c’è di profondamente umano nella costituzione tecnica dell’esperienza.

²⁵ Id., *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, cit., p. 300.

Il paesaggio e il suo doppio

di Filippo Fimiani

Nella Premessa di *Verso la Neoestetica*¹, Luigi Russo enuncia la sua visione dualistica – o, starei per dire, della sua diploplia metodologica – dell'estetica e della storia dell'estetica, oggetti di ricerche scientifiche e pratiche culturali:

per comprendere l'estetica nel suo senso più intimo, la logica disciplinare cioè che ha fatto sorgere questa forma di sapere nella cultura occidentale e svilupparsi in tutte le sue numerose stagioni attraverso tanti scarti cognitivi, bisogna attingere al suo doppio, ossia a quel sapere parallelo e speculare offerto dalla storia dell'estetica [...] non significa quindi adorarne le ceneri ma rianimare il fuoco per accendere la possibilità di nuove imprese conoscitive.

Questa affermazione del volume pubblicato nei *Supplementa* degli "Aesthetica Preprint", rivista del Centro Internazionale di Studi di Estetica, sembra felicemente appropriata per festeggiare la rinascita, sotto la guida di Paolo D'Angelo, di una realtà editoriale così importante per la cultura estetologica italiana. Vorrei allora prendere spunto dall'originale evocazione della categoria letteraria e psicoanalitica del "doppio"² per abbozzare una "pratica d'uso"³ estetologica e sondare, grazie a una mostra d'arte recentissima, i rapporti tra immagini e immaginari, generi e visioni, tra esperienze e istituzioni, paesaggi e luoghi, tra reale e digitale, autografico e allografico, tra storia e arte. C'è un'altra piccola ragione dietro la mia scelta: dato che alcuni dei paesaggi e dei luoghi tematizzati dal progetto dell'artista che discuterò brevemente sono partenopei e siciliani, è un altro modo per ricordare Luigi.

Si tratta di un'arte post-concettuale e meta-linguistica, lontana dal "magmatico processo della formatività" artistica⁴ evocato da

¹ L. Russo, *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013, p. 7.

² M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Bologna 2012.

³ L. Russo, *Benedetto Croce e la storia dell'estetica*, in Id. *Verso la Neoestetica*, cit., p. 37; il testo è del 1988.

⁴ Id., *Rosario Assunto o il paesaggio dell'estetica*, ivi, p. 244; il testo è del 1995.

Russo a proposito del perduto rapporto tra estetica ed estetico, tra “teoria pura dell’esperienza estetica” ed “esperienza delle pratiche”⁵. Oggi, le pratiche estetiche sono “nicchie” e “network” e l’arte si misura con micro-pratiche di produzione e fruizione, circolazione e consumo, visione e condivisione, familiari alle nostre maniere di “fare” come *prosumers* iper-mediati⁶. “Il basso” e “il mondo pregnante della vita estetica”⁷ contemporanea sono innervati dalla *Kulturtechnik* digitale, ed è questa la condizione storica e sociale di possibilità della loro pregnanza preriflessiva, percettiva ed esperenziale. Il medium di ogni esperienza d’immagine è tecnologizzato *in situ* e *in visu*⁸, è cioè ambiente mediale e mediato dall’agentività fattuale e indiretta dei modelli iconici che, ri-mediati e pre-mediati⁹, plasmano le precomprensioni del nostro sguardo collettivo sul mondo.

Che tali precomprensioni siano primariamente visive e che il paesaggio sia costruzione culturale ed estetica, lo attestano varie definizioni, comuni e specialistiche. Per la Convenzione Europea del paesaggio del 2000, paesaggio è “una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall’azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni”; nel Codice dei Beni culturali e del paesaggio del 2004 leggiamo che “per paesaggio si intende una parte omogenea di territorio i cui caratteri derivano dalla natura, dalla storia umana o dalle reciproche interrelazioni” e che “la tutela e la valorizzazione del paesaggio salvaguardano i valori che esso esprime quali manifestazioni identitarie percepibili”¹⁰. Nello stesso spirito, Paolo D’angelo afferma che paesaggio è “forma propria di un territorio, ossia quel che in una porzione di superficie terrestre si costituisce in immagine e, più in generale, in dati percettivi apprezzabili da parte di un osservatore”¹¹.

⁵ *Ibid.*

⁶ D.M. Lopes, *Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value*, Oxford University Press, Oxford 2018, pp. 227-230 e F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2016, pp. 285-294.

⁷ L. Russo, *Rosario Assunto o il paesaggio dell’estetica*, loc. cit.

⁸ A. Roger, *Breve trattato sul paesaggio*, tr. it. di M. Delogu, Sellerio, Palermo 2009.

⁹ J.D. Bolter, D. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, tr. it. di A. Marinelli, Guerini, Milano 2002 e D. Grusin, *Pre-mediation. Affect and Mediality After 9/11*, Palgrave MacMillan, London-New York 2010, pp. 38-60.

¹⁰ Art. 131, comma 1 e 2 del DLgs. 22 n. 42.

¹¹ P. D’Angelo, *Paesaggio*, in G. Carchia, P. D’Angelo, *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma 1999, p. 210. Cfr. C. Franceschi, *Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes*, in M. Collot (dir.), *Les enjeux du paysage*, Ousia, Bruxelles 1997, pp. 75-111; M. Leibenath, L. Gailing, *Semantische Annäherung an ‘Landschaft’ und ‘Kulturlandschaft’*, in W. Schenk, M. Kühn, M. Leibenath, S. Tzschaschel (Hrsg.), *Suburbane Räume als Kulturlandschaften*, Akademie für Raumforschung und Landesplanung Verlag, Hannover 2012, pp. 58-79; K. Berr, W. Schenk, *Begriffsgeschichte*, in O. Kühne, F. Weber, K. Berr, C. Jenal (Hrsg.), *Handbuch Landschaft*, Springer, Wiesbaden 2019, pp. 23-38.

In tali definizioni sono rintracciabili sia il modello rappresentativo della finestra del De Pictura (1435, I, 19) di Alberti, presente nell'ipermediazione digitale¹², sia il polo egologico del circoscrivere la visione e segmentare il continuum sensibile come condizione di qualificazione percettiva e apprezzabilità estetica. La prima "costituzione di un'immagine" – D'Angelo usa il lessico di Husserl e Brandi, maestro di Russo – è quella di un'immagine discreta rispetto al fondo ambientale e degna di contemplazione. Se, seguendo una discutibile etimologia¹³ ripresa da vari studiosi¹⁴, riportiamo questo termine così significativo nella storia dell'estetica e delle filosofie delle arti al *contueor* (da *tueor*, guardare) di Alberti e al *templum* delle pratiche divinatorie, in tale perimetro immateriale ed eventuale e nella sua lettura specializzata e finalizzata ritroviamo un "doppio" performativo della rappresentazione paesaggistica pittorica e della sua contemplazione estetica.

Il "senso scenico", estetico e identitario del paesaggio, segnato da un gusto prodotto dal sentimento romantico e la nascita del turismo moderno europeo e divenuto poi preferenza diffusa e globalizzata, è però da tempo molto criticato: sarebbe un costruito ideologico assimilato in maniera irriflessa e surrettizia. Studi culturali e post-coloniali, socio-geografia qualitativa e approcci semiotici, pragmatici e fenomenologici dell'Environmental e Ecological Aesthetics¹⁵, considerano i "modi di vedere" un paesaggio e la *Landschaftsbildbewertung*, la valutazione della qualità visiva dell'immagine paesaggistica, come esperienze incarnate e situate

¹² A. Friedberg, *The Virtual Window: from Alberti to Microsoft*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2009.

¹³ Varro, de Ling. lat., 7, 5. Cfr. S. Czarnowski, *Le morcellement de l'étendue et sa limitation dans la religion et la magie*, in *Actes du Congrès international d'histoire des religions tenu à Paris en octobre 1923*, Honoré Champion, Paris 1925, t. I, pp. 339-359; J. Vernant, *La Divination. Contexte et sens psychologique des rites et des doctrines*, in "Journal de psychologie normale et pathologique", vol. IV, 1948, pp. 299-325; A. Gottarelli, *Contemplatio. Templum solare e culti di fondazione. Sulla regola aritmo-geometrica del rito di fondazione della città etrusco-italica tra VI e IV secolo a. C.*, Edizioni del Centro di ricerca per le Tecnologie multimediali applicate all'Archeologia, Bologna 2013, pp. 27-46, 151-154.

¹⁴ Pes D. Arasse, *Histoires de peintures*, Denoël, Paris 2004, pp. 62 ss.; G. Didi-Huberman, *L'Œil de l'Histoire – Tome 3: Atlas ou le gai savoir inquiet*, Minuit, Paris 2011, pp. 30 ss.; Jean-Luc Nancy – in *L'image – le distinct*, in *Au fond des images*, Galilée, Paris 2003, pp. 23 ss. – si riferisce invece a l'uso in Heidegger di *temnos*, *templum*, *Bezirk* e *Riss*, deconstructed anche da Derrida.

¹⁵ P. McNaughten, J. Urry, *Contested Nature*, Sage, London 1998, pp. 104-132; Y. Saito, *The Aesthetics of unscenic Nature*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 56, n. 2, 1998, pp. 101-111; T.C. Daniel, *Whither scenic Beauty? Visual Landscape quality Assessment in the 21st Century*, in "Landscape and Urban Planning", vol. 54, nn. 1-4, 2001, pp. 267-281; P.H. Gobster, J.I. Nassauer, T.C. Daniel, G. Fry, *The shared Landscape: What does Aesthetics have to do with Ecology?*, in "Landscape Ecology", vol. 7, n. 22, 2007, pp. 959-972; A. Berleant, *Reconsidering scenic Beauty*, in "Environmental Values", vol. 19, n. 3, 2010, pp. 335-350.

in una co-relazione complessa tra cose, artefatti, atmosfere, persone e viventi, tra materialità, affettività, discorsi e azioni umane e non-umane. Piuttosto che espressione autonoma di istanze culturali, preoccupazioni stilistiche e distinzioni sociali incarnate in un dato gusto estetico, il paesaggio contemporaneo sarebbe poi sintomo del passaggio epocale dalle pratiche urbanistiche emerse in risposta alle trasformazioni strutturali dell'economia industriale e dell'urbanizzazione a essa correlata, alle progettazioni territoriali nate dalle crisi delle città postindustriali.

Con tale crisi del paesaggio e dell'immaginario iconografico contemporaneo, nell'epoca dell'ipermediazione tecnologica e della sua pervasività nelle pratiche ordinarie¹⁶, si confronta *Landscapes*, progetto espositivo di Domenico Antonio Mancini. Allestita da maggio a giugno del 2019 presso la sede napoletana della Galleria Lia Rumma, a Via Vannella Geatani, la mostra del giovane artista tematizza le continuità e le cesure storiche, ontologiche, percettive, discorsive e fruibili, tra paesaggio reale, paesaggio come genere pittorico, e paesaggio digitalizzato.

In un'intervista¹⁷, Mancini ha detto che

Google Street View ha la stessa funzione che avevano i dipinti di paesaggio del XIX secolo. Il museo in quel periodo storico era il luogo nel quale gli spettatori avevano la possibilità di viaggiare da fermi e vedere luoghi non sempre facilmente raggiungibili. Nel secolo che stiamo prendendo in considerazione c'era una grande differenza, per esempio, tra la pittura di 'paesaggio' e la 'veduta'. E su questa differenza si giocava la responsabilità assunta da colui o colei che realizzava il dipinto. La veduta era una visione di ciò che il pittore aveva innanzi; il paesaggio era una sua interpretazione. Nel paesaggio contemporaneo, fruibile tramite Google Street View, non c'è più l'occhio e la mente di un autore, si tratta di pura rilevazione, è in buona sostanza una macchina che si sposta sul territorio e rileva una serie di immagini del territorio stesso. Si aprono così una serie di riflessioni relative alla produzione e alla fruizione dell'immagine. Per esempio da chi e perché è stato scelto, e in qualche modo predeterminato, ciò che guardiamo mediante l'utilizzo dei dispositivi tecnologici. È la tecnologia che detta le modalità della costruzione delle immagini: come devono essere prodotte, con quali caratteristiche, assecondando i gusti dei fruitori.

Mancini mette in scena proprio tale relazione critica tra un'iconografia paesaggistica codificata e l'iconotesto del vedutismo di-

¹⁶ C. Waldheim, *Landscape as Urbanism. A general Theory*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 2016, pp. 88-106; V. Vicenzotti, *On the Concept of Landscape in Landscape Urbanism*, in M. Atha, P. Howard, I. Thompson, E. Waterton (eds.), *The Routledge Companion to Landscape Studies*, Routledge, Abingdon-New York 20182, pp. 565-575. Sul nuovo turismo, iper-mediatizzato e social, J. Urry, J. Larsen (eds.), *The Tourist Gaze 3.0*, Sage, London 2011, pp. 115-187.

¹⁷ M. Guida, *Domenico Antonio Mancini. Arte e Politica, social-controllo e periferie. Da Lia Rumma. Con intervista all'artista*, 14 giugno 2019; <https://www.artapartofculture.net/2019/06/14/domenico-antonio-mancini-da-lia-rumma-arte-e-politica-con-intervista-all-artista/>

gitale attuale. Il suo allestimento comparativo e riflessivo è anche topologico e genealogico, concerne, cioè, le trasformazioni e le rimemorazioni dello spazio del museo ottocentesco nel luogo espositivo contemporaneo, in cui il primo è *reenacted* come “doppio” nel secondo. Con tratto leggero, sulle pareti bianche dell’ingresso alla galleria, l’artista ha risagomato la boiserie in noce scura e massiccia della Sala Agata del Museo Civico Filangieri, destinato originariamente alle collezioni private del Principe Gaetano, accessibile al pubblico dal 1881 e, dopo molte traversie dalla Seconda Guerra Mondiale in poi, riaperto nel 2012. Nello spazio asettico del *White Cube*, un particolare del *décor dell’intérieur* museale passato è stilizzato e smaterializzato in design concettuale e funge da supporto e contesto spettrale per un’altra eterotopia iconica, non meno canonica e stereotipizzata: *Veduta di Castellammare di Stabia*, pittura a olio di piccole dimensioni del 1840 circa – rubata e ritrovata nel 2018 – di Anton Sminck van Pitloo, titolare della prima cattedra di paesaggio presso il Reale Istituto di Belle Arti di Napoli e fondatore della Scuola di Posillipo, poi capeggiata da Giacinto Gigante, caratterizzata da un vedutismo *en plein air* apprezzato da Turner, Camille Corot, la scuola di Barbizon e altri.

Già in questa anticamera meta-discorsiva e para-testuale troviamo i temi della mostra e una logica del doppio, insieme spaziale e temporale: la relazione tra documentario e concettuale, esemplare e referenziale, stereotipo iconografico, *reenactment site-specific* e ipermediazione tecnologica. Relazione che riguarda anche l’ideologia della trasparenza del regime autografico e quella dell’algoritmo, ovvero le immagini realizzate manualmente e le immagini tecniche e digitali, prodotte automaticamente e allografiche¹⁸.

Nella prima sala della galleria, sono esposti cinque grandi dipinti rettangolari a olio, di un bianco luminoso, attraversati a metà, ad altezza sguardo, da una lunga sequenza alfanumerica nera, trascritta con precisione calligrafica ma senza autorialità artistica in Helvetica light, font disegnato da Max Miedinger e carattere tipografico ufficiale dell’intera segnaletica di New York. Immediata la somiglianza aspettuale con la linea dell’orizzonte¹⁹, da cogliere alla giusta distanza con un colpo d’occhio analogo a quello su una veduta paesag-

¹⁸ Sulla complementarità tra la logica dell’immediatezza analogica e quella dell’ipermediazione dei nuovi media digitali, come “l’altra faccia della medaglia [...]”, un alter-ego che non ha mai abbandonato il palcoscenico storico” della rappresentazione pittorica, J.D. Bolter, D. Grusin, *op. cit.*, pp. 58 ss.; cfr. J. D’cruz, P.D. Magnus, *Are Digital Images Allographic?*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. 72, n. 4, 2014, pp. 417-427.

¹⁹ C. Flécheux, *L’horizon. Des traités de perspective au Land Art*, PUR, Rennes 2009 e *L’orizzonte. Un saggio in cinquanta questioni*, tr. it. di G. Lombardo, Mucchi, Bologna 2016.

gistica naturale e urbana²⁰; istantanea anche la perplessità di fronte siffatte opere aniconiche, minimaliste e concettuali, in cui campeggiano indirizzi di Google – che parzialmente sono anche nei titoli delle opere –, né da leggere nella loro interezza, né da apprezzare esteticamente nella loro fattezze, né da capire nel loro significato.

Al visitatore non è richiesta una appartata attenzione aspettuale ed estetica all'opera d'arte, ma una applicazione strumentale, finanche condivisa e relazionale, finalizzata alle operazioni tecnologiche che l'artefatto ci richiede di fare. Già frustrato nelle sue aspettative e aspirazioni di apprezzamento estetico, non deve distrarsi e scoraggiarsi ma disciplinare l'interazione tra prestazione visiva e tattile, tra lettura sulla tela e scrittura sul proprio smartphone. Al posto del raccoglimento contemplativo e dello sprofondamento nella rappresentazione paesaggistica – modello dell'esperienza estetica e della sua soddisfazione edonistica e solitaria²¹ –, allo spettatore tocca un compito ingrato. L'artista ha scelto l'opacità critica di un pluralismo semiotico e pragmatico invece della trasparenza immersiva del realismo digitale, ha optato per una performance tra occhi e mani e per una transazione tra linguaggi e dispositivi invece del trasporto sensoriale illusorio in luoghi visualizzati su un display.

Di che luoghi si tratta? Di paesaggi di periferia, in gran parte di Napoli Est, di Palermo, Catania, Roma e Milano. Noti per fatti di cronaca e inchieste giornalistiche, sono stereotipi d'una iconografia suburbana del nostro paese, complementari alle altre vedute pittoriche prese in prestito dal Museo Civico Filangieri e raggruppate nell'ultima stanza della galleria Lia Rumma. Il dipinto di Pitloo, non a caso sulla soglia per percorso espositivo, esemplifica un *locus amoenus* idilliaco e idealizzato, ai margini dell'urbanizzazione e della modernità. Il *Panorama di Napoli vista da Occidente*, olio del 1730 circa la cui attribuzione a Juan Ruiz è oggi dubbia, è invece una veduta aerea, con un taglio prospettico a partire da Posillipo, comune nell'iconografia topografica settecentesca da Gaspar Butler in poi, e racconta forse l'arrivo di un viceré austriaco, comunque la grandezza del potere politico e militare; di un secolo successiva ma analoga per la visione a volo d'uccello e l'aspirazione propagandistica, *Veduta di Messina*, attribuita a Salvatore Fergola, anch'egli della Scuola di Posillipo; *Ponte Maria Cristina sul fiume Calore* e *Ponte Real Ferdinando sul fiume Garigliano*, di Girolamo Gianni (1850-1859 ca), documentano i primi ponti sospesi in ferro in Italia

²⁰ L. Daston, *The Coup d'Oeil: On a Mode of Understanding*, in "Critical Inquiry", vol. 45, n. 2, 2019, pp. 320-321.

²¹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nella sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, a cura di F. Desideri, tr. it. di M. Baldi, Donzelli, Roma 2012, pp. 130-131, 133.

ed Europa, costruiti da Luigi Giura agli inizi del 1830 per volontà della Regina e il suo giovane consorte, e illustrano l'eccellenza tecnologica e la sua integrazione con la natura.

Della perdita definitiva di tali capacità progettuali e politiche testimoniano invece le immagini di Google Street View dei quartieri periferici di Napoli Est – Via Argine, Via Petruccelli, Via Prisco, Taverna del ferro, Rione Luzzati –, Catania –Viale Moncada, Librino –, dello Zen di Palermo e del Corviale di Roma, di Pioltello, come nell'hinterland Est di Milano. Insieme tecniche e sociali, queste immagini panoramiche e “dal basso”²² sono solo apparentemente più realistiche e trasparenti e meno ideologiche di quelle autografiche del vedutismo pittorico. La loro produzione e la loro fruizione a 360° sono rese possibili da una tecnologia complessa e dall'articolazione di diversi mezzi e dati, programmi e dispositivi –fotocamere digitali HD di Immersive Media, GPS e scanner laser delle Google Car, software di montaggio, integrazione e ottimizzazione –, e di varie procedure e operazioni per la digitazione, la ricerca, la visualizzazione e la navigazione.

Queste vedute di paesaggi suburbani sono di seconda mano e “di secondo sguardo”²³, forse sono viste da altri oltre l'artista e l'occhio non-umano delle fotocamere, novello e anonimo Argo ipermediale. Senza valore fotografico, autoriale e artistico, Mancini le ha selezionate ma non ripresentate in quanto immagini materiali e, grazie a una pittura aniconica e laconica, ne ha riprodotto solo la ricodificazione testuale e referenziale e ne ha eliminato ogni apprezzabilità visiva ed estetica. È così riconfermata la natura tecnica e opaca, ipermediatizzata e immateriale, di tali documenti iconografici del paesaggio contemporaneo, accessibili solo attraverso una serie di azioni e strumentazioni nient'affatto immediate e scontate. Nel progetto espositivo, i paesaggi suburbani di Google Street View

²² D. Anguelov, C. Dulong, D. Filip, C. Frueh, S. Lafon, R. Lyon, A. Ogale, L. Vincent, J. Weaver, *Google Street View: Capturing the World at Street Level*, in “Computer”, vol. 43, n. 6, 2010, pp. 32-38; B. Campkin, R. Ross, *Negotiating the City through Google Street View*, in A. Higgott and T. Wray (eds.), *Camera constructs: Photography, Architecture and the Modern City*, Ashgate, Burlington (VT) 2012, pp. 147-157; S. Künzler, *Vermessungen neuer Terrains: Google Maps Street View als medienlandschaftliche Topologie*, in “Schweizerisches Archiv für Volkskunde”, vol. 108, 2012, pp. 264-276; I. Hoelzl, R. Marie, *Google Street View: Navigating the Operative Image*, in “Visual Studies”, vol. 29, n. 3, 2014, pp. 261-271; V. Campanelli, *New Aesthetic in the Perspective of Social Photograph*, in D.M. Berry, M. Dieter (eds.), *Postdigital Aesthetics*, Palgrave Macmillan, London-New York 2015, pp. 259-270; C. Gilge, *Google Street View and the Image as Experience*, in “GeoHumanities”, vol. 2, n. 2, 2016, pp. 469-484.

²³ J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla post-fotografia*, tr. it. di S. Giusti, Einaudi, Torino 2018, pp. 141-154; cfr. F. Bernstein, L. Kaufen, B. Stemmer, *Online-Partizipation und Landschaft*, in O. Kühne, F. Weber, K. Berr, C. Jenal (Hrsg.), *Handbuch Landschaft*, cit., pp. 547-558.

non si oppongono in presenza al vedutismo pittorico tradizionale, sono invece fuori scena, ne sono il doppio osceno – per riprendere un’etimologia discussa e abusata²⁴ –, sono cioè esclusi dalla visibilità della sfera pubblica in generale e del luogo istituzionale della galleria Lia Rumma in particolare solo a determinate condizioni, su cui si può però agire e intervenire; sono invisibili ma ancora visualizzabili con una pratica di responsabilità nei confronti delle tante mediazioni – culturali, sociali, economiche, tecnologiche – che costituiscono le nostre esperienze contemporanee, inclusa quella estetica. A prima vista inguardabili, ci riguardano.

Appunto un’inversione tra soggetto e oggetto di visione, tra immagine paesaggistica, pittorica e materiale, e immagine digitale e on-line, è messa in scena nell’ultima stanza del percorso espositivo. Una frase al neon di ascendenza minimalista sovrasta e quasi ricopre con una espressiva luce rossa i dipinti a olio sopra ricordati, raccolti in una quadreria ideale e impossibile: “la periferia vi guarda con odio”, legge il visitatore, che a stento identifica i soggetti pittorici. Tale insegna, avverte la presentazione di *Landscapes*²⁵, riproduce quanto l’artista ha letto, scritto con spray nero, sulla base di Palazzo Missori, tipico esempio di architettura fascista realizzato da Marcello Piacentini nel centro di Milano. La rimediazione meta-linguistica realizzata da Mancini non è però una nuova attribuzione di valore, artistico più che documentario²⁶, al gesto vandalico e politico²⁷ che, spontaneo ed effimero, ha realizzato il graffito.

Alla reversibilità tra vedente e visto che la fenomenologia coglieva nella relazione estetica al paesaggio naturale e pittorico²⁸, Mancini, che pure sembra evocare *L’Occhio e lo Spirito* nell’intervista sopra menzionata, oppone un’altra inversione, nel segno della storia e della storicità dell’immagine e dell’esperienza. Oggi, grazie alla figura retorica della personificazione, la periferia suburbana e non la natura, anzi: la fotografia digitale di Google Street View e non la pittura autografica d’artista fronteggia e guarda sia chi la guarda – impegnandolo a una digitazione specifica, tecnologica ed esteriorizzata, e non in una tattilità diffusa, incarnata e sinestetica

²⁴ S. Bauman, *Scene and obscene. Another botly contested Opposition*, in “Third Text”, vol. 14, n. 51, 2000, pp. 5-15.

²⁵ <http://www.liarumma.it/exhibitions/landscapes-2019-lia-rumma-naples/>

²⁶ Come in *Digital Landscapes of a War* di Azahara Cerezo, nella recente esposizione collettiva curata da Juan Fontcuberta, *Un món paral·lel*: <http://artssantamonica.gencat.cat/ca/detall/Un-mon-parallel-00003>

²⁷ Su cui insiste la recensione di N. Martino, *Il paesaggio è una promessa di felicità*, in “operavivamagazine”, 10 giugno 2019: <https://operavivamagazine.org/il-paesaggio-e-una-promessa-di-felicita/>

²⁸ Esemplici i paesaggi di Cézanne, quelli olandesi del XVII secolo, cinesi e giapponesi, come di Sesshū Tōyō, del XV secolo.

–, sia le immagini paesaggistiche del passato – rendendole irriconoscibili, alterandole e svelando così l'altra faccia, futura e reale, del paesaggio contemporaneo. Che è fuori dalla galleria – e accessibile attraverso un cellulare²⁹.

²⁹ P. Osborne, *Art as displaced Urbanism. Notes on a new Constructivism of the Exhibition Form*, in M. Kuzma, M. Gioni (eds.), *With all due Intent: Manifesta 5. European biennial of Contemporary Art*, Actar, Centro Internacional de Arte Contemporánea, San Sebastian 2004, pp. 64-77.

Estetica, Neoestetica e storia dell'estetica

di Elio Franzini

Ci si può chiedere se abbia ancora senso – oggi – parlare di storia dell'estetica, pur essendo del tutto ovvio che, in virtù della sua origine non soltanto filosofica (sempre vanno sottolineati i retaggi che derivano da discipline che possiedono una specifica storia, come la retorica e la poetica), questa storia esiste e ha una sua specificità. Chiedersi se abbia senso “oggi”, tuttavia, deriva da una situazione quasi fattuale, nel senso che la storia si palesa come una sorta di archeologia, proprio nel senso di Foucault: l'estetica appare come una delle varie scienze umane, posta tra gli interstizi di altri saperi, una invenzione di cui si sente sempre meno necessità.

Luigi Russo, sin dal 1982, lo ricorda parlando di un'“orbita spezzata” dell'estetica e constatando che il passato non è più fondativo del presente¹. Si può dunque solo rilevare che la coscienza metodologica che deriva da un percorso storico – neppure particolarmente ampio – ha condotto a una deflagrazione di campo. Peraltro, Paul Valéry, nel *Discorso sull'estetica*, che pronunciò nel 1936 di fronte a una platea di filosofi, li rimproverò, accusando in particolare l'estetica di avere troppo a lungo inseguito idee astratte, perdendosi tra le ombre di terminologie specialistiche o in giochi verbali e così dimenticandosi, in questa “caccia magica” tra ombre e fantasmi, la specifica e variegata realtà delle opere d'arte, del piacere estetico, dei percorsi produttivi che sono la genesi della bellezza stessa. I nomi, sembra voler dire Valéry, troppo spesso allontanano dalle cose, e voler ricostruire una storia è semplicemente un gioco tra le parole e con le parole, un gioco non molto utile, che non restituisce affatto il senso, il mistero, la verità delle cose.

La storia, dunque, è forse finita, almeno nella sua funzione epistemologica: questa, come è noto, è una delle più semplici affermazioni postmoderne. Ma dichiarare la fine della storia non basta a

¹ L. Russo, *L'orbita spezzata*, in *Oggi l'arte è un carcere?*, Il Mulino, Bologna 1982, pp. 85-91; poi raccolto nel volume *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, “Aestetica Preprint. Supplementa”, n. 30, 2013, pp. 9-14.

ucciderla. Lo dimostra proprio la collana che Luigi Russo ha creato, che mi ha sempre ricordato un dialogo che si svolse tra Palmiro Togliatti e Raffaele Mattioli, il banchiere che fondò la mitica collana di classici di Ricciardi. Quando Togliatti gli chiese: “Ma a che serve oggi una collana di classici?”. La risposta di Mattioli fu: “Io ho costruito un muro. Finché voi non avete digerito i libri di questo muro non potrete fare neppure un saltino così”. Questo è proprio ciò che la collana di Aesthetica ha manifestato: sono i mattoni con cui si edifica la consapevolezza di una disciplina. E anche là dove tali mattoni rivelano contraddizioni e incertezze seguono quell’indirizzo conoscitivo indicato da Condillac, cioè che è fondamentale anche la conoscenza degli scogli su cui gli altri si sono arenati perché “senza questa conoscenza non vi è bussola che possa guidare”.

Nel momento in cui dunque si cercano dei “nomi” intorno ai quali disegnare, o ridisegnare, il divenire storico e teorico dell’estetica è certo utile tenere nella dovuta considerazione i pericoli che Valéry ha indicato. Non è infatti sufficiente liberarsi dalla perfezione di una sincronia storica per restituire la varietà, concettuale e culturale, che le opere e i concetti hanno diacronicamente offerto all’estetica. D’altra parte, pur coscienti di questo pericolo, consapevoli dei limiti delle definizioni, cercare alcune parole chiave per l’estetica può avere un significato capace di fornire un concreto senso disciplinare e “cosale” all’estetica stessa. Dopo Foucault sappiamo che in alcuni ambiti del sapere (forse in quelli che si chiamano “scienze dell’uomo” e che si riferiscono a oggetti culturali complessi) esistono momenti di brusco distacco, che li rendono irriducibili a un qualsivoglia ordine pacificato e “continuista”.

Così, esaminare il divenire delle dimensioni concettuali dell’estetica attraverso le sue stratificazioni storiche, rigettando il continuismo finalistico di una storia ordinata e consequenziale, non significa affatto sostenere che la storia sia assurda, incoerente o insensata. Piuttosto, come ancora Foucault insegnava, essa può essere analizzata anche senza asservirsi ai metodi precodificati delle dialettiche, delle semiotiche e delle ermeneutiche, modellando invece i propri percorsi ricostruttivi sugli intrinseci incontri e scontri che nella disciplina stessa si sono verificati, originando nomi che sono conseguenza, e non causa, della realtà delle cose. In questa direzione, per costruire un realismo che non abbia un ingenuo culto dei “fatti”, parlare di “nomi” significa immediatamente confrontarsi con le “cose”, al di là delle astrattezze dei metodi e dei loro conaturati pregiudizi, senza peraltro mai dimenticare, come scriveva Baudrillard, che gli oggetti hanno comunque una loro sintassi e una loro retorica. Entrare in esse – sintassi e retorica – non significa gio-

care da sofisti con le parole, bensì comprendere che anche i segni hanno una loro socialità, un profondo significato intersoggettivo.

Russo afferma con chiarezza questi stessi concetti nel suo saggio *Una Storia per l'Estetica*²: nel momento in cui ribadisce che la storia dell'estetica è un'ovvietà, aggiunge anche che essa è qualcosa che si è sviluppata senza metodo, quasi adagiandosi nella frammentarietà del campo di studio, compiendo, direbbe un fenomenologo, quell'errore epistemologico essenziale che confonde contenuto apprensionale e apprensione. I motivi che Russo sottolinea sono, a mio parere, le vere cause della crisi dell'estetica, che privilegia, anche quando crede di "fare storia" l'aspetto teorico-speculativo a quello teorico-storiografico. La soluzione, per Russo, potrebbe essere in Benedetto Croce. E se anche non lo si segue su questa strada, è anche vero che avere "scotomizzato" Croce – senza confrontarsi con la sua impostazione storiografica – è uno dei punti irrisolti dell'odierna tradizione estetica italiana.

Ma è proprio qui che si apre un altro problema, che Russo ben rileva. Infatti, come scrive concludendo il saggio sulla storia dell'estetica, se una consapevole storia dell'estetica abbondona "l'atopica ricerca di una mitica 'verità' disciplinare", rivolge la sua attenzione a un'altra soglia epistemica, cioè al significato "che ha assunto entro tali soglie il suo teorizzare, indagando le modalità e la misura con cui esso ha, via via, rappresentato e interpretato la propria esistenza paradigmatica"³.

Valéry stesso, in definitiva, che pure sospettava dell'estetica e dei filosofi, sostiene anche che "l'estetica è una grande e irresistibile tentazione", ammettendo che "quasi tutti gli esseri che sentono vivamente le arti fanno un po' più che sentirle: non possono sfuggire al bisogno di approfondire la loro gioia"⁴. È in vista di questo approfondimento, che non vuole ricercare alcuna sintesi, che si è pensato di seguire l'estetica non soltanto nella sua storia ma anche nella connessione, insieme storica e teorica, di "parole" e "cose", evidenziando, al tempo stesso, sia la discontinuità dei piani sia le loro possibili "aperture". Proprio quando si dichiara di non volere affatto inseguire scenari enciclopedici, si tratta di comprendere i nodi cui la storia dell'estetica così problematizzata ha condotto, bensì ci si è limitati a individuare e introdurre alcuni "nodi", in cui il legame tra il termine e la sua specificità concettuale e "cosale"

² Pubblicato nella collana "Aesthetica Preprint", n. 19, 1988, poi raccolto nel volume *Verso la Neoestetica*, cit., con il titolo *Benedetto Croce e la storia dell'estetica*, pp. 35-171.

³ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., p. 151.

⁴ P. Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard*, Gallimard, Paris 1962, p. 102, tr. nostra.

possedesse elementi di particolare rilevanza, capaci di evidenziare la dialogicità del territorio dell'estetica.

Ma l'estetica non è complessa e variegata soltanto sul piano della definizione categoriale dei suoi oggetti. La sua stessa genesi presenta un costante confronto, che è spesso scontro, con quei "saperi" eredi della classicità da cui le istanze teoriche dell'estetica sono nate: "poetica" e "retorica" sono dunque quei campi senza i quali è impossibile afferrare la specificità filosofica dell'estetica stessa.

È forse per tali motivi che, a partire dalla storia dell'estetica, Russo giunge alla neoestetica. Già scrivendo la postfazione alla *Storia di sei idee* di Tatarkiewicz afferma che essa non è soltanto la cornice della sua monumentale storia dell'estetica, bensì una riscrittura che permette una parallela ricostruzione teorica dell'estetica, che non è – non è più – il luogo di un'astratta purezza noetica, di, come scrive Russo, "una sorta di comodo sgabello fabbricato a supporto del teorizzare"⁵, bensì una plastica cornice "entro cui agiscono, si confrontano, si combattono, s'intrecciano, si integrano e si dissolvono, in un gioco aperto e imprevedibile [...], denominazioni, concetti, teorie, ossia le verità particolari con le quali i singoli soggetti 'portatori di esteticità' variamente interpretano in valenza speculativa il loro ruolo epocale"⁶.

La neoestetica, dunque, a sua volta, non è uno sgabello per la storia dell'estetica, bensì una, a mio parere a tratti disperata, visione di ciò che l'estetica è oggi.

Prima di offrirne una veloce definizione, vorrei tuttavia illustrarla con un esempio. Nell'ottobre del 2013 si tenne a Palermo, come di consueto organizzato da Luigi Russo, un convegno dal titolo "Neoestetica ed emozione. Alison e l'estetica contemporanea", in occasione della pubblicazione della prima edizione italiana, nella prestigiosa cornice di "Aesthetica", de *La natura e i principi del gusto* di Alison. La caratteristica che salta all'occhio in prima istanza è la data di quest'opera, cioè il 1790, in cui pure è pubblicata la terza *Critica* di Kant.

Tra le due opere, ovviamente, sul piano teorico non c'è confronto e, rimanendo su tale piano, una è destinata a soccombere di fronte all'altra. Allora, perché Alison? Perché Alison, per Luigi Russo, è autore "emblematico", ben al di là del suo intrinseco valore: indica una strada che non vede l'estetica come esclusiva costruzione teorica, da inserire nel nobile contesto di una filosofia trascendentale, bensì come l'esplicitarsi di una relazione emozio-

⁵ Id., Postfazione a W. Tatarkiewicz, *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 2011, p. 417.

⁶ *Ibid.*

nale tra l'oggetto percepito e il soggetto fruitore. Per cui la sua opera ricorda che l'estetica è anche "emozione" e trae la sua forza dalla sua capacità relazionale, che va al di là delle categorizzazioni teoriche, divenendo sempre più una dimensione fondante per la definizione della nostra Modernità. Alison dunque, accanto a Baumgarten, Batteux e, prima ancora, Du Bos, entra all'interno di una genesi di senso storica che trova la sua verità non soltanto su piani teorico-trascendentali, ma in quegli snodi di senso a essi non sempre complementari, ma spesso "alternativi", all'interno dei quali si pone l'orizzonte epistemologico della neoestetica. Pensatori tutti, quelli che per primi delineano tale orizzonte, che operano nel Settecento, secolo all'interno del quale – concordo pienamente con Russo – non solo è impossibile non pensare la "nascita" dell'estetica, ma senza il quale neppure oggi sarebbe definibile il suo attuale orizzonte epistemologico.

Il passato come futuro, dunque, per dirla con Assunto: in modo da rispondere a quello che Plebe chiamò il "processo all'estetica". L'estetica, progressivamente dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta, ha rischiato di frantumarsi nella o, meglio, "nelle" filosofie, come sua parte o accidente. Questo è stato uno dei devastanti risultati dell'oblio non della storia tout court, ma della complessità e varietà delle sue storie, che non sempre possono essere inquadrare all'interno dei grandi momenti fondativi del pensiero della contemporaneità. La storia dell'estetica non è dunque soltanto ma una "grande narrazione", ma è un moltiplicarsi di narrazioni, anche frammentarie, che tuttavia hanno una radice, una genealogia, dei percorsi. Il postmoderno non è l'elogio del frammento, ma, per Russo, un modo per prospettare nuove situazioni epistemiche. Neoestetica, dunque, è un'estetica che ha studiato in modo rigoroso le proprie origini, che ha riletto, al di fuori di pregiudizi scolastici, autori noti e autori dimenticati e che cerca legami nuovi tra le configurazioni del Moderno e le spinte, anche emozionalistiche, della contemporaneità. Non è un "possesso", un approdo sicuro, bensì un "verso", una direzione di ricerca consapevole, necessaria se si vuole davvero cogliere il significato, la funzione e il futuro che l'estetica ha avuto e avrà nel sapere moderno, e nei suoi stessi scarti cognitivi. Una direzione che, per comprendere se stessa, dovrà rivolgersi al suo doppio, come lo chiama Russo, cioè "a quel sapere parallelo e speculare offerto dalla storia dell'estetica, essenziale ed euristico per la configurazione dell'universo estetologico"⁷.

Dove tutto ciò ci conduca è difficile da dirsi, anche se ha sen-

⁷ Id., *Verso la Neoestetica*, cit., p. 7.

so domandarselo, evitando risposte che siano, per dirla con Eco, apocalittiche o integrate. Una sintesi estrema suggerisce che non è possibile costruire più alcun monumento – la grande narrazione – né si individua nell'estetica un preciso stile narrativo: la teoria non sembra saper cogliere l'ambiguità stratificata dei simulacri che dominano oggi l'estetica. Si cercano allora nuove retoriche in grado di scoprire nuove "figure" attraverso le quali costruire rinnovati campi per l'argomentazione in grado di portare a compimento quel che da sempre è lo scopo della retorica, cioè la conquista del presente.

“Quando gli ideali vengono meno come oggetti di fede e modelli di legittimazione, la domanda d'investimento non è disarmata e assume a proprio oggetto la maniera di rappresentarli”⁸. Così scrive Lyotard in *Anima minima*, forse inaugurando una dimensione filosofica dove la filosofia stessa si riduce a cultura, segnata dalla perdita dell'oggetto e dalla prevalenza dell'immaginario sulla realtà. Ebbene, di fronte a questi possibili scenari del rapporto tra Estetica e storia dell'estetica si può indicare, se non altro, una precisa volontà filosofica, che era, si ritiene, la medesima di Luigi Russo: cercare un'anima, minima o fondativa poco importa, è una condizione di possibilità per l'estetica, sia che essa si presenti come nomade sia che cerchi un senso strutturale.

⁸ J.F. Lyotard, *Anima minima. Sul bello e il sublime*, Pratiche, Parma 1995, p. 117.

Note sull'esperienza estetica del mondo geografico, a partire da Luigi Russo *lettore di Rosario Assunto*

di Paolo Furia

Il primo anniversario della morte di Rosario Assunto offrì a Luigi Russo l'occasione per un intervento tutt'altro che rituale sul ruolo che il pensiero del maestro avrebbe avuto nel rinnovamento dell'estetica filosofica¹. Insieme con Tatarkiewicz, Assunto viene considerato da Russo tra i principali rappresentanti di un'estetica capace di uscire dalle strette maglie della sola teoria, per rendere conto dell'esteticità dei fenomeni storici e culturali.

Russo fu, a tale riguardo, un antesignano. Come oggi testimoniano i fiorenti campi dell'*everyday aesthetics* e dell'*environmental aesthetics*, si tratta di una tendenza largamente diffusa nell'estetica contemporanea. Come ebbe a notare, certamente è possibile individuare un filo rosso tra questi campi e "l'estetica contemporanea, o se si vuole postmoderna [...] quell'orizzonte disciplinare, affascinante e insieme inquietante, entro cui ai nostri giorni vaghiamo [...] Estetica dell'ultimo trentennio alla quale da qualche tempo ho preso a riferirmi col neologismo di Neoestetica"². D'altra parte, Russo non ha mai considerato tale novità in termini di netta rottura rispetto alle promesse dell'estetica filosofica; al contrario, ne ha pensato la continuità, intendendola anzi, sia pure parzialmente, come compimento delle stesse. Una doppia promessa, quella dell'estetica filosofica: da una parte, si tratta di restituire al concetto le pratiche artistiche, altrimenti semplicemente contrapposte, in una presunta irrazionalità, ai criteri di scientificità del moderno; dall'altra, di "riqualificare l'universo noetico dislocandolo sul piano della storia, [di] renderlo capace della rappresentanza del magmatico processo della formatività"³.

Il doppio obiettivo, tuttavia, è stato raggiunto solo in parte.

¹ Il testo dell'intervento, pronunciato nel 1995 a un anno dalla dipartita di Rosario Assunto, è pubblicato in L. Russo, *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, pp. 241-249.

² Ivi, p. 290.

³ Ivi, p. 244.

Nella diagnosi di Russo, da un lato l'arte e le sue ragioni sono entrate a pieno titolo nella teoresi, producendo quel "luogo teorico soprannumerario, tra pensiero e volere"⁴, che chiamiamo, appunto, estetica filosofica. Dall'altro lato, però, la teoresi non sembra aver sufficientemente riscattato l'esteticità delle forme storiche, del mondo nei suoi molteplici fenomeni di senso. Gli approcci idealisti, i quali, come nell'estetica crociana, riconnettono arte, storia e scienza solo dopo averle accuratamente separate, finiscono per fallire nel riconoscimento dell'intrinseca esteticità del reale. Ed è in risposta a queste difficoltà che Tatarkiewicz e Assunto sono convocati da Russo quali imprescindibili riferimenti, non tanto di un radicale ripensamento, quanto di una graduale riscoperta delle ambizioni originali dell'estetica filosofica: non solo scienza filosofica, ma anche "globale progetto umanistico"⁵. L'approccio genealogico di Tatarkiewicz (si vedano al riguardo i volumi *Storia dell'estetica*, 1960 e *Storia di sei idee*, 1975) e quello, per così dire, fenomenologico-esistenziale di Assunto rappresentano buone alternative al carattere fondamentalmente deduttivo dell'estetica filosofica di matrice idealista. In gioco non è tanto la determinazione dei caratteri trascendentali del giudizio e dell'apprezzamento estetico, né una loro mera riduzione storicistica o peggio biologico-evoluzionistica⁶; semmai, si trattava di mostrare i vivi e complicati nessi tra il gusto di un'epoca, così come può essere ricostruito grazie alla lettura dei trattatisti d'arte, dei viaggiatori, dei critici e dei poeti, e i concetti filosofici. Si trattava cioè di dipingere l'estetica come un paesaggio, con le sue regioni prossime e remote e i suoi porosi confini, immersa in una temporalità fondamentale che contiene in sé tanto le determinazioni della natura e della storia quanto le aperture e gli eventi, di modo da restituire un'immagine dell'umanità sì radicata in contesti, ma nello stesso tempo libera di muoversi, di reinventarli⁷.

Un approccio, come abbiamo detto, fenomenologico-esistenziale, per definizione anti-meccanicista e anti-determinista, è così in grado di superare i limiti di un'estetica intesa come oggetto noetico ben distinto, per approdare alla riconsiderazione dell'intero mondo della vita (l'oggetto ultimo e la condizione trascendentale del sapere fenomenologico), *sub specie aetheticae*. In questo senso, non è semplicemente la prospettiva teorica in cui il ricercatore si pone a eventualmente prendere in considerazione la qualità estetica dei

⁴ Ivi, p. 243.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. ad es. J. Appleton, *The Experience of Landscape*, Wiley, Hoboken (N.J.) 1996.

⁷ Su questi aspetti cfr. soprattutto R. Assunto, *Il Paesaggio e l'estetica*, 2 voll., Giannini, Napoli 1973, pp. 59-75, dove in particolare la problematica bergsoniana e poi fenomenologica della temporalità trova un opportuno riflesso nelle forme della spazialità.

fenomeni del mondo: è invece il mondo della vita stesso, nella sua fondamentale temporalità, a rivelarsi come costitutivamente estetico. La dimensione estetica del mondo della vita non sarebbe dunque una delle sue tante caratterizzazioni, e tantomeno potrebbe essere ridotta a epifenomeno di forze strutturali invisibili e essenzialmente non estetiche. Al contrario, proprio l'essenziale esteticità del mondo della vita induce a prendere in considerazione, di tutte le forze e di tutte le causalità naturali e storiche, le ricadute estetiche, sul piano delle quali, per così dire, emergono azioni, reazioni ed eventi non algoritmicamente prevedibili. L'esteticità fondamentale del mondo della vita obbliga ad un confronto inesausto ed inesauribile con la dinamica varietà delle sue forme, nella consapevolezza che un inventario assoluto delle stesse sia fuori portata. Sono evidenti le conseguenze di tutto questo sul modo in cui si possa dare scienza del mondo della vita: devono essere abbandonate le ambizioni di un sapere assoluto e totalizzante, come anche le certezze di una conoscenza asettica e neutrale, nel nome di una riscoperta della dimensione qualitativa del reale, riscattata dalla sua riduzione a mero correlato soggettivistico e relativistico della percezione pre-scientifica.

Sono tali considerazioni a condurci verso un apprezzamento più che retorico del ricorso al paesaggio, come metafora che Russo utilizza per descrivere il modo di Assunto di fare estetica, e come oggetto proprio di una parte significativa della ricerca di Assunto. Da una parte, Russo afferma che Assunto ha trattato l'estetica come un paesaggio:

Assunto si è inoltrato in quei territori, percorrendo regioni ancora inesplorate, visitandole passo passo con l'umiltà e l'entusiasmo del pellegrino; ne ha analizzato la composizione del terreno, ha ricostruito le sedimentazioni geologiche, inventariato le vegetazioni, studiato il mutare dei venti e il ritmo delle stagioni; ed è arrivato a disegnarne la carta particolareggiata, una guida preziosa e indispensabile, precisa e talora lenticolare come una fotogrammetria. E questi territori, divenuti grazie a lui giardini, sono stati elevati a civiltà estetica, ognuna peculiare, ognuna diversa dalle altre, diversa nello spazio e nel tempo, nella molteplice varietà delle infinite epifanie con le quali la categoria estetica diviene comprensione del processo vitale⁸.

Dall'altra parte, Assunto considerava il paesaggio come il ponte naturale tra la geografia (intesa come studio e disegno delle forme terrestri) e la filosofia (come indagine intorno alla relazione originaria di uomo e mondo), tramite la mediazione dell'arte, in quanto l'elemento pittorico e in generale rappresentativo qualifica e distingue il paesaggio da altri concetti spaziali quali, ad esempio,

⁸ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., p. 247.

il territorio⁹. La rivendicazione del valore estetico del paesaggio, in questo quadro, fa tutt'uno con la possibilità di conoscerlo, per così dire, oggettivamente: giacché non esiste alcuna oggettività del paesaggio che non si esprima in una o più qualità specifiche, esteticamente apprezzabili. Insistere sulla dimensione qualitativa del paesaggio ha tra l'altro in Assunto una funzione critica nei confronti dello sviluppo socio-spaziale moderno: "il nulla a cui la città tende nella propria corsa verso una estensione indefinita: verso il di più quantitativo che nella cultura di cui essa è l'immagine viva ha surrogato l'idea del più qualitativo"¹⁰. E, sebbene nella prosa di Assunto non manchino note nostalgiche e spunti passatisti, si commetterebbe un errore nel pensare che questa ripresa del paesaggio qualitativo in contrapposizione con lo spazio neutro e quantificabile sia dovuta ad un riflesso conservatore e antiscientifico. La tematica, anzi, va esattamente considerata nel quadro della reazione antipositivista di tanta geografia umana, politica e culturale di fine anni '60 e degli anni '70. Una reazione che ha coinvolto una larga componente dell'epistemologia della geografia e in generale delle scienze sociali anche di lingua anglosassone, nelle quali più che mai gli orientamenti di tipo strutturalista, funzionalista o schiettamente neopositivista avevano accompagnato lo sviluppo del sistema delle grandi arterie autostradali e, in generale, il diffondersi di luoghi omologati e indifferenti al contesto, preposti specificatamente all'implementazione dei sistemi di circolazione e di scambio¹¹. Proprio gli spunti presenti nell'estetica filosofica di Assunto a proposito del paesaggio forniscono l'occasione per una riflessione sul ruolo che l'esperienza estetica può avere in geografia. Riflessione che nel prosieguo dell'articolo si cercherà di

⁹ Sulla distinzione concettuale tra paesaggio e territorio e sulla storia dei loro intrecci e nessi, cfr. P. Baldeschi, *Paesaggio e territorio*, Le Lettere, Firenze 2011. Per un ampliamento del significato del termine *Landscape* che, oltrepassando la dimensione estetica, sconfina nella nozione più immediatamente socio-spaziale e politica del territorio, cfr. O. Kühne, *Landscape Theories. A Brief Introduction*, Springer VS, Wiesbaden 2019.

¹⁰ R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, cit., p. 42.

¹¹ Secondo il geografo David Ley: "Il determinismo, l'economicismo e l'astrazione insiti negli studi quantitativi sembravano voler abolire l'intenzionalità umana, l'uomo e la sua cultura. Al massimo l'incostanza, l'incoerenza e la volubilità umana erano viste, alla guisa di un moto browniano, come sporadiche e casuali perturbazioni attorno ad uno schema di base" (D. Ley, *Cultural/humanistic geography*, in "Progress in Human Geography", 5, 1981, n. 2, p. 250). I principali esponenti della geografia umanista, ispirati alla fenomenologia e all'esistenzialismo, sono Ed Relph, Yi-Fu Tuan, Anne Buttimer. Per un'introduzione alla geografia umanista, cfr. F. Lando, *La geografia umanista. Un'interpretazione*, in "Rivista Geografica Italiana", 119, 2012, pp. 259-289. Istruttivo è anche il caso del filosofo di ispirazione fenomenologica che prende congedo dalla geografia umanistica in quanto considerata troppo vicina all'esistenzialismo e incapace di conciliare esperienza e scienza: cfr. J. Pickles, *Phenomenology, Science and Geography*, Cambridge University Press, New York 1985.

impostare, con l'auspicio di arricchire il dialogo interdisciplinare tra estetica filosofica e geografia.

Lo scontro epistemologico, nella geografia della seconda metà del Novecento, ha riguardato precisamente il ruolo da assegnare al qualitativo, e dunque all'estetico, in riferimento all'obiettivo di conseguire una conoscenza scientifica dello spazio. Secondo gli approcci di carattere modernista, il qualitativo doveva essere riservato alla sfera sensibile delle percezioni e delle valutazioni, non potendo in alcun modo assurgere a valore scientifico. Le varietà qualitative del paesaggio non entrano nella valutazione scientifica dello spazio. Quella che potremmo chiamare "concezione modernista" di spazio proviene dall'applicazione della nozione cartesiana di estensione e newtoniana di spazio infinito al mondo sociale¹². Al di là delle varietà paesaggistiche, territoriali e culturali, è sempre possibile considerare formalmente i luoghi come punti corrispondenti a determinate coordinate spaziali, posizionati a certe distanze reciproche, etc. Ancora nel 1974 Robert Sack definiva "separatismo spaziale" la configurazione scientifica della geografia, secondo la quale "è possibile identificare, separare e valutare la dimensione spaziale come un fenomeno, o proprietà, indipendente, che può essere esaminato attraverso una specifica modalità d'analisi"¹³. Lo spazio, postulato come dimensione indipendente della ricerca geografica, assume i tratti matematici di una variabile oggettiva e neutra del costruire e dell'abitare: in questo modo, le qualità estetiche vengono derubricate a mero correlato psicologico del soggetto e svuotate di ogni significato intrinseco. Secondo Fotheringham, Brunson e Charlton, la geografia quantitativa si occupa delle seguenti attività: "l'analisi dei *numerical spatial data*; lo sviluppo della teoria spaziale; e la costruzione e il test di modelli matematici dei processi spaziali"¹⁴. Attraverso un'ampia applicazione di strumenti matematici e statistici, nelle ultime decadi potentemente implementati dalle nuove tecnologie, e sofisticate analisi di rete in cui luoghi, città o qualsiasi altro elemento spaziale sono considerati come "nodi" occupanti una certa "posizione" nel flusso del valore o dell'informazione, la geografia si è configurata, a partire dagli anni '50 del XX secolo, come una scienza positivista di tipo nomotetico. Viene così superata la tradizionale natura idiografica della geografia, scienza descrittiva dei luoghi (secondo ad esempio la definizione del padre della

¹² Cfr. E. Casey, *The Fate of Place: A Philosophical History*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1997, p. 198.

¹³ R. Sack, *The spatial separatist theme in geography*, in "Economic Geography", 50, 1974, p. 1, tr. mia.

¹⁴ A. S. Fotheringham, C. Brunson and M. Charlton, *Quantitative Geography: Perspectives on Spatial Data Analysis*, Sage, Los Angeles 2000, p. 10, tr. mia.

geografia contemporanea francese, Vidal de la Blache¹⁵), nel nome dell'astrazione dello spazio come sfondo neutro e asettico delle attività umane, misurabile ed omogeneo. Naturalmente, non si deve adottare per forza un atteggiamento antiscientifico per denunciare, non già l'illegittimità, ma l'incompletezza di siffatta interpretazione oggettivistica dello spazio. Non si tratta per forza di sconfessare l'importanza e l'utilità di un approccio di tipo quantitativo, in particolare in relazione a fini strumentali dal sicuro impatto, comunque lo si valuti, in termini di previsione e programmazione economica e sociale. Si tratta però di meglio comprendere l'ambizione e l'obiettivo della domanda conoscitiva. L'approccio neopositivista considera la perdita del valore estetico, che emerge solo entro una dimensione idiografica che renda conto dell'irriducibile varietà del reale, un passo avanti verso un maggior grado di generalizzazione della geografia e in generale della conoscenza del reale. Al contrario, un approccio consapevole della portata teoretica dell'estetica, della sua capacità cioè di rendere conto di molti aspetti costitutivi, e non meramente soggettivi, della realtà, non sottovaluta la descrizione, l'interazione, la specificità e l'eccezione; libera la domanda di conoscenza dall'esigenza utilitaristica, supera l'ossessione analitico-riduzionista e riporta la geografia in quel felice interregno tra scienza oggettiva nomotetica e orizzonte dell'immaginario in contesto dove effettivamente dev'essere colta, pena la caduta nella cieca astrazione e nell'assenza di significatività.

Nel quadro del "separatismo spaziale", lo spazio è dunque concepito come il ricettacolo che fa da neutro sfondo dei processi sociali. Abbiamo già ricordato che l'approccio positivista rappresenta la reazione ad una geografia classicamente idiografica, centrata sulla nozione di luogo. Spesso nella geografia tradizionale, ma anche nell'antropologia culturale e in altre discipline, si adotta un approccio critico nei confronti del positivismo nel nome di una considerazione implicitamente valutativa e normativa, ma aproblematica, di luogo. Si contrappone, allo spazio, astratto, vuoto, insignificante e non desiderabile, il luogo: luogo della memoria¹⁶, luogo antropologico "identitario, relazionale e storico"¹⁷, luogo della comunità,

¹⁵ Cfr. Vidal de la Blache, *La terre, géographie physique et économique*, Delagrave, Paris 1883.

¹⁶ Cfr. sul tema: P. Nora, *Lieux de mémoire*, 2 voll., Gallimard, Paris 1984-1992; M. Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria*, 3 voll., Laterza, Roma-Bari 1996-1997.

¹⁷ M. Augé, *Non-Luoghi. Introduzione a un'antropologia della surmodernità*, tr. it. di M. Rolland, Eleuthera, Milano 1993, p. 60. In realtà più di una volta Marc Augé ha sottolineato come la sua distinzione tra luoghi e non-luoghi non dovesse essere letta in termini valutativi. Ha però qualche significato che, proprio basandosi su tale distinzione, tanta critica sociale, culturale e politica abbia rilanciato, anche recentemente, la battaglia della geografia umanistica contro gli approcci positivisti con tutte le loro implicazioni (cfr. ad es., M. Lussault, *De la lutte des classes à la lutte des places*, Grasset, Paris 2009).

perduto o sul punto di essere perso, revocato in un passato, reale ma più spesso ideale, comunque idealizzato, un passato di cui si rimpiangono gli antichi saperi e le solide tradizioni che i tempi moderni minacciano e misconoscono¹⁸. La costituzione simbolica del luogo è anche, naturalmente, estetica: l'atrofico ed asettico spazio globale, fatto di mappature, distanze e non-luoghi, genera una fame d'identità che è nello stesso tempo fame di immagini, nelle quali si fissano esteticamente, quindi sensibilmente, tratti che consentano forme di auto-riconoscimento e distinzione, in genere ancorate ai luoghi¹⁹. Potremmo dire che, se da una parte la geografia positivista rifiuta la dimensione estetica della realtà spaziale per concentrarsi sulle sue proprietà astrattamente formali, dall'altra la geografia umanistica riscatta il *plenum* d'immagine e senso del luogo²⁰, talvolta però giungendo fino a squalificare le ragioni (epistemologiche, ma anche culturali e politiche) dell'astrazione e della presa di distanza. Una presenza troppo calda, un'adesione sensibile troppo intensa alla propria identità produce, nel contesto di una convivenza forzata dalla rete e dalle altre forme di comunicazione, un *iconoclash*²¹ dagli esiti potenzialmente molto gravi. Anche per questo non basta rivendicare alla dimensione estetica un ruolo nella costituzione della realtà (e quindi della sua conoscenza); occorre anche riconoscere che tale costituzione immaginaria della realtà è esposta a usi strumentali e degradazioni di carattere ideologico. Da un punto di vista politico, ciò significa che, se da una parte occorre far valere, contro la nozione asettica e strumentale dello spazio, l'esteticità dei luoghi, dall'altra occorre essere consapevoli che la solidarietà organica del luogo può trasformarsi in esclusione della diversità, e che la potenza sensibile dei suoi simboli può

¹⁸ Esemplare di quest'attitudine è sicuramente il lavoro sul paesaggio inglese di W.G. Hoskins, *The Making of the English Landscape*, Hodder and Stoughton, London 1955. Il medesimo approccio si riscontra in Assunto, che associa il luogo alla città e al paesaggio, intesi come due estrinsecazioni differenti ma complementari della temporalità: l'una si costituisce nella durata propria della storia e da essa trae la propria identità, l'altro rappresenta spazialmente la temporalità propria della natura, con i suoi ritmi circolari, sorgivi della durata della storia. Città e paesaggio sono entrambi luoghi, animati da temporalità proprie e interconnesse, tali da garantire un presidio di identità delle comunità che li abitano. Essi vengono contrapposti da Assunto allo spazio artificioso della tecnologia e dell'industria, la cui temporalità caratteristica è quella dell'effimero, senza memoria e senza speranza: "estensione anziché limitazione; uniformità anziché unità nella diversità", osserva Assunto commentando l'immagine di un cimitero di automobili nella periferia romana (*Il paesaggio e l'estetica*, cit., immagine n. XI) e citando l'urbanista E.A. Gutkind.

¹⁹ Cfr. su questo F. Vercellone, *Il futuro dell'immagine*, Il Mulino, Bologna 2017.

²⁰ Cfr. su questo Y. Tuan, *Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977.

²¹ Cfr. su questo B. Latour, "What is Iconoclash? Or, Is there a world beyond the image wars?", in P. Weibel and B. Latour (eds.), *Iconoclash, Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, ZKM and MIT Press, Cambridge (MA) 2002, pp. 14-37.

deformarsi e tradursi in aggressiva, epidermica, in ultima analisi irragionevole chiusura.

Alla forma anestetica dello spazio deve dunque contrapporsi solo la forma “troppo estetica” del luogo? In realtà, la sfida consiste proprio nel pensare ad una nozione relazionale di spazio e luogo, che metta l’apertura dell’uno in dialettica con la tendenza chiudente dell’altro. In geografia, tanto la tradizione fenomenologica²² quanto quella critica²³ si muovono in tal senso. Lo spazio appare così ad un’altre come Doreen Massey, attenta ad innestare motivi fenomenologici nel quadro di una riflessione fondamentalmente critica, come “costituito attraverso relazioni sociali e pratiche sociali materiali”²⁴. Così, la stessa unicità dei luoghi “non deriva da una qualche deriva mitica interna, né da una storia di isolamento che ora sarebbe guastata dalla globalizzazione, bensì precisamente dall’assoluta peculiarità della miscela di influenze che vi si ritrova”²⁵. In termini estetici, a mediare tra spazio e luogo può intervenire una certa nozione di paesaggio, quale quella elaborata in una tradizione di pensatori a cavallo tra filosofia e geografia, spesso non conosciuta o misconosciuta, e che passa da Alexander von Humboldt per giungere a Carl Sauer, fino alla recente geografia non-rappresentazionale²⁶. Per limiti di

²² Un approccio fenomenologico alla spazialità geografica è già presente negli anni '50 del XX secolo, come attesta un libro come *L'homme e la terre* di Eric Dardel (ed. or. 1952; Editions du CTHS, Paris 1990). Nell’ambito della già citata reazione umanistica alla geografia quantitativa degli anni '60 e '70, molti autori hanno intravisto nella fenomenologia la possibilità di proporre un’epistemologia diversa da quella positivista. Non è raro imbattersi, nel leggere autori come Yi-Fu Tuan (*Space and Place. The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1977), in descrizioni di tipo fenomenologico della percezione sensibile degli ambienti, del legame tra luoghi e stati d’animo, e in riflessioni sui diversi apporti dei sensi nella relazione tra soggetto e luoghi.

²³ La tradizione critica in geografia è stata profondamente segnata dal marxismo (cfr. D. Harvey *Social Justice and the City*, 1973, e M. Castells, *The Urban Question: A Marxist Approach*, 1977). Con gli anni '80, la tradizione critica in geografia è entrata nel cosiddetto *cultural turn*, arricchendosi di argomenti tratti dalla critica femminista e postcoloniale (per una ricostruzione di questa evoluzione del paradigma, cfr. T. Barnes, *Re-theorising Human Geography: From Quantitative Revolution to the Cultural Turn*, in “Annals, Association of American Geographers”, 91, 2001, pp. 546-565).

²⁴ D. Massey, *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, p. 254, tr. mia.

²⁵ Id., *Power-Geometries and the Politics of Space-Time*, Hettner Lecture, Institute of Geography, University of Heidelberg 1999, p. 22, tr. mia.

²⁶ Le teorie non rappresentazionali in geografia intendono superare l’idea che la geografia consista in un complesso di pratiche di rappresentazione della realtà spaziale, focalizzandosi invece sulle pratiche (individuali e sociali) che danno origine alle configurazioni spaziali del mondo, entrando con esse in una sorta di rapporto dialettico. Una buona panoramica sulle teorie non rappresentazionali in geografia è offerta dalla colletanea curata da Ben Anderson e Paul Harrison, *Taking-Place. Non-Representational Theories and Geography*, Ashgate, Farnham-Burlington 2010. Un recente bilancio delle qualità e dei limiti degli approcci non rappresentazionali in geografia è proposto da Marcello Tanca nel suo articolo *Cose, rappresentazioni, pratiche: uno sguardo sull’ontologia ibrida della Geografia*, in “Bollettino della Società Geografica Italiana”, s. 14, 1(1), 2018, pp. 5-17.

spazio, non possiamo addentrarci nei dettagli, e rendere conto delle pur numerose differenze, tra questi movimenti di pensiero. Tuttavia, un riferimento ad essi appare utile in quanto incrociano il problema dell'esteticità del mondo della vita, offrendo argomentazioni a supporto della tesi secondo la quale l'esperienza estetica è preziosa per la conoscenza scientifica dell'ambiente e del mondo geografico. In linea generale, possiamo affermare che ciò che tiene insieme Humboldt, esploratore ottocentesco intriso di cultura illuminista e romantica, Sauer, fondatore della geografia contemporanea americana, e la tendenza non rappresentazionalista che negli ultimi quindici anni ha segnato la riflessione epistemologica in scienze sociali, è l'importanza particolare attribuita alle esperienze estetiche e alle pratiche attive di "landscaping"²⁷ piuttosto che non al paesaggio come rappresentazione culturale. L'idea che il paesaggio sia una rappresentazione, o immagine, culturale, è propria della *Cultural Geography* degli anni '80 e '90, interpretata da figure quali Jackson²⁸, Cosgrove, Daniels²⁹. Anche questo approccio non esclude il significato estetico del paesaggio; in un certo senso, anzi, tale valenza è enfatizzata al punto che il paesaggio stesso viene ridotto al complesso delle immagini ad esso riferite ed attribuite in un dato contesto. Così, il paesaggio si estetizza nel senso heideggeriano e baudrillardiano, perdendo di consistenza ed esponendosi ora ad usi ideologici ora al più totale relativismo.

Ora, non è questo il senso dell'estetico che, con Russo e Assunto, andiamo cercando in relazione alla questione della conoscenza geografica. Se la consistenza estetica del reale implicasse inevitabilmente la sua riduzione alla terribile maschera ideologica o la sua evaporazione in un *divertissement* acosmico e pasticciato, allora la sfida di riconnettere l'estetica alla vita e alla conoscenza sarebbe già persa. Invece il pregio delle filosofie di Humboldt, di Sauer e dell'arcipelago di teorici delle teorie non-rappresentazionali sta proprio nel cogliere l'estetico nel vivo dei percorsi dell'esistenza, in tutta la loro materialità: camminare, fare attività all'aperto, costruire, riposare, disporre uno spazio a festa. L'estetico è soprattutto colto nel pieno del progetto conoscitivo. Assunto sottolinea con forza che la contemplazione estetica della natura consente di cogliere la natura come unità e come armonia delle diversità. Così, in Humboldt, autore peraltro ben presente nell'opera di Assunto, il godimento estetico del paesaggio è, almeno in prima battuta, indifferente alla

²⁷ H. Lorimer, *Cultural geography: the busyness of being "more-than-representational"*, in "Progress in Human Geography", 29 (1), 2005, p. 85.

²⁸ Cfr. P. Jackson, *Maps of Meaning*, Unwin Hyman, London 1989.

²⁹ Cfr. l'opera collettanea edita da Daniel Cosgrove e Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.

conoscenza esatta di ciò di cui si gode. Il punto non è tanto che questa immensa pianura davanti a me, con le sue tonalità di verde e la sua apertura indefinita, presenti caratteristiche geologiche e climatologiche da analizzare al fine di coglierne tutta la specificità ed unicità. Intanto, non ho bisogno di possedere una solida conoscenza di tali caratteristiche per sentirmi emozionalmente colpito da essa. Ma soprattutto, nel sentimento di grandezza ispirato dalla grande pianura, nell'esperienza vissuta della sua unicità ed insieme nel riscontro di analogie con altre ben diverse e distanti pianure dell'infanzia e della memoria, matura il presentimento delle vive forze che configurano la natura³⁰. In questo quadro, il paesaggio è forma di forme³¹, una disposizione di elementi che si presenta da sé e che include e implica il punto di vista di un soggetto radicato che non può porsi mai del tutto fuori-luogo. Il soggetto radicato di Humboldt è, nello stesso tempo, ancora il soggetto di un illuminismo non stucchevole, non universalizzato in forza di qualche astrazione intellettuale, ma effettivamente universale in quanto capace, indipendentemente da differenze di ceto, classe e preparazione culturale, di fare intima esperienza della natura e delle sue forze. In questa esperienza estetica si dà la condizione per un sapere non analitico, in cui la natura è colta come una totalità di forme dinamiche in costante e reciproca co-implicazione. Si tratta in fondo di un sapere "democratico", proprio in forza della mediazione di un'esperienza estetica che tutti, in certe condizioni esistenziali e contestuali, possono sempre fare. Potrebbe certo apparire strano che un esploratore attento ai dettagli, impegnato per tutta la vita a perfezionare mappe e metodi della geografia nonché a raccogliere materiali (attraverso ricerche d'archivio oltre che sul campo) per rendere più precise le tassonomie e le classificazioni, possa effettivamente riconoscere al presentimento estetico della natura come unità dinamica tanta importanza. A ben vedere, però, questa dissonanza può essere facilmente superata smettendo di contrapporre il sapere umanistico, nutrito di esperienze estetiche e espressioni poetiche ed artistiche, ed il sapere scientifico. Sarà Carl Sauer il padre della

³⁰ Si rinvia qui al saggio introduttivo del primo volume di *Cosmo*; un'opera che, per mole di dati ed informazioni trattate, non può certo essere accusata di trascurare la conoscenza scientifica (geologica, climatologica, botanica, orografica, marittima) nel nome di un generico richiamo alla cultura umanistica e al valore soggettivo dell'esperienza.

³¹ C. Sauer, *The morphology of landscape*, University of California, Berkeley 1925, in J. Agnew, D.N. Livingstone, A. Rogers (eds), *Human Geography: An Essential Anthology*, Blackwell, Oxford 1996, p. 300: "Landscape è l'equivalente inglese del termine che i geografi tedeschi impiegano per segnalare la forma della terra, formula nella quale il processo del formare non deve essere inteso solamente sotto il profilo fisico. Può semmai essere definito come un'area risultante dall'associazione peculiare di forme diverse, sia fisiche che culturali" (tr. mia).

geografia americana, figura fondamentale nella cultura della tutela dei grandi parchi degli Stati Uniti, a precisare alcuni decenni dopo, i caratteri dell'intersezione di esperienza estetica e geografia:

Essere a piedi, dormire all'aperto, sedere ai margini del campo la sera, guardare la terra in tutte le sue stagioni: sono questi i modi giusti per sperimentare lo sviluppo delle impressioni in un più accorto e sistematico giudizio. Non conosco prescrizioni di metodo, se non di evitare qualsiasi cosa produca una facile routine e riduca l'attenzione³².

La migliore geografia non ha dunque mai rinnegato il significato estetico della ricerca, che deve essere in grado di rivelare "una qualità sinfonica nella contemplazione dell'area"³³. Il paesaggio, infatti, richiede "una comprensione di un piano diverso e più alto, che non può essere ridotta alla mera esecuzione di procedimenti formali"³⁴.

L'approccio di autori quali Humboldt e Sauer al paesaggio, che qui abbiamo appena sfiorato, ci consegna la ritrovata scommessa di un'intesa tra conoscenza, pratica e sfera estetica (il bene, il vero, il bello, ancorché adeguati alle limitazioni di un quadro ormai pacificamente post-metafisico). Occorre dire ritrovata, perché in effetti è esattamente questa la posta in gioco del nostro ragionamento, nel quadro più volte delineato da Luigi Russo. Prima, un'estetica moderna troppo spesso interpretata nel senso di una separazione dell'estetico dal pratico e dal conoscitivo; poi il "postmoderno", con il suo lento recupero dell'estetica alla vita, nella rinuncia a un orizzonte unificante di bene e di vero, con tutte le cadute nel relativismo che questo ha comportato. Precisamente in questo contesto può assumere una certa importanza la considerazione epistemologica e culturale di discipline, quali la geografia, nelle quali la spiegazione scientifica è intrinsecamente connessa all'esperienza estetica.

³² Ivi, p. 296.

³³ Ivi, p. 311.

³⁴ *Ibid.*

L'impegno di Luigi Russo per l'estetica antica. I trattati di retorica

di Giovanni Lombardo

1. Parlare dell'impulso venuto da Luigi Russo agli studi sull'estetica antica significa per me ripercorrere la storia di un'amicizia ultra-trentennale, fitta di vicende umane e professionali che investono il mio personale percorso accademico e il senso stesso delle mie ricerche. Il lettore vorrà dunque perdonarmi se, risalendo lungo il sentiero dei ricordi, il mio discorso non saprà evitare qualche smottamento autobiografico.

La mia collaborazione con Luigi nell'ambito dell'antico non investe soltanto i due trattati di retorica pubblicati da Aesthetica edizioni (il trattato *Sul sublime* di Longino, uscito nel 1987, poi ristampato – con alcune aggiunte – nel 1992 e riproposto infine nel 2007, in un'edizione interamente rinnovata; e il trattato *Sullo stile* di Demetrio, uscito nel 1999): comprende anche – oltre ad altre cose minori apparse nei *Preprint* o in volumi collettanei – la traduzione delle *Eikones* di Filostrato (uscita nel 2010, con il commento di Pino Pucci) e la cura dell'edizione italiana del libro di Stephen Halliwell, *L'estetica della mimesis* (uscito nel 2009)¹. Ma poiché il tempo a nostra disposizione è limitato, mi soffermerò solo sui due trattati di retorica, che costituiscono i due momenti più importanti del mio lavoro con Luigi e che mi permettono di dimostrare – alla luce delle attuali tendenze degli studi sull'estetica antica – la lungimiranza del progetto culturale che Luigi ispirò e sostenne: un progetto inteso, da una parte, a contestare la tesi secondo cui non avrebbe senso parlare di estetica prima di Baumgarten e di Batteux;

¹ Ps. Longino, *Il Sublime*, introd., tr. it., commento e note a cura di G. Lombardo, Postfazione di H. Bloom, Aesthetica, Palermo 1987; Ps. Longino, *Il Sublime*, introd., tr. it., commento e note a cura di G. Lombardo, Postfazione di H. Bloom, ii ed. riveduta e aggiornata, Aesthetica, Palermo 1992; Ps. Longino, *Il Sublime*, introd., tr. it., commento e note a cura di G. Lombardo, terza ed. interamente rinnovata, Aesthetica, Palermo 2007; Demetrio, *Lo Stile*, introd., tr. it., commento e note a cura di G. L., Aesthetica, Palermo 1999; Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, a cura di G. Pucci, tr. it. di G. L., Aesthetica, Palermo 2010; St. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, a cura di G. Lombardo, tr. it. di D. Guastini e L. Maimone Ansaldo Patti, Aesthetica, Palermo 2009 [ed. or.: *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton UP, Princeton 2002].

e volto, dall'altra parte, a recuperare la dimensione filosofica della retorica attraverso uno studio del sublime antico così come esso si manifesta, oltre che in Longino, anche presso altri trattatisti.

2. Conobbi Luigi Russo nell'autunno del 1985. Gli avevo proposto un piccolo testo per la collana dei *Preprint* e Luigi mi invitò a casa sua per discuterne. La simpatia reciproca generatasi quel giorno – con lui e con sua moglie Lúcia – si trasformò presto in un'amicizia e in una consuetudine conviviale che sarebbe durata fino all'ultimo nostro incontro, avvenuto – per l'appunto al tavolo di una trattoria – nel gennaio del 2018. Lavorando a quel breve saggio – che poi, l'anno successivo, Luigi pubblicò² – avevo toccato anche problemi inerenti alla poetica antica e in ispecie alla poetica del sublime e avevo constatato la mancanza di un'aggiornata edizione italiana del *Περὶ ὕψους*: l'ultima traduzione, curata da Giuseppe Martano, risaliva al 1965, ed era ormai fuori commercio – come peraltro la precedente e più autorevole edizione curata da Augusto Rostagni (1946)³. Di qui l'idea – subito condivisa da Luigi con grande entusiasmo – di allestire una nuova traduzione del trattato che, venendo ad affiancare l'edizione italiana dell'*Inquiry* di Burke (pubblicata proprio in quel 1985), avrebbe arricchito con la componente antica il quadro dell'estetica del sublime offerto da *Aesthetica* Edizioni⁴.

Benché contasse molti amici tra gli antichisti, Luigi volle generosamente affidare a me quell'impresa, non senza avere prima chiarito – con i toni affettuosamente imperativi che spesso lo caratterizzavano – che avrei dovuto procedere secondo i tempi e i modi che egli avrebbe dettato. Di lì a un anno avrei dovuto procurare una italianizzazione scorrevole, non troppo pensosa della lettera del testo antico e corredata da un commento agile, disinceppato dalle minuzie filologiche e attento a fare emergere tutta l'attualità dell'antica problematica retorica⁵. L'esigenza di conferire alla mia traduzione un'andatura “modernizzante”, più conforme alle attese

² G. Lombardo, *Memoria e oltraggio. Contributo all'estetica della transitività*, “*Aesthetica Preprint*”, n. 12, 1986.

³ Ps. Longino, *Del Sublime*, tr., introd. e note a cura di G. Martano, Laterza, Bari 1965; Anonimo, *Del Sublime*, testo, tr. e note di A. Rostagni, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1946 [seconda ed., con un aggiornamento di A. Belloni, 1985].

⁴ Ed. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, *Aesthetica*, Palermo 1985 [1998⁶].

⁵ Per i criteri della mia tr. del trattato longiniano, vd. G. Lombardo, *Longino nel linguaggio della critica moderna. Epilegomeni a una traduzione del Περὶ ὕψους*, in Id., *Estetica della traduzione. Studi e Prove*, Herder, Roma 1989, pp. 15-55. Le soluzioni troppo attualizzanti introdotte nella prima ed. del 1987 (e mantenute nella seconda ed. del 1992) sono poi state eliminate nella terza ed. del 2007, che non ripropone la Postfazione di Harold Bloom e cerca di procurare una versione più tradizionale e filologicamente più affidabile.

dei lettori non-classicisti, moveva infatti dalla rinnovata fortuna che, in quegli anni, sorrideva alla categoria del sublime e al suo antico istitutore per entro alle tendenze di un'ermeneutica letteraria che concepiva l'approccio ai testi come una cooperazione alla loro vita semantica, come l'esperienza di una "verità" spesso non prevista dallo stesso autore e attingibile solo attraverso l'atto della lettura. Alla riscoperta del sublime fuori dall'ambito degli studi filologici aveva contribuito, fra gli altri, Harold Bloom, che in Longino aveva ritrovato una prestigiosa fonte della sua idea agonistica dell'attività letteraria. Contro i teorici della morte dell'Autore, Bloom aveva – com'è noto – elaborato la sua teoria dell'"angoscia dell'influenza"⁶: una concezione della letteratura che – mescolando suggestioni neognostiche, neoromantiche e freudiane – ridava valore alla psicologia dell'Autore e alla sua capacità di mettersi in competizione con i grandi del passato, per trarre linfa dalla loro lezione senza tuttavia soccombere alla loro autorità. In questa prospettiva, Bloom veniva in qualche modo ad aggiornare la vecchia immagine di Longino come profeta del genio romantico, additando nell'antico retore il precursore della sua visione della lettura in quanto eroica disfida intertestuale, donde si sviluppa una nuova mitologia dello scrittore di talento, che afferma la propria eccellenza attraverso un atto di *misreading* dei predecessori. In effetti, in Longino il sublime si nutre anche dell'imitazione dei modelli. Conformemente alla poetica romana dell'*aemulatio*, egli concepisce la scrittura come un cimento con gli *auctores*, che fanno gravare su di noi la loro condizionante influenza e ci impongono lo sforzo sublime di superarli, di "frain-tenderli" in un ripensamento volto a realizzare la nostra originalità e a garantire, a un tempo, la continuità della tradizione.

3. La possibilità di acquisire Longino tra gli antichi precursori della teoria del *misreading* esponeva ovviamente il suo trattato al rischio di diventare a sua volta l'oggetto di un *misreading* che avrebbe potuto occultarne il ruolo nella storia della retorica antica e avrebbe messo in penombra l'importanza della sua riscoperta nel Cinquecento. Perciò se, da una parte, Luigi pensò di chiedere a Harold Bloom una postfazione che uncinasse quel nuovo Longino alla voga critico-letteraria d'allora, dall'altra parte, in occasione dell'uscita del libro, nell'aprile del 1987, Luigi pensò di organizzare qui a Palermo un seminario in cui alcuni specialisti del sublime moderno (il sublime di Burke, di Kant, di Shelley, ecc.) venivano a confrontarsi con alcuni specialisti del sublime classico (quello di

⁶ H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, tr. it. di M. Diacono, Feltrinelli, Milano 1983 [ed. or. 1973].

Longino e dei suoi commentatori rinascimentali), nel tentativo di tracciare un adeguato bilancio critico della pluralità di letture che la vecchia e la nuova ermeneutica del sublime sollecitavano. Tra gli autorevoli studiosi intervenuti a quel seminario vorrei oggi ricordare tre amici che, nel frattempo, ci hanno lasciato e che con le loro affilate conoscenze dell'umanesimo portarono un contributo notevole alla discussione: Ernesto Grassi, Gustavo Costa ed Emilio Mattioli.

Già discepolo di Heidegger, Grassi aveva preso le distanze dal rifiuto della cultura latina espresso dal suo maestro nel *Brief über den „Humanismus“* (1947)⁷. Contro la convinzione heideggeriana che l'umanesimo, radicato in un irriducibile antropocentrismo, non avesse saputo esprimere un pensiero filosofico originale e non avesse saputo interrogarsi sul linguaggio e sull'essere, Grassi mostrava che i pensatori del Rinascimento, con l'ausilio della loro competenza filologica e retorica, avevano spesso anticipato le questioni fondamentali poste da Heidegger e – autentici eredi della cultura greca e latina – avevano superato ogni opposizione tra *πάθος* e *λόγος*. Per Grassi, la riscoperta del trattato di Longino in pieno Rinascimento, grazie a Francesco Robortello, si spiegava anche attraverso un ambiente culturale che sapeva riconoscere la vocazione filosofica della retorica e soprattutto della retorica delle passioni, come aveva appunto fatto Longino sottolineando l'energia emotiva del discorso e facendo del *πάθος* la fonte stessa del sublime.

Dal canto suo, Gustavo Costa (cui si devono le più importanti ricerche sulla presenza delle idee longiniane nella cultura italiana tra il XVI e il XIX sec.) ricordava che, già prima dell'edizione di Robortello, una traduzione latina del *Περὶ ὕψους*, composta da Fulvio Orsini, era ben conosciuta negli ambienti intellettuali romani ed era servita a rafforzare l'ammirazione per l'arte di Michelangelo e a promuovere il gusto per quegli effetti luministici di cui Caravaggio avrebbe più tardi dato l'esempio nei celebri quadri della Cappella Contarini in San Luigi dei Francesi. Ma Costa mostrava anche che Pietro Vettori, l'ellenista italiano più prestigioso del Rinascimento, s'era rifatto a Longino in molti luoghi delle sue opere e aveva così contribuito ad attirare l'attenzione degli uomini di lettere sul *Περὶ ὕψους*, con largo anticipo rispetto alla celebre traduzione francese di Boileau⁸.

⁷ E. Grassi, *Il sublime e l'esperienza della parola*, in L. Russo, (a cura di), *Da Longino a Longino. I luoghi del sublime*, Aesthetica, Palermo 1987, pp. 161-176. Per una tr. it. del *Brief* heideggeriano vedasi M. Heidegger, *Lettera sull'„Umanismo“*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1995.

⁸ G. Costa, *Pietro Vettori, Ugolino Martelli e lo Pseudo Longino*, dans: L. Russo, (a cura di), *Da Longino a Longino*, cit., pp.65-80. Tra le molte ricerche di Gustavo Costa sulla storia del sublime, segnalò: *Paolo Manuzio e lo Pseudo-Longino*, in "Giornale Storico

Emilio Mattioli spiegava infine il ruolo del sublime nelle teorie rinascimentali dello stile (soprattutto per ciò che è dell'associazione tra poetica e retorica) e ricostruiva le differenti maniere di leggere il Trattato da parte di filologi come Robortello, Paolo Manuzio, Francesco Porto, Francesco Patrizi, Pietro Vettori. E se egli giudicava che la più autorevole interpretazione longiniana del Cinquecento si deve al commento di Francesco Porto (redatto forse nel 1570), questo non gli impediva di riconoscere che le annotazioni redatte da Robortello in margine alla sua edizione *instar commentariorum*, “come un commento”, avevano percepito tutta l'importanza e la novità di Longino⁹. Lungo la strada indicata da Mattioli, possiamo in effetti scoprire come s'annidi proprio tra quei *marginalia* l'idea (da molti ancora oggi ritenuta un'invenzione di Boileau e di Pope) che Longino sia egli stesso il sublime di cui parla e illustri spesso una norma stilistica proprio attraverso la formula che la enuncia. Dopo avere segnalato la pertinenza dell'iperbato alle esigenze formali dello stile grande (p. 38: *hyperbaton etiam convenire grandi orationi*) e dopo avere richiamato l'attenzione sul criterio longiniano per un impiego delle figure conforme alla qualità delle emozioni (p. 38: *vide ut ratio usus figurarum sumitur ex natura affectuum animi*), Robortello aggiunge infatti (p. 40): *vide ut Longinus, dum de hyperbato loquitur, longum hyperbaton faciat*, “guarda come Longino, mentre parla dell'iperbato, fa a sua volta un lungo iperbato”¹⁰.

della Letteratura Italiana”, 161, 1984, pp. 60-77; Id., *The Latin Translations of Longinus's Περὶ ὑψους* in Renaissance Italy, in R. J. Schoeck, (ed.), *Acta Conventus Neo-Latini Bono-niensis. Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies*, Bologna, 26 august to 1 september 1979, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, Binghamton (NY) 1985, pp. 224-238; Id., *Il sublime e la magia. Dante a Tasso*, ESI, Napoli 1994. Un rendiconto dei contributi longiniani di Costa offre E. Mattioli, *Gli studi di Gustavo Costa sul sublime in Italia*, in Id., *Interpretazioni dello Pseudo Longino*, Mucchi, Modena 1988, pp. 67-88.

⁹ E. Mattioli, *Il sublime e lo stile: suggestioni cinquecentesche*, in L. Russo, (a cura di), *Da Longino a Longino*, cit., pp. 55-64 [= Id., *Interpretazioni dello Pseudo Longino*, cit., pp. 15-27]. Per l'editio princeps del trattato cf. Διονυσίου Λογγίνου ῥήτορος περὶ ὑψους βιβλίον. *Dionysii Longini rhetoris praestantissimi liber de grandi sive de sublimi orationis genere*. Nunc primum a Francisco Robortello Utinensi in lucem editus, ejusdemque annotationibus Latinis in margine appositis, quae instar commentariorum sunt, illustratus, nam ex iis methodus tota libri, et ordo quaestionum, de quibus agitur, omnisque ratio praeceptionum, et alia multa cognosci possunt. Basileae, per Ioannem Oporinum, MDLXIII, 4°.

¹⁰ La glossa di Robortello sugli iperbatì di Longino è puntualmente registrata nel commento di Carlo M. Mazzucchi: Dionisio Longino, *Del Sublime*, introd., testo critico, tr. e commentario a cura di C.M. Mazzucchi, Vita & Pensiero Milano 2010², p. 27 nota 11. Tra gli studiosi che invece trascurano l'osservazione di Robortello segnalò D.C. Innes, *Period and Colon. Theory and Example in Demetrius and Longinus*, in “Rutgers University Studies in Classical Humanities”, 6, 1994, pp. 36-53 (in specie p. 48: “Longinus is an author whose style is far removed from the textbook and is ambitiously elaborate. He may well throughout *On the Sublime* present himself as a hidden model of the sublime (in Pope's words, ‘And is himself the great Sublime he draws’); Th. A. Costelloe, *A Short Introduction to a Long History*, in Id. (ed.), *The Sublime. From Antiquity to the Present*,

Gli Atti di quel seminario, tempestivamente pubblicati da Luigi con un titolo ingegnoso (*Da Longino a Longino*), che raffigurava la fortuna, per così dire, “circolare” di un classico scritto nell’antichità ma letto prevalentemente nella modernità, costituiscono tuttora un riferimento prezioso e una sicura bussola interpretativa per chi voglia avventurarsi attraverso i molteplici luoghi del sublime¹¹.

4. Il rilancio del sublime antico promosso da Aesthetica Edizioni fu accolto, nel complesso, positivamente e diede luogo a una vera e propria riscoperta di Longino: di lì a pochi anni, furono infatti pubblicate ben quattro nuove traduzioni del trattato¹². Certo se, da una parte, i lettori più avvertiti compresero che la versione longiniana voluta da Luigi era stata concepita in modo da non apparire, come scrisse un recensore, “un’operazione di freddo restauro museografico”¹³, dall’altra parte, gli zelatori di un approccio più tradizionale deplorarono la rinuncia all’interpretazione letterale e al calco pedissequo dell’originale, a tal punto che il prefatore di un’edizione uscita l’anno successivo esaltò il lavoro della traduttrice, rispettoso

CUP, Cambridge 2012, pp. 1-7 (in specie p. 6, nota 27); H.J.M. Day, *Lucan and the Sublime. Power, Representation and Aesthetic Experience*, CUP, Cambridge 2013, pp. 58-59, nota 97. Ma si legga anche ‘Longinus’, *On the Sublime*, ed. with Introd. and Comm. by D. A. Russell, Clarendon Press, Oxford 1964, pp. XLII-XLIII, nota 2: “Pope took the *sententia* in the last line from Boileau, but it goes back at any rate to a letter from Stephanus de Castrobello printed by Petra (1612)”. Per il famoso giudizio di Boileau, rinvio a Longin, *Traité du Sublime*, traduction de Boileau [1674], introd. et notes de Fr. Goyet, Librairie Générale Française (Le Livre de Poche), Paris 1995, p. 65: “En traitant des beautés de l’élocution, il a employé toutes les finesses de l’élocution. Souvent il fait la figure qu’il enseigne; et, en parlant du Sublime, il est lui-même très sublime”. Nel xviii sec., Alexander Pope gli fa eco nel suo *Essay on Criticism* (1711), affermando che Longino è egli stesso il grande sublime di cui parla (“he is himself that great Sublime he draws”): A. Pope, *Essay on Criticism*, v. 680, in Id., *Selected Poetry and Prose*, ed. by R. Sowerby, Routledge, New York & London 1988, p. 54. È il procedimento della “leçon par l’exemple”, secondo la formula di Jules Marouzeau, che ne indaga gli usi non infrequenti nella letteratura antica: J. Marouzeau, *La leçon par l’exemple*, in “Revue des Études Latines”, 14, 1936, pp. 58-64, e 26, 1948, pp. 105-108. Id., *L’exemple joint au précepte*, in “Revue de Philologie”, 35.1, 1926, pp. 110-111. Più recentemente, il fenomeno della cosiddetta *Selbstinstantiierung* (l’autoillustrazione nel senso della tendenza a esemplificare una regola attraverso l’espressione che la enuncia) nelle teorie poetiche antiche e moderne è stato studiato da V. Hösele, *Poetische Poetiken in der Antike: Horaz’ „Ars poetica“ und Pseudo-Longinos’ Περὶ ὕψους*, in “Poetica”, 40.1-2, 2009, pp. 55-74 (per Orazio: pp. 72-73); Id., *Poetische Poetiken in der Neuzeit*, in “Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft”, 55.1, 2010, pp. 25-47; Hösele però ignora molta bibliografia specifica al riguardo (compresi i contributi di Marouzeau) e non sa che (quanto a Longino) il fenomeno da lui indagato era già stato individuato da Robortello.

¹¹ L. Russo (a cura di), *Da Longino a Longino. I luoghi del sublime*, cit. *supra* nota 7.

¹² Dionisio Longino, *Il Sublime*, introd., pref., tr., note e indici a cura di E. Matelli, pres. di G. Reale, Rusconi, Milano 1988 [seconda ed., senza la pref. di G. Reale: Longino, *Il Sublime*, a cura di E. Matelli, Abscondita, Milano 2013]; Anonimo, *Il Sublime*, a cura di G. Guidorizzi, Mondadori, Milano 1991; Ps. Longino, *Del Sublime*, introd., tr. e note di F. Donadi, Rizzoli, Milano 1991; Dionisio Longino, *Del Sublime*, introd., testo critico, tr. e commentario a cura di C.M. Mazzucchi, Vita & Pensiero Milano 1992 [2010]²¹.

¹³ Così A. Battistini, in “Studi di Estetica”, 12, 1988, pp. 171-172.

del testo greco e attento a evitare “l’indebita sovrapposizione di termini e concetti moderni e anacronistici”¹⁴. La cosa divertente è che, quasi vent’anni dopo, nel 2006, proprio la curatrice di quella traduzione interlineare volle coinvolgere Luigi e i suoi amici “sublimisti” nell’organizzazione di un convegno inteso a dimostrare la modernità di Longino e, più in generale, i punti di raccordo tra il pensiero estetico antico e il pensiero estetico moderno¹⁵.

Nel frattempo, proprio con l’intento di rafforzare l’individuazione di questi punti di contatto, Luigi aveva voluto pubblicare, nel 1999, anche un’edizione del trattato *Sullo stile* di Demetrio, in cui un noto studio di Guido Morpurgo-Tagliabue aveva ravvisato uno dei più interessanti precorritenti antichi della moderna estetica del sublime – soprattutto nella versione terrificata e notturna di Edmund Burke¹⁶. La diffusione e l’influenza del *Περὶ ἐρμηνείας* (pubblicato la prima volta da Aldo Manuzio nel 1504) lungo il Cinque- e il Seicento non erano state inferiori a quelle della *Retorica* e della *Poetica di Aristotele*, del trattato *Sul Sublime* di Longino o dell’*Arte poetica* di Orazio. Col tempo però, il *Περὶ ἐρμηνείας* dovette soccombere alla concorrenza del *Περὶ ὕψους* che, come sappiamo, dopo la traduzione francese di Boileau (1674), condizionò cospicuamente il corso dell’estetica preromantica. Il successo di Longino determinò così l’eclisse della fortuna di Demetrio che, a partire dal tardo Settecento, fu vittima di un oblio pressoché generale – e solo gli eruditi e i filologi continuarono occasionalmente a occuparsene. L’edizione del *Περὶ ἐρμηνείας* pubblicata da Luigi contribuì a riaccendere l’interesse per il trattato di Demetrio: e, di lì a pochi anni, ne apparvero, presso altri editori, altre due traduzioni¹⁷.

5. Le ricerche più recenti sull’estetica antica confermano che l’impulso venuto da Luigi alla rivalutazione storica del pensiero

¹⁴ G. Reale, Prefazione a Dionisio Longino, *Il Sublime*, a cura di E. Matelli, cit., p. 10.

¹⁵ Alludo al Convegno “Il sublime tra antico e moderno: fortuna di un testo e di un’idea”, tenutosi a Roma, presso l’Istituto Svizzero di Cultura, nei giorni 27, 28, 29 e 30 settembre 2006, per iniziativa di Elisabetta Matelli. Gli Atti del Convegno furono poi pubblicati sia in “Aevum Antiquum”, 3, 2003 [ma 2007], sia come libro autonomo: E. Matelli (a cura di), *Il Sublime. Fortuna di un testo e di un’idea*, Vita & Pensiero, Milano 2007.

¹⁶ G. Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: dello stile*, Ateneo, Roma 1980. Al riguardo vedansi: G. Lombardo, *Guido Morpurgo-Tagliabue lettore del trattato Sullo Stile di Demetrio*, in “Esercizi Filosofici”, 1998, pp. 17-30; Id., *Sublime et δεινότης dans l’Antiquité gréco-latine*, in “Revue Philosophique de la France et de l’Étranger”, 4, 2003, pp. 403-420.

¹⁷ Demetrio, *Sullo stile*, pref. di D. M. Schenkeveld, tr. it. di A. Ascani, Rizzoli, Milano 2002; Demetrio, *Lo Stile*, intr., tr. e comm. di N. Marini, Ed. di Storia & Letteratura, Roma 2007. Nel risvolto di copertina di questa ed., il direttore della collana scrive che, prima del lavoro di Nicoletta Marini, “mancava una traduzione italiana con commento sistematico”. Il lettore che conosca le altre traduzioni italiane del *Περὶ ἐρμηνείας*, qui ricordate, potrà facilmente verificare se una siffatta affermazione risponda al vero e potrà farsi un’idea dell’onestà intellettuale di chi la enuncia.

greco-romano sull'arte e sul bello è andato nella giusta direzione. Sia sul piano generale della continuità tra l'antico e il moderno, sia sul piano specifico della storia del sublime e delle sue origini prelonginiane. Quanto al primo punto, oggi è un dato ormai acquisito che – come ha tra gli altri dimostrato un importante libro di Stephen Halliwell, di cui Luigi promosse l'edizione italiana¹⁸ – attraverso la μίμησις, l'Antichità poté concepire l'arte in una forma non meno omogenea di quella che si sarebbe poi imposta, nel Settecento, con la precisazione della categoria dei *beaux art*. Quanto al secondo punto, molto diffusa è oggi la tendenza a rivalutare il ruolo dell'esperienza sensibile nel pensiero estetico greco e a sottolineare il ruolo della materia vivente e della sensazione nell'antica maniera di produrre un'opera d'arte di rispondere ai suoi effetti. In ambito estetico, gli antichi movevano spesso da un'esigenza in certo modo analoga a quella attiva (con diverse finalità) nella loro filosofia della scienza: l'esigenza cioè di “salvare le apparenze”, τὰ φαινόμενα σώζειν, dall'astrazione dei modelli. I contributi venuti soprattutto dallo studioso americano James Porter hanno riabilitato la pronuncia etimologica dell'estetica, e (pur con qualche forzatura in senso materialistico) ne hanno esplorato la dimensione concreta e percettiva ovvero, per l'appunto, il bisogno di “salvare” quelle apparenze che flagravano dall'αἴσθησις in quanto accesso sensibile al mondo¹⁹.

In questa prospettiva, il sublime è visto come un'esperienza radicata – assai prima della sua specializzazione retorica – nell'interesse per la φυσιολογία, per lo studio della natura e, in ispecie, per quegli aspetti grandiosi e inquietanti di cui poi Demetrio e Longino – già presaghi della moderna scoperta del sublime naturale – indicheranno la più adeguata trascrizione stilistica. Tutto ciò conferma la chiaroveggenza storiografica di Luigi e rende più acuto il nostro rimpianto per la perdita immatura di un amico da cui ancora tanti incitamenti e tanti suggerimenti sarebbero potuti venire al nostro lavoro.

¹⁸ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis*, cit. *supra* nota 1.

¹⁹ J.I. Porter, *The Origins of Aesthetics Thought in Ancient Greece. Matter, Sensation and Experience*, CUP, Cambridge 2010; Id., *The Sublime in Antiquity*, CUP, Cambridge 2016. Per una valutazione critica dell'approccio di Porter, leggansi, *ex. gr.*, A.-E. Peponi, in “Bryn Mawr Classical Review”, 1.11, 2012; S. Halliwell, in “Classical Philology”, 107.4, 2012, pp. 382-386.

Il significato (dell')estetico tra pragmatismo e filosofia analitica

di Giovanni Matteucci

Luigi Russo ha costantemente invitato a prestare attenzione alle vicende che segnano il complicato processo di costituzione dell'estetica come sapere filosofico senza assumere, però, un atteggiamento antiquario. L'urgenza di tale attenzione si intreccia con il riconoscimento dello statuto di crisi che, soprattutto nel secondo Novecento, sembra congenito all'estetica. Le nuove sintonie con autori del XVIII secolo sono amplificate, cioè, da recenti acquisizioni critiche in un panorama nel quale l'estetico fuoriesce sempre più spesso dal recinto delle Belle Arti. Sotto questo profilo sono eloquenti le pagine conclusive della ricapitolazione del pensiero di Du Bos nel saggio *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, dedicato alla linea di sviluppo che Russo ritiene ancora praticabile per la ricerca nel nostro ambito e il cui titolo restituisce icasticamente il cortocircuito tra indagine archeologica e proiezione *en avant*¹.

A suo modo emblematica di questo cortocircuito è la parabola dell'estetica di tradizione angloamericana, da ricordare nella presente occasione anche perché costituisce uno dei capitoli del pensiero contemporaneo più cari allo stesso Russo. Vorrei qui portare l'attenzione su alcuni momenti di questa tradizione seguendo il filo della relazione problematica tra la linea analitica e il pragmatismo che per essa ha funto da orizzonte *a quo* da cui staccarsi programmaticamente per capovolgersi infine, però, in una sorta di orizzonte *ad quem*. In particolare, mi soffermerò su un paio di episodi utilizzando il pensiero di Dewey per campionare le divergenze tra il paradigma analitico e quello pragmatista e far emergere come l'estetico offra un valido banco di prova in quanto matrice di una concezione generale della significatività. Guardando al di là della portata del presente intervento, si potrebbe poi aggiungere che se questa traccia si rivelasse consistente, diventerebbe plausibile partire da essa anche per mettere alla prova più recenti ricongiungimenti

¹ L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013, pp. 289-30.

del pensiero di matrice anglo-americana proprio con Dewey, del quale invece i suoi vari ri-scopritori in ambiti che oggi vanno dalla *computer science* alla filosofia della mente continuano a trascurare per lo più la riflessione estetica.

1. *La naturalità dell'estetico (Sibley e Dewey)*

Carattere saliente dell'estetica analitica degli scorsi anni Sessanta e Settanta è il suo silenzio nei confronti del pragmatismo. D'altro canto, già sul finire degli anni Cinquanta dei suoi padri fondatori solo Monroe Beardsley teneva in qualche conto le analisi elaborate da Dewey, per quanto esse fossero ampiamente assimilate dalle avanguardie artistiche statunitensi nella stagione seguita alla Seconda guerra mondiale. Se ci si attiene alle dichiarazioni esplicite e ai confini disciplinari, parlare del rapporto tra analitici e pragmatisti in estetica significa dunque raccontare un rapporto a dir poco conflittuale, almeno per i decenni nel corso dei quali l'estetica analitica ha definito i fulcri intorno ai quali è gravitato il proprio dibattito. A tal riguardo resta esemplare il giudizio lapidario in cui ancora nel 1987 *Art as Experience* viene definito "un guazzabuglio di metodi contraddittori e di speculazioni non rigorose"².

Si comprende allora perché Richard Shusterman³ abbia scelto di caratterizzare l'estetica deweyana elencando i punti del suo programma che sarebbero radicalmente incompatibili con l'approccio analitico. I punti evidenziati sono: il naturalismo dell'approccio pragmatista; il riconoscimento della funzionalità esperienziale dell'arte in opposizione alla teoria del disinteresse; il ruolo paradigmatico dell'estetico, di contro all'epistemologico, nella costituzione dell'esperienza in generale; l'orientamento all'esperienza, anziché all'oggetto, nella riflessione non solo estetica; una considerazione dell'arte non circoscritta al suo specifico "mondo" ma aperta al suo complessivo alveo culturale.

Decisiva, in quanto più generale, è la questione dell'approccio naturalistico del pragmatismo. Se l'essere umano viene inteso anzitutto come organismo che interagisce con un ambiente insieme naturale e sociale, l'asse dell'indagine anche estetica migra dalla teoria della conoscenza all'antropologia. Così, mentre il dibattito analitico si sarebbe concentrato sulle caratteristiche linguistico-concettuali della predicazione estetica, l'indagine pragmatista si sarebbe rivolta

² A. Isenberg, *Analytical Philosophy and The Study of Art*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 46, 1987, p. 128.

³ R. Shusterman, *Pragmatism*, in B. Gaut & D. McIver Lopes (eds.), *The Routledge Companion of Aesthetics*, Routledge, London and New York 2001, pp. 121-131.

all'estetico come cifra dell'interazione naturale tra organismo e ambiente. Esempio della resistenza degli analitici a questa impostazione è, come ricorda Shusterman, la critica di Moore alla "fallacia naturalistica" condotta nel nome dell'idealità del bene e del bello.

A suffragio della propria interpretazione Shusterman cita il saggio di Frank Sibley⁴ (1959) sui *concetti estetici*, ovvero sulle proprietà estetiche. Evidentemente nel far ciò egli pensa prevalentemente alla prima parte di questo saggio, ove la concettualità estetica viene esaminata ponendo la questione delle relative condizioni di governo. La situazione appare però diversa se si guarda anzitutto alla seconda parte del saggio di Sibley. Con un inatteso tono deweyano essa si impegna infatti a radicare il rilievo di tale concettualità, e dunque delle proprietà estetiche, nell'interesse *antropologico* per le proprietà naturali.

Sibley si muove in una prospettiva filosofica ispirata a Austin, e dunque a quel realismo che parte dal riscontro della struttura relazionale dell'esperienza per criticare l'esercizio esclusivo della filosofia sull'immagine puramente logica del mondo. Paradigmatica in tal senso è la polemica condotta da Austin in *Sense and Sensibilia* contro Ayer e la presunta funzione ortopedica del linguaggio scientifico rispetto al senso comune, oltre che la stessa minuziosa indagine sulla predicazione relativa all'*aisthesis*. Pertanto, se non si rimane accecati dalla prima e più celebre parte di Sibley, si può leggere questo saggio seminale come il tentativo di sgonfiare le pretese di una concettualità a se stante, esclusivamente legittimata dal proprio statuto logico-epistemologico, e di recuperare una visione funzionale della concettualità in situazione. Interrogandosi sui concetti estetici Sibley, infatti, ne vuol chiarire l'uso rispetto a precisi contesti esperienziali, quasi ad ampliare all'estetico la stessa "fenomenologia linguistica" avviata magistralmente da Austin.

In questa cornice, uno dei problemi più importanti che si pone Sibley è come il linguaggio usato esteticamente possa determinare esperienze differenti di un pattern percettivo. In termini austiniani, il problema diventa la prestazione performativa del linguaggio estetico, che rivela forza illocutoria in quanto è capace di tradursi in prassi percettiva – di per sé non linguistica – in un contesto dotato di una peculiare operatività tacita. E per Sibley la radice di tale prestazione sta nell'esperienza di "proprietà naturali" che si delineano nell'intreccio indistricabile di interessi di cui si nutre l'apprendimento dell'uso di termini che acquisiscono pertanto un non metaforico carattere estetico.

⁴ F. Sibley, *Aesthetic Concepts* (1959); tr. it. *Concetti estetici*, in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 178-206.

Diventano allora evidenti punti di convergenza con Dewey. Tra essi merita elencare il radicamento naturale delle proprietà estetiche, l'ineludibilità antropologica dell'interesse, e la concezione della critica come esplicitazione di una risposta al "lavoro svolto dall'oggetto" (come scrive Dewey) piuttosto che come applicazione di griglie interpretative. Sibley ricapitola queste sue analisi ponendo enfasi sulla dimensione della "naturalità" dell'esperienza in questione:

Nell'ultima parte di questo saggio ho voluto sottolineare la base naturale di risposte di vari tipi senza le quali i termini estetici non potrebbero essere appresi. Ho inoltre indicato alcuni degli aspetti a cui rispondiamo naturalmente: somiglianze di vario genere, casi notevoli di colore, forma, odore, dimensione, complessità, e tanto altro ancora. Anche i termini estetici non-metaforici hanno legami significativi con tutti i tipi di aspetti naturali che suscitano in noi interesse, meraviglia, ammirazione, piacere o disgusto. Ma in particolare ho voluto mettere in evidenza che non dovrebbe risultare fonte di perplessità il fatto che il critico sostenga i propri giudizi e ci porti a vedere qualità estetiche indicandoci aspetti chiave e parlandone nel modo in cui lo fa. È con quegli stessi metodi che, fin dall'inizio, le persone ci hanno aiutato a sviluppare il nostro senso estetico e a impadronirci del suo vocabolario⁵.

Analogamente, Dewey afferma che "il critico dovrà cogliere un qualche elemento o filo presente effettivamente nell'opera ed elaborarlo con chiarezza in modo che il lettore abbia un nuovo faro e una nuova guida anche per la sua esperienza"⁶. Una tesi, questa, che non va equivocata secondo i canoni dell'estetica del *Nach-erleben*, se è vero che Dewey precisa:

La funzione del critico è promuovere questo lavoro svolto dall'oggetto d'arte. Introdurre le proprie approvazioni e le proprie condanne, le proprie stime e le proprie classificazioni, è segno di non riuscire a capire e a svolgere la funzione di diventare un fattore di sviluppo di una genuina esperienza personale. Afferriamo per intero il rilievo di un'opera d'arte solo quando ripercorriamo nei nostri processi vitali i processi dai quali è passato l'artista producendo l'opera. È il privilegio del critico contribuire a promuovere questo processo attivo. La sua condanna è di bloccarlo troppo spesso⁷.

A rendere ulteriormente compatibili le posizioni di Sibley e Dewey è poi, a ben vedere, la concezione del giudizio critico come segmento innervato in una prassi che, sola, da un lato determina la salienza estetica della concettualità e, dall'altro, si articola attraverso significati appresi come usi in situazione di alcuni concetti. A rendere estetico un concetto non è un carattere logico al concetto

⁵ Ivi, p. 206.

⁶ J. Dewey, *Art as Experience* (1934); tr. it. *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2007, p. 300.

⁷ Ivi, p. 309.

medesimo o una nota caratteristica intra-linguistica, né tanto meno un atto proiettivo da parte del soggetto che caricherebbe di valenza estetica qualcosa che sarebbe *prima facie* meramente constatativo, trasvalutandolo con uno spostamento metaforico. È la prassi in situazione, e non un gesto metaforizzante, a rendere un predicato esteticamente significativo, favorendone così l'apprendimento nel confronto intersoggettivo che viene oggettivamente promosso e che sollecita una serie ulteriore di realizzazioni linguistiche. Parliamo come parliamo, ad esempio esteticamente, perché c'è un tessuto esperienziale che costituisce il nostro mondo esteticamente significativo, e non – viceversa – c'è un mondo estetico perché parliamo esteticamente.

2. La prassi del significato (Quine e Dewey)

Inattese convergenze che investono l'estetico si rintracciano, però, anche al di fuori dei confini disciplinari. La filosofia analitica che ha accolto concezioni metafisiche analoghe al doppio e simultaneo congedo deweyano da soggettivismo e obiettivismo ha assunto di solito come punto di riferimento, più che il pragmatismo, il pensiero del cosiddetto secondo Wittgenstein. Vi è però la clamorosa eccezione almeno di Quine, che non a caso negli Stati Uniti viene inserito nelle sillogi e nei profili del pragmatismo⁸, e che ha chiaramente osservato: "Dewey ha preceduto di molto Wittgenstein nel ribadire che nel significato non vi è più di quanto non si possa trovare nell'uso sociale di forme linguistiche"⁹. Di per sé questo riconoscimento non permette certo di arruolare Quine tra i deweyani di stretta osservanza in estetica, benché egli ben si ricordi di esser stato uditore del ciclo di conferenze che è alla base di *Art as Experience*¹⁰. Resta l'ipoteca del suo comportamentismo, che Dewey respinge quando, nel determinare il significato come una proprietà del comportamento, ancora però quest'ultimo al nesso interattivo con l'ambiente, e dunque a quel che si articola anche oggettualmente nel corso di un'esperienza. Si pensi al passo di *Esperienza e natura* in cui Dewey afferma che il comportamento di cui il significato è una qualità "è un comportamento specifico; è un comportamento cooperativo, poiché la reazione all'azione di un

⁸ Cfr. J.P. Murphy, *Pragmatism. From Peirce to Davidson*, Westview Press, Boulder 1990.

⁹ W.V.O. Quine, *The Pragmatists' Place in Empiricism*, in R. J. Mulvaney & P. M. Zeitner (eds.), *Pragmatism: Its Sources and Prospects*, University of South Carolina Press, Columbia 1981, pp. 23-39, in part. p. 37.

¹⁰ Cfr. Id., *Ontological Relativity and Other Essays*, Columbia University Press, New York 1969, pp. 26-27.

altro include una contemporanea reazione a una cosa in quanto essa entra a far parte del comportamento dell'altro, e questo da entrambe le parti"¹¹. Il comportamento, dunque, non fonda il significato, essendone invece incarnazione esecutiva. Come a dire che mentre per Quine il significato si risolve nel comportamento e consiste comunque in un'acquisizione cognitiva, per Dewey esso ha una radice estetico-espressiva che eccede la risoluzione sul piano cognitivo.

Ciò non mina, tuttavia, la base comune di un relazionismo che rinuncia a ogni filosofia prima in virtù dell'inclusività che vige tra mondo e mente, tra mondo e conoscenza e tra mondo e significato¹². È anzi a partire da qui che Quine elabora la propria celebre dottrina dell'*opacità referenziale*, che amplia all'estensionalità la natura imperscrutabile del significato già ascritta all'intensionalità. Se, infatti, nella teoria del significato spesso sostenuta in ambito analitico l'indeterminatezza dell'intensione viene compensata dalla determinatezza dell'estensione (poiché "l'estensione è stata la cosa ferma", mentre "l'intensione quella non ferma"), nella prospettiva quineana della *traduzione radicale* l'indeterminatezza "taglia trasversalmente del pari l'estensione e l'intensione" tanto che "lo stesso riferimento si dimostra comportamentalmente imperscrutabile"¹³.

Ciò conferma la debolezza della tesi dell'assoluta incompatibilità tra approccio pragmatista e approccio analitico. Perché, allora, è a questo schema contrappositivo che si attengono per lo più i protagonisti dell'estetica analitica? Tale schema in realtà affiora laddove la filosofia e l'estetica analitiche retrocedono – anche contro Quine – a una surrettizia matrice empirista, ricadendo così nell'alveo della gnoseologia dualista moderna. Chi, invece, cerca di emanciparsi criticamente da tale matrice, s'incammina lungo sentieri frequentati diffusamente dai pragmatisti.

La dottrina dell'opacità referenziale risulta appunto dall'impegno di Quine a stigmatizzare i dogmi dell'empirismo, e dà perciò sostanza alle sue affinità con Dewey. Si ripresenta però qui una differenza, che è specificamente estetica. Ciò che Quine vive come crisi radicale del significato è per Dewey riconoscimento di una maggior ampiezza della significatività. Se l'opacità del riferimento per Quine è segno di imperscrutabilità cognitiva, da risolvere con il rinvio al comportamento dei parlanti, e dunque uscendo dal dominio della semantica, in Dewey un'analogha constatazione avviene alla luce del congedo dal mito dell'analiticità. Il significato viene

¹¹ J. Dewey, *Experience and Nature* (1925-29); tr. it. *Esperienza e natura*, Mursia, Milano 1990, pp. 34-35.

¹² Cfr. W.V.O. Quine, *Ontological Relativity and Other Essays*, cit., p. 26.

¹³ Ivi, p. 35.

intercettato pragmatisticamente all'interno dell'arco di risposta a una problematicità fattuale, tanto da assumere un inesorabile connotato strumentale, che è passibile di apprendimento e di revisione, vivendo nel grigio che faticosamente Quine conquista come approdo della sua critica ai dogmi dell'empirismo. Ciò perché in Dewey il termine della referenzialità, l'"oggetto", risulta esclusivamente una delle grandezze vettoriali interne al complessivo campo esperienziale. È uno dei "fuochi" espressivi che sono avvolti da esso, e quindi non assume mai il ruolo di fulcro ontologico extra-semantico a cui ci si può fissamente tenere.

In particolare, nell'ottica di Dewey il riferimento estensionale è esito di dinamiche parziali all'interno di una più vasta area di significatività, che nella sua qualità espressiva eccede qualsiasi determinazione puramente epistemologica. Così, nessun debito scientifico (ancora persistente in Quine) ipoteca il progetto pragmatista, che concepisce in senso pluralistico la relazione tra organismo umano e ambiente facendo anche del soggetto conoscente un attore che elabora pratiche (tra altre) di confronto con il mondo. Ed è proprio da questo punto di vista che diviene esemplare l'esperienza qualificata esteticamente, che costituisce lo specifico della posizione deweyana.

3. *Il significato (dell')estetico*

Un modo per illustrare questa complessa dinamica semantico-espressiva è esaminare la nozione deweyana di "incorporazione del significato". L'analisi di Dewey del modo in cui il significato fa corpo con un'opera d'arte ha come presupposto il superamento dello schema per il quale il significato è una dotazione aggiuntiva rispetto a un contenuto acquisito di per sé in maniera neutra. Perciò egli respinge la nozione di associazione, marcando una volta di più la propria lontananza dall'empirismo (classico e analitico) che rischia di sfociare in una psicologia positiva, fatalmente incapace di riconoscere come "evocante ed evocato possano amalgamarsi e formare un'unità in cui la qualità sensoriale presente conferisce vivacità alla realizzazione mentre il materiale evocato fornisce contenuto e profondità"¹⁴.

Una tale concezione comporta la riabilitazione della tessitura qualitativa del reale, compiendo così una mossa contro un altro dogma dell'empirismo, quello della gerarchia tra le proprietà. Osserva infatti Dewey:

¹⁴ J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 115.

Nella misura in cui il “significato” è un problema di associazione e di evocazione, esso risulta separato dalle qualità del medium sensoriale, e la forma ne risente. Le qualità sensoriali sono i vettori dei significati, non come fanno i veicoli che trasportano le merci ma come una madre porta il bimbo quando questo è parte del suo stesso organismo. Le opere d’arte, come le parole, sono letteralmente pregne di significato. I significati [...] non si aggiungono per “associazione” ma sono, egualmente, o l’anima di cui i colori sono il corpo, oppure il corpo di cui i colori sono l’anima – a seconda del modo in cui ci capita di occuparci del quadro¹⁵.

Assume allora pieno rilievo la dimensione relazionale – né soggettiva né oggettivo-obiettiva, ma ricca di vettori sia soggettuali sia oggettuali – in forza della quale si supera anche l’idea di un’esperienza che sia solo la successione lineare delle risposte a stimoli passivamente ricevuti:

i significati raccolti, assemblati e integrati immaginativamente prendono corpo in una cosa che esiste materialmente e che interagisce qui e ora con il sé. L’opera d’arte è quindi una sfida a effettuare un atto simile di evocazione e organizzazione, attraverso l’immaginazione, da parte di colui che ne fa esperienza. Non è solo stimolo e mezzo di un processo attivo palese¹⁶.

E infatti Dewey distingue l’atto percettivo, come articolazione dotata di orientamento e rilevanza, dalla mera passività del riconoscimento, meramente scalare perché privo della tensione vettoriale che informa invece la prassi percettiva. La ricettività, non mera passività, è piuttosto “un processo che consiste di una serie di atti di risposta che si accumulano nella direzione di un compimento oggettivo”¹⁷, diventando così essa stessa funzione espressiva che smarca la percezione dal mero riconoscimento. Di conseguenza, il realismo diretto che Dewey difende sul piano della teoria della percezione non è ingenuo. Nell’immediatezza dell’esperienza percettiva si mostra la pregnanza qualitativa dell’interazione olistica e sinestetica tra organismo e ambiente, e in essa la pienezza delle “cose” piuttosto che la virtualità dei “dati sensoriali”, ovvero l’esperienza dei fenomeni e non l’empiria dei fatti, la correlazione e non regioni ontologiche definibili come interne o esterne:

gli angoli che si percepiscono sono non già il risultato di cambiamenti nei movimenti oculari, ma proprietà di libri e scatole maneggiate; linee curve sono la volta celeste, la volta di un edificio; si vedono linee orizzontali come la distesa del terreno, il margine delle cose che ci circondano. Questo fattore è implicato così di continuo e immancabilmente ogni volta che usiamo gli occhi che forse è impossibile riferire solo all’azione degli occhi le qualità delle linee esperite visivamente¹⁸.

¹⁵ Ivi, p. 131.

¹⁶ Ivi, p. 266.

¹⁷ Cfr. ivi, p. 75.

¹⁸ Ivi, p. 116.

Olismo e sinestesia, ma anche intreccio tra concetto e percolato: all'interno di queste coordinate l'analisi di Dewey si profila come uno studio delle radici estetiche della significatività. Si notano qui gli effetti di un duplice collasso. Tanto quello dell'oggetto gnoseologico (ideale e a se stante), quanto quello del soggetto gnoseologico (ipotetica fonte dell'investimento semantico del mondo). Svincolato dalla funzionalità rispetto al riconoscimento, e dunque dal ruolo ancillare rispetto alla conoscenza, il percepire è atto intrinsecamente semantico ed espressivo, è estrazione di una significatività¹⁹ immanentemente sottesa alla concreta e corporea realtà esperienziale. Caso esemplare è la musica, la cui significatività viene riconosciuta da Dewey al di là delle indecidibili e sterili dispute tra formalismo e concettualismo²⁰.

L'immanenza della qualitatività, oltre a fornire la giustificazione della significatività, rende vana la contrapposizione tra percolato e concetto. Essa apre, cioè, la possibilità di stabilire una connessione feconda e reciproca tra i due, consentendo di illustrare come una descrizione di elementi fattuali agevoli l'accesso percettivo alle cosiddette proprietà estetiche, secondo un'impostazione che si incrocia di nuovo con quella avanzata da Sibley per quel che riguarda la funzione svolta dalla critica d'arte. E una tale incorporazione del significato nell'opera, una volta abbandonata l'equiparazione del significato a qualcosa di statuito per via meramente epistemologica, e anzi una volta riconosciuta la pregnanza estetica della significatività (che sussiste solo nel suo farsi corpo, e dunque entro il perimetro dell'*aisthesis* quale sua scansione ritmica e di rilevanza), non ha di per sé limiti prefissati²¹. Su questa base Dewey esamina, infine, i processi di attribuzione delle proprietà estetiche, pervenendo a diversi elementi che saranno ripresi in seno al dibattito analitico benché al di fuori di ogni equivoco empirista²².

La fusione pregnante di opera d'arte e significato, e più in generale di esperienza compiuta ("estetica" nel senso di Dewey) e significatività, incarna il carattere stesso della soglia interattiva della realtà "naturale" che si trova a monte rispetto ai dualismi della modernità. È per questo che diventa essenziale il recupero della corporeità come forma concreta delle funzioni mentali, al di qua delle ipostatizzazioni della materia corporea e della mente, "corpo di significati organizzati grazie a cui eventi del presente hanno signi-

¹⁹ Cfr. *ivi*, p. 77.

²⁰ *Ivi*, p. 234.

²¹ *Ivi*, p. 54.

²² Cfr. *ivi*, p. 296.

ficatività”²³. In questa regione, prima di caratterizzazioni ontologiche determinate, ossia di caratterizzazioni di particolari enti, si incontrano le dinamiche in cui la realtà di volta in volta si configura in modi particolari. Rilevante implicazione estetica di questo approccio è che la soglia interattiva dell’esperienza, in cui diventa essenziale la corporeità, schiude la dimensione delle modalità della sembianza, eludendo la questione dello statuto ontologico dell’arte e conferendo un senso pregnante al presupposto dell’intera ricerca consegnata ad *Art as Experience*: la distinzione tra opera d’arte e oggetto artistico, ovvero la dimensione attributiva e non sostantiva dell’arte.

4. *Conclusiones: la luce che irradia dall’opaco*

Il percorso appena schizzato evidenzia come nell’estetico il significato riveli la propria matrice extra-concettuale. Sotto questo profilo, il confronto del pensiero analitico con il pragmatismo è utile per sventare il rischio di ricadere in forme più o meno consapevoli di empirismo. D’altra parte, l’odierna tendenza a risolvere l’approccio analitico in una rinnovata considerazione dell’esperienza sembra coincidere con il recupero, almeno parziale, delle ragioni del pragmatismo nell’alveo della filosofia angloamericana.

Ma ciò permette anche, in conclusione, di dare conferma a una felice idea di Luigi Russo. La dimensione dell’estetico costituisce per Russo la matrice stessa della relazione significativa al mondo dalla quale irradia la luce della ragione. Quando sorge come sapere del XVIII secolo, l’estetica capovolge il senso dell’illuminazione razionale. Essa non è più proiettata dall’esterno su una realtà altrimenti buia. L’estetico si configura come un’irradiazione che traluce dalla stessa opacità. Ben si attagliano alla dialettica tra pragmatismo e filosofia analitica, allora, le parole con cui Russo restituisce il senso stesso della nascita dell’estetica come sapere filosofico capace di essere più di un campo disciplinare proprio per la sua forza di flettere e rovesciare la direzione dell’indagine teoretico-razionale:

La luce non balena all’improvviso dall’esterno, “post nubila”, drammaticamente esorcizzando le tenebre, ma affiora e si potenzia lentamente promanando dal suo interno, nel progressivo disoccultamento del mondo, ossia “per nubila”. E la sua azione non “reddit”, non è quella cioè di contrarre la visione in un ristretto angolo visivo, espellendo e annichilendo tutto quanto non venga da essa lambito, bensì, grazie a una sorta di grandangolo aperto per così dire all’infinito, di attrarre magneticamente e marcare ogni pulviscolo sensoriale e appagare olisticamente l’ideale della conoscenza umana²⁴.

²³ Ivi, p. 277.

²⁴ L. Russo, *op. cit.*, p. 273.

Estetica e società. Jean-Baptiste Du Bos e il ruolo della simpatia

di Maddalena Mazzocut-Mis

Premessa

Come affermava Luigi Russo nella sua relazione durante il convegno *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*¹, se si va a caccia di “storia” non si può non risalire fino al 1719, “anno in cui Wolff consegnava la sua *Metafisica tedesca*” e

un altro grande autore – proprio un pilastro su cui crescerà tanto Settecento – iniziava la sua celebre opera con queste parole: ‘Constatiamo quotidianamente che i versi e i quadri provocano un piacere sensibile; ma ciò non rende meno difficile spiegare in che cosa consista questo piacere, che assomiglia spesso all'afflizione e i cui sintomi talvolta sono uguali a quelli del più vivo dolore. L'arte della poesia e l'arte della pittura non sono mai tanto apprezzate come quando riescono ad affliggerci. [...] più le vicende descritte dalla poesia e dalla pittura, se viste realmente, scuotono il nostro senso di umanità, più le imitazioni che tali arti ci presentano hanno il potere di coinvolgerci’².

L'autore è Jean- Baptiste Du Bos.

La compassione e la propensione simpatetica sono qualità indispensabili per la fruizione del dolore altrui e del piacere connesso; nel contempo sono il fondamento dell'esercizio estetico e dello *stare in società*. Du Bos non afferma che l'uomo sia per natura socievole, ma che provi piacere da un lato per la rappresentazione della sofferenza e, dall'altro, tolti i panni spettatoriali, a esercitare la compassione, prestando soccorso a chi soffre. La molla simpatetica – che è istintiva e guidata dal piacere – è la stessa: è quella che consente di godere di un omicidio a teatro, è quella che spinge a vedere una tortura sulla pubblica piazza ed è perfino quella che fa mettere a repentaglio la vita per salvare uno sconosciuto. Tuttavia, sebbene la spinta propulsiva sia identica, le conseguenze sul soggetto sono differenti.

¹ Da me organizzato nel 2007, presso l'Università degli Studi di Milano.

² L. Russo, *Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica*, in *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, a cura di P. Giordanetti, G. Gori e M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano p. 265.

Una sensibilità vivace, infiammabile, può diventare non solo il perno di una nuova concezione estetica, su basi emozionalistiche, ma anche il fondamento del vivere civile proprio perché, arginando l'amore per sé, promuove la compassione e la compartecipazione. Siccome le "lacrime di uno sconosciuto ci commuovono addirittura prima di conoscere il motivo del suo pianto", chi vuole governare una comunità di uomini sa bene che si ottiene molto di più attivando la sensibilità, passando attraverso i facili canali della commozione e del turbamento, piuttosto che cercando l'approvazione attraverso il ragionamento e la convinzione. "Le grida di un uomo che ha in comune con noi solo l'umanità, ci fanno accorrere in suo aiuto con un moto meccanico che precede ogni riflessione. Chi si avvicina a noi con la gioia dipinta sul viso c'ispira un sentimento di letizia prima ancora di sapere il motivo della sua gioia"³.

Il diplomatico

Non è un caso che l'Abate Du Bos sia un diplomatico e un acuto consigliere politico, che mette i suoi sforzi al servizio della difesa della cattolicità, anche in funzione propagandistica, svolgendo delicate missioni soprattutto in Olanda e in Inghilterra. Esponente del partito d'Orléan, preoccupato di non fondare la monarchia assolutistica né sul diritto divino né sul diritto di conquista, ma su dati storici e giuridici, vuole restituire ai Parlamenti le loro antiche competenze. Legato al cardinale Dubois, che preme per un'alleanza con l'Inghilterra e con l'Olanda contro la Spagna, è fautore di un nuovo assolutismo, che riconosce nel popolo e nella propaganda due strumenti assai potenti.

Un fatto è certo per Du Bos: la sensibilità deve essere attivata velocemente e in modo impressionistico. Da qui l'idea che la fede dei cattolici possa essere stimolata attraverso l'attrattiva delle immagini, per mezzo di una propaganda energica. Bando, quindi, alle dissquisizioni, ai lunghi discorsi. Ciò che teme più di ogni altra cosa è l'assessia di una frase regolamentata, di una frase soggetta alle regole dell'accademia. Allo stesso modo teme un'arte che viene giudicata da un gruppo di funzionari, che applicano una regolistica rigida e senza vita, che decretano cosa sia bello e cosa sia brutto, senza riferimento a quella massa emotivamente coinvolta, il pubblico, a cui l'opera è rivolta. Così, leggendo l'arte attraverso gli occhi di un diplomatico, contro un impero che si chiude in se stesso e che difende i propri valori, anche attraverso le sue Accademie, Du Bos

³ J.-B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005, p. 48.

esalta l'Olanda, per il suo attivismo, i suoi commerci, i suoi scambi con l'Oriente, le sue droghe, che cambiano il gusto degli abitanti e lo rinvigoriscono con il calore dei paesi dalle quali provengono.

Ma non solo. Le tesi politiche di Du Bos sono anche legate alla *querelle des Anciens et des Moderns*. È noto che il suo anticartesianesimo lo porta a riconoscere nell'uomo un sentimento interiore che, senza il soccorso della regola, lo conduce alla verità. In sostanza Du Bos applica le tesi della *Institutio oratoria* dell'antidogmatico Quintiliano all'arte e alla politica. Non è attraverso la ragione ma attraverso un moto dell'animo che si arriva al giudizio.

Le *Riflessioni* sono, peraltro, il retaggio di tesi ormai assodate, come la ripresa d'istanze pascaliane e lockiane e il recupero, nell'ambito della *querelle*, della tesi degli Antichi che dimostra, in sintonia con alcuni Moderni quali Fontenelle, l'instaurarsi di un gusto classico nell'ambito della teoria dell'emozione e della sensibilità. Rientrano poi nel quadro teorico delle *Riflessioni critiche* diversi motivi tratti dalla teoria aristotelica delle passioni.

Nel 1715, la morte di Luigi XIV innesca una crisi politica e culturale che durante il regno del Re Sole era rimasta sopita. Così, anche la *querelle* riacquista forza a ridosso della morte del sovrano con l'opera dell'Antica madame Dacier: *Des causes de la corruption du goût*. In essa si afferma che cattiva educazione, ignoranza dei maestri e pigrizia dei giovani hanno corrotto l'arte e il gusto. La Motte, poi, con le *Réflexions sur la critique*, ironizza sul fatto che le accuse della Dacier manifestassero paradossalmente un'esigenza *moderna*⁴. Insomma, la *querelle* ai suoi epigoni, mette in mostra una relatività del gusto che sarà centrale anche nella trattazione dubosiana.

L'anticartesianesimo da un lato, il recupero di Pascal dall'altro, la vicinanza ad autori come Bouhours e la Bruyère fanno sì che il pensiero dubosiano metta al centro la dicotomia tra *metodo* ed *esperienza*, tra *regola* e *principio di piacere*. Un piacere che si conquista combattendo l'inattività e la noia. Da qui anche l'attenzione a una filosofia sperimentale, potremmo dire, sul campo. Estremamente erudito, Du Bos ha studiato medicina, archeologia, architettura navale e, ovviamente storia. È dunque convinto, a partire dalla sua formazione, che la scienza non è mero ragionamento, non è mero metodo: è, prima di tutto, esperienza. Allo stesso modo, e a maggior ragione, anche la politica non è altro che pratica ed esercizio. Bayle ha poi insegnato a Du Bos ad andare al di là di qualsiasi autorità filosofica, religiosa e politica e a guardare le cose

⁴ Cfr. E. Franzini, Introduzione a J.-B. Du Bos, *op. cit.*

così come sono; lo ha messo sulla strada del sensualismo estetico e della filosofia sperimentale⁵.

Du Bos preferisce l'osservazione alla speculazione. Le analisi delle reazioni fisiologiche di fronte al dolore altrui hanno inizio da un'esperienza che si constata ogni giorno. Da qui l'elogio della passione, che rende l'uomo più socievole e dell'istinto, che tiene lontano l'uomo dal vizio più di qualsiasi ragionamento. Da qui l'elogio dell'emozione in arte.

Le regole che sono già ridotte a metodi sono guide che mostrano il cammino solo vagamente; e solo con l'aiuto dell'esperienza i genî più fortunati imparano da esse come applicare nella pratica le loro massime concise e i loro precetti troppo generali. Sappiate commuovere, dicono queste regole, e non lasciate mai languire i vostri spettatori né i vostri ascoltatori⁶.

Lo spirito filosofico, allora, non può che seguire l'esperienza; il mancato rispetto di questa prassi causa gli errori peggiori nella morale e nella politica.

La società

In politica, come nell'arte, il sistema dubosiano pone al centro l'osservazione. Il ragionamento formula ipotesi. La verità si ha solo con il riscontro empirico. Se il Moderno è schiavo della regola – regola cartesiana – è anche a volte privo di una buona retorica che sa infiammare gli animi. L'Antico, al contrario, abbraccia un'idea di organicità della conoscenza in cui le emozioni hanno un ruolo centrale.

Nel pensiero politico dubosiano, così come nella sua critica d'arte, si riscontra una sorta di rinascimento dell'Antico. La sua preferenza va per una società simile a quella greca (idealizzata), composta da cittadini uguali e liberi che, benestanti, possono usufruire del tempo libero da dedicare al piacere delle arti. Un ideale di fatto borghese che si contrappone ai privilegi di casta. È vero: la subordinazione delle anime è lo scopo della politica ma essa dev'essere fondata sull'interesse sociale e non sul privilegio. E il privilegio della nobiltà è il "vizio di conformazione" della società francese⁷.

La sua concezione della monarchia è interamente laica con evidente ispirazione al pensiero di Grozio. Anche la tolleranza religiosa gli appartiene, ben sapendo che la religione è un potentissimo stru-

⁵ Cfr. A. Lombard, *L'abbé Du Bos. Un initiateur de la pensée moderne*, Hachette, Paris 1913, p. 192.

⁶ J.-B. Du Bos, *op. cit.*, p. 196.

⁷ Cfr. A. Lombard, *op. cit.*, p. 154.

mento di subordinazione delle masse, anche perché la religione cattolica fa dei doveri del buon cristiano i doveri del buon cittadino⁸.

Allo stesso modo anche la concezione di pubblico si allarga e diventa borghese. Così il giudizio cambia pelle nel momento in cui è espresso da una collettività. Sono gli spettatori che decretano il successo di una pièce teatrale. Chi altri? Non certo il critico che applica una regola vetusta. Il pubblico, così come Du Bos lo intende, è un gruppo di persone, sempre più eterogeneo, ma anche sempre più colto, che, al di là delle differenze particolari, viene riconosciuto come una comunità reale, influenzata dal luogo, dalla cultura, perfino dal clima in cui si trova a vivere. In tale contesto l'oggetto estetico si evolve, si adegua, si adatta ai suoi fruitori, perché cambia il modo in cui viene *gustato*. Il pubblico si pluralizza e si modifica con il tempo, così come gli oggetti estetici che mutano sia autonomamente sia in relazione all'incontro con una particolare comunità di spettatori. L'estetica dubosiana si orienta, quindi, verso lo spettatore, misurando il contenuto dell'opera in base all'effetto che essa produce.

Ma come convincere il pubblico? Il procedere di Du Bos è fedele al buon senso, che è la capacità di adattarsi alla vita e alla società che stanno cambiando. Lo studio dell'animo umano, delle sue passioni, del modo in cui può essere impressionato dà vita a un'idea di società, che può essere regolamentata non solo attraverso la politica e la religione ma anche e soprattutto attraverso le lettere, la cultura, l'arte e lo spettacolo.

Personalità carenti di simpatia, commozione e pietà godono meno a teatro, si appassionano meno alla letteratura e di certo sono più inclini a forme di brutalità (lo avrebbe detto anche Adam Smith). Chi utilizza l'immaginazione compassionevole, tanto a teatro quanto nella vita, si dispone ad accettare l'altro come simpateticamente simile a se stesso, ampliando di volta in volta l'universo etico.

Per Hume, grande lettore di Du Bos, la simpatia per le passioni e per i sentimenti altrui nasce in prima istanza come idea nella mente di un soggetto, idea che poi riconosce tali passioni come appartenenti a un altro soggetto, "non diversamente da come concepiamo qualsiasi altro dato di fatto. È altresì evidente che le idee delle affezioni altrui si convertono nelle impressioni stesse che rappresentano e che le passioni sorgono in conformità alle immagini che ne formiamo"⁹. Perciò nella letteratura, nella poesia, nella pittura e a teatro le opere che destano commozione "trasmettono

⁸ Cfr. *ivi*, p. 155.

⁹ D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, a cura di E. Lecaldano, Laterza, Roma-Bari 1982, p. 335.

la loro passionalità da un animo all'altro e sono spesso capaci di aggiungere diletto alla disgrazia, alla miseria e alla stessa morte"¹⁰. Nel Settecento il termine emozione è usato per la prima volta nel suo significato moderno e Hume è di certo, insieme a Du Bos in Francia, uno dei principali promotori di tale uso. In particolare, l'emozione del pianto altrui, legata al piacere quando il soggetto è inserito in un sistema spettatoriale, assume un ruolo di *social control* nel momento in cui stimola e mette in gioco la simpatia.

È da notare che la teoria emozionale dubosiana non mette in crisi la ragione e la sua valenza. Piuttosto, questo sì, serve a introdurre dubbi sulla sua onnipotenza, stimolando la caccia alle pseudo conoscenze e al pregiudizio, quale risvolto negativo della non corretta attività della ragione. Nelle teorie emozionali si assiste a una riconsiderazione dell'istinto, non come ciò che si oppone alla ragione, ma come elemento che la natura concede all'uomo per indirizzarlo nelle sue scelte. Le passioni non hanno nulla che sfugga al controllo di una ragione che sa sempre contestualizzare, valutare, soppesare, correggere, indirizzare verso il piacere. Il patetico piacere di piangere che proviamo a teatro è esso stesso corretto da una ragione che interviene quando il dolore si fa troppo intenso, avvertendoci che siamo in un contesto di finzione. Le passioni fanno parte, integralmente, dell'uomo e della sua natura. Non c'è possibilità di sfuggire alla passione, come non c'è possibilità di sfuggire ai sensi e a ciò che da essi deriva.

Le passioni artificiali

Si accorre in massa per vedere uno dei più raccapriccianti spettacoli che gli uomini possano guardare; intendo dire il supplizio di un altro uomo che subisce il rigore della legge sul patibolo e che muore per gli orribili tormenti: si dovrebbe nondimeno prevedere, supposto che non lo si sappia già per esperienza, che le circostanze del supplizio e i gemiti del proprio simile provocheranno in chi guarda, suo malgrado, un'impressione duratura che lo tormenterà a lungo prima di essere completamente dimenticata¹¹.

Un'attrattiva assai pericolosa se non frenata, arginata, all'interno di un gioco che ha nella finzione il suo fondamento. Qui sta la novità di Du Bos.

Le "passioni reali e autentiche", quelle che "procurano all'animo le sensazioni più vive" hanno su di esso "conseguenze dolorose". I momenti di godimento che possiamo vivere di fronte a una disgrazia reale, sono infatti "seguiti da giornate così tristi" che l'arte

¹⁰ E. Burke, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 20028, p. 75.

¹¹ J.-B. Du Bos, *op. cit.*, p. 40.

dovrebbe trovare il modo di separare la gradevolezza della passione dalle conseguenze spiacevoli. L'arte, cioè, "non potrebbe creare, per così dire, esseri di una nuova natura? Non potrebbe produrre oggetti che suscitino in noi passioni artificiali capaci di tenerci occupati nel momento in cui le sentiamo e incapaci di causare in seguito pene reali e autentiche afflizioni?"¹².

Le passioni *reali* hanno un unico inconveniente: lasciano l'amaro in bocca, tendono a prostrare l'animo che invece ha bisogno di essere eccitato senza conseguenze. L'arte, al contrario, crea esseri di *nuova natura*, cioè fantastici, legati al mondo del *come se*, che ci sappiano far piangere senza dispiaceri. L'eccitazione prodotta dall'illusione è senza conseguenze. Si tratta di un'impressione di seconda natura rispetto a quella causata direttamente dall'oggetto e, proprio perché non raggiunge "la ragione" ma "colpisce vivacemente solo l'anima sensitiva, essa svanisce subito"¹³ e non ha nessuna conseguenza negativa duratura. Il poeta e il pittore, ciascuno a suo modo, non avranno altro compito che suscitare le stesse passioni che le vicende più efferate e più commoventi determinano nella realtà, ma scartando le controindicazioni. Se ciò che viene imitato ha solo un'*esistenza artificiale* e una *vita presa a prestito*, quello stesso oggetto imitato deve però possedere la medesima forza emotiva che ha in natura: ecco il segreto dell'arte. Nel gusto per l'arte e per il teatro, il Settecento ritrova il sentimento che non è falso sentimentalismo, ma energia, coinvolgimento sensoriale, tensione fisiologica, immaginazione al servizio del piacere, simpatia, compassione. Gusto che è esplorazione all'interno della rappresentazione e all'interno dell'illusione.

Attenzione, però, a non intendere, nel pensiero dubosiano, il teatro come un mero luogo di educazione moralistico-sentimentale. Il teatro e l'arte in genere non hanno come principale scopo quello di educare, ma di esercitare, stimolare, esaltare la passione. Una passione che è artificiale. Per questo le opere d'arte non possono mai essere dannose in sé. Du Bos libera il piacere estetico da qualsiasi retaggio morale, da qualsiasi catarsi intesa in senso moralistico. Liberando il piacere, apre spazio alla riflessione sul piacere negativo, sul piacere del pianto altrui, dando avvio a una tradizione che avrà ampio sviluppo in Hume, in Burke e in Mendelssohn.

Conclusioni

L'arte è utile non solo all'individuo, distogliendolo dalla noia, procurandogli passioni artificiali, mettendo in moto la sua sensibi-

¹² Ivi, p. 44.

¹³ Ivi, p. 45.

lità, ma alla società perché stimola la compassione, la simpatia, la reciprocità.

Si potrebbe rispondere a Platone – sostiene Du Bos – che un'arte necessaria o anche semplicemente utile alla società non deve essere bandita solo perché potrebbe diventare un'arte nociva nelle mani di coloro che ne abusassero. In uno Stato devono essere proibite solo le arti superflue e pericolose allo stesso tempo, e occorre accontentarsi di prendere precauzioni per impedire alle arti utili di causare danni: lo stesso Platone non impedisce di coltivare la vite sulle coste della sua Repubblica, sebbene gli abusi di vino provochino gravi disturbi e sebbene la bontà di questa bevanda induca spesso a berne più del necessario. Il buon uso che in tutti i tempi molti poeti hanno fatto dell'invenzione e delle imitazioni della poesia è sufficiente per dimostrare che essa non è un'arte inutile alla società¹⁴.

Torniamo così al punto di partenza.

È proprio il piacere derivato dalla fruizione del pianto altrui che mette il sentimento simpatetico in primo piano nell'ambito dell'estetica e non solo. Insomma, l'estetica emozionalistica di Du Bos si aprirà al sublime in campo estetico con Burke, ma si aprirà anche alla possibilità di considerare il sociale alla luce del sentimento del piacere.

La descrizione delle azioni virtuose infiamma il nostro animo, lo innalza in qualche modo al di sopra di se stesso e suscita in noi passioni lodevoli, come l'amore per la patria e per la gloria. L'abitudine a queste passioni ci permette di tendere alla virtù e al coraggio, cosa che la sola ragione non potrebbe fare. Infatti, il bene della società esige spesso servigi così difficili che è opportuno che le passioni giungano in aiuto del potere per far sì che un cittadino li possa compiere¹⁵.

Tutt'altro che dannosa, l'arte patetica è il motore della società: "la società che escludesse dal suo grembo tutti i cittadini la cui arte potrebbe essere nociva, diventerebbe ben presto il regno della noia"¹⁶.

Allora, ben vengano le passioni, l'amore per il prossimo, per la patria, l'eroismo, la gloria. Un buon artista, così come un buon oratore, deve saper smuovere i cuori. Convertire non è altro che infiammare, persuadere è saper orientare la passione. Il fine dell'oratore "non è quello di essere lodato per la correttezza e lo splendore della sua composizione, due cose che non convincono, ma quello d'indurci ad abbracciare la sua opinione con la forza del ragionamento o con le immagini patetiche fornite dalla sua inventiva e di cui la sua arte gli insegna solo l'economia"¹⁷.

Il riconoscere che le emozioni e le passioni possono essere alla

¹⁴ Ivi, p. 51.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Ivi, p. 196.

base del vivere sociale ha a che fare anche con la loro circolazione e diffusione. Le emozioni fortemente patetiche devono essere stimolate nel contesto della finzione, cioè in un regime di controllo. Il teatro, dove l'elemento simpatetico è veicolato attraverso il pathos, diventa uno dei modi più pertinenti per promuovere la simpatia quale istinto alla socialità. Il teatro è il luogo dove sperimentare e stimolare l'emozione, con la stessa intensità che nella realtà, ma senza conseguenze negative.

Du Bos viene attaccato da Rousseau proprio in veste di sostenitore di una commozione, tanto compassionevole e immediata quanto falsa, che sarà tipica del teatro borghese della metà del Settecento. Se gli uomini preferiscono piangere per ciò che accade sul palcoscenico piuttosto che impegnarsi in una vera battaglia contro le ingiustizie e prendere posizione nella vita reale contro il male, non è perché "come pensa l'abate Du Bos, le emozioni [a teatro] siano più deboli e non arrivino al vero dolore, ma piuttosto perché esse sono pure e senza ombra di angoscia per noi stessi"¹⁸. Non basta certamente una lacrima a teatro per assolversi dalla colpa dei crimini perpetrati dalla specie umana, afferma Rousseau!

Dato per scontato che c'è una forma di godimento del dolore altrui e che tale godimento viene depurato da qualsiasi risvolto negativo, anche fisiologicamente negativo, grazie alla rappresentazione artistica, ne risulta che l'esperienza più profonda ma anche meno dannosa della simpatia si può ottenere in un ambito *protetto*, cioè quello spettatoriale. Questa condizione del tutto privilegiata è al contempo una condizione passiva dal punto di vista dell'azione sociale. Una società, al contrario, dovrebbe necessitare (e Du Bos ne era cosciente) di una partecipazione attiva del cittadino che non si basi sul consenso passivo dettato da un facile godimento. Dato allora per scontato, secondo la logica dubosiana, che gli uomini stanno insieme perché la muta simpatia è fonte di godimento, i panni spettatoriali dovrebbero essere messi e dismessi all'interno di due cornici, quella della finzione e quella della realtà, che sono assolutamente chiare e distinte.

"Per essere un buon spettatore, occorre avere quella tranquillità d'animo che non nasce dalla rilassatezza, ma dalla serenità dell'immaginazione"¹⁹, una serenità che è un privilegio che la vita spesso ci nega. "Il piacere provato nel vedere le imitazioni che i pittori e i poeti fanno degli oggetti che avrebbero suscitato in noi pas-

¹⁸ J.-J. Rousseau, *Lettera sugli Spettacoli*, Presentazione di E. Franzini, tr. it. di F.W. Lupi, Aesthetica, Palermo 2003, p. 42.

¹⁹ J.-B. Du Bos, *op. cit.*, p. 319.

sioni, la cui realtà ci sarebbe stata di peso, è un piacere puro”²⁰. Un piacere puro che può al contempo essere, nel cittadino attivo ed eticamente istruito, un esercizio di realtà. Un gioco che abitua al dramma della vita perché preserva dalle conseguenze della vita stessa. Un esercizio di socievolezza, di simpatia e di reciprocità. Du Bos insegna che l’uomo migliore è quello più compassionevole e su questa constatazione fonda la sua idea di fruizione e la sua idea di società. Una compassione che l’uomo sa e deve stimolare ed esercitare con perseveranza e senza falsi pudori. Il piacere del pianto altrui è allora gravido di teoria, di pensiero e di sentimento.

²⁰ Ivi, p. 45.

La poetica necessaria

di Rita Messori

Nella sua produzione scientifica, così come nelle sue attività di promotore degli studi di estetica in Italia, nella scelta dei classici da tradurre così come nella scelta delle persone da far sedere attorno al tavolo dei suoi vivacissimi e indimenticabili convegni, Luigi Russo si è sempre mantenuto per molti aspetti coerente con la definizione di estetica di Baumgarten. L'estetica è moderna scienza filosofica, fondata sul valore conoscitivo dell'esperienza sensibile e allo stesso tempo ripresa di molteplici tradizioni, che trovano nell'estetica una messa a sistema, mai rigida, intorno a un comune denominatore.

Sia da un punto di vista storico sia da un punto di vista teorico Luigi Russo ha mostrato nel corso della sua vita di studioso e di professore una attenzione curiosa nei confronti di quella lunga parentesi che Baumgarten frapponne tra il neologismo di sua invenzione, *Aesthetica*, e la definizione secca: scienza della conoscenza sensibile. "Aesthetica" divenne non a caso la cifra delle sue attività editoriali, strettamente collegate alla sua instancabile attività di organizzatore culturale. Una parola a un tempo nuova e dalle origini antiche, come a un tempo singolare e plurale; una parola che porta con sé sia l'urgenza del rigore teoretico dell'individuazione dei principi, sia l'urgenza della descrizione del particolare di esperienza, molteplice, mutevole, irriducibile all'astratta purezza del concetto.

All'interno dell'operazione filosofica di Baumgarten la tradizione poetico-retorica gioca un ruolo di primo piano; e non a caso la grande operazione culturale di traduzione dell'*Aesthetica* di Baumgarten promossa da Luigi Russo e curata da Salvatore Tedesco fu preceduta dalla riedizione delle *Riflessioni sulla poesia*, opera giovanile dello stesso Baumgarten. Una operazione, quella di Luigi Russo, che non poteva non trovare una entusiastica adesione da parte di Emilio Mattioli, uno dei maggiori allievi di Anceschi, che del maestro aveva ripreso l'attenzione nei confronti della tradizione poetico-retorica, e in particolar modo l'importanza teorica accordata

alla poetica. Una poetica filosofica, non certo intesa come un elenco di precetti, ma come lo studio dei processi creativi, all'interno dei quali la riflessione teorica è indissolubilmente connessa all'operatività, all'atto creativo.

Da qui lo spazio considerevole assegnato da Luigi Russo alle origini non solo tedesche, ma anche inglesi e soprattutto francesi dell'estetica moderna, in cui strettissimo è il legame tra la dimensione del sensibile e quella fattiva delle arti. La presenza di Diderot nel catalogo di *Aesthetica Edizioni* è in tal senso emblematica, come emblematica è la presenza di Du Bos, amatissimo e molto citato dagli enciclopedisti. È l'idea di una "intelligenza della mano" e di una manualità all'opera anche nelle arti del linguaggio ad accomunare Luigi Russo ed Emilio Mattioli. Una concezione della poetica che ritorna alle sue antiche origini, alla *Poetica* dunque, centrata sul *poiein*, sul fare. Un fare concretamente attuato, in forme sempre nuove e imprevedibili, da un uomo immerso nella cangiante mutevolezza della vita; un uomo sensibile e razionale a un tempo, che nel dare forma alla materia forma se stesso. L'atto poietico, inteso come un processo metodologicamente condotto, è fondamentalmente un atto di costruzione del senso, di sé e del mondo. Entrava così nel cuore del confronto intellettuale l'istanza fenomenologico-critica di Luciano Anceschi e di Antonio Banfi, che di Anceschi fu maestro.

Da qui lo spazio considerevole assegnato da Luigi Russo a figure chiave dell'Estetica del Novecento, come quella di Ernesto Grassi, accomunate non solo da una istanza antidealistica e antisistemica, care all'amico Emilio Mattioli, ma anche e soprattutto dall'urgenza di riscoprire la valenza filosofica della tradizione poetico-retorica. Ernesto Grassi fu uno dei protagonisti della *Vico's Renaissance* e di Vico riprese uno dei temi di elezione: lo studio della metafora quale figura poetico-retorica per eccellenza. È in effetti nel corso del Novecento che la metafora conquista la scena filosofica, non solo in ambito tedesco ma anche e soprattutto in ambito francese.

Di Paul Ricoeur Luigi Russo ospitò nella ricca collana *Aesthetica Preprint*, la prima edizione assoluta di un corso di lezioni sull'immaginazione, tenuto nei primi anni Settanta, nel periodo di gestazione della *Metafora viva*; testo considerato, insieme a *Tempo e racconto*, colonna portante di un progetto ambizioso e mai portato a compimento, quello della *Poetica della volontà*. Un progetto nato dal sodalizio intellettuale con Mikel Dufrenne e dalla comune lettura, sin dai tempi della detenzione in un campo di prigionia tedesco, dell'opera di Paul Valéry.

Una figura chiave quella di Valéry, per comprendere il rapporto tra estetica e poetica nel corso del Novecento, sia in Francia sia

in Italia, a cui Luigi Russo dedica un volumetto di *Aesthetica Preprint* dal titolo *Valéry e l'estetica della poiesis*. Ed è sulla poetica di Valéry, molto amata da Luciano Anceschi, che vorremmo chiudere il nostro breve intervento. Siamo convinti che l'eredità culturale di Luigi Russo possa essere ben spesa anche riassegnando alla poetica il ruolo che le spetta all'interno della scena estetica.

Il corso sulla poetica che Paul Valéry tenne al *Collège de France* costituisce il progetto, anche questo incompiuto, di una poetica filosofica, che si propone di riprendere sia la tradizione antica, quella aristotelica, espressione di un approccio filosofico alla dimensione operativa dell'arte, sia la tradizione moderna, segnatamente quella dell'età dell'*Encyclopédie*. Valéry si dichiarava materialista, alla maniera di Condillac e di Diderot; da entrambi i filosofi, e in particolare da Diderot, Valéry aveva preso l'urgenza di una legittimazione della sensibilità, nelle sue differenti accezioni, e di una visione unitaria e non cartesianamente dualistica dell'uomo. Per ragioni storicamente diverse sia Valéry sia Diderot si oppongono a una filosofia rigidamente sistematica, intesa come l'esercizio astratto del pensiero che trova espressione nel discorso concettuale. E sia Valéry sia Diderot, pur da versanti diversi, si trovano a sperimentare forme nuove del linguaggio teorico, scrivendo dialoghi, racconti, note. Questa sperimentazione linguistica mette in luce la necessità della figurazione per l'articolazione stessa del pensiero. Il pensiero si fa, si costruisce attraverso delle forme della mediazione, che chiamiamo figure. Entrambi sono convinti dell'impossibilità di una presa diretta sul reale, e della necessità del linguaggio e delle figure che lo caratterizzano, in una parola della necessità della poetica.

Ciò che nel corso del Novecento non è stato del tutto compreso e che ci pare oggi quanto mai attuale, è l'insistenza da parte di Valéry nei confronti di una indagine sulla genesi della figurazione. La figurazione, che accomuna la poesia alle altre forme artistiche, si origina nell'esperienza, in atti percettivi e motori che potremmo chiamare schemi; il linguaggio poetico, come ben mostrano gli scritti sulla danza e i *Cahiers*, nasce dall'esperienza, che per Valéry è fondamentalmente corporea e senso-motoria. Ancor meglio: il linguaggio verbale nasce dal gesto, cioè da un linguaggio preverbale radicato in situazione, immerso in uno spazio-ambiente sia naturale sia sociale, col quale avviene una forma originaria di interazione. La ripresa del *Saggio sull'origine delle conoscenze umane* di Condillac e della *Lettera sui sordomuti* di Diderot è evidente. Come evidente è l'attenzione nei confronti di una corporeità fisiologica, senziente e semovente in un rapporto di continuo scambio col mondo.

Tali riprese si inseriscono all'interno di un quadro teorico dove

centrale diviene la dimensione di possibilità insita nell'esperienza; la difficile nozione di "implesso" è il tentativo di sondare la dimensione del possibile di noi stessi e del mondo che nell'esperienza sensibile e interattiva può rimanere inespressa. Lo stato poetico, da intendersi certamente non in senso statico ma in senso dinamico e processuale, è per Valéry lo stato in cui l'"implesso" trova espressione. Un'espressione che necessita di forme nuove della mediazione, di schemi e di figure inediti, che superino la dimensione del quotidiano. Lo stato prosaico, o quotidiano, è lo stato della ripetizione automatica degli schemi e delle figure, ripetizione che annulla l'interazione col mondo e con essa la messa allo scoperto del possibile.

In un'epoca di grande sviluppo e di grande diffusione delle scienze cognitive, in cui lo studio cognitivista del linguaggio figurato ha caratterizzato il dibattito filosofico sulla metafora, leggere Valéry può essere quanto mai utile. Se in genere l'approccio cognitivista tende a collocare la figura nel pensiero incarnato, col rischio di fare del linguaggio una mera esternazione delle figure di pensiero, e tende a non interrogarsi sulla genesi della figura e sulla sua capacità di rinnovarsi, l'approccio poetico di Valéry consente di meglio spiegare il rapporto tra esperienza corporea, pensiero, linguaggio, mostrando la necessità di superare la dimensione del quotidiano, per poi tornare ad essa.

Ma c'è di più. Valéry giunge a differenziare lo stato poetico da quello prosaico, e a sottolineare la necessità dello stato poetico per rimettere creativamente in movimento il processo della figurazione, attraverso il superamento della dottrina dell'*ut pictura poesis*. Un superamento che mantiene però il valore della comparazione, anche se tra due arti diverse, la poesia e la danza. Il processo della figurazione è originariamente corporeo, come del resto mostra il primo capitolo della *Poetica* di Aristotele in cui la danza gioca un ruolo determinante. Ciò consente a Valéry di recuperare l'aspetto riflessivo della figurazione: ogni figura è anche figurazione del sé. E, se vuole rimettere in gioco le proprie potenzialità sensibili e motorie, il nostro corpo necessita non di disfarsi degli schemi, preordinati, ma di inventarsene di nuovi. Non soltanto nel nostro rapporto al mondo, ma anche nel nostro rapporto con noi stessi abbiamo bisogno di forme della mediazione; necessitiamo della figurazione e di una teoria dei processi della figurazione, cioè di una poetica. In un'epoca contrassegnata dal falso mito dell'immediatezza, della presa facile e veloce, sul mondo e sui noi stessi, una poetica filosofica ci pare quanto mai necessaria.

Estetica e fine dell'estetica

di Giampiero Moretti

Cercando un punto di partenza adeguato al titolo, mi rendo conto che forse non ve ne è uno migliore del richiamo a quel che spesso è considerato – non sappiamo quanto a torto o a ragione – il segnale dell'inizio del pensiero in Occidente. Certo, è dell'estetica e della sua particolare storia che si vorrebbe qui trattare; ma come negare che valga la pena di rifarsi alla tanto celebrata origine della filosofia dallo “stupore”, dalla *meraviglia*? Stupore e meraviglia non riguardano infatti *soltanto* l'esistenza, e la constatazione sensibile dell'esistenza dell'ente, il suo essere emerso dal nulla all'essere (e quindi, da ciò, la sua presenza, che darebbe senz'altro origine alla riflessione filosofica); stupore e meraviglia (nella loro origine alla riflessione filosofica) si legano alla presenza dell'ente grazie ad un'invisibile, ma avvertibile e avvertita, *aura*, che circonda da ogni parte l'ente, ed il suo manifestarsi, un'aura che è a sua volta accompagnata dalla reazione (felice, incuriosita, atterrita, stupita, meravigliata) dell'essere umano che, appunto sensibilmente, si trova *nell'aura* e *con essa* dinanzi all'ente. Se così stanno le cose, il legame della nascita della filosofia con l'ontologia della bellezza, e dunque con un territorio che sarebbe disciplinarmente diventato l'ambito dell'estetica dalla metà del Settecento in poi, è qualcosa di accertato quanto di antico, di originario. La dimensione “estetica”, in senso lato, fa in tal senso parte della nascita della filosofia e contribuisce alla sua stessa generazione. Non è sotto molti aspetti altamente significativo che l'*aura*, elemento che successivamente tanto avrebbe significato per l'estetica, si farebbe presente nella *semplice* comparsa dell'ente? Aura sarebbe così lo stupore originario e meravigliato che attrae l'umanità sensibilmente diretta all'ente che appare. Non un *di più*, ma un *ineliminabile*; non un qualcosa di particolarmente connesso e dipendente da un tipo di ente, ma piuttosto il modo di farsi avanti, di farsi vedere di ogni ente. Non dobbiamo dunque sottovalutare questa circostanza: proprio la riflessione sulla *scomparsa* dell'aura, persino sulla necessità che l'aura (che circonda l'ente)

debba (sia destinata a) scomparire, si palesa forse non casualmente nel momento di massima crisi del pensiero filosofico occidentale, un momento (la seconda metà del secolo scorso) in cui, sempre forse non casualmente, l'estetica, disciplinarmente e contenutisticamente, entra in crisi assieme alla filosofia tutta e sembra però scampare almeno parzialmente al proprio declino, comune a quello della filosofia, attraverso la *rinuncia* al suo originario carattere fenomenico-auratico.

La prospettiva che ho cercato di definire fin qui, relativamente all'estetica intesa in senso ontologicamente amplissimo, possiamo utilizzarla per prendere in considerazione uno studio di Alfred Baumler del 1934 che per molti aspetti rappresenta un felicissimo e sintetico incontro di teoria e storia dell'estetica. Alla sua prima riga leggiamo: "La riflessione estetica non è nata con l'apparizione dell'arte, ma con quella del bello"¹. Il termine *riflessione* ha qui un significato terminologicamente non essenziale, indica semplicemente l'inizio di quel pensiero che viene storicamente caratterizzato come *estetico* e che gradualmente occuperà sia lo spazio del bello sia quello dell'arte. Ma il punto è l'apparire del bello, e cioè il presentarsi dell'ente circufuso dall'aura che, visibile/invisibile, induce l'essere umano alla meraviglia. La considerazione della disciplina estetica come una riflessione sulla meravigliosità dell'ente, che si offre alla sensibilità (*aisthesis*), fa della sensibilità stessa qualcosa, il cui raggio d'azione non può essere rivolto esclusivamente all'ente, ma all'essere come luogo d'origine dell'ente e dell'aura, provenienza tanto del visibile/percepibile quanto dell'invisibile/avvertibile; la sensibilità di cui qui si parla, dunque, quella che viene letteralmente *contagiata* dal bello, rinvia ad un suo aspetto ontologico essenziale, programmatico e processuale inaggrabile, che sospinge la sensazione propria dell'essere vivente in una dimensione che è senz'altro proiettata fin dall'inizio verso l'invisibile attraverso una per così dire naturale esperienza di trasparenza del visibile. La sensibilità come oltrepassamento e, forse ancor meglio, *attraversamento* della materia. Un attraversare che suscita e che, dalla trasparenza, può anche condurre alla trasfigurazione, che è poi il vero e proprio territorio dell'arte. Ogni tentativo di ricondurre l'arte al fenomeno riscontrabilmente sensibile-percettivo, di confinare l'arte all'imitazione, consegna perciò stesso l'arte al suo grado di certo più misu-

¹ A. Baumler, *Ästhetik* (aus dem *Handbuch der Philosophie*, Abteilung I, Beitrag C), München-Berlin 1934; Oldenburg, München-Wien 1972; A. Baumler, *Aufzeichnungen zur Theorie der Kunst* (appunti tratti dal *Nachlaß* di Baumler, rivisti e ordinati da Marianne Baumler); tr. it. di G. Lacchin (a cura di), *Estetica e annotazioni sulla teoria dell'arte*, Edizioni Unicopli, Milano 2009, p. 29.

rabilmente realistico e osservabile, e tuttavia anche al suo aspetto meno *libero*. Entriamo, con questo accenno alla *libertà*, nell'ambito del(la) *fine*, che si presenta perciò non solo come conclusione ma in primo luogo anche come possibile *fine*, e cioè come *scopo*, che però porta da sempre in sé una potenziale *conclusione*.

In Platone troviamo il concetto e la parola bello (*kalòn*) in relazione a tante cose e tanti dominî, ma per il percorso che stiamo facendo ne dobbiamo considerare solo alcuni: quello politico (Stato), quello pedagogico (educazione individuale), e quello erotico (Eros). Anima, vita e bellezza sono le parole-chiave che denominano quei territori. Ma è qui che iniziano molti problemi: l'universalità potenziale del bello, e il manifestarsi (altrettanto potenzialmente) infinito della bellezza, inducono facilmente a credere che la gerarchia non rivesta un ruolo centrale nell'essere; la scelta, tuttavia, la libera possibilità autentica della scelta, discende invece dalla gerarchia che, disponendo l'ente secondo una direzione e un significato, consente secondo Platone all'essere umano di orientarsi in quello che potremmo anche chiamare un *sistema delle auree*, per scegliere appunto liberamente. I tre dominî su nominati, dunque, vengono come attraversati da una gerarchia ontologica tripartita. Passando al secondo aspetto dell'estetica in Platone, l'arte, è facile rilevare come Platone non abbia con l'arte quello che oggi potremmo definire un rapporto eminentemente *teoretico*, ma, a differenza di Aristotele, *pratico*: ciò può a prima vista risultare un po' spiazzante, abituati come siamo ad usare per Platone il termine *ideale*; ma va ricordato che non di bello si sta qui parlando, bensì appunto di *arte*. E per Platone arte significa mezzo per *educare* il cittadino dello Stato. A tal proposito la riflessione di Platone parte com'è ben noto dall'esame degli effetti di musica e poesia sull'anima dell'uomo, un'analisi che lo conduce a prendere posizione (almeno in parte e per un momento spiritualmente molto significativo della greicità) contro Omero e contro Esiodo, cioè contro coloro che avevano donato col loro canto ai Greci gli dèi dell'Olimpo, il Pantheon per eccellenza. Omero, agli occhi di Platone, ha invece nella sua poesia soprattutto poeticamente *liberato* tutte le passioni umane, ed è perciò che egli non ha potuto *fondare* alcuno Stato. *Imitando* le passioni, poeticamente, esse vengono di fatto *legittimamente* liberate da ogni disposizione gerarchica, rese cioè autonome, in grado di autofondarsi, e dunque Omero non può in alcun modo gareggiare con Platone per la fondazione di uno Stato. *Imitando* gli *oggetti*, che sono copie delle idee, le opere poetiche non possono, quanto a potere e finalità educativa, essere all'altezza della capacità dialettica di produrre *verità* (dice Socrate); al massimo, l'opera poetica

produce *simulacri*. In questa contrapposizione tra i simulacri (esito e frutto di imitazione: *plurali*) e verità (unica e sola: *singolare*), ritroviamo, in ambito *estetico-pedagogico*, il risultato della fondazione metafisica del rapporto tra uno e molti: i molti sono percepiti come illusione, l'uno soltanto è ontologicamente vero. Perché? Molto in sintesi: poiché l'essere è uno, e il divenire, secondo Platone, non va oltre l'apparenza.

Proprio in quest'ultimo punto è possibile individuare il filo che collega la posizione di Platone a quella pitagorica, precedente, per poi procedere nella storia occidentale fino a Vitruvio e al Rinascimento: abbiamo a che fare con un'estetica della *misura* (o norma: *Nomos*), una posizione teorica molto strutturata e definita che respinge la distinzione tra contenuto e forma, rendendo così massimamente *vera* non tanto la *riproduzione della misura* nell'opera (o manufatto) quanto piuttosto l'*applicazione* della misura nell'opera, applicazione (l'aspetto saldamente pratico-pragmatico del platonismo, di cui si diceva prima) che in tal modo mette da parte, nella realizzazione concreta, qualsiasi principio di distinzione/distinguibilità, esaltando senz'altro la potenza metafisica dell'Uno che ignora la storia e il divenire (un'ignoranza superiore, potremmo dire, nel cui ambito il divenire è ricondotto immediatamente, ogni volta, all'essere). L'insistenza (costante seppur non continua, dunque talvolta sotterranea) progressiva di Platone sulla centralità dei concetti di ordine e misura ha come contropartita quella di attenuare la centralità della sua distinzione metafisicamente altrettanto fondamentale tra idea e copia: la misura e l'ordine operano infatti, col loro vigere ovunque nella realtà, contribuendo a mettere fra parentesi o ad eliminare del tutto la distinzione ontologica tra copia e modello. L'imitazione come principio e come applicazione – alla luce di queste riflessioni di Platone, presenti soprattutto ne *Le leggi* – trova perciò espressione e importanza non più tanto nella nozione di riproduzione (con l'implicazione della diminuzione ontologica della copia) quanto piuttosto nel senso complessivo di un'esposizione simbolica nell'opera (o nel manufatto in senso lato) della misura e dell'ordine stessi, con tutta la loro pienezza metafisica, connotando perciò ontologicamente il reale in ogni ambito e livello (gerarchico). In qualche misura, Platone riabilita (e dunque *riammette nell'essere*) persino la rappresentazione-esposizione del sentimento, in precedenza, com'è noto, invece bandita; il tutto purché – sempre secondo Platone – di *giusto* sentimento si tratti: dunque, non un sentire meramente soggettivo (e caduco), bensì intemporalmente esprime la giustizia e l'ordine, nonché la misura, vale a dire l'esistenza armonicamente ordinata e fondata del cittadino.

Nel circa mezzo millennio che separa Platone da Plotino, per motivazioni storiche oltre che teoriche che qui non ha importanza ricostruire e neppure richiamare, stante la notevolissima mole di lavori sul tema, è facilmente riscontrabile che la posizione di Plotino produca il superamento dei concetti di misura e simmetria alla volta della rivendicazione della superiorità ontologica di *quel* che nella simmetria risplende. In particolare, Plotino riprende il Platone della dottrina delle idee dando però il nome di *spirito* all'idea fondamentale e potentemente ontologica dell'Uno, e attribuendo a quest'ultimo la caratteristica di provenienza aristotelica della formatività, della conduzione a perfezione del principio attivo nel e del prodotto, in maniera che lo *spirito*, nell'accezione appunto plotiniana, si presenta senz'altro come produttivo, formativo, e in fin dei conti anche entusiasticamente (cioè: spiritualmente ispirato) creativo. Plotino contrasta spesso e non casualmente l'idea di un accostamento spontaneo ed automatico tra simmetria/proporzione (da un lato) e bello (dall'altro), poiché a suo avviso il bello è bene che sia (soltanto) *semplice*; esso, come Spirito, è appunto quell'Uno (non composto dunque, in qualunque modo si pensi la composizione) che risplende nel molteplice. L'intento metafisico di Plotino è evidente: vuole che all'Uno pertenga il *sublime* predicato della bellezza, laddove per lui è sublime quel che si solleva (e, per partecipazione, solleva) dalla varietà all'unità (per questo motivo il sublime in Plotino non è quasi mai *contrapposto* al bello). Per quanto concerne invece l'*arte* in senso proprio, Plotino accantona il problema dell'imitazione, nel senso della sua (platonica) svalutazione, insistendo invece non di rado sul carattere di verità dell'arte; benché l'*opera d'arte* resti per sempre ancorata al processo formativo che la riguarda, quel processo mostra e dimostra come, operando su una *manca*za, l'artista si sforzi di colmarla proprio nell'opera, giungendo alla perfezione attraverso un'*intuizione* del bello che *non* passa però principalmente per la sensibilità. Resta tuttavia la preferenza, in Plotino, per la forma-vita che nella *natura* si manifesta a suo dire qualitativamente *meglio* (superiormente) rispetto alla forma-statica dell'(opera d')arte. In Plotino, il procedimento di *elevazione* (= eros-passione), che in Platone aveva come scopo soprattutto la meta spirituale dell'idea e dunque tendeva ad *allontanare* la sensibilità, è ora rivolto invece a recuperare la sensibilità, nel segno di un entusiasmo che si potrebbe ricondurre al momento poetico-tragico-omerico, e dunque pre-filosofico (presocratico) della greicità. La questione centrale che concerne l'aspetto teoretico-cognoscitivo della posizione di Plotino possiamo provare a riassumerla così: nell'elevazione verso la bellezza, che comporta un inevitabile

distacco dal fenomeno e dalla sua manifestazione, la *conoscenza* della natura di quest'ultimo (come *notizia*, se vogliamo *circoscritta* dal e sul fenomeno stesso: insomma *scientificamente* neutro-oggettiva) non viene aumentata da quel *sublimarsi*, anzi; *piuttosto*, anche se non del tutto in contrapposizione con la neutralità presuntivamente oggettiva della conoscenza, resa impalpabile. Tale impalpabilità è poi l'ineffabile di cui tanta *estetica* si è successivamente alimentata.

Il percorso che conduce da Plotino ad Agostino ha luogo in maniera molto spontanea, anche perché, come osserva acutamente Baeumler "già con Plotino la dottrina platonica delle idee era stata messa al servizio di uno spirito a essa estraneo. Il rapporto fra l'uomo e il mondo spirituale era stato determinato come un rapporto di tipo affettivo, come un rapporto fra il desiderio nostalgico e l'amore; le parole d'ordine 'ritorno' e 'fuga' erano legate appunto a questo e potevano essere interpretate entrambe cristianamente"². In particolare, se da un lato Agostino riflette sulla questione della bellezza sostituendo al *Nous* plotinico il Dio personale cristiano, sottolineando dunque in questo contesto l'importanza sempre maggiore che deve assumere l'*interiorità* dell'afflato spirituale dell'anima e del suo rapporto diretto con Dio (con conseguente svalutazione della *natura* e della *carne*), d'altro canto egli riprende e riafferma in chiave estetica i concetti di simmetria e di misura-numero che gli consentono un cammino curiosamente inverso a quello che aveva compiuto Plotino. Scrive in proposito Baeumler: "Plotino si era elevato dalla bellezza sensibile all'Uno come fonte della bellezza. Agostino passa dalla rappresentazione della bellezza superiore al concetto della bellezza, da questa al concetto della forma, da qui al concetto della misura e da questa al concetto del giusto rapporto (il ritmo). Guidato dal concetto dell'ordine, egli compie il cammino a ritroso verso il fenomeno"³. In tal modo Agostino affianca a buon diritto lo Pseudo-Dionigi come traghettatore e fonte per l'intero Medioevo, della teoria della bellezza, laddove Aristotele si attesta come la fonte medievale della teoria dell'arte.

Alla teoria dell'arte di Aristotele non è toccato il fascino della teoria del bello e della bellezza di Platone, benché anch'essa avesse in realtà di mira, come per il bello di Platone, la conoscenza dell'essere. E, per quanto *Poetica* e *Retorica* abbiano avuto importanza fondamentale nei secoli che hanno seguito la loro stesura, è utile, sempre con Baeumler, rammentare che Aristotele ha inaugurato una forte controtendenza teorica all'idea che esista e debba-possa esistere soltanto arte bella, poiché nella sua opera non c'è traccia

² A. Baeumler, *op. cit.*, p. 61.

³ Ivi, p. 65.

teoretica evidente che consenta di distinguere tra arte in senso amplissimo e arte bella (tanto meno in senso *moderno*). Anzi è probabile che anche nelle parti perdute della sua opera egli non fosse interessato al *bello* inteso di per sé ma appunto solo all'*arte* nelle sue molteplici accezioni. Si comprendono molto meglio non pochi aspetti della dottrina di Aristotele se si considera che Plotino si rifà a lui per il rapporto forma (*èidos*) materia (*yle*), mentre d'altro canto traspone quei due concetti aristotelici in ambito *mistico*, concetti che in Aristotele erano invece in relazione alla forma dell'essere e all'essere come forma. Non a caso Aristotele pensa, probabilmente per primo, l'essere come organismo, e dunque configura un'accezione estetica in senso più ontologico (che riguarda cioè l'ente) che metafisico. Serve in realtà poco per *inquadrare* appieno la teoria estetica di Aristotele. Materia (*yle*) è tale solo in relazione ad una realtà formatrice-ordinatrice (*èidos*); un rapporto, quello tra materia e forma, che l'organismo in natura produce ed elabora da sé, autonomamente, e dunque *in sé*. Nel mondo artificiale invece, quello cioè dell'arte (della produzione) in senso ampio (e non esclusivamente dell'arte bella, come abbiamo visto), la forma non è inizialmente già *presente* nel prodotto, ma, come immagine-progetto, lo è nell'anima del realizzatore-produttore, indipendentemente dal tipo/specie di prodotto (artistico). È noto che Aristotele aveva una concezione di *anima* ben diversa da quella platonica, una concezione suscettibile di diventare nei secoli successivi quel che infine ci siamo abituati a chiamare familiarmente spirito-mente. Resta viva in lui l'affinità tra i prodotti naturali e quelli dell'arte, affinità immutata nel tempo anche se lo sbilanciamento verso un polo (natura) o l'altro (arte) avrebbe condotto, a fine Settecento-inizio Ottocento, Schelling e la sua filosofia dell'arte ad evidenziare la *superiorità* della singolarità formativo-produttiva (geniale) della natura sulla formatività meno diretta-spontanea dell'arte, e Hegel ad espungere la produzione naturale dall'ambito artistico (spirituale). Prima di loro, Goethe e Schiller, pur in atmosfera ancora del tutto platonico-plotinica, individuavano entrambi nell'idea aristotelica di organismo un riferimento essenziale per le loro stesse opere. La stessa traduzione di *tèchne* con *ars* è qualcosa di pienamente aristotelico. Punto fondamentale è l'elemento induttivo dell'arte poetica, che, sempre per Aristotele, non va affatto considerato inferiore rispetto a quello deduttivo, anzi: l'elemento induttivo, in tutta la sua importanza, giustifica ad esempio la mancata distinzione (in ambito aristotelico) tra artigiano/artista e tra opere finalizzate all'utilizzo, senza peraltro che quest'ultimo venga contrapposto *tout court* al diletto; per Aristotele, si può infatti operare artisticamente sia agen-

do nel senso di quel che la natura non è in grado di fare da sé, sia nel senso che l'opera *imita* la natura. *Imitazione* è soprattutto *conformità allo scopo* (ordinativo e formale), per Aristotele. Infine, va rammentato che Aristotele non contempla un'imitazione del bello, poiché quest'ultimo in senso proprio è ciò che è conforme alla propria condizione ontologica (perfezione/compimento). Su concetti quali misura, simmetria e proporzione (nell'opera), Aristotele non dice invece cose molto diverse da Platone, e neppure sulla funzione educativa dell'arte in particolare della musica.

Questa minima, e certamente molto stilizzata, ricostruzione della storia del problema estetico, o dell'estetica come problema, è utile esclusivamente alla questione che si pone nel titolo e nell'intendimento di queste considerazioni. Seguendo i punti essenziali del percorso tracciato da Baeumler nel 1934 è difficile non concordare con quello che egli riteneva fosse l'epilogo del percorso stesso: "a partire dal fondamento che ne diede Platone – scrive Baeumler – metafisica della bellezza e teoria dell'arte corrono parallele, respingendosi a vicenda o unendosi tra loro [...]. Nell'“estetico” XVIII secolo [...] le due tendenze raggiungono il loro culmine"⁴. Questo culmine è il cosiddetto battesimo dell'estetica come disciplina filosofica *autonoma e poi speciale*, che avrebbe trovato ulteriore esito nel sistema delle arti (l'ordinamento gerarchico e però al contempo anche mobile delle arti tra di loro) e nella filosofia idealistica dell'arte (l'interpretazione dello sviluppo dell'arte in chiave di filosofia della storia). L'implicito platonismo, che permane sotteso alle concezioni estetiche di Medioevo, Umanesimo rinascimentale e Seicento, per raggiungere nel Settecento quel *culmine* di cui sopra, emerge "sempre dal fatto che viene negato l'essere autonomo dell'opera bella o di quella artistica: se infatti esiste una *bellezza prima*, della quale tutto il resto è solo un'*ombra*, allora ciò che si manifesta in modo armonico resta solo un'apparenza di realtà"⁵. L'affermarsi progressivo dell'idea di genio-talento naturale, e della sua creatività spontanea nell'atto artistico, fenomeno tipicamente settecentesco, contribuisce poi da un lato a valorizzare positivamente la creazione naturale-spontanea rispetto a quella tecnico-artificiale mentre, dall'altro, a privilegiare sempre più il ruolo dell'artista come corrispondente elettivo nell'umanità di quella creazione che avviene spontaneamente in natura. È vero che si apre altresì (o meglio: continua su di un altro livello) la disputa tra *gusto* e *genio* (spesso inteso come sregolatezza-follia), ma ancor più importante è che quella contesa non trova risoluzione nella *Romantik* tedesca, come invece generalmente si pensa, con-

⁴ Ivi, p. 139.

⁵ *Ibid.*

fondendo romanticismo e teoria della genialità/sublime, ma nelle propaggini dello *Sturm und Drang* presenti e attive ancora in età romantica. Questo distinguo, che può sembrare l'esito di un'analisi condotta internamente alle teorie estetiche mitteleuropee tra Sette e Ottocento, acquista invece importanza essenziale nel momento in cui la concezione – questa sì pienamente romantica – di *simbolo* attenua la componente soggettivistica dell'operare artistico presente nell'eredità settecentesca e apre l'estetica alla *sua fine*, che forse, come detto all'inizio, era anche il *suo fine*.

Naturalmente quella che ho appena definito la concezione romantica del simbolo poggia a sua volta su posizioni precedentemente elaborate e meditate da una notevole serie di poeti e pensatori, a cominciare da Goethe e Schiller, per allargarsi poi a tutti i loro interlocutori contemporanei. Ma il punto centrale è a mio avviso quello cui accennato poco sopra: il *simbolo* romantico, con la sua implicita apertura a natura e storia in chiave – appunto – simbolica, dispone in una connessione armonica e però anche tragica uomo, natura e storia, ricomprendendo lo sviluppo e dunque il divenire senza che quest'ultimo si trasformi in evoluzione progressiva dal basso verso l'altro e soprattutto senza che il momento del contrasto-conflitto tra le forze spirituali che si fronteggiano al suo cospetto venga considerato semplicisticamente infinito: ogni opera d'arte ne costituisce invece una tregua, un armistizio *bello*; in tal modo, non soltanto natura e storia o empiria e teoria, ma soprattutto paganesimo e cristianesimo entrano in un dialogo fino ad allora mai sperimentato, poiché carico di una palingenetica attesa e preparazione di un tempo *nuovo*, altro rispetto al fino ad allora eccessivamente astratto ideale di umanità. Il pensiero romantico si erge così a paradigma di una modalità di esistenza umana che oltrepassa enormemente le ristrettezze di un canone estetico *differente dai precedenti*. La riconduzione della *Romantik* alla manifestazione arbitraria e soggettiva del sentimentalismo, operata da Hegel nella *Fenomenologia* e trasportata da Carl Schmitt, un secolo dopo, sul piano della scienza politica, dimostra ampiamente quanto il movimento romantico sia stato percepito come pericoloso dal pensiero filosofico tradizionale, poiché aveva tentato di *liberare* l'estetica dai suoi vincoli disciplinari per trasformarla in una filosofia della vita in senso ontologico. Diviene allora corretto affermare che l'inizio della *fine* dell'estetica coincida con la *Romantik*, e che la sua fine effettiva avvenga con l'opposizione nietzscheana alla *Romantik* stessa. Tale fine non è dovuta alla determinazione di Nietzsche nel combattere Wagner, come spesso capita di leggere, ma nell'abbaglio filosofico in cui incorre Nietzsche nel momento in cui ritiene che il dioni-

siaco sia ontologicamente antiromantico *in quanto* antimetafisico. Il simbolo romantico era infatti già antimetafisico, poiché aveva ricompreso nel tempo simbolico dell'essere (la cosiddetta simbolica della storia) il divenire e il suo afflato rinnovatore, chiamandolo proprio, spesso, col suo nome: Dioniso. A differenza dei romantici, Nietzsche libera però Dioniso dal suo rapporto – romanticamente invece ineliminabile – con il sovrasensibile in quanto invisibile trama significativa del mondo sensibile, raggiungendo però in tal modo soltanto l'esito di consegnare l'esistenza all'insensatezza paradigmatica ed alla volontà di potenza di una soggettività incerta e del tutto priva di modalità minimamente atte a rispondere dell'esercizio artistico della potenza. La distruzione nietzscheana del simbolo segna dunque la fine della *Romantik* ma non quella dell'estetica, che non era ancora giunta alla sua conclusione, poiché il suo *fine* non si era ancora potuto manifestare come *sua* fine.

Tale evento compare nel pensiero di Heidegger. Apparentemente, con Heidegger, ci si trova di fronte al rifiuto dell'estetica, tipico di tutta la sua epoca e condiviso con altri filosofi di provenienza fenomenologica e *lebensphilosophisch*, in quanto la (ri)valutazione dello *Erlebnis* condurrebbe alla sopravvalutazione – ancora una volta questa la vulgata – dell'elemento soggettivo e individualistico, sia nella creazione-valutazione dell'opera d'arte sia nell'espressività artistico-estetica. In realtà, l'opposizione di Heidegger alla nozione di estetica come disciplina filosofica di provenienza metafisica è precedente, in senso aristotelico potremmo quasi dire, alla sua contrapposizione all'estetica dello *Erlebnis*. Heidegger, con la sua nozione di *Da-Sein*, di Esser-ci (qui) di provenienza fenomenologica, rievoca un'apertura spiritualmente romantica verso il superamento della proibizione nietzscheana del simbolo. Certamente il discorso è molto complesso e non può che essere accennato per grandi linee; soprattutto da evitare è l'idea che si voglia qui (ri)proporre un'interpretazione di Heidegger come *ultimo romantico*. Il problema è invece: l'opposizione heideggeriana all'estetica è una prosecuzione oppure un allontanamento dalla posizione antisimbolica di Nietzsche? Comune ad entrambi è certamente l'intransigenza antiplatonica e antimetafisica. Ma nel momento in cui Heidegger (all'inizio degli anni Trenta del Novecento) si decide per Hölderlin, Nietzsche diviene un grande avversario, un avversario con il quale si è compiuto un notevole cammino, ma al quale è necessario contrapporsi. Sulla contrapposizione tra Nietzsche e Heidegger ho insistito a sufficienza in svariate occasioni⁶ e non è qui il caso di ritornarvi.

⁶ Cfr. ad esempio: G. Moretti, *Heidegger contra Nietzsche*, in F. Cattaneo, S. Marino (a cura di), *Da quando siamo in colloquio. Percorsi ermeneutici nell'eredità nietzscheana*.

Quella contrapposizione si ripercuote tuttavia in maniera fondamentale sulla questione del(la) *fine* dell'estetica. La triade nietzscheana dionisiaco-arte-volontà di potenza viene infatti da Heidegger interpretata come l'annuncio (e la possibile realizzazione) del compimento della metafisica occidentale. La scommessa heideggeriana sulla *Seynsgeschichte* e sul ruolo che Hölderlin rivestirebbe al suo interno prende infine il sopravvento, un sopravvento che Heidegger espressamente connette alla *sua* nozione di interpretazione. Il *suo* è in corsivo poiché – che lo si ammetta o meno – riguarda il privilegiato rapporto che Heidegger individua – ossessivamente? – tra il *Da-Sein* di Hölderlin ed il *proprio*⁷. Nella misura in cui, infatti, la soggettività di poeta e pensatore viene per così dire *rimessa* al *Sein*, il *Da* (storico-esistenziale) di entrambi assume la forma dell'opera ancora *incompiuta* (Hölderlin) e dell'interprete che porta l'opera a *compimento* (Heidegger). È per questo motivo che mi è più volte capitato di affermare che senza l'interpretazione heideggeriana l'opera di Hölderlin non esiste(rebbe). Naturalmente, *non* l'opera nel senso storico-letterario del termine, ma quella che si situa sul piano dell'incontro (destinale, indubbiamente) tra *Da-Seyn*, e che non sappiamo se sia effettivamente mai esistita. Con la fine della filosofia (metafisica) e il compito del pensiero, si avvia a compimento non soltanto l'età della filosofia tradizionale, secondo Heidegger, ma altresì una configurazione di essere umano (*Da-Seyn*) il cui perno, il cui centro esistenziale è destinato in futuro ad oscillare tra tecnica e poesia. La fine dell'estetica è dunque, al contempo, un tassello essenziale della fine della metafisica come filosofia tradizionale nonché realizzazione-compimento di quella tensione che ha storicamente (= destinalmente) condotto l'umanità a rivolgersi verso la bellezza (armonia, simmetria, forma), *liberando* in tal modo al (dal) proprio interno forza dionisiaca della fine (storicamente avvertita o meno).

Studi in onore di Carlo Gentili, Aracne, Roma 2011, pp. 59-65; Id., *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*, Morcelliana, Brescia 2012; Id., *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, quarta edizione ampliata e aggiornata, Morcelliana, Brescia 2013.

⁷ Cfr. M. Heidegger, *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, tr. it. a cura di A. Ardovino, "Aesthetica Preprint", n. 72, 2004, p. 58: "Sul superamento dell'estetica [...] decisivo è invece: *in che modo* viene domandato, in senso decisivo, dell'opera e in che modo del fare artistico e del custodire!". In questo brevissimo appunto troviamo esposto in maniera chiarissima il senso dell'*interpretare* proprio di Heidegger. Il *suo* (di Heidegger) *Da-Seyn* è il *in che modo*, dunque la disposizione esistenziale, la *Stimmung*. L'esito di tale *Stimmung*, che proprio per questo suo carattere estremo cessa di essere esistenzialmente individuale-personale ed assume invece il carattere universale-umano della proiezione verso il futuro, è l'interpretazione.

Un'immagine per l'estetica. *Apologia di un sapere liminare*

di Alessandro Nannini

Sono passati ormai quarant'anni dal convegno di Cracovia (*Crisis of Aesthetics*, 1979) in cui la crisi dell'estetica, pur nel pudore grafico del punto interrogativo, veniva posta al centro dell'attenzione degli studiosi¹. Il titolo non era ovviamente un grido nel deserto e aveva un valore più diagnostico che prognostico. Già nel 1976 Brigitte Scheer constatava con desolazione la costipazione teorica che aveva colpito la disciplina², modernamente ridotta a filosofia dell'arte o, seguendo la provocazione di Wolfgang Iser, ad "artistica"³. Di fronte alla ribellione del proprio oggetto di elezione – un'arte ormai tralignata in anti-arte – e al rischio sempre in agguato di essere messa sotto tutela da discipline con un profilo identitario più nitido⁴, l'estetica si è così trovata costretta a prendere atto di un profondo scollamento con il mondo della vita che ne minacciava l'esistenza se non addirittura la legittimità.

Lungi dal paralizzare lo slancio speculativo, tuttavia, proprio tale rinnovata consapevolezza ha avviato un radicale processo di ripensamento che, volendo semplificare, possiamo riassumere in due punti: in primo luogo, l'estetica è ritornata a discutere, per dirla con Hans Adler, la questione dello *iota*⁵, valorizzando il problema dell'*aisthesis* nelle sue diverse declinazioni; inoltre, la stessa riflessione sull'arte ha iniziato a considerare con sempre maggiore interesse

* Ho presentato una versione precedente di questo saggio al convegno "L'immagine dell'Estetica" (Società Italiana d'Estetica, Arcavacata di Rende, 7-8 maggio 2014).

¹ Cfr. M. Gołaszewska (a cura di), *Kryzys estetyki*, Uniwersytet Jagielloński, Warszawa 1983.

² B. Scheer, *Baumgartens Ästhetik und die Krise der von ihm begründeten Disziplin*, in "Philosophische Rundschau", n. 22, 1976, pp. 108-119.

³ W. Iser, *Aesthetics beyond aesthetics*, in M. Honkanen (ed.), *Practical Aesthetics in Practice and Theory*, University of Helsinki, Helsinki 1997, pp. 18-37.

⁴ Cfr. ad esempio B. Scheer, *Baumgartens Ästhetik*, cit.; M. Gołaszewska, *Aesthetics as a Game Theory. Art and Anti-Art – Aesthetics and Anti-Esthetics* [sic], in "Philosophica", n. 30, 1982, pp. 29-46.

⁵ H. Adler, *Aesthetics and Aisthetics: The Iota Question*, in Id. (ed.), *Aesthetics and Aisthetics. New Perspectives and (Re)Discoveries*, Peter Lang, Oxford/New York 2002, pp. 9-26.

la cosiddetta arte senza virgolette o arte con la a minuscola⁶, capace di allargare l'analisi agli artefatti prodotti e fruiti al di fuori del circuito elitario dell'*artworld*⁷.

A seguito di questi mutamenti, l'estetica degli ultimi decenni ha moltiplicato esponenzialmente le sue immagini, esondando non solo dall'alveo della modernità, ma anche da quelli che sembravano essere gli argini del suo statuto disciplinare, fino a fertilizzare territori sempre più distanti dal suo corso consueto, dalla giurisprudenza allo sport, dall'alimentazione alla ludologia. Se la caleidoscopica varietà di argomenti e orientamenti con cui l'estetica contemporanea si trova a operare fornisce una qualche difesa immunitaria contro la tentazione di appiattire la polifonia delle cose nella pronuncia monocorde di una qualche prospettiva normativa, la sfida attuale è quella di raccordare l'apertura sul piano dei contenuti a una propria riconoscibilità metodologica, laddove la disponibilità alle sollecitazioni del presente, lungi dal recidere i legami con la tradizione, diventa una preziosa occasione per ricalibrare in corso d'opera i propri strumenti di lavoro.

Tra i diversi ambiti in cui può esercitarsi una simile inclusività critica, due ampliamenti hanno di recente acquisito particolare rilevanza per l'estetica, il primo, per così dire, sotto il profilo spaziale e il secondo sotto il profilo temporale. Da una parte, infatti, l'estetica non è più considerata affare solamente occidentale, ma è sempre più chiamata ad assumere un approccio interculturale, che le consenta di tematizzare percorsi egualmente legittimi ma estranei alla nostra storia. Dall'altra, l'estetica, alla luce degli sviluppi scientifici e in particolare biologici, deve rendere conto di atteggiamenti, comportamenti e pratiche che rimontano a epoche infinitamente più remote rispetto all'antichità classica. È nel tentativo di misurarsi con queste stimolanti prospettive che l'estetica ha intrapreso uno scambio fecondo, anche se non privo di tensioni, tanto con gli studi culturali quanto con l'orizzonte dell'evoluzionismo.

Il primo atteggiamento è stato sancito solennemente dall'enciclopedia di estetica curata da Michael Kelly e pubblicata nel 1998⁸. Se la cultura non è più intesa qui come l'essenza metafisica di una società alla cui luce giudicare i suoi prodotti più eccellenti, ma come

⁶ Sul problema teorico di arte e "arte", cfr. ad esempio J. Moravcsik, *Art and "Art"*, in "Midwest Studies in Philosophy", n. 16, 1991, pp. 302-313; D. McIver Lopes, *Art without "Art"*, in "British Journal of Aesthetics", n. 47, 2007, pp. 1-15.

⁷ La produzione sulle arti popolari è molto vasta, cfr. ad esempio N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford 1998; R. Shusterman, *Estetica pragmatista* (1992), a cura di G. Matteucci, tr. it. di T. Di Folco, Aesthetica, Palermo 2010.

⁸ M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, 4 voll., Oxford University Press, Oxford/New York 1998.

un insieme di pratiche attraversate da contesti di potere, anche la dimensione dell'estetico, per parafrasare Jameson⁹, non potrà più essere considerata una regione avulsa dai condizionamenti sociali, ma dovrà essere reintegrata all'interno della vita dei vari gruppi umani¹⁰.

Un simile slittamento implica un'apertura alle tradizioni estetiche extra-europee così come alle minoranze eccentriche al *mainstream* occidentale, in virtù di un'ottica plurale – di una “degerarchizzazione” dei fatti estetici per dirla con Fluck¹¹ – che è capace di includere punti di vista esogeni e potenzialmente conflittuali nella trattazione degli stessi concetti centrali della disciplina. Ma implica anche un'apertura a una serie di discipline limitrofe, dalla sociologia all'economia, un'apertura che costringe l'estetica a rinegoziare la sua stessa consistenza disciplinare a seconda dei contesti. L'estetica, insomma, sembra essere al contempo frutto di un'esperienza locale, in quanto legata a una specifica tradizione filosofica, ma anche promessa di un'esperienza globale, nella misura in cui essa si configura – questa la definizione-guida dell'enciclopedia di Kelly – come “una riflessione critica su arte, cultura e natura”.

Contro la chiusura dell'estetica all'interno della propria gabbia disciplinare si è mossa anche l'altra tendenza di pensiero menzionata, la quale declina il secolare rapporto tra biologia ed estetica in una chiave latamente darwiniana. Se l'approccio culturalista valorizza la politicizzazione dell'estetica, per dirla con uno Ian Hunter memore di Benjamin¹², l'approccio evolucionista cercherà in generale di promuoverne la sua cosiddetta “naturalizzazione”, mostrando la pertinenza estetologica di aspetti cruciali dell'evoluzione degli esseri viventi e, viceversa, il radicamento evolutivo di temi

⁹ F. Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodernism 1983-1998*, Verso, London/New York 1998, p. 111.

¹⁰ Limitandomi al panorama italiano, cfr. i fondamentali studi di Mario Perniola (in particolare l'esperienza della rivista “*Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica*” da lui fondata nel 2000, su cui sono apparsi due suoi articoli sintomatici, *Cbi ha paura degli studi culturali?* nel 2000 e *La svolta culturale dell'estetica* nel 2002); di G. Patella, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Meltemi, Roma 2005 (dello stesso autore, cfr. anche *L'estetica e la sfida degli studi culturali*, in L. Russo (a cura di), *La nuova estetica italiana*, “*Aesthetica Preprint. Supplementa*”, n. 9, 2001, pp. 235-242, e *The Aesthetics of Resistance*, in “*Contemporary Aesthetics*”, n. 11, 2013); di A. Contini, culminanti in *Estetica e diversità culturale*, Aracne, Roma 2013; e il volume curato da R. Salizzoni, *Cultural studies, estetica, scienze umane*, Torino, Trauben 2003.

¹¹ W. Fluck, *Aesthetics and Cultural Studies*, in E. Elliott, L. Freitas Caton, J. Rhyne (eds.), *Aesthetics in a Multicultural Age*, Oxford University Press, Oxford/New York 2002, pp. 79-103.

¹² I. Hunter, *Aesthetics and Cultural Studies*, in L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, London/New York 1992, pp. 347-367 (le pagine 367-372 riportano il dibattito di Hunter con alcuni interlocutori nel contesto del convegno internazionale “*Cultural Studies Now and in the Future*” presso l'Università dell'Illinois, 4-9 aprile 1990), qui p. 347.

tradizionali dell'estetica¹³. Dalla molteplicità dei modi di applicare tali assunti è scaturita negli ultimi decenni una grande varietà di orientamenti interni, dagli studi di psicobiologia sulle preferenze di forme e colori a quelli sul valore evolutivo dei mondi immaginari, dalle complesse questioni sulla filogenesi del senso estetico e sulla morfologia a quelle sul valore adattativo delle pratiche artistiche.

Non è ovviamente mia intenzione offrire un qualche inventario né tanto meno entrare nel merito delle singole questioni. Cercherò di articolare piuttosto tre considerazioni generali a partire dalla giustapposizione dei domini a cui ho accennato, in relazione all'immagine dell'estetica che ne potrebbe derivare.

La prima è che in entrambe le prospettive mi sembra pacifico il superamento del paradigma dell'estetica moderna, sia in quanto paradigma sia nei cardini su cui quel paradigma si fondava. In quanto paradigma, perché è l'idea stessa di autarchia o purezza disciplinare a essere messa in discussione, a favore di un serrato confronto tanto con le scienze sociali quanto con le scienze biologiche. Ambedue gli approcci si presentano in effetti come grandi opportunità di dialogo per l'estetica, da sempre esposta alle sfide di saperi diversi. Ma come in ogni dialogo, ciascuno deve fare la propria parte per comprendere le peculiarità e la storia del proprio interlocutore. È superfluo ricordare, infatti, che anche la tradizione estetologica ha elaborato una serie di elementi cruciali per l'armamentario teorico di queste correnti – basti pensare all'idea di “relazione”, così centrale per gli studi culturali¹⁴ o all'idea di “vita” e a quella di “forma”¹⁵, su cui si interrogano gli orientamenti evolucionistici – elementi che andrebbero criticamente meditati da quegli scienziati, sociali e naturali, che intendano deliberare su temi di interesse estetologico. Cosa che non sempre avviene con la debita acribia in certi programmi riduzionistici, votati alla dissoluzione dell'estetica all'insegna di qualche superiore verità, che si tratti di una dissoluzione “dolce” in una vita etica finalmente riconciliata, come proposto dal culturalista Ian Hunter¹⁶, o di una dissoluzione più aggressiva, come quella provocata dall'“acido universale” del darwinismo (Daniel Dennett¹⁷), verso

¹³ Per una limpida introduzione in italiano, cfr. L. Bartalesi, *Estetica evolucionistica. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012.

¹⁴ Cfr. la proposta di Annamaria Contini di vedere proprio in tale nozione, declinata secondo la neo-fenomenologia anceschiana, un canale privilegiato di dialogo tra estetica e *cultural studies*, cfr. A. Contini, *Contaminare con l'arte. Estetica, nuovi musei e il problema della diversità culturale*, in “Ricerche di Pedagogia e Didattica”, n. 4/2, 2009, pp. 1-31, qui pp. 21 e ss.

¹⁵ Cfr. A. Pinotti, S. Tedesco (a cura di), *Estetica e scienze della vita*, Raffaello Cortina, Milano 2013.

¹⁶ I. Hunter, *Aesthetics and Cultural Studies*, cit.

¹⁷ D. Dennett, *L'idea pericolosa di Darwin. L'evoluzione e i significati della vita* (1995),

un ideale scienziata di convergenza dei saperi o *consilience* (Edward Wilson¹⁸) che poco ha a che vedere con il richiamo a una più che auspicabile interdisciplinarietà. I sentieri che attendono l'estetica non sono ancora battuti, anche se posizioni meno radicali e maggiormente diffuse lasciano presagire su entrambi i versanti un cauto ottimismo – un “addio all'estetica”¹⁹, per citare Jean-Marie Schaeffer, che è solo l'addio a una filosofia arroccata nella propria cittadella, e non un pretesto per abdicare al proprio statuto disciplinare in nome di un mal compreso irenismo epistemologico.

E tuttavia, lo abbiamo accennato, l'affrancamento dal paradigma della modernità non coinvolge solo l'estetica come sistema, ma anche le nozioni che ne costituivano la chiave di volta: il piacere disinteressato e l'arte bella. Dietro a ogni azione apparentemente disinteressata, entrambe le tendenze scorgono in effetti diversi ordini di interessi, culturali e biologici, che ne inficiano il presunto candore; nella prima, sulla scorta di Bourdieu, il disinteresse di certe azioni, comprese quelle estetiche, non è l'atto di un soggetto disincarnato e astratto dal mondo circostante, ma qualcosa di profondamente radicato nelle dinamiche sociali, in cui la mancanza di un profitto materiale non implica un'assenza di interesse nell'ordine del capitale simbolico²⁰; nell'altra, come afferma Nancy Aiken, dire che l'arte è disinteressata e senza scopo non ha senso, come per ogni altro comportamento che persiste dall'alba della nostra specie²¹.

Del tutto conseguente sarà il radicale mutamento che si verifica nella stessa questione delle arti, intese da entrambe le prospettive come pratiche complesse e non autoreferenziali, che riguardano innanzitutto il modo di vivere e la condotta umana, di cui si enfatizzano a seconda dei casi le dinamiche sociali o i fondamenti biologici, fino a fare dell'arte un elemento così intimamente legato al nostro comportamento che il genere umano, per dirla con Dissanayake, deve essere a rigore chiamato non solo *Homo sapiens*, ma anche *Homo aestheticus*²².

tr. it. di S. Freudiani, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 77. Sulla particolare resistenza dell'arte a questo “acido universale”, capace in altri casi di dissolvere il culturale nel biologico, cfr. G. Miller, *Uomini, donne e code di pavone. La selezione sessuale e l'evoluzione della natura umana* (2000), tr. it. di G. Barbiero, Einaudi, Torino 2002, p. 271.

¹⁸ Cfr. E.O. Wilson, *L'armonia meravigliosa. Dalla biologia alla religione, la nuova unità della conoscenza* (1998), tr. it. di R. Cagliero, Milano, Mondadori 1999.

¹⁹ J.-M. Schaeffer, *Addio all'estetica* (2000), tr. it. di M. Puleo, prefazione di G. Puglisi, Sellerio, Palermo 2002.

²⁰ Sulla questione dell'interesse e del disinteresse negli studi culturali, cfr. M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004, pp. 67 e ss.; G. Patella, *Estetica culturale*, cit., pp. 83 e ss.

²¹ N.E. Aiken, *The Biological Origins of Art*, Praeger, Westport 1998, pp. 2 e ss. Cfr. tra gli altri J.-M. Schaeffer, *Addio all'estetica*, cit., p. 43.

²² E. Dissanayake, *Homo Aestheticus. Where Art Comes From and Why*, Free Press,

Il che ci porta alla seconda valutazione che possiamo trarre, e cioè la forte tensione antropologica soggiacente a simili indirizzi di indagine. Solo se è capace di mostrare la rilevanza delle proprie ricerche per la questione dell'uomo, nella molteplicità delle sue valenze e delle sue declinazioni – questo sembra essere lo spirito di tale tensione – l'estetica potrà mostrare tutta la propria dignità scientifica, ribattendo agli affrettati necrologi e ventilando una possibile via di uscita dalla crisi.

È alquanto interessante notare a questo proposito che anche l'estetica moderna era sorta da un grande fermento antropologico, come già sottolineava Cassirer²³ e come ha ribadito con forza certa storiografia degli ultimi decenni, la quale ha parlato addirittura di una *anthropologische Wende*, di una svolta antropologica, per descrivere la congiuntura filosofica in cui si iscrive l'operazione di Baumgarten²⁴. La presenza di un legame così forte tra l'epoca pionieristica e l'epoca del congedo dall'estetica moderna assume un significato ancora più pregnante se la si considera in ottica neoestetica come proposto da Luigi Russo²⁵ – in un'ottica, cioè, capace di valorizzare tutti quei percorsi carsici della tradizione estetologica, e in particolare della sua genesi settecentesca, che proprio oggi possono fornire un contributo sorprendente al dibattito filosofico.

Mi limito a citare il caso di Richard Shusterman, il quale, per giustificare la sua proposta teorica di una somaestetica, esordisce proprio rifacendosi a Baumgarten, il quale avrebbe già inaugurato un'estetica come auto-perfezionamento nell'arte di vivere²⁶. La connessione è anche più vera di quanto non pensi lo stesso Shusterman, se solo si estende l'esame ai cosiddetti medici-filosofi di Halle,

New York 1992.

²³ E. Cassirer, *La filosofia dell'Illuminismo* (1932), presentaz. di R. Pettoello, tr. it. di E. Pocar, Sansoni, Milano 2004, cap. VII.

²⁴ L'arretramento della cosiddetta "svolta antropologica" nell'illuminismo tedesco dalla *Spätaufklärung* alla *Frühaufklärung* è argomentata per la prima volta in C. Zelle, "Zwischen Weltweisheit und Arzneiwissenschaft". *Zur Vordatierung der anthropologischen Wende in die Frühaufklärung nach Halle (eine Skizze)*, in R. Bach, R. Desné, G. Haßler (Hrsg.), *Formen der Aufklärung und ihrer Rezeption*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1999, pp. 35-44. Per un commento metodologico, cfr. A. Nannini, *L'antropologia letteraria tra storiografia ed estetica*, in "Studi di estetica", III serie, n. 44, 2011, pp. 75-100. Della ormai vasta letteratura sul rapporto tra antropologia ed estetica in Germania a metà Settecento, cfr. almeno E. Stöckmann, *Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung*, Niemeyer, Tübingen 2009.

²⁵ Cfr. L. Russo, *Notte di luce. Il Settecento e la nascita dell'estetica*, in P. Giordanetti, G. Gori, M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Il secolo dei lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano 2008, pp. 257-278; L. Russo, *Neoestetica: un archetipo disciplinare*, in "Rivista di estetica", nuova serie, n. 47/2, 2011, pp. 197-209.

²⁶ Cfr. R. Shusterman, *Somaesthetics: A Disciplinary Proposal*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", n. 57, 1999, pp. 299-313; sul legame con Baumgarten si sofferma S. Tedesco, *Somaesthetics as a Discipline Between Pragmatist Philosophy and Philosophical Anthropology*, in "Pragmatism Today", n. 3/2, 2012, pp. 6-12.

i quali, a metà Settecento, esaltavano Baumgarten come *patronus et promotor artis medicae*²⁷. Un simile appellativo, rivolto a chi, come Baumgarten, non si è mai interessato attivamente di medicina, può essere plausibile solo se si considera il fatto, non sempre tenuto in debito conto, che l'estetica moderna nasce anche come dietetica – una disciplina del bel vivere oltre che del bel pensare, dove erano ancora di là da venire certi irrigidimenti disciplinari che solo negli ultimi anni sembrano tornare a essere revocati in dubbio.

Proprio da questo tentativo di riattivare i sentieri interrotti o latenti dell'estetica settecentesca sorge l'ultima considerazione che vorrei proporre, e cioè che l'estetica non possiede a priori un territorio stabile e ben definito, senza essere per questo una scienza generica e priva di specificità. L'estetica, mi pare, è piuttosto un sapere di frontiera, non nel senso del *limes*, del confine da cui difendersi, ma nel senso del *limen*, della soglia che invita a entrare. In un tempo di saperi forti e in rapida espansione, tale aspetto potrebbe sembrare indice di debolezza teorica o quanto meno di disordine metodologico, come paventato negli anni della crisi dell'estetica moderna²⁸. A quest'accusa si potrebbe facilmente obiettare che l'apertura è un tratto costitutivo della disciplina sin dal suo battesimo ufficiale. C'è però un'ulteriore dimensione che fa del confine lo spazio ideale per impostare i problemi fondamentali dell'estetica, e che rende almeno parzialmente ragione della sua torsione antropologica nelle diverse declinazioni accennate.

Il confine, infatti, è anche l'emblema della finitezza umana e delle sue peculiari condizioni di senso – una finitezza che si può certo analizzare a partire dalle sue estreme propaggini conoscitive, dai suoi *limites* appunto, oltre i quali, ammoniva Kant, non è lecito avventurarsi, ma si può anche analizzare a partire dalla sua soglia, dal suo *limen*. Così era per Vico, che rifletteva sull'istante in cui i giganti dispersi per i boschi “alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo”²⁹, marcando il passaggio dall'*hominitas* all'*humanitas*. Così era per Baumgarten, che indicava nel momento evanescente dell'aurora

²⁷ Cfr. J.C. Bolten, *De nexu metaphysices cum medicina generatim*, Typis Ioanni Christiani Hendelii, Acad. Typogr. Halae Magdeburgicae 1749, § 28. Accanto a Baumgarten, Bolten nomina anche Wolff e Meier. Sui medici razionali di Halle, cfr. C. Zelle (Hrsg.), “Vernünftige Ärzte”. *Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Frühaufklärung*, Niemeyer, Tübingen 2001, in particolare l'articolo dello stesso Zelle, *Sinnlichkeit und Therapie. Zur Gleichursprünglichkeit von Ästhetik und Anthropologie um 1750*, pp. 5-24.

²⁸ Cfr. i testi citati alla nota 4.

²⁹ G. Vico, *Scienza nuova 1744*, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 20013, vol. I, § 377. Cfr. anche J.G. Sulzer, *Teoria generale delle Belle Arti* (1771-1774), tr. it. parz. di A. Nannini, presentaz. di F. Bollino, Clueb, Bologna 2011, pp. 151-152, dove è la lira di Orfeo a far nascere a sé stessi i primi uomini.

il tempo più propizio per la bellezza, sospesa tra la notte del *fundus animae* e il meriggio del pensiero distinto³⁰. Così era, in fondo, per lo stesso Kant, non più il Kant della prima, ma quello della terza Critica, in cui il libero gioco di immaginazione e intelletto assurgeva a presupposto – a soglia inaggrabile – di ogni esperienza determinata³¹.

Che un simile transito abbia una fondamentale connotazione estetica sembra suggerirlo oggi persino un indizio proveniente dalla neurologia, un settore dai trascorsi così tormentati in rapporto con la nostra disciplina. La neurologia ci dice che nella fase prenatale il feto reagisce al battito cardiaco della madre³². Più correttamente dovremmo dire che il feto viene letteralmente al mondo nel tentativo di sintonizzarsi all'irruzione di quella prima percezione che rompe il silenzio amniotico e lo co-implica in un dialogo con il quale risuona. Si tratta di un'*aisthesis* non molto dissimile da quella che squarcia il cielo dei bestioni di Vico; ed è proprio quell'*aisthesis*, quel momento liminare, che l'estetica ha cercato variamente di custodire e interrogare. Un momento che non è consegnato a un passato cronologico di cui non avremmo più memoria, bensì, se vogliamo, al passato mitologico, da sempre trascorso e mai del tutto superato, come l'eco di quel primo battito che ci ha chiamato al mondo. Un momento che rinvia all'incipienza aurorale di un senso non ancora logicizzato, e che riemerge con forza nella densità singolare del fenomeno o nella fuggevole contingenza dell'evento: "Un lampo... poi la notte", scriveva Baudelaire nella poesia *A una passante*. Nel dire quel momento, l'estetica si colloca come l'eros platonico nel *tertium* tra ignoranza e sapienza, ancora una volta sulla soglia, ancora una volta alla ricerca di un *logos* che le possa infine corrispondere. Per questo l'estetica vive nel paradosso di dover chiarire sempre di nuovo la sua immagine, declinandola alla luce delle nuove discipline e dei nuovi orizzonti concettuali, senza mai poter collassare in nessuno di essi.

Se è stata la crisi del sistema moderno ad aver richiamato l'at-

³⁰ A.G. Baumgarten, *L'estetica* (1750), ed. a cura di S. Tedesco, tr. it. di F. Capparrotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, consulenza scientifica e revisione di E. Romano, *Aesthetica*, Palermo 2000, § 7, dove è inserito il celebre motto: "Ex nocte per auroram meridies".

³¹ Cfr. al proposito i classici studi di Emilio Garroni, tra cui *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla "Critica del Giudizio"*, Bulzoni, Roma 1976; *Senso e paradosso: l'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986; *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano 1992.

³² Cfr. ad esempio G. Cremaschi Trovesi, *Il grembo materno. La prima orchestra*, Armando, Roma 2013. Cfr. anche Ead., *Leggere, scrivere, far di conto. Superare i problemi di apprendimento con la musica*, Armando, Roma 2007, pp. 114 e ss., in cui si riporta il testo di una conferenza di Carlo Sini, *Il ritmo come corpo del significato* (maggio 2001), che ne trae alcune rilevanti osservazioni filosofiche.

tenzione sulla crisi immanente all'estetica stessa e al suo statuto epistemologico, oggi mi pare che proprio la valorizzazione di una tale liminarità sia una delle strade più promettenti nel ridisegnare i percorsi e le immagini future della disciplina. Per un verso, infatti, una simile mossa consente di superare le unilateralità di ciascuna prospettiva, di ciascun *logos*, articolandone gli stimoli alla luce di una tradizione estetologica emancipata dal paradigma della modernità, e dunque libera di rileggere le stesse virtualità inavase dei propri percorsi interni in base alle sollecitazioni dei saperi attuali. Per altro verso, è in tale immagine perennemente incoativa che l'estetica può ritrovare le sorgenti della sua vocazione antropologica, o forse, più radicalmente, della sua vocazione umanistica, intesa non come una rivendicazione settaria nell'odierno "conflitto delle facoltà", ma nel senso più nobile del termine, come invito a recuperare quelle domande, sfuggenti alla logica territoriale del sapere, che interpellano, nella diversità dei linguaggi, la dimensione qualitativa della nostra umanità.

L'impegno di Luigi Russo per l'estetica antica. Le arti figurative

di Giuseppe Pucci

Come nel caso di altri colleghi, mi è impossibile prescindere in questa breve nota dai ricordi personali.

Il mio incontro con Luigi Russo risale esattamente a un quarto di secolo fa: avvenne nel segno dell'antichità, e fu del tutto casuale. Era il 1994, erano da poco usciti tre volumi della collana *Aesthetica* che trattavano di scultura¹, e Luigi aveva voluto farci un seminario, che intitolò *Il sogno di Pigmalione*². Dato che uno degli autori da discutere era Winckelmann, Luigi pensò di invitare un archeologo non di Palermo, e in prima battuta si rivolse a un mio collega di Roma, il quale però, avendo altri impegni, declinò facendo il mio nome come possibile sostituto. Luigi mi prese perciò a scatola chiusa. Ma bastò scambiare con lui qualche frase perché scattasse fra noi una simpatia immediata. A quel primo invito ne seguirono altri, e a forza di coinvolgermi in seminari e iniziative editoriali – alcune delle quali ricorderò più avanti – Luigi ha finito per fare di me un estetologo, seppure “di complemento”, come sono solito precisare.

Non so quanto ne abbia guadagnato l'estetica, ma certamente ne ho guadagnato molto io, perché questa seconda carriera – lasciatemela chiamare così – mi ha dato molto sul piano scientifico e anche di più sul piano umano. Oltre che con Luigi e Lucia, due persone indimenticabili, ho stretto infatti legami di amicizia con

¹ J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'Imitazione*, a cura di M. Cometa, *Aesthetica*, Palermo 1992; J.G. Herder, *Plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, *Aesthetica*, Palermo 1994; F. Hemsterhuis, *Lettera sulla Scultura*, a cura di E. Matassi, postf. di M. Cometa, *Aesthetica*, Palermo 1994.

² *Il Sogno di Pigmalione: La riscoperta della scultura in Winckelmann, Hemsterhuis, Herder* (Palermo, Grand Hotel et des Palmes, 9-10 dicembre 1994). Parteciparono N. Bonacasa (Palermo), M. Cometa (Cosenza), I. Crispini (Cosenza), G. Cusatelli (Pavia), P. D'angelo (Messina), F. Fanizza (Bari), L. Farulli (Firenze), G. Lombardo (Messina), G. Maragliano (Prato), E. Matassi (Cosenza), G. Morpurgo-Tagliabue (Milano), L. Pizzo Russo (Palermo), G. Pucci (Siena), L. Russo (Palermo), S. Tedesco (Palermo).

tanti altri colleghi del mondo dell'estetica, legami che negli anni sono diventati molto solidi.

Ma veniamo a Luigi Russo e al suo rapporto con l'antichità. Che Luigi fosse un curioso dell'antico è risaputo. Gli piaceva in particolare trovare le radici antiche di certe tematiche che hanno attraversato la storia dell'estetica. Giovanni Lombardo è testimone di quanto fortemente egli volle il saggio sullo Pseudo Longino³. Due anni dopo pubblicò nella stessa collana *Aesthetica* gli *Scritti sul piacere* di Aristotele⁴. È un saggio – non molto citato a onore del vero – che studia le due dimensioni più significative del piacere secondo Aristotele, quella etica e quella estetica, anche se le arti figurative rimangono qui piuttosto in secondo piano, dal momento che i riferimenti diretti a opere d'arte sono scarsi.

Di lì a poco però, nel 1991, Luigi organizzò un seminario rimasto famoso: *Laocoonte 2000*⁵, i cui atti apparvero l'anno successivo⁶. Qui il focus era proprio su una delle più celebri sculture antiche, di cui veniva esaminata la fortuna a partire dal ritrovamento nel 1506, dandone al tempo stesso una valutazione storico-artistica. Infatti, al seminario Luigi aveva invitato due archeologi, Nicola Bonacasa, l'ordinario di Palermo, e – allora non mi conosceva ancora – Bernhard Andreae, all'epoca direttore dell'istituto archeologico Germanico di Roma. Andreae riassunse in pratica la tesi esposta nel suo libro di pochi anni prima⁷, vale a dire che il gruppo originale era in bronzo, che era opera di artisti della scuola di Pergamo e che era stato concepito come monito contro gli eccessi della guerra, una specie di supplica figurata fatta dai Pergameni ai Romani affinché questi ultimi, che discendevano da un troiano, non facessero fare alla nuova Troia, cioè a Pergamo, la fine terribile che i Greci avevano riservato all'antica città: tesi indubbiamente interessante, che però, va detto, non è mai stata accolta *in toto* dalla comunità scientifica.

Un'altra occasione in cui Luigi ha mostrato interesse per l'arte

³ Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, *Aesthetica*, Palermo 1987. Nel 2007 ne è apparsa una terza edizione riveduta.

⁴ Aristotele, *Scritti sul Piacere*, a cura di R. Laurenti, presentazione di E. Grassi, *Aesthetica*, Palermo 1989.

⁵ Al seminario, che si tenne l'1 e 2 novembre al Grand Hotel et des Palmes, parteciparono E. Agazzi (Pavia), L. Amoroso (Pisa), B. Andreae (Roma), N. Bonacasa (Palermo), M. Cometa (Catania), G. Cusatelli (Milano), P. D'Angelo (Roma), V. Fagone (Milano), F. Fanizza (Bari), F. Donadi (Padova), J. Jiménez (Madrid), M. Perniola (Roma), F. Restaino (Cagliari), L. Russo (Palermo), G. S. Santangelo (Palermo), G. Sertoli (Genova), G. Spatafora (Palermo), R. Tomasino (Palermo), B. Toscano (Roma), C. Vicentini (Napoli).

⁶ *Laocoonte 2000*, con testi di L. Russo, B. Andreae, G.S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J.W. Goethe, in "Aesthetica Preprint", n. 35, 1992.

⁷ B. Andreae, *Laocoonte e la fondazione di Roma*, Il Saggiatore, Milano 1989.

antica è stato il seminario del 1997 dedicato a *Nicea e la civiltà dell'immagine*⁸, anche questo diventato l'anno dopo un volume⁹.

Benché il seminario si concentrasse sul periodo che precede e segue il II Concilio di Nicea (787), Luigi volle invitare anche studiosi con competenze su epoche più antiche. Donatella Di Cesare parlò della tradizione ebraica, e io – ormai presenza fissa ai seminari palermitani – parlai dell'eredità del mondo classico nello statuto delle immagini a Bisanzio. In particolare, Luigi apprezzò quanto dissi sul ruolo performativo che la cultura greco-romana riconosceva alle immagini, sulla loro agency, e anche sulla loro capacità di presentificazione dell'invisibile, per usare la fortunata formula di Jean-Pierre Vernant¹⁰.

Luigi ne fu tanto interessato che nel 1999 mi invitò a Palermo per tenere un seminario ai suoi studenti che intitolammo di comune accordo *Sema e Eikon: Antropologia ed estetica della statua nella Grecia Antica*¹¹. Ricordo con soddisfazione che non solo Luigi fu entusiasta, ma anche Lucia, che poi me ne chiese il testo, come sempre faceva, perché aveva anche lei una curiosità spiccatissima per tutto quello che riguardava le immagini nel mondo antico.

Forse fu anche per aver ascoltato quelle mie note che Luigi concepì il progetto di un libro sull'estetica della scultura, dall'antichità alla modernità. A me affidò naturalmente la parte sulla scultura antica, da Dedalo a Sant'Agostino. Elisabetta Di Stefano e Paolo D'Angelo si occuparono delle epoche successive. Il libro uscì nel 2001¹², e da allora sono stati in molti a dirmi che lo trovavano molto utile, perché colmava un vuoto. Segno che Luigi aveva avuto l'occhio lungo anche in questo caso.

Giovanni Lombardo ha evocato in questa stessa sede il profondo interesse che Luigi ebbe per il Sublime nell'estetica antica. A questo proposito mi piace ricordare il bellissimo seminario che

⁸ Si svolse dal 10 all'11 ottobre presso il Grand Hotel et des Palmes e vi presero parte M. Andaloro (Viterbo), G. Carchia (Roma), D. Di Cesare (Heidelberg), G. Di Giacomo (Roma), V. Fagone (Milano), M. Ferraris (Torino), G. Gharib (Roma), Fr. Haskell (Oxford), J. Jiménez (Madrid), M. G. Messina (Venezia), M.-J. Mondzain (Paris), L. Orlando (Palermo), M. Perniola (Roma), A. Pinelli (Pisa), L. Pizzo Russo (Palermo), G. Pucci (Siena), L. Russo (Palermo), R. Salizzoni (Torino), A. Vasiliu (Paris).

⁹ *Nicea e la civiltà dell'immagine*, con testi di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M.G. Messina, M.J. Mondzain, in "Aesthetica Preprint", n. 52, 1998. I testi fondamentali del dibattito niceno sull'immagine furono poi raccolti in Luigi Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999.

¹⁰ J.-P. Vernant, *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, in Id., *Mythe et pensée chez les Grecs: études de psychologie historique*, Maspero, Paris 1966, pp. 339-351.

¹¹ Ne ho pubblicato una sintesi online: https://www.academia.edu/30762211/Antropologia_ed_estetica_della_statua_in_Grecia_1999.

¹² L. Russo (a cura di), *Estetica della Scultura*, Aesthetica, Palermo 2001.

Luigi organizzò nel 2003 a Capo d'Orlando, patria di Cecilio di Calacte, intitolato *E la luce fu. Il Sublime alla vigilia del futuro*¹³. Lo definisco bellissimo perché riuscì molto bene non solo dal punto di vista scientifico ma anche da quello gastronomico e turistico. Anche quella di saper *miscere utile dulci* era – va ricordato – una dote di Luigi. In quell'occasione io parlai di come Winckelmann aveva applicato la categoria del Sublime alle opere di scultura antiche: brevi appunti che successivamente, su spinta di Luigi, ho ampliato e pubblicato¹⁴.

Arriviamo così al 2005, quando, preceduto dal solito seminario palermitano¹⁵, esce, a cura di Luigi, *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*¹⁶. Lì Giovanni Lombardo e io ci siamo trovati insieme a parlare di estetica antica, lui dal punto di vista letterario, io da quello figurativo. Devo ringraziare Luigi, perché quel contributo che scrissi per suo suggerimento, di fatto – e me ne resi conto solo a lavoro finito – andava a colmare una lacuna negli studi su questo autore. Io stesso mi sono stupito nello scoprire la modernità non tanto di un progetto di tipologia semiotica delle arti che precede di cinquant'anni il *Laocoonte* di Lessing, quanto di alcuni apprezzamenti sull'arte romana veramente innovativi. La prima novità è quella che Du Bos parla appunto di arte romana, e non di arte antica in generale o, come farà Winckelmann ancora nel 1765, di arte greca sotto i Romani. Poi Du Bos sostiene che la decadenza dell'arte romana si manifesta non all'epoca delle invasioni barbariche ma già sotto i Severi, e anzi che le radici di questa

¹³ Si svolse il 7 novembre 2003 nella suggestiva cornice di Villa Piccolo, con la presenza di M. Andaloro (Viterbo), T. Andina (Torino), P. Bagni (Bologna), F. Bollino (Bologna), C. Calì (Palermo), F.P. Campione (Palermo), M. Carbone (Milano), M. Costa (Salerno), P. D'Angelo (Roma), G. De Luca (Salerno), G. Di Giacomo (Roma), E. Di Stefano (Palermo), R. Diodato (Milano), F. Fimiani (Salerno), R. Gaetano (Reggio Calabria), A. Gatti (Ferrara), T. Griffero (Roma), M. Guarino (Catania), A. Li Vigni (Palermo), G. Lombardo (Lecce), S. Lux (Roma), G. Matteucci (Bologna), E. Mattioli (Modena), M. Mazzocut-Mis (Milano), R. Messori (Parma), P. Montani (Roma), A. Olivetti (Siena), G. Pinna (Cosenza), L. Pizzo Russo (Palermo), M.B. Ponti (Cagliari), G. Pucci (Siena), L. Russo (Palermo), B. Saint Girons (Paris), R. Salizzoni (Torino), G. S. Santangelo (Palermo), M. Sbacchi (Palermo), G. Sertoli (Genova), F. Solitario (Arezzo), E. Tavani (Napoli), S. Tedesco (Palermo), A. Trione (Napoli), R. Troncon (Trento), S. Vizzardelli (Cosenza).

¹⁴ G. Pucci, *Winckelmann e il sublime*, in "TeCLa (Rivista di temi di Critica e Letteratura Artistica)", 4, 2011, pp. 54-67.

¹⁵ Tenutosi il 21 e 22 ottobre 2005 (nella ricorrenza del venticinquennale di fondazione Centro Internazionale di Studi di Estetica) presso il Grand Hotel et des Palmes, con la partecipazione di F. Bollino (Bologna), P. D'Angelo (Roma), P. De Luca (Salerno), R. Diodato (Milano), E. Franzini (Milano), E. Fubini (Torino), A. Gatti (Parma), L. Lattanzi (Pisa), G. Lombardo (Messina), M. Mazzocut-Mis (Milano), G. Matteucci (Bologna), A. Pinotti (Milano), M. B. Ponti (Cagliari), G. Pucci (Siena), L. Russo (Palermo), C. Serra (Milano), G. Sertoli (Genova), S. Tedesco (Palermo), C. Vicentini (Napoli).

¹⁶ L. Russo, *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, in "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 15, 2005.

decadenza affondano in quel secolo aureo degli Antonini che dal punto di vista politico ed economico segnò l'apogeo dell'impero. Per apprezzare l'originalità di Du Bos basterà dire che l'idea di una crisi della forma nell'arte romana a partire dalla Colonna di Marco Aurelio tornerà ad affacciarsi solo nel secolo scorso, con Ranuccio Bianchi Bandinelli.

Qualche tempo dopo, nel 2008, Luigi mi manifestò il desiderio di approfondire con i suoi studenti certe problematiche relative all'arte greca e romana. Aderii subito e tenni un seminario che intitolai *Epoiesen. Il fare artistico nell'antichità fra estetica e sociologia*¹⁷. Quello che Luigi teneva a capire era il rapporto tra *póiesis* e *práxis*, non solo dal punto di vista teoretico, come lo espone Aristotele nell'*Etica a Nicomaco*, ma da quello degli artisti che concretamente producevano opere d'arte. Mi lusingo di averlo accontentato esplorando un altro rapporto, quello che c'era tra la messa in essere (*génesis*), l'abilità tecnica (*tò technázein*) e l'elaborazione intellettuale (*tò theoreîn*). In sostanza si parlò di quella *sophía* che Aristotele (ma, direi, anche l'uomo della strada) riconosceva a coloro che, in ciascuna *téchne* erano *akribéstatoi*, vale a dire quelli che lavorano con la massima precisione e accuratezza, quelli che meglio e più scrupolosamente sapevano seguire le regole dell'arte. In questo senso anche un artista poteva essere definito *sophós*.

Un altro apporto di Luigi alla storia dell'arte antica consistette nel commissionare a Giovanni Lombardo il saggio *Il 'genio' dall'antichità classica al medioevo*¹⁸, che tocca anche problemi specifici delle arti figurative, in particolare laddove tratta del concetto antico di *phantasia*.

Nel 2008 la Società Italiana di Estetica conferì il suo premio al libro di Stephen Halliwell *The Aesthetics of Mimesis* (2002). Non saprei dire quanto abbia pesato in questa scelta il parere di Luigi. Certo è che il libro, la cui edizione italiana uscì come al solito l'anno successivo¹⁹, ha contribuito moltissimo a divulgare in forma chiara ed esauriente ciò che gli antichi davvero intendevano con imitazione, ossia una nozione che sussumeva la poesia, la pittura, la scultura, la danza, la musica, e le faceva convergere in qualcosa di simile a quello che modernamente si sarebbe chiamato il sistema delle belle arti.

È ora il momento di parlare di quell'edizione della *Pinacoteca* di

¹⁷ Ne ho pubblicato il testo online:

https://www.academia.edu/12676043/EPOIESEN_Il_fare_artistico_nell_antichità_tra_estetica_e_sociologia_2008.

¹⁸ In L. Russo (a cura di), *Il Genio. Storia di una idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 7-32.

¹⁹ S. Halliwell, *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2009.

Filostrato Maggiore che Luigi volle davvero fortissimamente. Giovanni Lombardo apprestò la traduzione in tempi rapidissimi. Io dovevo scrivere il saggio introduttivo e le note, ma avevo difficoltà a concludere. In quell'occasione Luigi, per la prima e l'ultima volta, mi maltrattò al telefono. Sapevo che in molti, specialmente gli allievi e i colleghi più giovani, avevano sperimentato un analogo trattamento. Io, che ero quasi suo coetaneo e accademicamente pari grado, ingenuamente mi ritenevo al sicuro. Invece non si peritò di "brutalizzarmi", ma a fin di bene. Tant'è che ottenne il risultato: al costo di qualche nottata il volume fu pronto per essere distribuito a tutti i soci della SIE in occasione dell'VIII Convegno Nazionale, che si tenne a Siracusa nel 2010²⁰.

L'ultima volta che tenni seminario per Luigi e i suoi dottorandi fu nel 2013 e aveva come tema *C'erano una volta le Muse*. Fu proprio Luigi a chiedermi di trattare questo tema, che – mi disse – lo incuriosiva molto. Voleva sapere se le Muse erano ancora vive o se davvero erano irrimediabilmente morte, e mi chiese di rispondere muovendomi tra poesia e arti visive, partendo dall'antichità e arrivando a oggi. Feci del mio meglio. Luigi intervenne con domande puntute, e quando di lì a poco si mise in cantiere in gran segreto la Festschrift per i suoi settant'anni mi parve naturale contribuire con un lavoro originato proprio da quel seminario²¹. Quel saggio – mi sia consentita una piccola vanità – è uno dei miei bestseller su *Academia.edu*: è stato scaricato da centinaia di studiosi in tutto il mondo. Segno che le curiosità di Luigi non erano solo sue. Luigi aveva fiuto, sapeva individuare gli argomenti che valeva la pena discutere.

Quando ci fu la presentazione del volume, in quella bella cerimonia allo Steri alla quale tanti allievi ed amici intervennero, rivolgendomi a lui con molta sincerità elenca i suoi pregi e alcuni suoi difetti. Dissi che era testardo, permaloso e dirigista. Ma dissi anche che era un formidabile organizzatore di cultura, uno che non si occupava solo del suo orticello ma era curioso di ciò che succedeva in casa d'altri e accoglieva a sua volta in casa sua. Ed ora voglio ripeterlo: era un carattere mercuriale, non sempre facile, ma fondamentalmente generoso. Era uno che dava a tutti formidabili opportunità, a prescindere dalle etichette accademiche, e perseguiva un progetto di sapere umanistico senza steccati, di cui forse solo ora che non c'è più intravediamo la complessità. Avercene come lui!

²⁰ Filostrato Maggiore, *La Pinacoteca*, a cura di G. Pucci, tr. it. di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 2010.

²¹ G. Pucci, *C'erano una volta le Muse*, in P. D'Angelo, E. Franzini, G. Lombardo, S. Tedesco (a cura di), *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo*, Guerini e Associati, Milano 2013, pp. 326-335.

L'étonnant, le terrible et le merveilleux¹

di Baldine Saint Girons

Pour Luigi Russo, l'ami délicieux, l'éditeur curieux de tout, l'homme qui savait si bien s'étonner.

Assurément partout, accompagné d'*ekplexis* (de choc, d'ébahissement), le *thaumasion* (l'étonnant, le merveilleux) l'emporte sur ce qui vise à persuader et à plaire.

Longin, *Du Sublime*, I, 4

Malgré la forte tradition qui s'attache au XVIII^e siècle à faire de l'étonnement le mode spécifique d'appréhension du sublime, l'étonnement a été peu thématé en philosophie. Prenons les récents dictionnaires de philosophie ou le très utile *Vocabulaire européen de philosophie* sous la direction de Barbara Cassin: pareille problématique y a quasiment disparu.

L'étonnement français a beaucoup de liens avec le *Staunen* allemand et l'*astonishment* anglais, et se différencie de l'émerveillement, avec lequel on le confond parfois, non sans raisons, lorsqu'on utilise le vocabulaire de *wundern* ou de *wonder* ou, en grec de *thaumazein*. Chez Longin, *thaumasion* se trouve situé, selon les traducteurs, tantôt davantage du côté de l'étonnant, tantôt davantage du côté du merveilleux. Il est dans le premier cas compatible avec le choc (*ekplexis*). Mieux, même, c'est son union avec lui qui lui permet de l'emporter sur le persuasif et le plaisant pour s'élever au sublime. "Lorsque le sublime vient à éclater où il faut, c'est comme la foudre", écrit Longin². Un coup est porté: la chair frissonne et se rétracte.

Voilà qui n'empêche pourtant pas certains interprètes de s'éloigner de la théorisation longinienne du choc, tel Boileau qui insiste sur le merveilleux, en allant jusqu'à donner pour titre à sa forte traduction du *Peri hupsous* de 1674 *Du sublime ou du merveilleux dans le discours*. Une chose est en tout cas sûre: l'étonnant se situe sur une ligne qui relie le terrible à un merveilleux plus ou moins prégnant.

¹ Une version allemande du présent article a été publiée sous le titre *Schrecken, Staunen, Wundern*, tr. R. Zöllner, M. Neuhaus, D. Hahn, dans *Poetiken des Staunens*, dir. N. Gess, M. Schnyder, H. Marchal und J. Bartuschat, Wilhelm Fink Verlag, München 2019, pp. 13-31. Nous remercions les éditeurs d'avoir bien voulu nous autoriser à publier l'original français.

² Longin, *Du sublime*, I, 4. Voir Longin, *Du Sublime*, texte et traduction par H. Lebegue, Les Belles Lettres, Paris 1939; Longin, *Du sublime*, texte et traduction par J. Pigeaud, Petite Bibliothèque Rivages, Paris 1991.

Dans l'Antiquité, la question principale que pose l'étonnement est de savoir s'il disparaît lorsque la *libido sciendi* s'apaise. La découverte des causes rend-elle caduc l'étonnement initial ou bien en déplace-t-elle et en purifie-t-elle l'élan? Bref, faut-il dépasser l'étonnement ou bien, au contraire, le préserver et y reconnaître une émotion créatrice et, mieux encore, un acte propre à tout philosophe, voire à tout homme digne de ce nom? D'un côté, le *meden thaumazein* de Pythagore, l'*athaumastia* vantée par Démocrite; de l'autre, la célébration de l'étonnement qui accompagne la contemplation désintéressée pour en constituer le point culminant et devient source d'inspiration créatrice.

Pour avancer dans ces difficiles questions et éviter à la fois l'indifférence, le dénigrement radical et l'éloge dithyrambique, j'adopterai une perspective génétique et étudierai le vocabulaire de l'étonnement sans trop m'attacher aux formes syntaxiques. On ne saurait, certes, oublier que les formes substantives tendent à réifier leurs objets, que les formes verbales sensibilisent à la dynamique et que les allongements de mots développent l'inventivité dialectique, comme c'est le cas dans l'allemand qui a la possibilité d'adjoindre toutes sortes de particules aux radicaux. Il faut donc distinguer entre "le terrible, l'étonnant et le merveilleux" et "la terreur, l'étonnement et l'émerveillement". Mais ces deux séries tendent à n'en faire finalement qu'une, lorsque l'étonnant (hors du sujet) se manifeste dans le sujet. L'essentiel est de comprendre que l'étonnant est à la fois principe de lui-même et principe de l'étonnement qui le découvre. C'est par l'expérience de l'étonnement que le principe nous est connu; mais, inversement, c'est dans la mesure où le principe agit, devient opérateur, qu'on peut l'expérimenter.

A parte rei, on s'interrogera, cependant, davantage sur les aspects contradictoires de l'étonnant et sur ce qui le rend digne ou non d'étonner, tandis qu'*a parte subjecti*, la difficulté sera de ne pas réduire l'étonnement à une réponse passagère et immédiate – qu'elle soit intelligente ou émotionnelle ou les deux à la fois; car l'étonnement peut être aussi une disposition cultivée par l'esprit, un principe savamment mis en œuvre, un opérateur singulier, un acte véritable.

Plan de travail

Mon objet sera d'examiner ce qu'il en va de l'étonnement dans un rapport à une terreur que l'émerveillement risque de faire oublier, comme c'est le cas dans l'interprétation de Longin par Boileau. J'entreprendrai ainsi chez Vico l'étude de la terreur surmontée à travers un étonnement primordial, imaginatif et créateur, qui joue

un rôle essentiel dans la genèse de l'homme et du monde civil. Et je m'attacherai à la domestication de la terreur chez Burke qui opère un retour saisissant à l'épopée homérique, médite sur la figure du suppliant (*bikêtes*) et met le *thaumazein* en relation avec le destin: une force supérieure s'impose à l'homme au moment même où il croit pouvoir en disposer. Comme l'a bien montré Andrea Wilson Nightingale, sur les travaux de laquelle je m'appuierai, Homère utilise rarement *thaumazein* ou *thambos* dans le sens de "perplexité" à l'instar de Platon et d'Aristote: l'étonnement ouvre chez lui sur l'abyssal, un abyssal antérieur à la spéculation sur les "étants" et au discours logico-rationnel.

Aussi bien, pour que la fin de mon exposé et son commencement se répondent, je voudrais m'assurer d'emblée des arrières dans la philosophie grecque. J'étudierai donc en premier lieu les sens différents de *thaumazein* chez Platon et Aristote (en relation à *theasthai* et à *teoria*, comme à *thauma*, *thausios*) et m'interrogerai sur les bifurcations de sens entre étonnement et émerveillement. Il faudra alors montrer comment l'étonnement est écartelé entre des extrêmes et se déplace plus ou moins vers eux: entre la terreur et l'émerveillement, mais aussi entre la peur et l'admiration, la curiosité et la stupidité, la surprise et l'extase, etc. Certains de ces extrêmes sont davantage ses parents, d'autres davantage ses enfants, comme nous le verrons.

Thaumazein entre Platon et Aristote

Le verbe *thaumazein*, traduit par "s'étonner" ou "s'émerveiller", est proche parent de *theasthai*, regarder, ainsi que le suggère l'étymologie. Hésyarque, grammairien et lexicographe grec, les donne pour synonymes, en leur ajoutant manthanein, apprendre, comprendre³, tandis que, pour *thauma*, il donne comme équivalents *ekplexis* (choc, ébahissement) que nous avons déjà rencontré chez Longin et *xenisma* (trouble). La relation entre voir et s'étonner se montre essentielle dans le Thétète de Platon: "Il est tout à fait d'un philosophe, ce sentiment: s'étonner (*to thaumazein*). La philosophie n'a pas d'autre origine (*archè*), et celui qui a fait d'Iris la fille de Thausas a l'air de s'entendre assez bien en généalogie"⁴.

Apparaissant dans le ciel après l'orage, Iris est la déesse de l'arc-

³ *Hesychii alexandrini Lexicon*, texte établi par K. Latte, Ejnar Munksgaard, Hauniae, 1966, vol. II, p. 308, cité par E. Grassi, *La métaphore inouïe* (Francfort 1990), tr. fr. M. Raiola, Quai Voltaire, La République des Lettres, Paris 1991, p. 80.

⁴ Platon, *Thétète*, 155d, dans *OC.*, éd. et tr. fr. A. Diès, Les belles lettres, Paris 1923. Voir aussi Platon, *OC.*, II, tr. et notes par L. Robin et M.J. Moreau, Gallimard, Biblioth. de la Pléiade, Paris 1950.

en-ciel qui fait vibrer toutes les couleurs du prisme, et la petite-fille de Gaïa, la Terre, mère de toutes choses. Messagère des dieux, elle établit le lien avec les hommes. Aussi est-elle, comme la philosophie, spécialiste de la parole, si l'on en croit l'étymologie qui fait dériver son nom de *eirein*, dire, parler.

Aristote fait écho à Platon dans le texte de *La Métaphysique*:

Le commencement de toutes les sciences, c'est l'étonnement (*to thaumazein*) de ce que les choses sont ce qu'elles sont: telles les marionnettes (*tautomata*) qui se meuvent d'elles-mêmes, aux regards de ceux qui n'ont pas encore examiné la cause, les solstices ou l'incommensurabilité de la diagonale avec le côté du carré: il semble, au premier abord, étonnant à tout le monde qu'une quantité ne puisse être mesurée même par l'unité la plus petite. Or nous devons finir par l'étonnement contraire et, selon le proverbe, par ce qui est meilleur, comme il arrive, dans ces exemples, dès qu'on est instruit de la cause: rien, en effet, n'étonnerait autant un géomètre que si la diagonale devenait commensurable.⁵

Deux des exemples donnés par Aristote, renvoient à l'univers platonicien: les marionnettes –appelées aussi *thaumata* en attique⁶ – qui font signe vers le mythe de la caverne, et l'incommensurabilité de la diagonale du carré à son côté qui évoque *Le Ménon*. Autant le premier exemple ne pose pas question, puisque les silhouettes que les prisonniers enchaînés dans la caverne prennent pour des êtres autonomes, se découvrent manipulées par des hommes de théâtre, autant le second est intrigant. Lorsque l'esclave de Ménon arrivait à construire à partir de la diagonale d'un carré un carré deux fois plus grand que le carré initial, le problème est s celui de la découverte des nombres irrationnels: un scandale suivit leur révélation et la légende voulut que son divulgateur pérît noyé. "Les auteurs de la légende", commente Euclide, "ont voulu parler par allégorie. Ils ont voulu dire que tout ce qui est irrationnel et privé de forme doit demeurer caché. Que si quelque âme veut pénétrer dans cette région secrète et la laisser ouverte, alors elle est entraînée dans la mer du devenir et noyée dans l'incessant mouvement de ses courants"⁷.

Le commentaire d'Aristote, selon lequel "rien n'étonnerait autant un géomètre que si la diagonale devenait commensurable" suscite la pensée: à l'étonnement ouvert, celui qui se développe dans le monde des étants et du savoir, Aristote oppose l'étonnement inverse: un étonnement fermé qui détruirait et dissoudrait ses objets dans un abîme sans fond: l'étonnement que ce qui est et semble connu puisse ne pas être et ne pas sembler connu. Voilà la preuve

⁵ Aristote, *La Métaphysique*, A, 2, 983a, tr. fr. de J. Tricot, Vrin, Paris 1948.

⁶ Voir P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris 1968, *sub tit.* "thaûma".

⁷ *Eléments*, X, scolie I, édition F. Peyrard (grec, latin, français), Paris 1814-1818.

d'une dialectique de la vision qui passe par le non-voir, la non-intuition, s'accomplit dans l'invisible et se transforme ou non en nouvelle vision. Tout d'un coup, Aristote fait surgir face au géomètre un barbare qui mettrait en ruine les principes de la science et ne comprendrait pas les conditions *sine qua non* de l'établissement du discours logico-rationnel.

Sans reprendre ici l'analyse des principes auxquels se rattache tout ce qui est à démontrer – principes eux-mêmes indémontrables –, rappelons la formule d'Aristote concernant la parenté des philosophes et des mythologues: "Apercevoir une difficulté et s'étonner, c'est reconnaître sa propre ignorance (et c'est pourquoi aimer les mythes est, en quelque manière se monter philosophe (*philomuthos*, *philosophos*), car le mythe est composé de *thaumasion*"⁸.

La différence entre le mythe et la science est au moins double: le *thaumazein* ne cesse pas avec les mythes et leurs nouvelles versions, alors qu'il cesse avec la science. En outre, le mythe peut servir à bien des usages, alors que la *theoria*, elle, est une activité intellectuelle qui n'est ni pratique, ni productive, et est donc dépourvue de toute utilité (*achrêston*) dans le monde des affaires humaines. Il s'agit d'abord d'une contemplation, ou plutôt d'une activité contemplative, qui constitue à elle seule une nouvelle forme de connaissance et se définit par la conjonction du regard et de l'étonnement, de la vision de chair et de la vision de l'âme, de la reconnaissance et de l'interrogation. La *theoria* est un voyage ou un pèlerinage entrepris loin de sa propre cité, en vue de voir certains événements ou certains spectacles⁹. Le *theoros* était un ambassadeur agissant pour le compte de la cité ou pour son compte personnel et qui devait rapporter ce qu'il avait vu et entendu.

Doit-on alors traduire *thaumazein* par "étonner" ou par "émerv-eiller" – terme voisin et concurrent? Disons que l'émerveillement semble davantage du côté du beau, tandis que l'étonnement se situe davantage du côté du sublime, du moins dans son premier temps. L'émerveillement immédiat, non médiatisé par le terrible, peut se montrer parfois unilatéral et optimiste, un peu racoleur même, voire *goody-goody*. Il peut devenir une fin en soi et ne plus découvrir vraiment de nouvel enjeu.

L'étonnement, lui, est plus complexe, moins local et souvent plus durable: son objet est plus moral que matériel et résiste mieux à la critique. Il regarde moins vers l'aval d'un plaisir d'engouement que

⁸ Aristote, Métaphysique A, 2, 982 b.

⁹ Voir sur tous ces points A. Wilson Nightingale, *Theōria in Greek Philosophy and Culture*, "Arion", 9.2, 2001, pp. 23-58 et *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. Theoria in its Cultural Context*, Cambridge Un. Press, 2004.

vers l'amont d'un déplaisir. Mieux: on pourrait dire que c'est une plaque tournante – ce par quoi il faut passer, même si on ne s'y arrête pas – alors que l'émerveillement, lui, semble davantage du côté de l'aboutissement et “colle”, si l'on peut dire, à son objet. D'une part, l'étonnement s'interroge toujours. D'autre part, il ne préjuge aucunement du résultat et peut rester lié à différentes formes d'émotions négatives, voire même devenir pathiquement neutre.

Une ligne de clivage entre les deux notions se trouve dans la plupart des langues indo-européennes. *Staunen* se différencie de *Wundern*, auquel il peut s'unir, mais dont il se sépare également. Il en va de même pour *astonishment* ou *amazement* par rapport à *wonder* ou *wonderment*, ou pour *stupore* par rapport à *maraviglia*. En latin, le vocabulaire issu d'*adtonare*, frapper du tonnerre se distingue de celui de *mirare*, *miratio* et *miraculum* (dont on se sert pour désigner les sept merveilles du monde). En grec, *ekplexis* (le choc) et *kataplexis* (le terrassement) s'opposent à *thauma*.

Dans les langues anciennes, le vocabulaire de l'étonnement renvoie spécifiquement à l'effet de pétrification produit par la vision de la Gorgone, comme l'a bien montré Giovanni Lombardo chez Démétrios¹⁰. Novalis s'en fait l'écho lorsqu'il écrit que “*Le sublime agit en pétrifiant*” (“*Das Erhabene wirkt steinernd*”)¹¹. En anglais, le beau terme d'*amazement* et ses dérivés font référence à l'égarement dans un labyrinthe (*maze*).

C'est, cependant, l'origine commune de ces vocables à partir de *tonare* ou *ex-tonare* qui frappe le plus dans les langues indo-européennes. L'effroi du foudroiement et de la sidération par les éclairs, du tumulte et de l'incendie s'entend dans le vocable. Ainsi l'étonnement comprend en lui-même une angoisse et une terreur qu'il devient vital de surmonter. Au contraire, dans *wonder*, *amazement*, *wundern*, *maraviglia* ou *meraviglia*, les aspects menaçants et douloureux de la surprise s'estompent au profit d'un éblouissement heureux ou de formes diverses d'exaltation.

Finalement, peu de termes ont un aussi vaste empan; c'est que l'étonnement n'est pas statique, mais nous met sur un chemin difficile et hasardeux. Outre l'oscillation ou le conflit entre l'angoisse et la stupeur (choc, stupéfaction, ébahissement), on y trouve un rapport à toutes sortes de sentiments négatifs (peur, crainte, perplexité) et une tension vers les sentiments positifs (admiration, respect, exaltation, ravissement, extase). L'étonnement est un jeu de

¹⁰ Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo 1999, p. 7 et p. 22, note 2.

¹¹ Novalis (Georg Philipp Friedrich von Hardenberg), *Les disciples à Saïs* (posthume, 1802), tr. légèrement modifiée, 1975, p. 59.

forces: il accueille les forces contraires et les compose de différentes manières, en dessaisissant et saisissant le sujet qui les éprouve.

Étonnement et admiration

Il y a dans *thaumazein* quelque chose qui résiste non seulement à l'émerveillement, mais à l'admiration. Saint Thomas rend en latin *thaumazein* par *admiratio*, mais les traducteurs en reviennent à l'étonnement. Quant à ce que Montaigne ou Descartes entendent par "admiration", c'est l'étonnement, selon les exégètes¹². Remplaçons, en effet, "admiration" par "étonnement" dans le passage suivant de Montaigne, le texte sera aussitôt mieux intelligible:

Iris est fille de Thaumantis. L'admiration est le fondement de toute philosophie, l'inquisition le progrès, l'ignorance le bout. Voire da, il y a quelque ignorance forte et généreuse qui ne doit rien en honneur et courage à la science, ignorance pour laquelle concevoir il n'y a pas moins de science que pour concevoir la science¹³.

Nous retrouvons la dynamique antique qui mène de l'étonnement (*thaumazein*) à la science, mais l'étonnement demeure avec la science en adoptant la forme d'une ignorance docte et généreuse qui ne se situe plus au commencement, mais constitue le terme ou ce que Montaigne appelle le "bout" de la philosophie. La science n'est plus alors seulement science de la science, mais science de l'ignorance.

Descartes fait, lui aussi, de l'étonnement – qu'il appelle "admiration" – la première des passions et il le distingue de sa caricature ou de son excès, marqué par une transformation en "statue" – voisine de celle produite par le regard de la Gorgone. La force de notre étonnement tient à la fois à la nouveauté et au mouvement qu'elle cause, mouvement qui "a dès son commencement toute sa force"¹⁴. Mais si Descartes reconnaît que cet étonnement qu'il appelle admiration favorise l'acquisition des sciences, il l'accuse d'"ôter et pervertir l'usage de la raison" au point qu'il conseille de s'en délivrer "le plus qu'il est possible" par l'acquisition de connaissances variées¹⁵.

Tout autre est l'option de Kant qui lie l'étonnement à *Wunder*

¹² R. Descartes, *Les Passions de l'âme*, t. 2, tr. fr. M. Corvez, Desclée, Paris p. 242; Montaigne, *OC*, Glossaire, éd par M. Rat, Biblioth. de la Pléiade, Gallimard, Paris 1962; M. Meyer, Descartes, *Les Passions de l'âme*, Le livre de poche, Paris, p. 78.

¹³ Montaigne, *Essais*, III, XI, éd. Maurice Rat, Biblioth. de la Pléiade, Gallimard, Paris 1967, p. 1008.

¹⁴ R. Descartes, *Les Passions de l'âme*, cit., art. 72, p. 85.

¹⁵ Ivi, art. 76, p. 88.

et distingue énergiquement *Verwunderung* et *Bewunderung*¹⁶. D'un côté, un rapport bref et évanouissant à la merveille; de l'autre un rapport plus constant et motivé. Autant la *Verwunderung* gaspille nos forces dans l'éblouissement de l'insolite, autant la *Bewunderung* survit à la disparition du nouveau. La véritable admiration, même seulement esthétique, se substitue alors à un papillotage sans âme, tant et si bien que la *Bewunderung*, produite par le sublime, peut alors devenir sublime. *Bewunderung* concurrence chez Kant *Achtung*¹⁷, qu'il ne faut sans doute pas traduire trop vite par "respect" et dans lequel entre l'idée d'une attention particulièrement vive. Avec *wundern*, *das Wunder*, nous nous rapprochons en tout cas de la *meraviglia* de Vico qu'on traduit aussi en français par étonnement.

De la terreur à l'étonnement imaginaire et créateur chez Vico

C'est du dépassement et de la domestication du terrible à travers un étonnement très inventif que naquirent l'homme et le monde civil chez Vico. Pour comprendre ce qui a pu se passer à l'aube de l'humanité, Vico invente un mythe qu'on pourrait dire scientifique, en reprenant l'expression utilisée par Freud dans *Totem et tabou*. Distinguons avec lui trois moments.

1) Lorsque, longtemps après le déluge, la terre se fut enfin asséchée et que le ciel se mit à fulgurer et à tonner, nos ancêtres qui étaient des *bestioni*, de grosses bêtes "stupides, insensées et horrible", furent "épouvantés (*spaventati*) et frappés de stupeur (*attoniti*) par le grand effet dont ils ne savaient pas la cause"¹⁸. Eux qui erraient dans la grande forêt primitive s'arrêtèrent soudain, "levèrent les yeux et remarquèrent le ciel". L'homme naquit à lui-même et se transforma en animal proprement "sublime". "Tandis que, tête basse, tous les autres animaux tiennent leurs yeux attachés sur la terre", écrit Ovide, Dieu "a donné à l'homme un visage sublime (*os sublime*); il a voulu lui permettre de contempler le ciel, d'élever ses regards et de les porter vers les astres"¹⁹.

Les *bestioni* se mirent alors à exercer leur curiosité naturelle "qui est fille de l'ignorance et mère de la science, et qui, en ouvrant l'esprit de l'homme, donne naissance à l'étonnement (*maraviglia*)"²⁰.

¹⁶ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1924, § 29, p. 120 (Allgemeine Anmerkung zur Exposition des ästhetischen Urteils).

¹⁷ *Ivi*, § 27.

¹⁸ G. Vico, *La science nouvelle (Scienza nuova, 1744)*, tr. fr. A. Pons, Fayard, Paris 2001; *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 1990, § 377.

¹⁹ Ovide, *Les métamorphoses*, I, vers 85-87.

²⁰ G. Vico, *op. cit.*, § 377.

De nouveau, donc, nous avons une généalogie des facultés humaines, dans laquelle l'étonnement apparaît le principe de l'ouverture de l'esprit humain, mais aussi comme le frère de la science, tous deux ayant l'abîme de l'ignorance pour mère.

2) Ceux qui devinrent les premiers hommes se figurèrent que le ciel était "un grand corps animé" qui "voulait par le sifflement des éclairs et le fracas du tonnerre leur dire quelque chose"²¹. Des peuples entiers qui s'ignoraient les uns les autres inventèrent alors à la même époque, quoique sous des noms différents, un même dieu fulgurant et tonnant: ils l'appelèrent "Zeus" et donnèrent un sens à ses manifestations, de sorte que celui-ci devint le premier "universel d'imagination" (*universale fantastico*). De ce dieu nous tenons la parole initiale, jamais recueillie, celle que Joyce, inspiré par Vico, transcrit sur la première page de *Finnegans Wake*: "tonnerronntuonnthunnnbababadalgharaghtakamminarronnnkonnbrownntrovarrhounawnsawntoohoooorenthurn!"²².

Ajoutons que les premiers hommes furent des poètes et des devins, dans la mesure où ils voulurent déchiffrer l'écriture d'éclairs et les diverses manifestations des dieux par divers procédés de mantique.

3) Quelles furent, en un troisième temps, les conséquences de pareille fiction? Les premiers hommes imaginèrent: mais le mieux fut qu'ils crurent à ce qu'ils imaginaient. Car, comme l'observe Tacite, les hommes "imaginent une chose et en même temps ils y croient" (*Fingunt simul creduntque*)²³. Nos ancêtres oublièrent qu'ils étaient les auteurs du monde des dieux et affirmèrent leur existence, ce qui leur permit de lutter avec encore plus d'efficacité contre la terreur qui ébranlait leur être et risquait de le dissoudre. "Dans l'univers, la peur fit les premiers dieux", comme l'écrivait Stace²⁴. La fabrique des dieux naquit d'une peur qui aspirait à se circonscrire et à entrer en contact avec l'altérité; mais, de cause, la peur devint ensuite effet. Ce ne sont pas alors des hommes qui l'inspirent à d'autres hommes; chacun se la donne à soi-même²⁵. C'est donc la crédulité qui favorise l'imposture et ses étonnements factices qui se mêlent à des étonnements mieux fondés²⁶.

²¹ *Ibid.*

²² J. Joyce, *Finnegans Wake* (1939), Penguin, Londres 2000, tr. fr. Ph. Lavergne, Gallimard, Paris 1997. Voir D. Ph. Verene, *Vico's Science of Imagination*, Cornell Univ. Press, Ithaca and London 1981.

²³ Tacite, *Annales*, éd. Pierre Willeumier, Paris, Les Belles lettres, 1994, V, 18, cité par Vico, *SN*, II, § 376.

²⁴ Stace, *Thébaïde*, tr. fr. Roger Lesueur, UBL, 1990, III, 661.

²⁵ G. Vico, *op. cit.*, § 382.

²⁶ Ivi, § 191.

De l'étonnement comme reconnaissance et dépassement du terrible chez Burke: la figure du suppliant

Tout comme Vico, Burke assigne un rôle fondamental à la terreur et à la résistance qu'on lui offre; mais au lieu de remonter à son origine et de la situer dans une histoire idéale de l'humanité pour en penser les effets civilisateurs, il s'intéresse à l'étonnement ressenti, plus qu'à l'étonnement créateur. Bref, autant Vico pense la *stupore* et la *maraviglia* en amont et étudie l'art de foudroyer développé par Zeus, autant Burke s'attache à l'étonnement en aval, comme "passion causée par le sublime dans la nature". Voici comment commence la Partie II de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757):

The passion caused by the great and sublime in nature, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it²⁷.

1) L'étonnement est second, à la différence de la curiosité dont Burke écrit qu'elle est "la première émotion et la plus simple que nous découvriions dans l'être humain"²⁸, mais qu'elle s'émeuse avec l'expérience, manque de profondeur et de sérieux. Si l'étonnement est second, c'est qu'il est d'abord l'effet de la force ou du pouvoir de la nature, porté à son plus haut point et nous entraînant "avec une force irrésistible".

2) Ce pouvoir est proprement horrible: même quand il ne va pas jusqu'à nous transformer en cadavres, il a la capacité d'entraver et de bloquer le développement de notre âme, de provoquer l'arrêt et la suspension de tout mouvement. Non seulement l'être humain perd alors une partie de sa liberté, mais il subit une véritable occupation intérieure: son esprit est totalement "rempli de son objet" et devient incapable de raisonner par lui-même.

3) Néanmoins l'horreur présente des degrés (*some degree of horror*). *Astonishment* constitue le degré supérieur et Burke donne deux listes un peu différentes de ses degrés inférieurs: *admiration, reverence and respect*, en II, 1 et en IV, 7 *awe, reverence and respect*. *Awe* est un terme intéressant: il est défini par Johnson com-

²⁷ E. Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, II, 1, 1757 et 1759, ed. J.T. Boulton, Routledge and Kegan Paul, London 1958, II, 2, p. 58. Voir Id., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, tr. fr. B. Saint Girons, Vrin Paris 1990 & 1998; F. Bassenge, *Philosophische Untersuchung unserer Begriffe von Erhabenen und Schönen*, Werner Strube, Hamburg 1980.

²⁸ Ivi, I, 1.

me “*reverential fear*”²⁹ et semble dans une étroite proximité avec *astonishment*.

4) Quel est alors le rapport de l'étonnant au sublime? Tout ce qui étonne n'est pas sublime. Mais Burke n'en soutient pas moins que la terreur est “dans tous les cas possibles, d'une façon plus ou moins manifeste ou implicite, le principe qui gouverne le sublime (*in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime*)”³⁰. Seulement, si la terreur est une cause nécessaire du sublime, elle n'en est pas la cause suffisante, puisque “la distance et certaines modifications”³¹ doivent s'y ajouter. Traduit en termes de généalogie, cela veut dire que la terreur n'est jamais le seul parent de ce type d'“étonnant” qu'est le sublime: pour que le sublime naisse, il faut toujours que s'y adjoignent la distance et les modifications auxquelles pourvoit la curiosité.

Ce qui fait de la *Recherche* de Burke un texte infiniment précieux est une réflexion sur des formes de plaisir et de déplaisir mixtes, mal connues et parfois non nommées. Burke prend nettement position contre Locke, selon lequel “l'éloignement ou la diminution de la douleur est considérée et agit effectivement comme plaisir”, tandis que “la privation ou la diminution d'un plaisir est considérée et agit comme une douleur”³². Non, l'éloignement de la douleur peut très bien ne rien avoir d'un plaisir positif. Comment nommer le sentiment intense et négatif qu'il suscite? Pour éviter de fabriquer un néologisme, Burke propose d'utiliser le terme ancien de *delight*, que nous traduisons par “délice”, en le détournant de son sens positif. Inversement, la cessation du plaisir ne saurait être assimilée à un déplaisir positif. On peut distinguer trois cas de figure: le retour à l'indifférence, le désappointement ou le chagrin. Dans ce dernier cas, la douleur n'envahit pas la totalité champ psychique. Au contraire, le plaisir continue à dominer, mais il s'agit d'un plaisir grave et austère.

Deux des citations les plus saisissantes de la *Recherche philosophique* de Burke sont empruntées l'une à l'*Illiade*, l'autre à l'*Odyssée*, et servent de portiques au livre. La première concerne l'apparition de Priam en suppliant d'Achille, qui suscite un plaisir fort complexe, à supposer même que ce soit un plaisir. La seconde concerne le chagrin de Ménélas, survivant de la guerre de Troie, se remémorant les glorieux compagnons disparus, et est destinée à

²⁹ S. Johnson, *A Dictionary of the English Language*, 1re édition, 1755, sub. tit.

³⁰ *Ivi*, II, 1.

³¹ *Ivi*, I, 7.

³² J. Locke, *Essai philosophique sur l'entendement humain*, II, 20, 16, tr. fr. Coste, Vrin, Paris 1972.

illustrer le faux déplaisir du chagrin. Seule la première qui concerne le *thaumazein* nous retiendra ici.

Burke cite en grec, puis dans l'anglais de Pope³³, les trois vers de l'*Illiade*, dans lesquels Homère compare Priam à un fugitif qui vient d'échapper à un terrible danger. Le vieux roi a bravé la mort en traversant le camp des Achéens pour supplier le terrible Achille de lui rendre le cadavre de son fils, Hector. Personne ne l'a vu entrer dans la baraque. Et le voilà soudain en train d'embrasser les genoux d'Achille dans l'attitude canonique du suppliant (*bikêtes*). Il lui baise les mains – "ces mains terribles (*deinas*, meurtrières), qui lui ont tué tant de fils".

Ainsi, quand une lourde erreur (*atê*, le sort) a fait sa proie d'un mortel et qu'après être devenu un meurtrier dans son pays, il arrive en terre étrangère, au logis d'un homme opulent, la stupeur (*thambos*) saisit tous ceux qui le voient. Même stupeur saisit Achille (*thambêsen*) à voir Priam semblable aux dieux; même stupeur prend les autres (*thambêsen*): tous échangent des regards³⁴.

Pour dire la stupeur qui passe par des échanges multipliés de regards, Homère utilise *thambos* et ses dérivés et plus loin *thaumazein*³⁵. Peu importe que Priam n'ait pas grand-chose à voir avec un criminel: il est comme lui frappé par le sort (*atê*). Et si son apparition sidère à ce point ses ennemis et les saisit d'admiration, c'est qu'elle est à la fois totalement inattendue et cohérente avec le déroulement des événements, leur concaténation, comme l'a montré Aristote dans sa *Poétique*³⁶: un père, un roi, brave tous les dangers pour qu'on lui rende son fils.

Burke montre ainsi que le sentiment de "tranquillité ombragée d'horreur" qu'éprouve le rescapé royal se communique comme tel aux témoins : il n'y a plus d'ennemis, mais seulement des hommes divins qui s'apprécient les uns les autres. L'étonnement partagé fait de tous des semblables.

Quel est l'état d'âme de celui qui vient d'être sauvé d'un danger imminent ou délivré d'une douleur cruelle? [...] c'est un grand calme teinté de crainte, une sorte de tranquillité ombragée d'horreur. Sa physionomie et ses mouvements correspondent si bien à cet état d'esprit que toute personne étrangère à la cause de son affection, loin de croire qu'il jouisse d'un quelconque plaisir positif, l'imagine plongé dans la *consternation*³⁷.

³³ Homère, *Iliad*, XXIV, 590-3, tr. fr. par A. Pope: "As when a wretch, who conscious of his crime,/ Pursued for murder from his native clime,/ Just gains some frontier, breathless, pale, amaz'd / All gaze, all wonder".

³⁴ Id., *Iliade*, XXIV, 480-2, tr. fr. P. Mazon, Les belles lettres, Paris 1947.

³⁵ Ivi, pp. 629-633.

³⁶ Voir Aristote, *Poétique*, 1452a et le commentaire de M. Edwards, *De l'émerveillement*, Fayard, Paris 2008, p. 155: "le merveilleux est essentiel pour donner le maximum de force à la crainte et à la pitié" et il est produit par la concaténation.

³⁷ E. Burke, *Recherche philosophique*, I, 3, *op. cit.*

Mais pourquoi Priam réussit-il là où Lycaon et Hector ont échoué? *L'Illiade* est remplie de supplications, mais celles qui nous émeuvent le plus s'adressent au bouillant Achille, au guerrier intrépide, dont l'Illiade chante la colère. *Mênin aeide thea*, "La colère, chante, O déesse". À l'époque, si l'on voulait obtenir sa grâce, il fallait saisir les genoux de l'ennemi, solliciter son attention, le forcer à écouter³⁸. Dans la situation la plus grande détresse, expliquer, parler devenait un gage d'humanité, réintroduisait des relations humaines. Soit le tout jeune Lycaon, déjà vendu comme esclave par Achille à Lemnos, enfin racheté et vivant son douzième jour de liberté à Troie:

Il (Achille) pensait immobile. L'autre approche, tout saisi,
Anxieux de toucher ses genoux. Il voulait dans son cœur
Échapper à la mort mauvaise, au destin noir.³⁹ [...]
Et d'un bras il étreignait pour le supplier ses genoux⁴⁰

L'enfant raconte longuement son histoire. Que répond Achille? Il refuse de l'épargner, mais le laisse parler, l'appelle "ami" et lui donne longuement ses raisons. Lui aussi va mourir: ce sort est commun. Ne pas tuer, dans son cas, cela demanderait une imagination, une générosité à peine concevable. Cela fendrait l'âme.

Allons, ami, meurs aussi, toi! Pourquoi te plains-tu tellement?
Il est mort aussi, Patrocle, et il valait bien mieux que toi.
Et moi, ne vois-tu pas comme je suis beau et grand? [...]
Mais aussi sur moi sont la mort et la dure destinée.⁴¹

Hector, de la même manière, supplie Achille: "Je t'implore par ta vie, par tes genoux, par tes parents"⁴². Peine perdue, chaque fois... Pourquoi donc Priam suscite-t-il non pas la pitié, mais un étonnement admiratif qui oblige Achille à exaucer sa demande? C'est qu'il n'est ni un enfant, ni un égal, mais un père, c'est-à-dire la figure même de l'insubstituable: les enfants sont en droit multiples, les rivaux aussi, mais non le père dont l'unicité est totale. L'étonnement augmente lorsqu'il s'attache à lui – l'homme le plus semblable à un dieu. Peut-être tenons-nous là le secret du *thau-mazein* qui, dans ce qu'il a de plus intense, concerne le mystère insondable de la provenance, l'énigme de la paternité. De fait, Pélée

³⁸ Voir É. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions européennes*, II, éditions de Minuit, Paris, pp. 252-254.

³⁹ Homère, *Illiade*, XXI, 64-66, tr. fr. S. Weil dans *L'Illiade ou le poème de la force*, (1941), éditions de l'Éclat, Paris 2014, p. 42.

⁴⁰ Ivi, XXI, 106 et sq., p. 70.

⁴¹ Ivi, XXI, 106 et sq., p. 70.

⁴² Ivi, XXII, 338, p. 61.

revient si profondément à la mémoire d'Achille qu'éclate en lui "le besoin de sanglots". Dans cette scène inoubliable, le suppliant figure ce dont on ne saurait jamais être consolé, ce à quoi on ne saurait s'habituer, ce dont la possibilité et, encore plus, la réalité stupéfient. On est alors saisi d'un étonnement abyssal, sans fond. Tous les autres types d'étonnement en procéderaient-ils?

Pour finir

Voulant montrer la grande "élasticité" du concept d'étonnement à travers ses multiples noms et la diversité de ses usages, je tiens, dans une première conclusion, à résumer cette étude sous forme d'un tableau qui, si incomplet soit-il, permettra de saisir d'un seul coup d'œil les extrêmes entre lesquels l'étonnement se déploie, ceux dont il provient et ceux vers lesquels il se dirige. L'étonnement surprend, bloque et ouvre l'esprit. Il le fait sous l'impulsion non seulement d'affects liés à la terreur, mais des perceptions et conceptions de la curiosité. Tantôt la terreur et ses substituts l'emportent et font frissonner la chair, tantôt la curiosité prend le dessus et relance l'intelligence. Entre curiosité et terreur, la "surprise", elle, est plus ou moins spontanée ou volontaire, instantanée ou durable. Et Montesquieu va même jusqu'à faire de la "surprise continuée" – qu'il lie à la *terribiltà* de Michel-Ange – le sentiment qui nous découvre le sublime⁴³.

En aval, l'étonnement ne se ferme pas sur lui-même: il aboutit tantôt davantage dans le sujet qu'il incite à l'extase ou à l'exaltation, lorsqu'il ne l'horrifie pas, tantôt davantage dans l'objet, dont il engendre une idée plus ou moins positive ou négative.

Faisons quatre remarques sur le tableau proposé:

Il concerne le vocabulaire de l'étonnement, abstraction faite de la syntaxe.

2) L'insistance est mise sur le clivage entre deux vocabulaires de l'étonnement; ce qui conduit à parler d'une forme pure ou resserée et d'une forme mixte ou étendue. On peut alors postuler deux sens de *thaumazein*, *wonder*, *wundern*: l'un davantage du côté de l'étonnement, l'autre davantage du côté de l'émerveillement.

3) Le dosage des ingrédients varie au cours d'un processus. Il s'agit donc d'évaluer leurs parts respectives à différents moments du temps, sans présumer une constance fort problématique des

⁴³ Montesquieu, *Essai sur le goût*, *Encyclopédie* (tome VII, 1757, Rivages, Petite Bibliothèque, Paris 1993, *passim*). Voir B. Saint Girons, "Le goût du sublime chez Montesquieu et Burke" dans *Montesquieu – Du goût à l'esthétique*, dir. C. Volpilhac-Augier, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 235-272, repris dans la revue "Montesquieu de Bologne", 2015 <http://montesquieu.unibo.it>

présupposés “états”. Prenons seulement l'*Achtung* de Kant ou l'*awe* britannique: toutes deux renvoient au respect ou à la révérence, mais quelle est la proportion d'attention pour l'une, de peur pour l'autre? Cette attention et cette peur ne font-elles que s'accroître et se réduire ou bien varient-elles selon d'autres lois?

4) Lorsque l'étonnement atteint son plus haut degré d'intensité, il est pénétré de terreur et oriente l'être humain vers une pensée qui l'horrifie, l'entraîne, l'émerveille ou le sauve. Cet étonnement peut alors devenir une façon d'expérimenter qui nous permet de remonter jusqu'au principe, jusqu'à l'union du terrible et du merveilleux, de l'*ekplexis* et du *thaumasion*, à la manière de Longin.

Ma deuxième conclusion concerne les rapports de l'étonnement au terrible: celui-ci l'emporte sur le merveilleux lorsque la force brute et destructrice se déploie sans que rien ne puisse l'arrêter. La force “fait de quiconque lui est soumis une chose” et, “quand elle s'exerce jusqu'au bout, fait de l'homme, une chose au sens le plus littéral, un cadavre”, comme l'écrit Simone Weil⁴⁴. Cette force brute n'a rien d'admirable, ni de respectable en soi.

S'étonner devient alors essentiel. Et dévier le cours de la force en remontant au principe reste le seul espoir. C'est ce que tentent de faire les suppliants chez Homère, comme tous ceux qui prennent le temps de méditer sur la misère humaine, de se faire écouter des forts, de les inciter à réfléchir. Instants bienheureux d'humanité: le suppliant ne veut pas être la victime purement passive d'une force sourde et aveugle; il explique sa détresse, sollicite l'autre au plus intime de lui-même, se montre non plus un ennemi, mais un semblable.

La suspension des mouvements de l'âme, lorsqu'elle mène au travail sur soi et sur autrui, a alors une fonction proprement civilisatrice. L'étonnement nous est nécessaire: il introduit une distance, un délai, face à ce qui se produit, face à la force en exercice. Il détruit la naïveté de la victime passive qui se laisse engluier dans une situation donnée, n'imagine rien, ne croit en aucun possible. L'étonnement s'apparente ainsi à l'acte esthétique: il engendre souvenant et répond à la même urgence de penser le monde, en s'utilisant soi-même à la fois pour s'y exposer et pour s'en dégager. De la sorte, il sauvegarde des rapports nouveaux et poétiques à l'Autre; et il crée un lien substantiel entre les hommes. S'il ne s'élève pas toujours ou pas encore à une vertu, il constitue en tout cas une tentative de réponse lucide et inventive aux expériences du vacillement de l'être, du silence de l'Autre, de l'émergence de l'insignifiable.

⁴⁴ S. Weil, *op. cit.*, p. 39.

Le relazioni tra Architettura ed Estetica nella visione di Luigi Russo

di Michele Sbacchi

Il rapporto che Luigi Russo istituì con l'architettura – intesa nella sua duplice valenza di fatto fisico e disciplina – è peculiare e merita di essere ben specificato. Si tratta di un rapporto non breve, in realtà articolato per almeno un quarantennio. In quanto architetto e docente di architettura, per trent'anni ne sono stato direttamente coinvolto.

Ritengo non sia superfluo, preliminarmente, notare che quello di Luigi Russo nei confronti dell'architettura fu un atteggiamento per certi versi contraddittorio, poiché intriso contemporaneamente di discrezione, da un lato, ed ufficialità, dall'altro. In realtà, infatti, Luigi si mantenne sempre molto riservato sia nello scrivere che nel parlare di architettura. Nel fare ciò si è comportato diversamente da tanti altri studiosi di Estetica i quali si sono invece pronunciati esplicitamente sull'architettura: questo è il caso di Maurizio Ferraris, di Elio Franzini e di Pina De Luca, per citarne alcuni. Russo invece difficilmente esprimeva pareri su architetti o architetture, preferiva piuttosto ascoltare o domandare. Era probabilmente solo una forma di precauzione: infatti in realtà sia la sua formazione che alcuni esiti editoriali di cui tratterò danno evidenza, al contrario, della sua competenza. Nonostante questa ritrosia, però, a partire da un certo momento, collocabile più o meno in concomitanza con la costituzione della Società Italiana d'Estetica, Russo assume un atteggiamento di ufficiale “manifestazione di interesse” per l'architettura facendosi promotore, come molti di noi possono ricordare, dell'insegnamento dell'Estetica presso vari Corsi di Laurea in Architettura, in Urbanistica e Design. Lui stesso insegnò in un Master sull'Estetica della Città a Reggio Calabria; ottenne anche che si bandissero dei posti in organico presso i Dipartimenti di Architettura.

Ciò premesso, ci proponiamo ora di indagare come il coinvolgimento con l'architettura si sia originato a partire dal periodo della formazione. Ovviamente l'interesse non marginale che Russo nutriva per questa materia potrebbe significare ben poco tenuto conto del

suo ampio atteggiamento transdisciplinare che lo portò infatti ad incrociare l'estetica con numerose altre dottrine, non solo con l'architettura. Però bisogna, d'altra parte, aggiungere che l'insospettabile presenza nella sua biblioteca di testi architettonici non comuni, è un dato significativo e intrigante¹.

Partiamo dalle origini: Luigi stesso dichiara che i suoi maestri furono Ermanno Migliorini, Rosario Assunto e Cesare Brandi. È immediato notare come, con la sola esclusione di Migliorini, si tratti di personaggi non di poco coinvolti con l'architettura. Anzi a loro vanno ascritti due contributi fondamentali: come è noto Assunto ha prodotto basilari studi sul paesaggio² mentre Brandi, oltre che autore di noti testi quali *Struttura e architettura* ed *Eliante o dell'architettura*, viene considerato dagli architetti come il padre della "Teoria del restauro"³. Quindi Russo ebbe due maestri di estetica non usuali, potremmo dire eccentrici, che certamente lo condussero a riflettere su questioni collocabili nell'universo dell'architettura.

Eppure, si potrebbe, per altri versi, notare che si tratta di due ambiti – il restauro ed il paesaggio – non esattamente al centro della disciplina, quindi avvenne una sorta di avvicinamento periferico. Ma il confronto con il cuore della disciplina architettonica non tarda a venire. Appena dopo infatti, inizia il periodo in cui Russo frequenta direttamente gli architetti: Roberto Masiero, professore di Storia dell'Architettura a Venezia, Francesco Dal Co, anche lui storico e personaggio di grande rilievo, direttore della rivista *Casabella*. Ma soprattutto, a Palermo, Vittorio Ugo, che infatti poi venne a far parte del ristretto gruppo che fondò il Centro Internazionale Studi di Estetica. Successivamente intervengono altre persone: alcuni docenti di Architettura di Palermo e Napoli e tra esse Sergio Villari e, in particolare, Maria Luisa Scalvini, anche lei docente di Storia dell'Architettura, coinvolta nei convegni ma soprattutto autrice di due testi nelle edizioni *Aesthetica*.

Questa la situazione al contorno che determinò il coinvolgimento dell'architettura entro l'universo estetologico di Luigi Russo. Ma che esiti diede tutto ciò, al di là della promozione accademica di cui già accennato precedentemente?

In questo senso la questione è davvero sorprendente perché in realtà Luigi Russo, nonostante non fosse uno specialista di architettura e tantomeno di teoria dell'architettura, aveva invece piena

¹ Devo l'informazione a Dario Russo che ha avuto modo, dopo la dipartita del padre, di scandagliare la biblioteca.

² R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli 1973; R. Assunto, *Il parterre e i ghiacciai. Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Novecento, Palermo 1984.

³ C. Brandi, *Struttura e architettura*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1967; C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, Einaudi, Torino 1956.

consapevolezza di alcune questioni essenziali per la disciplina. In particolare, vorrei porre l'attenzione su due nodi tematici di fondamentale importanza per tutta l'evoluzione del pensiero architettonico occidentale.

Il primo di questi consiste nel rapporto di scambio che la teoria dell'architettura ebbe, nella sua lunga fase iniziale, con la retorica e con l'oratoria. Ci riferiamo quindi ai padri della teoria dell'architettura: Vitruvio in prima istanza, gli autori prevalentemente greci da lui citati e i suoi successivi commentatori fino alla piena stagione trattatistica rinascimentale che vede in prima fila Leon Battista Alberti. Ebbene, una parte significativa delle nozioni e delle elaborazioni che si ritrovano in questa letteratura provenivano dalla retorica e dall'oratoria: Quintiliano, Aristotele, lo pseudo-Longino. Si pensi ad esempio a categorie quali quella di "carattere" o quella di *thematismos*, o di *oikonomia* che erano letteralmente migrate dal dominio della retorica a quello tutt'affatto diverso dell'architettura, spesso con inevitabili e significativi slittamenti di significato. È bene precisare che si tratta di temi che, seppur evidenti nel periodo che abbiamo definito "iniziale", sono rimasti all'interno del dibattito dell'architettura permeandolo fino ai giorni nostri. Si tratta quindi di argomenti sui quali si continua a scrivere e discutere ma molto spesso non c'è, nemmeno tra gli architetti, tra gli specialisti del settore, consapevolezza della loro importante provenienza.

Luigi Russo invece aveva ben chiara la questione della influenza della retorica sulla teoria dell'architettura. Peraltro, guardando alla sua biografia, possiamo rintracciarne delle ragioni. Infatti, Russo si era laureato con una tesi sulla *mimesis* in Aristotele. E inoltre era un appassionato di trattati di retorica, come è stato ricostruito da Giovanni Lombardo. Ciò ha riscontro anche nelle scelte editoriali delle Edizioni *Aesthetica* entro le quali uno spazio significativo fu dedicato alla retorica: furono riediti per esempio Demetrio e lo pseudo-Longino.

Il secondo importante tema per l'architettura sul quale si focalizzò l'interesse di Luigi Russo è quello della "nascita del moderno" alla fine del Seicento. Come sappiamo, Russo era particolarmente attento ed interessato al periodo fine Seicento / inizio Settecento perché lo aveva individuato come momento di nascita dell'estetica. Come è noto, Russo amplia la mappa epistemica dell'estetica fino a includere anche autori precedenti che ne hanno favorito e preparato la nascita come per esempio Du Bos. Ma la sua attenzione a questo momento dell'evoluzione del pensiero occidentale lo porta a comprendere, o quantomeno ad intuire, che anche per l'architettura il periodo che va dalla fine del Seicento al primo Settecento è

un momento di cruciale importanza. Con questa cognizione nella mente e con l'intuito editoriale che lo caratterizza, Russo si accorge che esistevano due grosse lacune nelle traduzioni dei testi di architettura in italiano e riesce a colmarle entrambe. Si tratta dei testi di Perrault e di Laugier, ambedue pubblicati da Aesthetica. Infatti mentre la trattatistica architettonica francese – che è quella dominante dal Seicento in poi – aveva avuto un buon numero di traduzioni in Inglese ed in parte anche in Tedesco, lo stesso non può dirsi per l'Italia dove, fino appunto al 1986, mancavano tre testi fondamentali: l'*Ordonnance de cinq espèces de colonnes* di Claude Perrault, l'*Essai sur l'architecture* di Marc-Antoine Laugier e il *Précis des leçons d'architecture* di Jean-Nicolas-Louis Durand.

Avviene così che ben due su tre di questi testi furono editi non per iniziativa di un architetto ma per iniziativa di uno studioso di Estetica e non in una collana specializzata in Architettura ma in una collana di Estetica. Infatti, nel 1986, con la cura e la traduzione di Vittorio Ugo, si pubblica finalmente per la prima volta in Italia la traduzione dell'*Essai sur l'architecture* di Marc-Antoine Laugier del 1750⁴. Il testo di Laugier è di vitale importanza per l'architettura. Era peraltro diventato, in un certo senso, di moda tra gli architetti per via della famosa teoria ma forse soprattutto per l'immagine della "capanna primitiva". Laugier era anche il sostenitore di un'altra fortunata nozione, quella della "città come foresta" con il quale veniva stigmatizzato il sincretismo tra natura e cultura.

Pochi anni dopo, questa volta per la collana *Aesthetica Preprint*, è la volta dell'*Ordonnance* di Claude Perrault, con cura e traduzione di Maria Luisa Scalvini e Sergio Villari⁵, testo altrettanto basilare per lo sviluppo della teoria dell'architettura⁶. Per intenderci, Claude Perrault è l'architetto della famosa facciata Est del Louvre con le colonne binate, da lui progettata in quanto vincitore del concorso nel quale aveva battuto addirittura Gian Lorenzo Bernini. Ma Perrault era molto interessato alle questioni teoriche e infatti produsse due ben note traduzioni in francese del testo di Vitruvio.

⁴ Essa viene presentata in occasione del seminario *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, a Palermo, Hotel Delle Palme, 16-17 ottobre 1987 che vede gli interventi di F. Fanizza, G. Teyssot, V. Ugo, E. Benvenuto, M. Dezzi Bardeschi e altri tra cui il sottoscritto.

⁵ C. Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Coignard, Paris 1683; tr. it. *L'ordine dell'Architettura*, a cura di M.L. Scalvini e S. Villari, in "Aesthetica Preprint", n. 31, 1991.

⁶ Il tema è trattato da diversi autori. Tra essi si distinguono J. Rykwert, *The First Moderns*, University of Chicago Press., Cambridge (Mass.) e London 1980; tr. it. *I primi moderni. Dal classico al neoclassico*, Edizioni di Comunità, Milano 1986 e A. Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) e London 1983.

Ma la parte più interessante e rivoluzionaria della sua elaborazione teorica è la trattazione della “bellezza arbitraria” e della “bellezza assoluta” contenuta appunto nell’*Ordonnance*. Questa teoria non è solo una importante idea estetica a sé stante ma venne a costituire il primo stadio di un passaggio epocale dalla condizione di una architettura metaforica ad una architettura pragmatica come quella attuale. Con Perrault infatti avviene il primo attacco all’architettura classica che si costituiva come fatto trascendentale e all’interno della quale gli ordini architettonici rappresentavano l’incorporamento fisico di una armonia metafisica, l’*harmonia mundi* neoplatonica scaturente dal sistema delle proporzioni. Con le teorie di Perrault quindi si avvia quella parabola entro la quale l’ordine architettonico continua ad esistere ma diventa un mero strumento costruttivo, un espediente pragmatico. Un processo che passa per Durand e giunge fino ad oggi con lo svilimento dell’architettura a mero servizio, mera procedura pratica. Ma c’è da notare che Claude Perrault era fratello di Charles Perrault e ciò la dice lunga sul suo essere inevitabilmente pienamente investito dalla *Querelle des Anciens e des Modernes*. E non è secondario il fatto che un altro fratello di Perrault, Nicole, era un importante teologo giansenista: da ciò si può capire come dal combinato di filosofia cartesiana e teologia giansenista possa essere venuta fuori una così rivoluzionaria posizione.

Ma Luigi Russo insistette ancora sul rilievo dato a questo periodo ed al dibattito sulle proporzioni ancora con un altro testo. Sempre per le edizioni *Aesthetica*, fu pubblicato infatti anche un altro testo chiave di questo momento che era il *Manoscritto sulle proporzioni* dell’Abbate de Saint Hilarion.⁷ Questa costituì una vera chicca editoriale in quanto si trattava di un manoscritto inedito. Anche in questo caso autori e traduttori furono la Scalvini e Villari.

Ed infine ricordo un fatto non noto. In contemporanea alla pubblicazione del *Trattato sulla pittura* di Roland Fréart de Chambray curata da Franco Fanizza⁸ era in programma la traduzione del *Parallèle de l’architecture antique avec la moderne*, dello stesso autore⁹. Anche questo testo si iscrive nella letteratura relativa al dibattito sulle proporzioni: precede di poco ed è strettamente legato all’opera di Perrault. Esso infatti mette in evidenza le differenze tra gli

⁷ Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion; tr. it. di M.L. Scalvini e S. Villari, “Aesthetica Preprint”, n. 42, 1994.

⁸ R. Fréart de Chambray, *La perfezione della Pittura*, a cura di F. Fanizza, Aesthetica, Palermo 1990.

⁹ Id., *Parallèle de l’architecture antique avec la moderne*, Paris 1650.

ordini architettonici antichi, comparandoli graficamente e costituì una evidente critica della “bellezza assoluta” da cui Perrault potè trarre la sua “bellezza arbitraria”. Ma, con mio rammarico, questo rimase un inattuato progetto editoriale.

La dimensione dell'Estetica in Luigi Russo: oltre l'orizzonte

di Dana Svorova

Anche se la speranza non fa altro che sormontare l'*orizzonte*, mentre solo la conoscenza del reale tramite la prassi lo sposta in avanti saldamente, è pur sempre essa e soltanto essa che fa conquistare l'incoraggiante e consolante comprensione del mondo, a cui essa conduce, come la più salda e insieme la più tendenzialmente concreta.

Ernst Bloch

Il concetto di *orizzonte*, non a caso, è sempre stato uno dei luoghi privilegiati di letterati, artisti, filosofi e scienziati poiché esso, oltre a segnare il confine tra cielo e terra, come vuole il suo etimo¹, è anche una sfida, un richiamo delle “voci ammalianti” verso ciò che non è conosciuto. Il suo fascino risiede dunque nel fatto che esso esprime efficacemente quella sottile sintesi tra il finito e la dimensione dell'infinito, oscillando tra visibile e impalpabile, orizzontale e verticale, piani terreni e spazi cosmici. Tuttavia, vi è sottinteso anche il limite stesso dell'essere umano, il quale nel tentativo di spingersi oltre, sprofonda nel vertiginoso vortice di un conflitto interiore. Questo tipo di dinamiche psicologiche viene ad esempio espresso con grande maestria da Giacomo Leopardi nei versi intitolati *L'infinito*. Tra le righe infatti si cela una forte tensione emotiva di burkeana memoria² che scaturisce dalla consapevolezza dell'inafferrabilità della realtà, trovando infine la sua riconciliazione nella frase a tutti ben nota: “E il naufragar m'è dolce in questo mare”³.

¹ Cfr. G. Devoto, G.C. Oli, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Casa editrice Felice le Monnier and Selezione dal Reader's Digest, Milano 1969, vol. II, p. 322: “1, La linea apparente, a forma di arco di circonferenza, lungo la quale il cielo sembra toccare la terra o il mare, tanto più ampia quanto maggiore è l'altitudine del luogo di osservazione [...]. 2. In teatro, tipo di panorama costituito da un telone chiaro usato come sfondo per simulare il cielo. 3. Fig. L'ambito rel. Alle possibilità dell'attività intuitiva, scientifica, pratica dell'individuo o della società [...] Dal lat. *Horizon -ontis* che è dal gr. *horizōn (kyklos)* “(cerchio) limitante”.

² Cfr. G. Sertoli, *Presentazione* in E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo 1998, p. 24: “Il sublime terrorizza perché evoca una minaccia alla conservazione del soggetto, ma nello stesso tempo diletta perché è posto sufficientemente lontano da non costituire un effettivo pericolo. Quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto, [...]; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono piacevoli, come riscontriamo ogni giorno”.

³ G. Leopardi, *Canti*, Letteratura italiana Einaudi, Rizzoli, Milano 1974, p. 41: “Sempre caro mi fu quest'ermo colle,/E questa siepe, che da tanta parte/Dell'ultimo *orizzonte*

Anche in Luigi Russo l'idea dell'*orizzonte* assume una sua concreta centralità poiché esso, nella sua accezione più estesa, costituisce la metafora stessa della conoscenza, ossia quella linea apparente in continuo movimento, quel tratto netto ma al contempo etereo che divide il visibile dall'ignoto ponendo infine le conoscenze acquisite di fronte alle nuove sfide dell'intelletto umano. L'*orizzonte conoscitivo*, quindi, viene inteso come dimensione mentale di un' esplorazione della ragione che ambisce a sua volta al raggiungimento di mete sempre più elevate. Esso contribuisce all'espansione della dimensione cognitiva con la piena consapevolezza che un traguardo appena raggiunto altro non può essere se non il punto di partenza verso altre conquiste. In Estetica, Luigi Russo è stato pioniere, esploratore e scopritore, ben capace di mantenere dritta la rotta in tale direzione. Egli amava dire che tale *orizzonte* si pone come un luogo tutto da indagare: "cerchiamo di afferrarlo, o almeno di sfiorarlo con le dita. Comunque, manca poco. Lo abbracciamo con il pensiero creando mondi conoscitivi possibili"⁴. In tal senso l'*orizzonte* diventa simbolo del pensiero proiettato, luce diffusa della sapienza, presupposto determinante per colmare le numerose lacune presenti nel tessuto del sapere in cui il fitto intreccio delle fibre contribuisce alla sua consistenza.

In tale contesto l'*orizzonte* dell'universo estetologico rappresenta un arco aperto all'infinito, un accumulo lento, stratificato e sedimentario, un continuum di concetti guida nella sua evoluzione storica. L'edificio del sapere, eretto sull'asse Batteux-Baumgarten-Kant, alla luce delle attuali conoscenze sembra perdere sempre di più la propria struttura portante sprofondando in una sorta di nebulosa dell'Estetica postmoderna.

Infatti, il postmoderno traccia sull'*orizzonte* estetologico un solco, una frattura irreversibile causando una vera e propria crisi del sistema dell'Estetica moderna. Per risanare tale frattura del paradigma disciplinare, bisogna tracciare una *mappa mundi* aggiornata che detti nuove coordinate, quindi elaborare nuove categorie teoriche capaci di decifrare la sua nuova conformazione. L'arte non è più un colloquio con Dio, luogo della dimensione dell'Assoluto, analogamente come la nozione di Bello non è più sinonimo di eternità. Esse adesso sono categorie estetologiche che esigono una nuova

il guardo esclude./Ma sedendo e mirando, interminati/Spazi di là da quella, e sovrumani/
Silenzi, e profondissima quiete/Io nel pensier mi fingo, ove per poco/Il cor no si spaura. E
come il vento/Odo stormir tra queste piante, io quello/Infinito silenzio a questa voce/Vo
comparando: e mi sovvien l'eterno,/E le morte stagioni, e la presente/E viva, e il suon di lei.
Così tra questa/Immensità s'annega il pensier mio:/E il naufragar m'è dolce in questo mare".

⁴ Citato in una delle sue lezioni di Estetica nel corso di laurea specialistica in Estetica e Teoria delle Arti, AA 2006/2007.

teorizzazione per fornire risposte anche alle domande più ingenuie. Si attinge a Ludwig Wittgenstein che a tratti affiora nelle lezioni di Estetica con il suo metodo classificatorio basato sul criterio delle “somiglianze di famiglia”⁵ che diventa solo uno dei modi per giustapporre i concetti chiave, divenuti precari, in un sistema epistemico nuovo. Per dirla con Luigi Russo: “bisogna riorganizzare la fitta rete di fatti multiformi ed eterogenei in un organico polo noetico, [...] e attraverso la stessa crisi dell’Estetica moderna” far maturare “una chiave ermeneutica che accrediti e dia trasparenza all’avvento dell’Estetica post-moderna”⁶.

D’altro canto, continua Russo:

Viviamo in un’epoca di trasformazioni profonde, radicali e universali quali mai sono state nella storia. Noi stessi siamo talmente trasmutati che il passato ci appare remoto, come un’era geologica. Possiamo abbracciarlo con l’immaginazione e l’intelletto e farne scienza; ma non possiamo più abitarvici. Abbiamo coscienza, cioè, che i nessi di continuità con ciò che cronologicamente sta prima di noi si sono enormemente diluiti⁷.

Sembra che con la crisi dell’Estetica moderna, l’orizzonte della tradizione estetologica, si stia sgretolando tra le mani mettendo a nudo il nostro limite, la consapevolezza stessa della nostra tanto temuta finitudine. La contemporaneità, o se vogliamo il postmoderno, esce fuori da quel continuum rassicurante di cui si caratterizza l’evoluzione culturale nel suo divenire storico. Il presente non si fonda più sul passato ma esso ingloba il futuro. Lo slogan a tutti ben noto “oggi è già domani” decreta uno statuto avanzato della complessità. Il suo accelerato sviluppo si concretizza in pluralità multiformi, tipico tratto delle tecnoculture, introducendo in una realtà caratterizzata da n-dimensioni. “Scende il Caos, che non è altro che la trasformazione basica e continua della materia, la sua più naturale metamorfosi”⁸.

Tuttavia, abitare tale complessità, non significa soltanto caos ma anche sfida, poiché richiede l’attivazione di processi di risignifica-

⁵ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1974, §§ 66-67, pp. 46-47: “§ 66. Considera, ad esempio, i processi che chiamiamo giochi. Intendo giochi da scacchiera, giochi di carte, giochi di palla, gare sportive, e via discorrendo. Cosa è comune a tutti questi giochi? [...] E il risultato di questo esame suona: vediamo una rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda. Somiglianze in grande e in piccolo. § 66. Non posso caratterizzare queste somiglianze meglio che con l’espressione ‘somiglianze di famiglia’; infatti le varie somiglianze che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s’incrociano nello stesso modo: corporatura, tratti del volto, colore degli occhi, modo di camminare, temperamento, ecc.”.

⁶ L. Russo, *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, “Aesthetica Preprint. Supplementa”, n. 30, 2013, p. 289.

⁷ Ivi, p. 11.

⁸ Ivi, p. 12.

zione epistemologica di saperi “antichi” e “nuovi”, concepire nuove configurazioni epistemiche, indicare nuovi intrecci metodologici e convalidarne la loro legittimità. Ciò significa intraprendere inusuali vie interpretative con la prospettiva di identificare dapprima una pietra miliare *alternativa*, capace di proiettarsi efficacemente verso un’indagine estetologica contemporanea, per estendersi successivamente verso nuove vette.

In tale contesto Russo apre il “caso Du Bos”⁹. Egli intravede nel pensiero del filosofo settecentesco una posizione estetologica di straordinaria attualità. Con Du Bos come sostiene Russo:

Siamo in presenza di un’autentica rottura epistemica, che con grande spregiudicatezza mette fuori gioco le credenze del passato e le stesse opinioni della sua epoca, cioè i precetti e i pregiudizi sia degli ‘antichi’ che dei ‘moderni’. Du Bos assume un atteggiamento innovativo, che scavalca i dibattiti della *Querelle*, traccia le linee evolutive dell’Estetica moderna e si proietta addirittura nell’orizzonte contemporaneo¹⁰.

Jean-Baptiste Du Bos, diversamente dai suoi contemporanei, conduce una globale esplorazione dell’esperienza estetica servendosi di un’indagine empirica da cui emerge la centralità del concetto *aisthesis*. Quest’ultimo viene proposto come “il monogramma dell’esteticità”¹¹ che investe categorie come piacere e dolore, reale e artificiale, noia e divertimento, natura e clima aprendo verso un’estetica “democratica”, “popolare”. In Du Bos tramonta la concezione dell’arte nella sua forma classicistica dettata dal valore della norma per dare spazio a quel peculiare *sentire* essenziale per la nostra vita, così che il concetto di bello “perde ogni attributo, sia metafisico che conoscitivo, per diventare, come è oggi per noi, una mera designazione”¹². Sostanzialmente Du Bos oggi si pone come un “fondamentale archetipo disciplinare”¹³; ne dobbiamo la sua riscoperta al cedimento stesso dell’edificio dell’Estetica moderna, ciò che permise anche ad altri studiosi di liberarsi da condizionamenti dettati dalla loro rigida struttura sistemica¹⁴ e “guardare senza pregiudizio all’intera storia dell’Estetica, riconoscendo le ragioni specifiche di ogni sua stagione teorica”¹⁵.

⁹ L. Russo, *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, “Aesthetica Preprint. Supplementa”, n. 15, 2005.

¹⁰ Id., *Verso la Neoestetica*, cit., p. 291.

¹¹ Ivi, p. 293.

¹² Ivi, p. 298.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cfr. ivi, p. 298: “Ecco cosa mise progressivamente fuori gioco Du Bos: la mancanza di una sistematica dell’arte per l’assenza del suo elemento costitutivo, il concetto di arte bella. La sentenza inevitabile maturò già ai tempi di Kant, alla fine del Settecento, decretando la sua pressoché completa rimozione dalla Storia dell’Estetica”.

¹⁵ Ivi, p. 299.

Alla luce di tali considerazioni, non vi è alcun dubbio che rinvendendo e rimotivando le trame del passato si aprono scenari di ricerca che invitano a intraprendere nuove imprese conoscitive caratterizzate da una maggiore creatività intellettuale e collaborativa, pur mantenendo una loro coerenza scientifica. Sull'orizzonte sta sorgendo la Neoestetica, termine proposto da Russo per indicare la continuità della disciplina, da alcuni considerata ormai tramontata, un archetipo disciplinare che riconfigura quell'*orizzonte* affascinante.

In tale contesto si inserisce anche il mio lavoro condotto nell'ambito del Dottorato di ricerca in Estetica e Teoria delle Arti sotto la supervisione del professore Russo e del professore Salvatore Tedesco. La ricerca è stata finalizzata a mettere in luce nuovi percorsi nel campo estetologico focalizzando l'attenzione sull'opera di S.K. Langer, in Italia ancora poco conosciuta, che si intitola *Mind: An Essay on Human Feeling*¹⁶. Essa si pone come uno studio interdisciplinare volto alla comprensione dell'essere umano nella sua totalità:

In *Mind* quindi si assiste a un approccio *olistico* applicato alla comprensione della natura umana che dipana la complessità di innumerevoli interazioni tra le singole parti corporee, tra l'organismo e l'ambiente, tra l'organismo e le varie forme culturali, ossia tutto ciò che influisce sui processi fisiologici che confluiscono nel vortice vitale lasciandone l'impronta sul profondo *sentimento* di vita. Tale processo neurofisiologico non soltanto prefigura l'individualità di ogni singolo soggetto ma ne determina anche la straordinaria capacità simbolizzatrice, di cui sono 'testimoni' appunto le più svariate forme culturali. L'arte in tale contesto, in quanto portatrice del sentimento di vita, svolge un ruolo di grande importanza poiché consente di attingere in modo prescientifico al «grande segreto della vita stessa»¹⁷. Così in *Mind* la mente non rappresenta più un'entità misteriosa e imperscrutabile bensì una complessa attività fisiologica intesa come lo straordinario esito della peculiare individuazione filogenetica: un vero e proprio 'natural wonder', che si riflette nelle più svariate forme culturali. Queste ultime vengono, a pieno titolo, chiamate in causa a chiarire alcuni lati oscuri del cervello umano non omettendo l'integrità funzionale dell'intero organismo¹⁸.

In altre parole, Langer in *Mind* mira a concepire una teoria della mente che le consenta non soltanto di rilevare le differenze sostanziali tra l'uomo e il regno animale ma, tracciando la linea del lungo processo filogenetico e culturale della specie *Homo*, anche di svelare l'essenza più intima dell'esistenza umana. Il problema cruciale risiede nel fatto che il mentale, pur essendo il riflesso dei processi bio-chimici dell'organismo vivente, opera su un piano intangibile. Molti studiosi, nel tentativo di comprendere quel tipo di attività specifica, si sono avvicinati molto al loro ambizioso obiettivo

¹⁶ S.K. Langer, *Mind: An Essay on Human Feeling*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, vol. I 1967, vol. II 1972, vol. III 1982.

¹⁷ Ivi, vol. III, p. 219.

¹⁸ D. Svorova, *Estetica e antropologia in Susanne K. Langer. Una lettura di Mind: An Essay on Human Feeling*, "Aesthetica Preprint", n. 99, 2013, p. 9.

dimenticando però di includere nelle loro ricerche i sentimenti. Gli studi evoluzionistici hanno confermato che anche questi ultimi fanno parte integrante dei processi cognitivi¹⁹. Langer, avendo assistito durante la sua carriera professionale alle amare sconfitte scientifiche relative all'argomento, maturò la convinzione che quell'originario sentimento di vita, il quale compenetra ogni atto vitale si può rilevare in un'opera d'arte. Ciò che le consente di effettuare tale affermazione, decisamente audace, sono proprio gli studi scientifici che hanno messo in luce un'analogia formale tra il dinamismo della vita e l'espressione artistica. Secondo la Langer, nell'arte viene in un certo qual senso "congelato" lo svolgimento dell'intero ciclo vitale: dalla crescita fino al suo declino. L'arte, in quanto "oggettivazione del sentimento"²⁰, non sarebbe altro che la forma prescientifica del sentimento di vita.

La ricerca, volta alla comprensione dell'essenza stessa della natura umana, si rivelò lunga e tortuosa, e costrinse l'Autrice a reclutare un'intera "squadra" di specialisti disposti a collaborare all'ambiziosa "avventura" intellettuale che le consentì di correlare gli studi umanistici con le più svariate istanze scientifiche. La studiosa americana ricorda con gratitudine alcuni specialisti che hanno fornito il loro prezioso contributo tra cui ad esempio Karl. E. Schaefer, United States Research Laboratory at New London, Connecticut (biologia), Dorothy Richardson e Bernice Wheeler, Connecticut College (biologia, fisiologia genetica, teoria evolutiva), Frederick Snyder, Adult Psychiatry Branch of the National Institute of Mental Health at Bethesda, Maryland (psichiatria), Otello Desiderato e Julius Segal, National Institute of Mental Health (studi sul ritmo del sonno), Thomas Hughes Ingle (studi artistici), ecc²¹.

Si potrebbe, quindi, parlare a pieno titolo di una vera e propria *opus magnum*, come la definisce l'Autrice stessa, opera originale e rivoluzionaria poiché essa possiede nel suo contenuto non soltanto una straordinaria complessità concettuale e una vastità disciplinare senza precedenti ma altresì una straordinaria dedizione e tenacia professionale che caratterizzò la studiosa americana. E forse soltanto oggi, alla luce dei più recenti studi interdisciplinari, *Mind* potrebbe finalmente ottenere la meritata rivalutazione.

Comunque, nonostante l'opera non fosse al momento della scomparsa dell'Autrice conclusa, ne emerse un messaggio ben chia-

¹⁹ Cfr. J. S. Huxley, *Evolution. The Modern Synthesis*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1942, p. 575.

²⁰ S.K. Langer, *Sentimento e forma*, tr. it. di L. Formigari, Feltrinelli, Milano 1975, p. 43.

²¹ D. Svorova, *op. cit.*, p. 12.

ro: la vera natura dell'essere umano va ricercata nella sua irriducibile specificità disposta sui più alti livelli d'integrazione. In tale prospettiva la Langer delineò una nuova linea d'*orizzonte* conoscitivo lasciando ai posteri l'invito a una capitale sfida intellettuale.

D'altro canto, è stata anche per me una vera e propria sfida svolgere la ricerca al fianco del professore Luigi Russo: docente di Estetica, autore e curatore di numerosi volumi accademici, coordinatore del Dottorato di ricerca, fondatore del Centro Internazionale d'Estetica, fondatore e presidente della SIE, direttore delle collane accademiche *Aesthetica*, e infine, per coronare la sua carriera accademica, professore emerito. Confrontarsi con un sapere della sua portata, non posso negare, ha richiesto una notevole dose di coraggio, ma ne è valsa la pena. Grazie Professore!

L'estetico e la sua novità in Luigi Russo

di Elena Tavani

'Novità' dell'estetico oltre la tradizione del nuovo

Harold Rosenberg, nel suo *La tradizione del nuovo*, racconta un aneddoto illuminante a proposito della “fine” associata o associabile all'arte e a singoli generi artistici: “Una volta Giacometti mi disse: ‘On peut finir avec la sculpture’”¹. Se è possibile far ciò con un'arte – trattandosi anche di “un'età in cui ogni artista si sforza di finirla con la propria” –, così continua il ragionamento di Rosenberg, dovrebbe essere possibile mettere un punto fermo anche a tanti discorsi dedicati alla cultura di massa.

Vorrei lasciare qui da parte l'idiosincrasia manifesta che viene rivolta da Rosenberg in particolare ai teorici della “mass culture”, il che per certi aspetti lo avvicina ad Adorno, il quale però come noto si preoccupava non tanto di critica d'arte ma di esaminare la logica produttiva della cultura di massa e cioè il fenomeno della standardizzazione del prodotto, anche artistico². Mi interessa di più segnalare quei passaggi del suo tracciato che vanno a toccare, anche solo tangenzialmente, ma pur sempre in modo a mio avviso significativo, la riflessione di Luigi Russo, soprattutto in quei momenti (e sono la maggioranza) in cui la ricerca dello statuto disciplinare dell'estetica e delle sue possibili e accreditabili coordinate si rivela strutturalmente aperta alle sollecitazioni e provocazioni di nuove pratiche artistiche, poste in stretto collegamento con mutamenti anche radicali di forme di vita.

Russo riprende esplicitamente da Rosenberg la dizione di “oggetto ansioso” che va a sostituire “l'opera” con riferimento all'arte contemporanea e alla *audience* a cui è rivolta (le creazioni moderne sono destinate a lasciare nell'incertezza circa il fatto se si tratti

¹ H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo* (1959), tr. it. e prefaz. di G.P. Brega, Feltrinelli, Milano 1964, p. 212.

² Th.W. Adorno, *Ricapitolazione sull'industria culturale* (1963) in Id., *Parva aesthetica* (1967), Mimesis, Milano 2011.

di opere d'arte oppure no)³. In precedenti scritti Rosenberg aveva sottolineato l'idea di "invenzione del nuovo" come "forma attiva" e non inerte formalismo – a condizione però che abbia di mira qualche "atto specifico" o programma: "per Cézanne è la totale autoespressione, per Klee la rinascita creativa, per Mondrian l'abbellimento delle città"⁴. Mentre "la famosa 'rottura con la tradizione' è durata tanto a lungo da aver dato origine a una tradizione sua propria" che non riesce ad evitare la ripetizione meccanica di forme⁵, va denunciata senz'altro, secondo il critico, la rivoluzione come atteggiamento dell'artista "radicale" che non pone di fatto nessuna resistenza né alla rapida obsolescenza dell'arte contemporanea né al rischio di istituzionalizzazione del "nuovo" artistico, facendo in fin dei conti dell' "eversione" l'unica tradizione dell'arte moderna (finché il modernismo americano non ha prodotto la sua novità e cioè la pittura come azione)⁶.

Russo da parte sua insiste sul fatto che se "l'arte spiazzata la teoria" lo fa con i propri mezzi e programmi e "dal proprio livello di pertinenza", mettendo fuori gioco tutte le teorizzazioni che non giungono più a riguardarla in modo specifico e che l'arte costringe "a una *impasse* metodologica"⁷. Così che quelle che a buon diritto non possono non dirsi "pratiche artistiche" si propongono anche, e in un modo che può risultare "altamente significativo", come "pratiche de-significanti"⁸, anche attraverso la scelta di una "ostensività integrale", con una operazione "a dominante metaoperativa"⁹.

Si tratta di osservazioni che si muovono lungo un crinale che è sostanzialmente il medesimo della s-definizione dell'arte di Rosenberg. Mi sembra peraltro che Russo tenga molto presenti o comunque si sintonizzi con diverse altre notazioni del critico americano, soprattutto quando quest'ultimo tocca alcuni temi per lui "sensibili". Come la messa a fuoco della novità radicale dell'*action painting*, secondo cui l'azione pittorica si rivolge al piano della prassi e non a quello del gusto "an action is not a matter of taste"¹⁰, che registra, dal lato del gusto, quella caduta della cornice sistematica e categoriale dell'estetica su cui tanto ha insistito Russo a partire dagli anni

³ H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso* (1964), tr. it. di G. Drudi, Bompiani, Milano 1967.

⁴ Id., *La tradizione del nuovo*, cit., p. 63.

⁵ Ivi, p. 1, 9.

⁶ Ivi, p. 25, 14.

⁷ L. Russo, *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, "Aesthetica Preprint. Supplementa", n. 30, 2013, p. 16.

⁸ Ivi, p. 13.

⁹ *Ibid.* Luigi Russo riprende quest'ultima formulazione da G. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, Officina Edizioni, Roma 1977.

¹⁰ H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, cit., p. 26.

Ottanta¹¹. O le riflessioni che Rosenberg dedica a ciò che chiama “la fantasia *orgamericana*” e cioè la mutazione culturale e antropologica che porta a un “org”-umano e cioè un umano plasmato secondo il mito dell’organizzazione. Un concetto che evidentemente entra in risonanza con quello di “tecnocultura” utilizzato, forse con minore cinismo, da Russo, e indagato nella sua capacità di allestire una “topica” e non solo da descrivere come insieme di pratiche culturali segnate dalla tecnicizzazione imperante¹². Oppure, infine, le varie e acute osservazioni riguardanti la “s-definizione” dell’arte a fronte del paradosso di chi (critici, teorici) deve usare parole per riferirsi all’anti-arte e che dunque, a prescindere dal “carattere anti-artistico” delle opere moderne, continuano a riferirsi alle opere come “a una particolare categoria di oggetti” che le “separa dalle immagini e dalle cose meramente vedute”, rafforzandone “lo status mitico o sacrale”¹³. Un dato superato probabilmente soltanto dall’altro paradosso, più radicale, che vede teorici e critici cercare il nuovo oltre il nuovo – il postmoderno oltre il moderno (Russo), o il nuovo “progressivo” oltre il nuovo sempre-uguale (Adorno).

Rosenberg formula questo secondo paradosso in termini di critica storico-artistica: l’“eredità del nuovo” ricevuta da Parigi dagli artisti di N.Y. non è altro per R. che “la tradizione del capovolgimento delle illimitate sperimentazioni e parodie formali”¹⁴. In arte, osserva ancora “qualunque cosa sia stata fatta rappresenta un’altra porta aperta, che però mette capo a un muro cieco [...] Dopo aver quindi cancellato o sepolto le tendenze artistiche tradizionali, il nuovo è arrivato al punto di eliminare se stesso. Tutti gli stili avanzati trovano un’immediata legittimazione, col pretesto che riflettono realtà contemporanee, e vengono screditati con la scusa che appartengono al passato”¹⁵. Di qui il modernismo newyorkese degli anni d’oro (dal ‘46 al ‘53), i pittori dell’espressionismo astratto (Gorky, de Kooning, Pollock, Rothko, Newman, Hofmann ecc) “hanno cercato un nuovo principio creativo” con pionieristica capacità “di procedere dal nulla”¹⁶. Sarà pure “la parola più ambigua per definire uno stile”¹⁷, ma Rosenberg è convinto che quel nuovo si è prodotto con la pittura d’azione, dove la tela diventa “un’arena”, un evento e non un semplice supporto¹⁸.

¹¹ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 30-31.

¹² Ivi, p. 17.

¹³ H. Rosenberg, *La s-definizione dell’arte* (1972), tr. it a cura di M. Vita, Feltrinelli, Milano 1975, p. 53.

¹⁴ Ivi, p. 183.

¹⁵ Ivi, p. 211.

¹⁶ Ivi, p. 184.

¹⁷ Ivi, p. 157.

¹⁸ H. Rosenberg, *La tradizione del nuovo*, cit., p. 14.

Qualcosa di analogo, e forse di più incisivo, accade con le riprese e le rivisitazioni-lampo che Russo dedica alla riflessione estetico-critica di Adorno. Egli, dovendo riferirsi a un “nuovo” (moderno) dell’arte che fosse all’altezza di una prospettiva critica, lo accostava al “non-identico dell’identità”, da leggere però in stretta relazione con l’essere “apriori polemico” dell’arte nei confronti della realtà¹⁹, e cioè con il suo proporsi come una realtà *sui generis*, attraverso e oltre ogni modernità. Adorno notava inoltre come “dopo il crollo della bellezza formale” la modernità avesse mantenuto, delle idee estetiche tradizionali, solo quella del sublime, l’unica che costringe l’arte “a non ignorare le contraddizioni [...] ma a combatterle fino in fondo”²⁰. Il che in buona sostanza è avvenuto per il bello moderno, che si è “ampliato” assorbendo il brutto²¹, non ignorando dunque la contraddizione, ma rendendola operante come dinamismo interno dell’opera. Peraltro Adorno stesso non mancava di rilevare una fondamentale incertezza nei confronti dello statuto dell’arte: “È diventata un’ovvietà il fatto che nulla di quello che concerne l’arte sia più ovvio, né in essa né nel suo rapporto coll’intero, nemmeno il suo diritto ad esistere”²². Per completezza bisognerebbe aggiungere che Adorno attribuiva significativamente lo statuto di non-ovvietà anche all’ “oggetto” dell’estetica, in quanto “si determina come indeterminabile, negativo”²³. Su questo punto però le due strade sembrano divergere, essendosi Russo schierato con nettezza a favore di un’estetica intesa come teoria delle pratiche artistiche della contemporaneità e come avamposto di indagine su possibili sue nuove configurazioni epistemiche – una prospettiva che in questi termini non appartiene alla teoria estetica di Adorno che pure poneva, a modo suo, la questione delle strutture o “schemi di esperienza” scaturenti dall’esperienza e dalla razionalità estetica (non solo artistica)²⁴.

Resta il fatto che Russo concepisce la valenza “epistemica” dell’estetico in una forma che a me sembra non lontana e anzi con forti assonanze con l’estetico inteso da Adorno come un non-identico. Si tratta per Adorno di dare adito, all’interno dell’organizzazione razionale della riflessione, ad “esperienze spirituali” non regolamentate (SA, 51) nella sottolineatura del ruolo chiave dell’e-

¹⁹ Th.W. Adorno, *L’arte e le arti* (1967), in Id., *Parva aesthetica*, cit.

²⁰ Id., *Teoria estetica* (1970), tr. it a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 264.

²¹ Ivi, p. 369

²² Ivi, p. 3; tutti i brani tratti dalla *Teoria estetica* a cui si è fatto riferimento sono citati in L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 11, 28, 31.

²³ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 98.

²⁴ Sul tema mi permetto di rimandare al volume E. Tavani, *L’immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, ETS, Pisa 2012, in particolare pp. 84 sgg.

sperienza pre-predicativa ed estetica nella determinazione di ogni comprensione. Una prospettiva che fin dai primi scritti filosofici riguarda la “dignità estetica” della parola filosofica, e cioè la sua capacità di dare vita a configurazioni di pensiero non preordinate, per poi approdare, nella *Teoria estetica* in particolare, alla definizione dei due “poli” dell’opera d’arte, quello di un “momento unificante, razionale”, e di un “momento diffuso, mimetico”, che apre alla molteplicità e alla indeterminatezza, delineando in forma non già predefinita la costellazione arte-arti²⁵. Il che diventa in Adorno anche sottolineatura del “campo di tensione” tra classico e moderno, che pone al centro dell’attenzione il rapporto con la tradizione anche e proprio rispetto alle categorie e ai modelli di riferimento del passato – anche infra-artistici e dunque riferibili agli stili come universali storici dei generi artistici.

Per Russo si tratta innanzitutto di trovare formule – e cioè “nuove legalità” – per rimarcare il segno di una discontinuità rispetto a un sistema dell’artisticità che per due secoli, dal Settecento al Novecento, è andato di pari passo con un sistema dell’estetica basato sull’endiadi arte-bellezza²⁶. Per questo l’estetico si presenta strutturalmente in Luigi Russo come un concetto in continua ridefinizione che non solo non deve temere gli “addii” all’estetico stesso, ma che di questi addii è destinato ad alimentarsi, se ad ogni rinnovata disamina l’estetico appare destinato a diventare “una spia eloquente del nostro presente”. Il nuovo diventa così un concetto da smitizzare, come per Adorno e per Rosenberg, ma allo stesso tempo da auscultare, da tenere d’occhio per coglierne le eventuali effettive potenzialità di ri-figurazione di inediti schemi e legalità, oltre che di rottura di schemi e forme di vita pregressi.

Per queste multiple ragioni, credo, condivise in più punti con gli autori citati, quando Luigi Russo va alla ricerca dell’estetico va alla ricerca della sua novità. Il che diventa tanto più urgente, ma anche problematico, nel momento in cui a crollare è l’Estetica moderna, quell’estetica cioè che poggia, per dirla con Russo, sul “plesso arte-bellezza”, in una “cornice sistematico-disciplinare”²⁷ radicata nel vario contributo del pensiero estetologico del Settecento e poi alimentata da spinte storicistiche che nel secolo successivo hanno prodotto un binomio di teoria/storia che pare aver reso fin qui possibile, in buona sostanza, la definizione di una sorta di “topica” dinamica dell’estetica. Ma cosa avviene nel momento in cui il problema diventa quello di dare conto di una modificazione della

²⁵ Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit. pp. 159, 327.

²⁶ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., pp. 12 e 19.

²⁷ Ivi, p. 298.

percezione e delle pratiche artistiche che nell'esperienza estetica tardo moderna va di pari passo con la tecnicizzazione della vita?

Anacronismo metodico

La domanda diventa dirimente per chi, come Luigi Russo, ha operato per mantenere in stretto contatto storia concettuale dell'estetica e attualità teorica dei vari problemi affrontati, per così dire, mettendoli sotto i riflettori, spesso impietosi, di nuove pratiche e atteggiamenti, variamente definibili culturali o artistici. Avviene così che il binomio di teoria/storia – sottratto da Russo alla morsa crociana e inteso ora come binomio di teoria dell'estetico e storia dell'estetica esposta alla provocazione del nuovo – diventa una delle chiavi più produttive in un pensiero che per Russo si dimostra tanto più critico, e cioè capace di individuare novità e rotture epistemiche, quanto più in grado di praticare una sorta di anacronismo metodico.

La storia, se vuole essere storia di un “sapere estetico”, ha senso per Russo solo come storia di mutamenti di paradigma e dunque come sequenza di “fratture epistemiche”²⁸. Ecco che allora l'anacronismo della lettura dei classici dell'estetica (Du Bos dopo Batteaux e Kant dopo Hegel) diventa per Russo una strategia di dislocazione temporale che, sospingendo non solo il passato nel futuro (e cioè nel successivo sotto il profilo cronologico – Hegel dopo Kant –), ma il presente nel passato per verificare quali categorie estetiche reggono all'urto, tenta poi di trattenere in un sistema di coordinate gli elementi acquisiti dall'indagine, che non nasconde di tentare di essere, nel senso di Benjamin, prognosi di ciò che sarà l'estetico a venire.

Il principio che guida Russo nel suo attraversamento in lungo e in largo – direi anzi nelle perlustrazioni sempre alla ricerca di percorsi obliqui e di rimappature – della storia dell'estetica, è che il nuovo, come ciò di cui si registra la nascita, sia un sapere e non un semplice fenomeno: ciò che nasce, per avere posto nell'estetica, deve presentare spessore epistemico e non solo storico. Nelle sue rivisitazioni e riletture (spesso contropelo) Luigi Russo di momenti salienti della storia dell'estetica, traccia senza esitazioni un suo filo rosso, ben riconoscibile nonostante le rilevanti differenze spaziali e temporali delle tappe che ne definiscono il tracciato.

Avviene così che nel ripercorrimento della storia dell'estetica proposto da Luigi Russo alla ricerca dell'originarsi dell'estetica mo-

²⁸ Ivi, p. 150.

derna, il modificarsi del campo delle arti del Settecento, il sorgere delle cosiddette “belle arti” non appaia sufficiente portatore di novità rispetto all'estetica antica, che proponeva una metafisica del bello e ad essa assoggettava l'arte. Se infatti la novità dell'estetica moderna deve riguardare un'indagine estetica a pieno titolo essa deve configurare qualcosa come un “salto” epistemico. Ed ecco che, per soddisfare questo requisito, a Batteux viene posto accanto Baumgarten – insieme secondo Russo fondano l'estetica moderna – come colui, che nel momento in cui indica il fondo dell'anima, la profondità del sentire come “fonte primaria del cognitivo”, gli assegna un evidente “rango gnoseologico”. Con piena valorizzazione della sensibilità e del suo “universo” come “l'altra faccia del sapere”, costellato di idee confuse e talvolta anche oscure, ribadendo e rafforzando un *ethos* filosofico già inaugurato da Leibniz²⁹. Qui può sorprendere che Kant resti un po' in sordina nel ruolo di “padre fondatore” (il motivo è racchiuso nella sua teoria del sublime, come vedremo a breve), ma il vero anacronismo si consuma nel momento in cui si tratta per Russo di registrare la decadenza del nesso bello/arte e con esso dell'estetica moderna.

Il ricorso a Du Bos come possibile referente di un'estetica non più legata al sistema dell'estetica e in particolare svincolata dal nesso strutturale con l'arte è strategico sotto due profili. Da un lato permette di rimarcare come la prospettiva sia quella dell'estetico e non semplicemente dell'estesico. La questione dell'estetico non si esaurisce insomma in una indagine, per quanto irrinunciabile, sulla percezione, le sue forme e le sue novità, ma investe la questione del giudizio, acquisendo per questa via le aperture alla dimensione della pubblicità, della centralità del pubblico giudicante, della formazione del giudizio e della collettività.

L'anacronismo metodico di Russo arriva infatti a designare come portatore di novità (una novità in qualche misura prognostica, o perlomeno predittiva) rispetto all'estetica moderna, appunto l'abate Du Bos, con le sue *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, opera che si colloca cronologicamente proprio nel Settecento (il secolo della nascita dell'estetica moderna), ma che promuove uno “sbilanciamento sul versante dell'emozione”³⁰, trovando nell'*aisthesis* il “travagliato approdo di un itinerario conoscitivo”³¹ che individua secondo Russo “il luogo dell'esperienza estetica, potremmo dire: il monogramma dell'esteticità”. Qui infatti (in Du Bos) gusto e sentimento assumono “natura e funzione completamente diver-

²⁹ Ivi, p. 272.

³⁰ Ivi, p. 264.

³¹ Ivi, p. 293.

se”: non più anticipazioni della ragione o “abilità” acquisite con esercizio ed esperienza³² ma fonti primarie di conoscenza, capaci di illuminarsi dall’interno, e soprattutto di prodursi come una facoltà o gusto della comparazione che è criterio di giudizio non disgiunto dalle emozioni e che è anche, non marginalmente, criterio di condivisione dunque capace di sostenere e promuovere una comunità di giudicanti. Un aspetto che, sia detto qui di passaggio, Hannah Arendt indagò precisamente nella stessa direzione filosofica e politica, che trovava esplicitata in particolare nel principio del senso comune teorizzato da Kant nella *Critica della facoltà di giudizio*. A questo tema la filosofa dedica un corso di lezioni, ma non è marginale notare che Arendt citi brevemente anche Du Bos a proposito del “*gout de comparaison*” nei suoi *Denktagebuch (Quaderni e diari)*. Il punto rilevante è che il giudizio, afferma Arendt, necessita di “pietre di paragone”³³ che, in linea con l’idea proposta da Du Bos, rendano operativo il giudizio, e cioè ogni decisione sul merito di un evento o di un’opera, che però non la isoli dalle altre – e tantomeno la riferisca a una regola sovraordinata – ma la metta piuttosto in relazione con opere simili. Motivo per cui diventa lecito affermare che l’estetica dello spettatore di Du Bos valorizza l’essere dell’opera pubblicamente “esposta” alla comparazione e al giudizio. Aspetto questo sottolineato con forza anche da Luigi Russo³⁴.

Anche a partire da qui capiamo meglio, credo, su quali basi e in che termini Du Bos riceva da Luigi Russo l’investitura di “antenato” e cioè viatico epistemico di quanto va sotto il titolo di “Neoestetica”, dove la novità che si intende annunciare vuole porsi in decisa collisione nei confronti della “tradizione del nuovo” del Moderno. La sua omissione, e cioè il legame non stretto (a differenza di Batteux e di Baumgarten) da Du Bos tra estetico e arte è proprio ciò che facilita la sua eligibilità a una sorta di proto-neoestetico mentre ne inibisce la designazione (a differenza di Batteux, Baumgarten e Kant) di generatore dell’estetica moderna.

Il fatto è che, al fondo, della crisi del moderno Russo intende intercettare e mettere a frutto in senso epistemico l’anti-umanismo e il depotenziamento dell’io e non solo la semplice decostruzione degli schemi vigenti, in una operazione “mimetica” capace di profilare un “*re-design dell’anthropos*”³⁵. Mentre in altri contesti e altri autori la nozione di “design” tende a riferirsi a una sorta di diffu-

³² Ivi, pp. 295-296.

³³ H. Arendt, *Quaderni e diari, 1950-1973* (2002), tr. it di C. Marazia, Neri Pozza, Vicenza 2007, XXVII, 34, p. 626.

³⁴ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., p. 296.

³⁵ Ivi, p. 293.

sa manipolazione e strumentalizzazione dell'esistente³⁶, nel caso di Russo il termine "re-design" viene utilizzato in una accezione fondamentalmente positiva. Come il concetto di una ri-progettazione dell'umano a partire dalle indicazioni epistemiche che provengono da un concetto di *aisthesis* che sempre di più, in anni recenti, ha manifestato una tendenza a definirsi nei termini di un sentire del vivente, e dunque non-solo-umano.

Interessante è il fatto che esattamente nella medesima prospettiva assistiamo al trattamento, ancora una volta anacronistico, che Russo fa del concetto di postmoderno. Questo viene infatti in certo modo consapevolmente de-storicizzato per poterne estendere la portata in modo da inglobare al suo interno pensiero negativo e teoria critica (con un riferimento esplicito alla *Dialettica dell'illuminismo*) e portarlo così a designare, potremmo dire, il *topos* – se non proprio sistematico, quasi-sistematico – di ogni critica radicale della modernità e del soggetto moderno³⁷. Ciò non toglie tuttavia che accanto a questa accezione estensiva il postmoderno chiamato in causa da Russo mantenga il suo significato più circostanziato di parola d'ordine di una condizione non più rispondente ai canoni del moderno. E per questo in grado di istituire una nuova legalità nell'ambito dell'esperienza dell'arte e dell'esperienza *tout court*, che si fa portatrice di un "decentramento polifunzionale" molto efficace anche nel descrivere un'attualità dell'esperienza estetico-artistica segnata dalle "pratiche culturali multiple e differenziali" oltre che "depotenziate"³⁸ della tarda modernità. Ora è evidente che il depotenziamento registrato qui dall'autore con riferimento all'arte non-più-bella, sia da intendere sia in senso ontologico che storico-temporale:

[...] la condizione dell'arte dopo la morte dell'arte è stata quella di essere mondana e secolare, fisiologica e corrottabile, nomade, scientifica e sperimentale, iscritta nei circuiti del consumo e della produzione di massa, lucidamente cosciente della sua obsolescenza, della sua durata effimera [...]³⁹.

In chiusura, penso sia utile sottolineare il fatto che il depotenziamento qui descritto vada posto in relazione con le insistite e sempre puntuali disamine che Russo dedica al sublime, che mi pare costituisca il secondo fuoco dell'ellissi teorica che va a disegnare il tracciato della sua riflessione estetica e storico-estetica a dominante antiumanistica. Non casualmente infatti il sublime viene ripreso in

³⁶ Vedi ad esempio B. Groys, *In the Flow*, Verso, New York 2016.

³⁷ L. Russo, *Verso la Neoestetica*, cit., p. 271.

³⁸ Ivi, p. 12.

³⁹ Ivi, p. 23.

particolare nella versione di Burke, più inquieta e lacerata che non nella successiva rilettura che ne fa Kant, il quale ripristina, umanisticamente, il predominio etico del soggetto. Soggetto che risulta invece depotenziato nella *Inchiesta sul bello e il sublime di Burke*, dunque forse più adatto a sintonizzarsi con le linee portanti di una “neoestetica”.

Arti e neoestetica

di Salvatore Tedesco

In uno scritto della fine degli anni Ottanta intitolato *La fine dell'eternità*¹, uno dei saggi inaugurali della prospettiva di una “neoestetica” tenacemente sviluppata nel corso di oltre trent'anni di ricerca e di promozione del dibattito scientifico italiano ed internazionale in estetica, Luigi Russo si è interrogato sulle condizioni del fare artistico contemporaneo, sul nesso fra arte e cultura tecnica, sul suo significato antropologico e sulle implicazioni che ne derivano per la nostra stessa immagine della configurazione temporale del nostro mondo.

La felice formulazione di una *fine dell'eternità*, alla cui luce forse occorrerebbe tornare a leggere in filigrana la stessa nozione di *neoestetica*, mantiene intatta la sua carica euristica a distanza di oltre trent'anni, e non fa che trovare conferme ai nostri occhi nell'indagine sulle condizioni dell'operare artistico contemporaneo; di fatto, aggirarsi nel panorama delle esperienze artistiche contemporanee significa spesso confrontarsi con eventi che spiazzano e costringono a ridefinire le nostre attese almeno in due modi differenti, spesso paradossalmente coincidenti: per un verso, infatti, una modalità operativa da lungo tempo affermata e quasi trasformata in abitudine ci spingerebbe a pensare i “fatti artistici” come separati dal corso normale dell'esperienza, e per così dire deputati a luoghi e modalità di relazione inusuali, addirittura “iniziativi”, o comunque appunto senz'altro *separati* e salienti.

È quel che facilmente potremmo verificare nell'ambito dell'arte della grande tradizione, che appunto chiama a sé luoghi specifici e differenti da quelli della “vita comune”, come i teatri, le sale da concerto, le sale da esposizione o anche semplicemente lo spazio privato di uno studio o di una sala da lettura; inoltre, questa “sfera artistica” della tradizione presuppone una condizione mentale altrettanto differente (concentrazione, serenità, mancanza di interesse

¹ L. Russo, *La fine dell'eternità*, in Id., *Verso la Neoestetica. Un pellegrinaggio disciplinare*, “Aesthetica Preprint. Supplementa”, n. 30, 2013, pp. 15-23.

e così via), e spesso si esprime anche in una “classe” (apparente o reale che sia è altra faccenda) di oggetti dai confini ben definiti, appunto le *opere d'arte* – per quanto spesso ciò avvenga meno in relazione alle strutture formali e alle modalità relazionali (i cosiddetti giudizi di gusto e la formulazione di categorie estetiche) che non semplicemente nella creazione di una rete definitoria della classe stessa (ad esempio in musica assistiamo a partire dalla fine dell'Ottocento alla costituzione del cosiddetto “repertorio”).

Nel caso delle avanguardie, con tutte le semplificazioni contenute in questo brevissimo sommario, vengono sì messi in discussione alcuni dei presupposti – specie appunto in relazione alla base definitoria della classe degli oggetti e dei comportamenti artistici – ma spesso viene di fatto o intenzionalmente riconfermata quella strategia di esclusione del fatto artistico dal “corso normale dell'esperienza” che sembra caratterizzare a questo punto l'*evento artistico* in quanto tale.

Naturalmente una generalizzazione di questo tipo potrebbe andare incontro, nel caso delle tradizioni artistiche moderne e novecentesche, a innumerevoli controesempi, e soprattutto sarebbe possibile elencare una serie di “contromovimenti” rispetto a tendenze di questo tipo; tuttavia penso che si possa riconoscere in certo modo un denominatore comune per alcune delle più significative modalità artistiche del nostro tempo, affermando che un tratto riconoscibile sia proprio la riapertura nei confronti del continuum dell'esperienza “normale”.

Il fatto artistico non fa più eccezione rispetto all'esperienza comune, ma richiama l'attenzione sulle caratteristiche esperienziali dell'ambiente in cui si iscrive; per così dire mette in evidenza il modo in cui “ci si muove” in un determinato ambiente, il modo in cui ad uno specifico ambiente corrispondono certe modalità di organizzazione dello spazio e certe configurazioni del tempo, e direi anche certi “pesi” e corrispondenze dinamiche degli oggetti in esso percepibili.

In un “ambiente configurato” di questo tipo, l'intervento artistico si innesta mettendo in luce proprio la prossimità o la quasi indistinzione nei confronti dell'esperienza normale, e al tempo stesso mettendo in evidenza le modalità di realizzazione dell'innesto dell'artefatto in essa.

Con questa notazione siamo al secondo “punto di svolta” cui alludevo all'inizio: se una caratteristica diffusa dell'arte della grande tradizione è quella di mostrarsi in certo modo “senza peso” – frutto di una spontaneità geniale che occulta ogni sforzo compositivo e ogni peso del materiale imponendo una ideale “trasparenza” della

forma e una irrilevanza del dato tecnico e progettuale rispetto all'esito estetico e alla fruizione – molta della ricerca contemporanea valorizza viceversa appunto la preminenza dell'aspetto tecnico e tecnologico, rende visibile il vincolo materiale su cui la forma si innesta e dunque in certo modo rende “opaca” la forma stessa, e insomma tematizza l'aspetto produttivo non solo lasciando che il fruitore si accorga dell'impegno compositivo e costruttivo, ma spesso anche facendo in modo che il fruitore stesso ne sia partecipe.

A questi due punti velocemente delineati – ripeto e riassumo: continuità esperienziale fra evento artistico e vita all'interno di un “ambiente configurato”, evidenza del fatto tecnico e produttivo – si accompagnano vari altri elementi di grande interesse: anzitutto il prodotto artistico, proprio perché non si pone in una sfera esperienziale separata, si afferma come un “fatto” dello stesso mondo dell'esperienza comune, e dunque sono i valori formali secondo cui si configura l'atto estetico e le regole costruttive cui esso corrisponde a emergere in primo piano.

Cercherò di riprendere fra breve questi aspetti, a mio parere determinanti, ma intanto vorrei osservare che nella relazione fra “trasparenza” e “opacità” che sicuramente caratterizza da sempre la questione formale nella *riflessione* estetica sembra emergere un fatto significativo (anche se non “nuovo” in assoluto, secondo una affermazione che a mio parere probabilmente sarebbe invece difficile sostenere): la trasparenza della forma viene ottenuta non *contro* ma *tramite* l'opacità; cioè non si arriva alla trasparenza e alla leggerezza occultando i condizionamenti materiali, costruttivi, tecnologici del prodotto, ma al contrario puntando nel modo più forte sulle potenzialità che da tali vincoli di volta in volta derivano, e addirittura traendo da quegli stessi vincoli l'occasione per l'organizzazione della forma (per la partizione e segmentazione di un determinato evento, per la sua struttura ritmica e architettonica e così via).

In secondo luogo, appare destinata a ristrutturarsi in maniera radicale anche la sfera emotiva collegata all'esperienza estetico-artistica. Mi esprimo qui in maniera più sfumata, perché ho l'impressione, e lo confesso, che si tratti di un panorama assai frastagliato e non privo di contraddizioni o comunque di tendenze anche assai divergenti fra loro, ma in linea di massima credo che si possa osservare anche qui almeno in modo tendenziale un macroscopico cambiamento di prospettiva. Se la tradizione ci parla di una molteplicità di risposte emotive spiccatamente distinte nei loro ambiti categoriali (la risposta al bello, al brutto, al sublime, al ridicolo, al tragico, e così via), presentandoci forme di apprezzamento fortemente caratterizzate in senso “soggettivo e personale” in quanto descrivibili come

la risposta di un soggetto “che rimane esterno” all’evento, il quale viene visto come un oggetto, come “qualcosa che sta di fronte”, si passa adesso a forme emozionali assai più “fluide”, trascoloranti con grande velocità a seconda degli input, e sostanzialmente “anonime” (per usare questo termine in contrapposizione alle reazioni “personali” e “sogettive” di cui si diceva prima).

Insomma – per provare di nuovo a ricondurre a un quadro comune i tratti evidenziati – ci troviamo *immersi* in un processo formale che agisce per così dire nel ridefinire dall’interno l’esperienza relazionale ambientale. Per fare un unico esempio, con riferimento all’ambito dell’immagine visiva, Horst Bredekamp² ha recentemente proposto il concetto di una *bildaktive Phänomenologie*, una fenomenologia della *visual agency* propria dell’immagine, osservando che “Le immagini non possono essere collocate davanti o dietro la realtà, poiché esse contribuiscono a costruirla. Non sono una sua emanazione, ma una sua condizione necessaria”.

Proprio la relazione stretta fra *agency* e condizioni costitutive della realtà formata ci sembra offrire grandi possibilità al lavoro artistico contemporaneo. In altre parole, i linguaggi artistici contemporanei non si rivolgono verso l’occupazione di una “zona separata” dell’esperienza (quale sarebbe una classe a sé di “opere d’arte”), ma piuttosto dall’interno dell’esperienza richiamano l’attenzione sulle condizioni percettive e tecniche grazie alle quali la realtà formata ci appare in una certa maniera.

Per districarci un po’ nella rete di connessioni teoriche che in questo modo ci troviamo di fronte può essere di grande aiuto la riflessione sul concetto di “uso” condotta negli ultimi anni da Paolo Virno, un filosofo del linguaggio molto attento all’estetica e alla teoria politica. Servendosi di un lessico fortemente influenzato da Kant e da Wittgenstein, Virno ci parla di una nozione di “uso” che precede l’effettiva specificazione fra le differenti modalità operative e investigative, costituendo in certo modo kantianamente la “condizione di possibilità” dell’esperienza operativa. Virno³ parla dell’uso come della “comune premessa” della *poiesis* e della *praxis*, sottolineando come nell’uso, meglio ancora “nel modo di essere delle cose usabili”, venga meno un’altra distinzione tradizionale del discorso filosofico: “quella tra potenza e atto”. L’uso, suggerisce ancora Virno, “non ha mai a che fare con qualcosa che sta di fronte, quindi con un oggetto in senso stretto, contrapposto all’Io [...]. Quel che si usa è adiacente, collaterale, capace di attrito. La cosa utilizzata

² H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, tr. it. a cura di F. Vercellone, Raffaello Cortina, Milano 2015, p. 266.

³ P. Virno, *L’idea di mondo*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 158.

retroagisce sul vivente che la utilizza, trasformandone la condotta”⁴ come *il reale vincolo di possibilità* che precede la determinazione della forma e della funzione.

Nella nozione di uso trova insomma espressione il “vincolo di possibilità” delle *cose usabili*, intendendo con quest’espressione un vincolo in cui sulla *determinatezza* della relazione che connette gli organismi e gli ambienti prevale tendenzialmente quell’*indeterminatezza*, e dunque quella *determinabilità*, che trova *articolazione* nel gioco dei cambiamenti cui in maniera molteplice vanno incontro le forme, ed elettivamente trova *espressione* appunto nei fatti espressivi, cioè nelle ineliminabili componenti emozionali dell’esperienza.

“Far uso” della realtà significa alla lettera “sporcarsi le mani” con essa, significa abbandonare un atteggiamento di distanza per assumere un coinvolgimento in cui si viene modificati e rimessi in gioco nella stessa misura in cui si modifica la realtà con cui si interagisce. Nell’uso, dice ancora Virno, il tatto prevale sulla vista, l’interesse sul disinteresse e sulla distanza, la questione dell’appropriatezza o refrattarietà al prodursi e al protrarsi dell’attività in corso prevale sulla pura e semplice enucleazione di caratteristiche oggettive utili a una definizione. L’uso insomma è “l’attività basilare da cui scaturiscono tanto la produzione che l’azione”⁵ (che per Virno è eminentemente *azione politica*).

Se proviamo a ricondurre queste parole ai nostri temi, potremo dire che all’origine dell’attività artistica si trova una modalità del far uso della realtà che non è immediatamente produzione di oggetti né di pratiche, e nemmeno direttamente azione di modifica della realtà stessa, ma che piuttosto *anticipa entrambi gli atteggiamenti*, portandoci così a riconoscere nel “piacere estetico” dell’operare la condizione da cui di volta in volta si parte.

Il *piacere* che si manifesta nell’operazione artistica e in certo modo ne regola la stessa modalità operativa; quella particolare *attenzione* agli elementi della realtà che ce li rende “qualitativamente significativi” prima ancora che si prenda la decisione di agire in un modo determinato e di sviluppare una determinata intenzione nei confronti delle cose; quella particolare *curiosità* che insieme al piacere e all’attenzione mette in moto la conoscenza senza per così dire essere ancora conoscenza, e persino senza mai diventarla in senso proprio; ecco il punto: tutto questo è l’uso estetico della realtà, il modo in cui l’atteggiamento estetico si muove nell’esperienza o meglio ancora mette in moto l’esperienza e la caratterizza qualitativamente in modi sempre differenti.

⁴ Ivi, p. 155.

⁵ Ivi, p. 157.

Al tempo stesso, questa accezione dell'*uso* e della *prossimità* ci permette di comprendere il modo in cui le tecnologie informatiche, guidandoci ad “abitare” determinati mondi percettivi, possono ridefinire buona parte delle questioni incontrate in questo breve e necessariamente assai parziale resoconto.

Mi limito qui a indicare in modo assai generale due grandi ambiti dell'attività estetica e della produttività artistica nella sua relazione con la tecnologia. Il primo ambito è quello che si riferisce al nesso fra piacere, conoscenza e creatività estetica; mi limito a osservare come il paradigma dell'uso e della relazione ambientale qui proposto conduca a cogliere la creatività giusto a partire dallo scarto sempre esistente fra “uso in generale” e “produzione determinata”.

Questo è lo spazio proprio dell'innovazione, che si configura come interazione di pratiche *canalizzate* dalle pratiche d'uso precedenti, ma costantemente riaperte verso forme d'uso, e quindi poi articolazioni produttive, innovative o persino “devianti” rispetto alle consuetudini acquisite. Questa caratteristica delle pratiche innovative, profondamente radicata nella biologia dell'essere umano e delle sue relazioni ambientali, si incarna in senso proprio nelle componenti emozionali delle forme artistiche, specie qualora esse siano concepite come componenti esse stesse “relazionali” piuttosto che meramente soggettive.

L'altro ambito è quello che riguarda le pratiche immersive e interattive; ho già fatto uso in precedenza in modo volutamente generico del termine “immersivo”, evidentemente decisivo sia per comprendere il carattere “incarnato” delle pratiche estetiche, sia per comprendere in che modo esse, piuttosto che porsi ai margini dell'esperienza naturale e quotidiana, la ridefiniscono dall'interno e ne mettono in luce le strutture portanti.

Gli *ambienti virtuali immersivi* si relazionano eminentemente alla nozione di uso prima brevemente illustrata; è quanto facilmente si può verificare grazie al loro stesso carattere multisensoriale e dunque allo scambio continuo fra attività di ricognizione del territorio virtuale e retroazione sulle condizioni di percezione tecnologicamente implementate, e questa reciprocità trova espressione nella continuità e vicendevole sostituzione fra piacere estetico ed esercizio virtuale della tattilità (dove questo termine va inteso quanto meno nel senso limitativo di *apticità* dello sguardo, quando non si tratti di forme di tattilità implementate negli stessi ambienti immersivi, come nel caso del “Museo delle forme pure” di Massimo Bergamasco alla Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa). Infine, metterei ancora in rilievo il modo peculiare in cui il carattere di *trasparenza della*

forma, l'immediatezza fruitiva che caratterizza gli ambienti virtuali immersivi, viene raggiunta per il tramite di una vera e propria ipertrofia del vincolo materiale e tecnologico.

Brevemente concludendo, possiamo osservare che le considerazioni sviluppate da Luigi Russo, nel riconfigurare il nesso fra storicità dell'estetico e apertura procedurale del farsi delle forme, indicano una strada per noi quanto mai fruttuosa, un terreno d'indagine più che mai aperto.

La bambina, la morte e la poesia.
Riflessioni su Siamo sette
di W. Wordsworth

di Gabriele Tomasi

Samuel T. Coleridge, parlando di quella che era stata la “divisione del lavoro” tra lui e William Wordsworth nella realizzazione delle *Ballate liriche* (1798), descrive il compito poetico dell’amico con queste parole:

i soggetti dovevano essere scelti dalla vita quotidiana; i personaggi e gli eventi avrebbero dovuto essere come quelli che si trovano in ogni villaggio e nelle sue vicinanze, dove esiste una mente meditativa e sensibile che li cerca, o li percepisce quando si presentano. [...] Il sig. Wordsworth doveva [...] proporsi come obiettivo quello di offrire il fascino del nuovo alle cose quotidiane, e di suscitare un sentimento analogo a quello del sovrannaturale, risvegliando l’attenzione della mente dal letargo dell’abitudine, e indirizzandola alla grazia e alle meraviglie del mondo che ci circonda; un tesoro inesauribile, ma per il quale, a causa della patina di familiarità e di sollecitudine egoistica, abbiamo occhi ma non vediamo, orecchie che non sentono, e cuori privi di sensibilità o che non comprendono¹.

Questa descrizione trova conferma nella Prefazione del 1800 alle *Ballate*. “Lo scopo principale che ho avuto scrivendo queste poesie – afferma Wordsworth – è stato quello di rendere interessanti gli avvenimenti di tutti i giorni”². Dunque, non lo interessava tanto un’orchestrazione del verosimile, quanto la creazione di un’immagine in versi della vita “di tutti i giorni”, ad un tempo integra, non deturpata e tuttavia straordinaria. Che cosa caratterizzi il quotidiano cui egli cerca di riportarci, è quanto cercherò di chiarire in un caso particolare, senza pretese di generalizzazione, proponendo una lettura di una delle poesie raccolte nelle *Ballate liriche* e cioè *Siamo sette*³. Si tratta di una ballata che coinvolge il lettore in uno spaesante processo di pensiero che lo porta a interrogarsi non solo sul suo atteggiamento verso la morte e i morti ma alla fine, come

¹ S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, in Id., *Opere in prosa*, introd., traduz., note e apparati di F. Cicero, Bompiani, Milano 2006, p. 678.

² W. Wordsworth, S.T. Coleridge, *Ballate liriche*, tr. it. di F. Marucci, introd. e note di A. Brillì con un saggio di T.S. Eliot, Mondadori, Milano 2011, p. 267.

³ Ivi, pp. 153-159.

vedremo, anche sul ruolo dell'immaginazione creatrice, e dunque dell'arte, nell'elaborazione di un senso più pieno di 'realtà'.

1. *Siamo sette* in scena il disaccordo tra un adulto e una bambina di campagna, una "contadinella" di otto anni, di aspetto "rustico e boschivo" (v. 6 e 9), la cui bellezza lo aveva riempito di gioia (cfr. v. 12), sul numero dei componenti della famiglia di quest'ultima. Il disaccordo, come emerge subito, non è semplicemente aritmetico; in questione è che cosa voglia dire contare, valere in questo mondo come un fratello e dunque come una persona o un essere significativo per un altro. Un fratello morto si può ancora contare nel numero dei fratelli? La poesia inizia infatti con la domanda, rivolta dalla voce narrante a un ipotetico interlocutore, "Che dovrebbe saperne [una bimba] della morte?" (v. 4) – domanda tra le più semplici e nude, cui tutti possiamo trovarci di fronte "quando qualcuno [...] ci dice di aver perso un amico, un parente, un fratello, un genitore o la persona amata"⁴. Nella poesia essa ha però tutto l'aspetto di essere un'interrogazione retorica perché il narratore sembra convinto che i bambini non sappiano nulla della morte. La conversazione che egli riporta o meglio, il modo in cui la riporta, a prima vista sembra confermare quest'idea e la convinzione che gli adulti hanno a questo riguardo qualcosa da insegnare ai bambini. La conversazione ha un avvio piuttosto singolare; il narratore non chiede infatti, come ci saremmo aspettati, il nome alla bambina, ma direttamente quanti sono in famiglia:

'Tra fratelli e sorelle, bambina,
Quanti siete in famiglia?'
'Quanti? Sette in tutto', rispose
Guardandomi con meraviglia.

'E di', dove sono i tuoi fratelli?'
Rispose: 'Siamo sette,
Due di noi sono a Conway,
E due son marinai.

Due di noi riposano al camposanto,
Mia sorella e mio fratello,
E nella casetta vicino al camposanto,
Vicino a loro, abitiamo io e mia mamma.'

'Tu dici che due sono a Conway,
E che due son marinai,
Eppure siete sette; mi puoi spiegare,
Cara bambina, come può essere?'

⁴ P. De Bolla, *Art matters*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London 2001, p. 123.

A ciò così rispose la bambina:
'Sette siamo, tra fratelli e sorelle,
E due di noi riposano al camposanto,
Sotto il cipresso del camposanto'.

'Tu corri troppo, mia bambina,
Con quelle tue gambette vispe;
Se due riposano al camposanto,
Allora siete solo in cinque'.⁵

La conversazione è molto semplice, quasi giocosa, ma appare subito chiaro che l'argomento su cui verte è assai complesso, che il disaccordo aritmetico sottende un uso diverso di 'essere'. La bambina insiste che, nonostante due fratellini siano morti, in famiglia sono in sette. L'interlocutore ragionevolmente le fa notare che, se due sono morti, allora sono in cinque. Come emerge dal seguito del dialogo, quella della bambina non è illusione o ingenuità; ella sa bene che due dei fratelli sono morti, descrive com'è accaduto e ribadisce che sono "nel camposanto" (v. 53): "Son verdi le loro tombe, puoi vederle" (v. 37). Rispetto a questo realismo, a illudersi sembra il narratore, il quale colloca le anime dei due fratellini morti "in Cielo" (v. 66). Per la bambina essi sono invece in un luogo vicino a casa, dove lei va spesso "a far la calza", a cenare e a cantare per loro (cfr. vv. 41-48): i fratellini morti sono parte del suo mondo, attorno a essi – alle loro tombe – si raccolgono le sue attività; la sua "voce" – il suo calcolo – è ancorata a un mondo e, potremmo dire, il suo uso di "essere" è intessuto in una forma di vita.

Si potrebbe supporre che la discordanza tra il narratore e la bambina dipenda dal fatto che contano cose diverse: la bambina conta i fratelli, il narratore le persone. Un fratello morto resta un fratello, ma si può essere una persona o essere contati come persone se si è morti? L'insistere della bambina sull'uso di "essere" ("siamo sette") non sembra sensibile a questa possibile distinzione – posto che sia plausibile: il suo calcolo sembra contare ciò che è significativo per lei; i fratellini hanno significato per lei, sono parte del suo mondo, e se i morti hanno significato per i viventi, perché non dire che "sono", che "esistono"?

Il punto è intrigante, perché la bambina è ben consapevole della morte dei fratelli, del loro essere nella tomba: il disaccordo tra lei e il narratore non verte su questo. Come si è accennato, la ballata si apre con una domanda che sembra implicare che gli adulti sappiano qualcosa che i bambini non sanno: che cosa dovrebbe saperne della morte, chiede la voce narrante, "una bimba dal cuore

⁵ W. Wordsworth, S.T. Coleridge, *Ballate liriche*, cit., pp. 155-7, vv. 13-36.

semplice [...] che lieta trascorre i suoi giorni, pulsante di vita in ogni membro” (vv. 1-4)? Dal dialogo appare però che la bambina conosce bene la morte; ella racconta che “la prima a morire fu la piccola Jane; si lamentava, costretta a letto, finché Iddio la liberò dalla sua pena, e dovette partire”; poi, “quando la terra s’imbiancò di neve, [...] dovette andarsene” anche il fratello John, che “ora riposa accanto a lei” (vv. 49-60). Il calcolo matematico che l’adulto la invita a fare imporrebbe di dire che in famiglia sono in cinque, ma la bambina insiste: “Signore, siamo sette” (v. 64). Se continua a contare i due che “sono in Cielo”, sembra pensare il narratore, allora vuol dire che non sa nulla della morte. La sua esasperazione davanti alle risposte della bambina si lascia percepire nella strofa finale – “Ma son morti, quei due, son morti!” (v. 65) – e insieme ad essa la presa d’atto del fallimento del suo tentativo di istruirla: “Era come parlare al vento; ché la bambina s’ostinava a dire ‘Ma no, noi siamo sette’” (vv. 67-69). La poesia – e presumibilmente il dialogo – si chiudono con queste parole, lasciandoci una sensazione di impotenza simile a quella colta da Wittgenstein, quando registra l’esaurirsi delle giustificazioni o delle spiegazioni e non resta che un “Ecco, agisco proprio così”⁶.

In effetti, come sostiene Magdalena Ostas, la poesia sembra proprio esemplificare l’impasse in cui può trovarsi chi cerca di insegnare, o pensa di poter insegnare, qualcosa a un altro, a motivo dell’enormità di ciò che deve essere insegnato o appreso – nel caso in questione nientemeno che un sapere della morte e un uso di “essere”. Ostas richiama al riguardo quelle che Stanley Cavell, riferendosi alle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, chiama “scene d’istruzione”⁷. Si tratta di situazioni in cui una delle voci dialoganti nel testo cerca di istruire l’altra o almeno di farsi comprendere, ma l’incontro non è privo di difficoltà e può finire addirittura in un vicolo cieco. L’importanza di queste scene è data dalla connessione tra insegnare o apprendere un linguaggio ed essere iniziati a ciò che Wittgenstein chiama una “forma di vita”⁸. Questo è appunto ciò che sembra in questione anche in *Siamo sette* e cioè l’iniziazione a una forma di vita con la parola “essere”, alle sue regole d’uso; e il fallimento del tentativo di istruzione da parte dell’adulto porta a riconoscere che soltanto una minima parte di ciò che comporta l’iniziazione a una forma di vita intrattenuta nel linguaggio e raccolta

⁶ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, § 217, tr. it. di R. Piovesan, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2009.

⁷ M. Ostas, *Wordsworth, Wittgenstein, and the Reconstruction of the Everyday*, in <https://nonsite.org/> article, issue #3, October 14, 2011, pp. 13-14.

⁸ L. Wittgenstein, *op. cit.*, § 19.

attorno agli oggetti e alle persone del nostro mondo “può essere insegnata”. Nel fallimento del tentativo di istruzione della bambina dovremmo riconoscere, per dirla con Cavell, quanto sia insufficiente o impotente l’insegnamento “a paragone dell’enorme quantità di cose che si imparano”⁹. In effetti, enormi sono le cose che si devono imparare sulla morte, le cose implicate nell’acquisizione della consapevolezza che la vita umana viene per passare; ma molto c’è da imparare anche su che cosa voglia dire “contare per qualcuno”. L’adulto di *Siamo sette* pensa di istruire la bambina, focalizzandosi su un calcolo: ma cosa contiamo come esistente, come presente nel mondo dei vivi? A un certo punto egli comprende che il suo tentativo è fallito, si arrende e sembra, per così dire, consegnare la bambina all’enormità della cosa che deve essere appresa.

La situazione potrebbe però essere invertita; quella dell’adulto non è l’unica prospettiva offerta dalla poesia; adottare la sua contabilità focalizzata sulle cose presenti nel mondo spazio-temporale significherebbe oscurare le possibilità ontologiche offerte dalla voce alternativa della bambina. Non può infatti sfuggire che a sua volta, rispondendo puntualmente all’“allora siete solo in cinque” dell’adulto, la bambina intraprende un tentativo d’istruzione, presentando varie versioni della sua situazione e fornendo per il suo calcolo di “sette” non giustificazioni trascendenti, spirituali, bensì evidenze empiriche del tipo di quelle da lui richieste¹⁰. Ci si deve però chiedere se le sue risposte evidenzino semplicemente la sua incapacità di ammettere la morte o se, invece, nei suoi “siamo sette” sia realmente offerto – ovvero la poesia offra – un senso “sorprendente e nuovo” di “essere”¹¹, che sfugge all’adulto, chiuso come è e resta in una prospettiva dualistica: vivi e morti, adulti e bambini. I bambini sanno cose che “noi” adulti non possiamo sapere o abbiamo dimenticato?

2. Le parole che Wordsworth dedica a *Siamo sette* nella Prefazione del 1800 alle *Ballate* sembrerebbero avvalorare la prima ipotesi. Egli afferma infatti che nella poesia ha cercato di mostrare “la perplessità e l’ignoranza che nell’infanzia accompagnano la nostra idea della morte, se non la nostra totale incapacità di ammettere questa idea”¹². Ciò farebbe supporre che l’adulto sia il depositario

⁹ S. Cavell, *La riscoperta dell’ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, tr. it. di B. Agnese, postfazione di D. Sparti, Carocci, Milano 2001, p. 158.

¹⁰ Quest’aspetto delle risposte della bambina è sottolineato da T.M. Vestri, *Wordsworth’s Sibling Logic: “We Are Seven” and “Tintern Abbey”*, in “European Romantic Review”, a. XXIX, n. 5, 2018, pp. 619-637, qui pp. 623-624.

¹¹ M. Ostas, *op. cit.*, p. 16.

¹² W. Wordsworth, S.T. Coleridge, *Ballate liriche*, cit., p. 269.

del criterio d'uso di "essere" per indicare l'esistenza o il significato di una persona, che sia lui, per usare le parole di Cavell, a dar voce al "gruppo umano in quanto tale", ad essere "il portavoce", il "rappresentante degli umani"¹³. Nella poesia di fatto parlano però due voci, sono offerte due prospettive, cioè due modi di organizzare i pensieri, le credenze sul mondo, di dare rilievo, importanza ad alcune cose piuttosto che ad altre rispetto a che cosa voglia dire contare come una persona o essere significativo¹⁴. In modo equanime essa ci permette di sentire prima l'una e poi l'altra delle voci; essa però ci impegna emotivamente come un tutto interconnesso e come un tutto sollecita la nostra risposta. Come rispondiamo alla scena della poesia, al fatto che la conversione dello "strano" mondo della bambina in quello "normale" dell'adulto non sembra riuscire, che la bambina non accetta peso che l'adulto dà alle parole, quando si tratta di nominare e contare qualcuno come parte del mondo?

Può essere che la nostra immediata identificazione sia con il modo in cui il narratore vede le cose; la bambina offre però una prospettiva che può toccarci. Indubbiamente mette in questione il nostro atteggiamento "convenzionale" verso la morte e i morti, ma forse può anche aiutarci a scandagliare la profondità di un'esperienza che può capitarci di fare, e cioè l'esperienza di avvertire, in certi momenti, come presenti persone che sono assenti – persone amate e di cui sentiamo profondamente la mancanza¹⁵. In quelle occasioni avvertiamo, come la bambina, una sorta di continuità tra il mondo dei vivi e quello dei morti; non sono dunque incommensurabili, come a prima vista sembrerebbero, il suo mondo e quello dell'adulto?

Torniamo a quello che sembra il punto del contrasto. La voce dell'adulto si conforma a una concezione per cui l'espressione "siamo sette" può solo significare l'essere vivi e presenti nel mondo; quella della bambina, ingenua e non istruita, non sembra corrispondere alla versione socialmente accreditata del significato di "essere nel mondo". Naturalmente pensiamo che la bambina dovrebbe cre-

¹³ S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario*, cit., p. 43. Che cosa dà al narratore questo diritto e che fiducia può porre in una generalizzazione da ciò che dice "a quello che ognuno dice" (*Ibid.*)? Se la pretesa di una voce all'esemplarità è tutt'uno con la sua adeguatezza alla situazione o all'oggetto che ha davanti e questa non dipende dal senso individuale che uno può avere delle cose, ma dal suo consegnarsi alla quotidianità di queste e del linguaggio usato per parlarne (cfr. (M. Ostas, *op. cit.*, p. 12), allora anche la voce della bambina ha una sua legittimità: anche il suo calcolo risponde al mondo.

¹⁴ Riprendo questa nozione di prospettiva da K. Simecek, *Beyond Narrative: Poetry, Emotion and the Perspectival View*, in "British Journal of Aesthetics", a. LV, n. 4, 2015, pp. 497-513, qui pp. 500-501.

¹⁵ Ho qui ripreso ed elaborato (e spero non frainteso) alcune considerazioni di P. De Bolla, *op. cit.*, p. 105.

scere, accettare che la descrizione del mondo fornita dall'adulto sia più accurata della sua; il che vorrebbe dire negare l'immediatezza di significato ed esperienza che emerge nel suo insistente "siamo sette", nel suo nominare Jane e John, i fratellini morti, e contarli ovvero considerarli presenti, "parti" del mondo. È significativo che sia riferendosi ai fratelli a Conway, sia parlando di quelli che riposano al camposanto, dica "due di noi". L'espressione trasmette un senso di appartenenza a un tutto: in un modo o nell'altro tutti i suoi fratelli sono assenti, tanto i morti quanto i vivi, ma lei "registra ogni fratello e ogni sorella come una presenza sentita", ed è questo che le consente di espandere il suo pensiero al di là del semplice dualismo di vivi e morti¹⁶.

Dal punto di vista dell'adulto la bambina ha una concezione errata della relazione tra le parole e il mondo e il suo insistere che in famiglia sono in sette segnala una mancanza di conoscenza del mondo. Il suo rifiuto di accettare la descrizione del mondo fornita dall'adulto non dipende però dal suo non vedere come stanno realmente le cose – lei sa che Jane e John "se ne sono andati"; questo significa che vede diversamente le cose: la sua, si potrebbe dire, è una diversa interpretazione o comprensione delle cose, nella quale certi aspetti piuttosto che altri acquistano rilievo; aspetti che l'adulto non vede, o ha dimenticato. Davanti all'ostinazione della bambina è naturale pensare che dovrebbe crescere, prendere atto della realtà, ma il passaggio dall'infanzia all'età adulta comporta anche un dimenticare. Wordsworth lo richiama mirabilmente nella celebre ode *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*¹⁷. Al centro di questa composizione c'è proprio l'itinerario dal bambino all'adulto. Wordsworth sembra leggere questo passaggio in chiave platonica come passaggio dal "bagliore della visione" (v. 56) e dall'essere in Dio, "nostro ostello (*our home*)" (v. 65), al divenire che è "sonno e oblio" (v. 58). Il crescere e maturare comportano la perdita progressiva dell'immediatezza con le cose: "le cose che ho veduto – lamenta la voce del poeta – non so vedere più" (v. 9); ma nell'ode è anche offerta una prospettiva al necessario superamento del sogno dell'infanzia. L'idea è che al vuoto, all'assenza della visione sopperisca la coscienza del significato che la vita adulta assume come itinerario volto all'acquisizione del *philosophical mind* (v. 189): nulla può ridarci "lo splendore dell'erba e lo sfolgorio dei fiori", ma, si legge nell'ode, "non ci lamenteremo" (vv. 180-181); nella consapevolezza della sofferenza, troveremo forza

¹⁶ Cfr. T.M. Vestri, *op. cit.*, pp. 624-625.

¹⁷ Cfr. W. Wordsworth, *Poesie*, a cura di A. Righetti, Mursia, Milano 2019, pp. 136-149.

“per quel che rimane in serbo” nella “fede” che “penetra la morte”, che porta ad accettare la perdita che il divenire comporta, e “nei primi affetti, passati e presenti ancora” (vv. 184-185). Quest’ultima indicazione è particolarmente importante per noi.

Cavell parla al riguardo di qualcosa che ci era naturale quando eravamo bambini: un’ordinarietà, una quotidianità che deve essere sostituita da una nuova quotidianità¹⁸. Egli vede nel sonno e nell’oblio che caratterizzano la nostra nascita la caratteristica di una condizione che possiamo nuovamente soffrire in quella sorta di seconda nascita che è la crescita della mente dopo la fanciullezza. Siamo, per così dire, “natali” e il modo “filosofico” per lasciar andare la fanciullezza, per mettere da parte il suo mondo, sfuggendo alla nostalgica riattualizzazione del passato, è dato appunto dalla rinuncia e dal ricordo. Se la rinuncia come forma attiva di oblio è la condizione del cambiamento, il ricordo è la forma in cui sono presenti nella vita adulta i “primi affetti”, è la forma in cui possiamo partecipare ai “frammenti del sogno della vita” (v. 91) proprio del bambino.

Che cosa rimane dunque della “visione splendente” (v. 73)? Essa, recita l’ode, si perde (*fade into*) “nella luce di un giorno come tanti” (v. 76). Questa, suggerisce Cavell, è la costruzione del quotidiano di Wordsworth. Di solito si leggono questi versi come se alludessero alla perdita dell’alone di stupore che circonda la luce, omologa alla crescita dell’uomo. “*Fades into*”, osserva però Cavell, non dice “*fades out*” (scompare, svanire, spegnersi). Può voler dire qualche altro modo di divenire, una più felice disillusione, così che la visione sia preservata nel modo in cui si rinuncia a essa e il quotidiano ricostruito in una luce diversa, rispetto a quella sotto cui lo viviamo, oscurata platonicamente da ombre di prigione e morte¹⁹. Tale può infatti apparire l’“addestramento”²⁰ all’uso delle parole e in generale la sostituzione della spontaneità dell’infanzia con le convenzioni degli adulti, che è parte dell’iniziazione alla forma di vita degli esseri umani. L’ode, platonica nella metafora che la apre e presiede, conclusivamente deposita così la nostra massima espressione nell’oggetto di una sensazione ordinaria: “a me il fiore più comune che sboccia regala pensieri spesso troppo profondi per le lacrime” (vv. 205-206). Sembra esserci un modo per preservare la visione dell’infanzia senza rimanere incatenati al passato, e se c’è, allora – per tornare a *Siamo sette* – c’è forse anche un modo per riconoscere, accettando il calcolo dell’adulto, che “in famiglia”

¹⁸ Cfr. S. Cavell, *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, University of Chicago Press, Chicago and London 1988, p. 71.

¹⁹ Ivi, p. 75.

²⁰ Cfr. L. Wittgenstein, *op. cit.*, § 6.

sono in cinque, e insieme che c'è una verità nell'affermazione che sono in sette, che c'è una presenza degli assenti. Forse è proprio nell'ascolto equanime delle due voci che l'ordinario può convertirsi in qualcosa di più profondo e toccante²¹.

3. Che verità è dunque quella che si esprime nell'insistente "siamo sette" della bambina? Che prospettiva offre la poesia su questa verità? Per la bambina, nota Peter De Bolla, l'esperienza viene prima del linguaggio; per il suo interlocutore adulto il linguaggio e l'esperienza vengono assieme e il senso delle parole riflette quello che si comprende come il consensuale mondo reale²². Da ciò la sua insistenza sull'errore della bambina di credere che i fratellini morti esistano nello stesso mondo dei viventi, e il tentativo di correggere la sua affermazione in modo che le parole corrispondano al mondo "reale", di trasmetterle un senso della relazione del linguaggio agli eventi, alle persone. La bambina però resiste nel suo "siamo sette". Come si è sottolineato più volte, il suo non è un ingenuo tentativo di riportare in vita i morti; le sue parole, nota Talia Vestri, hanno piuttosto il valore di un performativo, di un'evocazione dei fratelli nel presente attraverso una narrazione consapevolmente autocostituita: senza di essa i fratelli non esisterebbero più²³. Ma che cosa può rendere presente ciò che è passato e assente, se non l'immaginazione? È l'immaginazione a dar forma al mondo pieno di meraviglia in cui la bambina dimora?

Il ruolo dell'immaginazione è cruciale, ma va inteso ricordando che la bambina non "riscrive" il mondo; lei colloca precisamente i fratelli nella tomba; piuttosto, offre una descrizione non canonica di uno stato di cose; vive da sola con la mamma e i suoi fratellini morti sono vivi per lei: noi non diciamo che lo sono, ma lei lo dice e, cosa interessante, li chiama per nome, quasi che il nominarli sia un'estensione della presenza che sente attorno a sé. Il contarli svolge per lei la stessa funzione. Certo, insistere che sono sette significa in parte ledere la capacità di rappresentazione del linguaggio. Su questo forse siamo d'accordo con l'adulto; tuttavia siamo anche attratti dalle possibilità che il mondo della bambina offre; e così la poesia ci conduce in una direzione impreveduta, a pensieri sul mondo non del tutto definiti dai veicoli di concettualizzazione abitualmente usati²⁴. Contando i morti come i vivi si infrange indubbiamente una

²¹ P. De Bolla, *op. cit.*, p. 104.

²² Cfr. *ivi*, pp. 111-112.

²³ Cfr. T.M. Vestri, *op. cit.*, p. 629.

²⁴ Su questa capacità delle poesie cfr. E. John, *Poetry and Directions for Thought*, in "Philosophy and Literature", vol. XXXVII, n. 2, 2013, pp. 451-471.

regola dell'uso di "essere" e in qualche modo si rifiuta l'idea stessa della morte, come accade, secondo Wordsworth, nei bambini. Non è però a una sorta di regressione infantile che la poesia ci invita, bensì, forse, a prestare attenzione al fatto che la bambina dà senso, ossia, costruisce per se stessa e dall'interno di se stessa i significati di cui vive e che abita. I suoi "ribelli" e insistenti "siamo sette" registrano il suo dare senso al mondo e consentono ai fratelli di continuare a vivere a un livello che è propriamente quello dell'immaginazione²⁵: qui le sue parole hanno la loro verità. La prospettiva della bambina diventa così un invito a riflettere sul ruolo dell'immaginazione creativa nella costruzione della realtà – di un senso pieno di "realtà" – e nell'articolazione del significato della nostra esistenza e della nostra identità. E questo significa anche riflettere sul ruolo dell'arte nella costruzione del senso.

Come si diceva, la bambina sembra infrangere una regola d'uso di "essere", ma il suo tendere il linguaggio ai limiti del significato – pur non essendo canonici, noi comprendiamo i suoi "siamo sette" – può anche significare, come suggerisce Ostas, agire da poeta²⁶, lasciare che l'immaginazione poetica dia forma alla realtà, al quotidiano, rispondendo nello stesso tempo a esso – la bambina non ignora che Jane e John sono nel camposanto. Drammatizzando due diverse concezioni della relazione del linguaggio all'esperienza, *Siamo sette* sembra così invitarci a indagare non solo l'autenticità di un'esperienza per la quale le parole usate non corrispondono ai fatti, ma anche, come sostiene De Bolla, la relazione dell'arte al mondo²⁷. Che cosa potrebbe essere l'esperienza del mondo se non fosse penetrata dall'immaginazione creativa?

²⁵ T.M. Vestri, *op. cit.*, p. 629.

²⁶ M. Ostas, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ P. De Bolla, *op. cit.*, p. 124 e 127.

Luigi Russo e il “quadrante metateorico” di Nicea

di Luca Vargiu

Non sembra aver perso di validità il giudizio di Elio Franzini secondo cui l'avviamento del dibattito sul problema dell'immagine in Italia – quel dibattito a cui spesso si è fatto riferimento con le formule “*iconic turn*” e “*pictorial turn*” – si deve al volume curato da Luigi Russo *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*¹. Un'opera dal titolo già di per sé indicativo, dal momento che questa formula, già ampiamente diffusa nella letteratura cristiana tardoantica in difesa delle immagini sacre, racchiude in sé – così ancora Franzini – “uno dei principali sensi del dibattito occidentale sulla visibilità”². Il libro, uscito nel 1997, comprende un'ampia scelta di testi degli atti del concilio che ebbe luogo a Nicea nel 787 – il settimo ecumenico – corredata da una contestualizzazione di carattere storico, storico-artistico e teologico³. All'uscita del volume si accompagnò un seminario svoltosi a Palermo il 10 e l'11 ottobre dello stesso anno, i cui contributi vennero poi in parte pubblicati nel numero 52 di “*Aesthetica Preprint*”⁴.

Prescindendo dalle implicazioni racchiuse nelle formule “*ico-*

¹ Cfr. E. Franzini, *Introduzione all'edizione italiana* di R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Il Castoro, Milano 1999, pp. 7-12: 12 nota 2.

² *Ibid.* Cfr. anche Id., recensione a L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, in “*Domus*”, n. 803, 1998, p. 120.

³ Cfr. L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'Immagine*, *Aesthetica*, Palermo 1997 (1999², 2017³). Quest'edizione, basata sul Mansi, ha preceduto la traduzione integrale italiana dei testi conciliari e l'edizione critica: *Atti del Concilio Niceno Secondo Ecumenico Settimo*, tr. it. di P.G. Di Domenico, 3 tomi, Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano 2004; *Concilium universale Nicaenum secundum*, a cura di E. Lamberz (*Acta conciliorum oecumenicorum*, series secunda, vol. III), 3 voll., DeGruyter, Berlino-Novi Eboraci 2008-2016.

⁴ Cfr. L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, “*Aesthetica Preprint*”, n. 52, 1998. Qui (*Presentazione*, pp. 9-10: 10) è lo stesso filosofo siciliano a dichiarare che non era “nostro costume redigere atti accademici degli incontri seminariali”. Un resoconto delle giornate è reperibile in S.T. e M.B., *Vedere l'invisibile*, in “*L'informazione filosofica*”, n. 35, 1997, pp. 45-48. È con affetto e riconoscenza che ricordo che, negli anni del mio dottorato a Palermo, era stato proprio Luigi Russo ad avermi fornito copia della rassegna stampa relativa alle diverse iniziative collegate con la “riscoperta” del significato estetico di Nicea.

nic turn” e “*pictorial turn*” – com’è noto, dovute rispettivamente a Gottfried Boehm e W.J.T. Mitchell⁵ – è innegabile che, a partire dagli anni attorno al 1990, l’immagine sia divenuta un tema centrale di riflessione in vari campi del sapere in diverse aree geografiche, tanto che gli stessi Boehm e Mitchell per primi – pur con qualche precisazione e distinguo da parte di entrambi – ne hanno parlato nei termini di un mutamento di paradigma⁶. La situazione italiana ha fin da subito mostrato un esito in parte diverso e una relativa indipendenza da tali formule. Proprio Russo, nella *Presentazione di Vedere l’invisibile*, si era impegnato in una precoce disamina retrospettiva, impostando la questione da un’angolazione storica e teorica di grande ampiezza: egli rilanciava l’importanza di Nicea, “baricentro ineludibile che ha determinato il corso della storia ed ipotoca la nostra contemporaneità”, e ravvisava nell’orizzonte culturale di fine millennio “una vera e propria rivoluzione scientifica [...] nell’onda della fondamentale opera di Freedberg *Il potere delle immagini*”⁷. È una disamina che, con il richiamo duplice al concilio niceno e a David Freedberg, testimonia come anche il mondo della cultura italiana fosse stato precoce nel recepire l’interesse che da più parti veniva manifestandosi verso l’immagine, oltre che capace di interpretarlo secondo proprie coordinate.

Come emerge già da queste affermazioni, Russo, nel promuovere la riproposizione degli atti niceni, intendeva offrire spunti di riflessione per una comprensione del loro significato e della loro influenza, anzi della loro centralità, nella temperie contemporanea. In quest’ottica egli ne sottolineava l’importanza come “luogo epistemico tutt’ora vitale, evento costitutivo paradigmatico”, tale da impegnare a “un radicale ripensamento della dimensione figurativa” e da permettere così, grazie all’elaborazione di un “quadrante metateorico potente (immagine/prototipo, visibile/invisibile)”, l’assicurazione di un’“intelligenza intrinseca e globale dell’universo dell’immagine”⁸. Il filosofo siciliano si muoveva qui entro un orizzonte di

⁵ Cfr. G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1994), tr. it. di N. Mocchi, in A. Pinotti, A. Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 39-71; W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn* (1992), tr. it., in *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa e V. Cammarata, Raffaello Cortina, Milano 2017, pp. 79-106.

⁶ Cfr. lo scambio epistolare a cui i due studiosi vennero invitati da Hans Belting nel 2006: G. Boehm, *Iconic turn. Una lettera* (2006), tr. it. di P. Conte, in “Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience”, n. 2, 2012, pp. 118-129, consultabile all’indirizzo <https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/2662>; W.J.T. Mitchell, *Pictorial turn. Una risposta* (2006), tr. it. di M. Di Monte, ivi, pp. 130-143, consultabile all’indirizzo <https://riviste.unimi.it/index.php/Lebenswelt/article/view/2663> (ultimo accesso 20/1/2020).

⁷ L. Russo, *Presentazione* a Id. (a cura di), *Vedere l’invisibile*, cit., pp. 7-12: 10 e 9.

⁸ Id., *Presentazione* a Nicea e la civiltà dell’immagine, cit., p. 9. Cfr. Id., *Presentazione* a *Vedere l’invisibile*, cit., pp. 9-10.

pensiero affine a quello di Freedberg, l'autore di quell'opera, come si è visto, nell'onda della quale egli vedeva attuarsi la rivoluzione connessa al tema dell'immagine: la mappa concettuale è infatti la stessa dello studioso di origine sudafricana, o meglio quella nicena verso la quale quest'ultimo ha rivendicato esplicitamente il debito concettuale e terminologico⁹.

In un saggio di poco successivo a *The Power of Images*, Freedberg, con maggiore forza argomentativa rispetto alla sua opera principale, si era fatto sostenitore di un'ontologia dell'immagine imperniata sul problema dell'"inerenza", espressione con cui indicava il rapporto sussistente tra l'immagine e il suo prototipo – per usare i termini niceni da lui stesso impiegati¹⁰. La ripresa del contributo teorico del concilio di Nicea non solo era in tal modo esplicita, ma anzi tale contributo mostrava per lui la sua validità e fecondità anche al di là dell'ambito teologico e della definizione concettuale dell'immagine sacra: il nesso immagine-prototipo costituiva infatti ai suoi occhi il fondamento ontologico, e perciò universale e meta-storico, dell'immagine in quanto tale¹¹. Si motivava così l'affermazione programmatica secondo cui "l'ontologia dell'immagine sacra è esemplare per tutte le immagini"¹², nella quale erano riprese e sintetizzate le considerazioni che avevano portato, in *The Power of Images*, a una sintonia con la posizione di Hans Georg Gadamer per la quale "solo l'immagine religiosa può evidenziare tutta la portata ontologica dell'immagine"¹³. Freedberg faceva però un passo in avanti, specificando in modo altrettanto programmatico che, a essere "esemplare per ogni successiva teoria dell'immagine", era proprio "la teologia bizantina delle immagini"¹⁴.

⁹ Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, in S.C. Scott (a cura di), *The Art of Interpreting*, in "Papers in Art History from the Pennsylvania State University", IX, 1995, pp. 68-87: 69, 71-72, 74-75. In merito cfr. M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine*, in L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., pp. 185-194: 194.

¹⁰ A Nicea la questione del rapporto immagine-prototipo fu affrontata a più riprese. Cfr. L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, cit., tr. it. parz. degli atti del concilio di C. Gerbino, pp. 66-90 e *passim*.

¹¹ Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., sopr. pp. 72 e 74.

¹² Ivi, p. 69.

¹³ H.G. Gadamer, *Verità e metodo* (1960), tr. it. di G. Vattimo, "Il pensiero occidentale", Bompiani, Milano 2001², p. 307; cit. in D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1989), tr. it. di G. Perini, Einaudi, Torino 2009², p. 117.

¹⁴ D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., p. 69. È lo stesso Freedberg (ivi, p. 78 nota 1) a rimandare ai luoghi della sua opera principale in cui queste posizioni, esplicitamente o implicitamente, sono già operanti. Su tutta la questione cfr. L. Pizzo Russo, *L'immagine tra mimesi e iconoclasmo*, in L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, cit., pp. 57-70: 57-58; e, in relazione al solo Gadamer, G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, "Aesthetica Preprint", n. 55, 1999, pp. 30-31, consultabile all'indirizzo <http://www1.unipa.it/~estetica/download/DiGiacomo.pdf> (ultimo accesso 20/1/2020).

In confronto Russo sembra più “laicamente” cauto, se così si può dire, visto che egli non si impegna in un discorso rivolto ad abbracciare il piano ontologico, ma si indirizza a sottolineare la fecondità ermeneutica della mappa concettuale adottata. In questo modo egli sposta i termini della questione, pensando il nesso dell’inerenza non nell’ottica di ciò che rende tale un’immagine – com’è in Freedberg e già presso i padri niceni – bensì come griglia interpretativa utile per la sua comprensione: è così che egli può parlare di Nicea come “radiante euristico con cui tracciare rotte sicure nell’oceano oscuro della rappresentazione visiva”¹⁵.

Sempre nello stesso saggio Freedberg si impegna in un dialogo critico con Hans Belting, il cui *Bild und Kult* era uscito a un solo anno di distanza da *The Power of Images*¹⁶. Tale confronto nasceva da un rifiuto da parte dello studioso tedesco del nesso dell’inerenza, non solo in senso ontologico, ma anche in funzione ermeneutica, espresso soprattutto in un saggio del 1987 poi confluito in apertura del suo *magnum opus*¹⁷. Oggetto di queste pagine è l’incapacità delle gerarchie ecclesiastiche e della teologia di rendere conto delle immagini da un punto di vista storico e sociale, dovuta al fatto di essere sempre state interessate a politiche di controllo e non alla comprensione del culto. Il tema è svolto su un binario duplice, in cui – ma solo in via provvisoria¹⁸ – si mostra la distanza sussistente tra un culto delle immagini definibile come sviluppatosi “dal basso”, legato com’era a tradizioni ed esigenze anche fortemente localizzate, espresse attraverso leggende relative all’origine sovranaturale delle immagini o ai miracoli che erano in grado di compiere, e le forme istituzionali di tale culto promosse “dall’alto” dalle gerarchie ecclesiastiche. Per Belting, “nelle questioni relative alle immagini, i teologi si limitarono sempre a fornire solo la teoria

¹⁵ L. Russo, *Presentazione a Nicea e la civiltà dell’immagine*, cit., p. 9. Cfr. anche le dichiarazioni dello stesso Russo in C. Fiori, *Nicea: e Dio creò Hollywood*, in “Corriere della sera”, 20/6/1997; e in S. Trovato, *La civiltà dell’immagine? Nacque nel 787. Le regole nel secondo Concilio di Nicea*, in “Giornale di Sicilia”, 26/6/1997 (conversazioni in occasione della pubblicazione di *Vedere l’invisibile*).

¹⁶ Su tale confronto rimando a L. Vargiu, *Prima dell’età dell’arte. Hans Belting e l’immagine medievale*, “Aesthetica Preprint. Supplementa”, n. 20, 2007, pp. 115-138, consultabile all’indirizzo <http://www1.unipa.it/~estetica/download/Vargiu.pdf> (ultimo accesso 20/1/2020), di cui queste pagine riprendono alcuni punti.

¹⁷ Cfr. H. Belting, *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall’età imperiale al tardo Medioevo* (1990), tr. it. di B. Maj, Carocci, Roma 2001, pp. 13-23 (cap. 1, § 1: *Il potere delle immagini e l’impotenza dei teologi*). In prima stesura, queste pagine furono pubblicate in “Orthodoxes Forum”, I, n. 2, 1987, pp. 253-260.

¹⁸ A ben vedere, dall’insieme delle sue affermazioni, risulta come Belting riconosca una circolazione culturale tra ambiti popolari e dotti o “alti”, che si manifesta in un trapasso variegato di pratiche e credenze religiose, all’interno del quale si inserisce lo stesso intervento di trasformazione da parte della Chiesa. In proposito rimando ancora a L. Vargiu, *Prima dell’età dell’arte*, cit., pp. 130-132.

di una prassi già consolidata, non introducendole mai di propria iniziativa”¹⁹. Le gerarchie tentarono cioè di riportare tale prassi entro l’alveo della fede ufficiale, volta per volta oscillando tra i poli della repressione e di un’azione riplasmatrice, che passava attraverso l’accettazione e insieme la disciplina della situazione di fatto. La spiegazione teologica delle immagini si inserisce dunque in questo quadro di riferimento, e anche le concezioni più generali e astratte, come quelle relative a stabilire il rapporto tra l’immagine e il suo prototipo, mostrano di presupporre uno scopo pratico e politico, consistente nel fornire “formule unitarie ad un uso eterogeneo e incontrollato delle immagini”, e ponendosi pertanto come una “sanzione teoretica retrospettiva” e una “sublimazione delle pratiche già esistenti”²⁰. Sono queste anche le ragioni che fanno propendere Belting per una lettura della controversia iconoclastica più in termini di *Realpolitik* che non di disputa teologica: in tal senso egli può asserire che “spesso le immagini furono solo il pretesto di conflitti che si erano sviluppati tra Chiesa e stato, centro e province periferiche, vertice e gruppi marginali della società”²¹.

Il nesso dell’inerenza non possiede quindi per lo studioso tedesco una priorità ontologica, come invece per Freedberg: se qualcosa ha priorità, questo è piuttosto il bisogno connesso al pregare e l’esigenza che la divinità sia in qualche modo presente nell’immagine davanti a cui si prega – ossia, lo sfondo antropologico in cui si inserisce la stessa teologia dell’immagine. Ma ciò significa che, mentre per Freedberg ontologia e teologia coincidono, o meglio la teologia mostra, in virtù del nesso dell’inerenza, di accedere alla dimensione ontologica, per Belting, al contrario, la spiegazione teologica resta confinata nel campo delle giustificazioni *a posteriori*.

Nel considerare il ruolo determinante riconosciuto alla sconfitta degli iconoclasti per lo sviluppo della cultura visuale occidentale, Russo si lega all’interpretazione di Régis Debray, in fondo già suggerita nelle sue linee generali da Gadamer. A onor del vero, il filosofo tedesco non si riferiva al concilio niceno, che non menzionava, ma più in generale alla legittimazione del culto cristiano delle immagini, che Nicea aveva nuovamente confermato. Egli riteneva “non [...] azzardato” vedere nel “riconoscimento fondamentale del valore dell’apparenza sensibile” fondato sull’incarnazione divina, e nel superamento del divieto veterotestamentario delle immagini che

¹⁹ H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 13 (tr. modificata).

²⁰ Ivi, rispettivamente. pp. 16 e 182.

²¹ Ivi, p. 184. Sottolinea l’aspetto della *Realpolitik* G. Howes, *A Kind of Painted Act of Speech*, recensione a H. Belting, *Likeness and Presence*, in “Times Literary Supplement”, n. 4813, 30/6/1995, p. 19.

a esso si lega, “l’evento decisivo che rese possibile lo sviluppo delle arti figurative nell’Occidente cristiano”²². Debray si riferiva invece espressamente a Nicea, ritenendo il concilio l’evento grazie al quale “la legittimità delle immagini nel cristianesimo è stata risolta alla radice”²³. Egli poteva così affermare che, “atei o credenti, se siamo sfuggiti alle ripetizioni della celebrazione calligrafica di Dio, alla moda islamica, lo dobbiamo a questi ‘bizantini’ di cui si dice con molta leggerezza che discutevano del sesso degli angeli”; la portata del dogma dell’incarnazione si estendeva quindi per lui fino alla contemporaneità: “Hollywood viene da qui, passando per l’icona e il barocco”²⁴.

Analogamente Russo, in alcune dichiarazioni rilasciate al “Corriere della sera”, asserì che, se il concilio non si fosse tenuto o avesse prevalso la linea iconomaca, “neppure Hollywood esisterebbe” e nemmeno la TAC e la realtà virtuale: “Una vittoria degli iconoclasti avrebbe significato la chiusura con ogni figuratività. Altro che fabbrica dei sogni! Con una scelta di stampo arabo, che proibisse la rappresentazione realistica del divino, la nostra cultura fondata sull’immagine non sarebbe mai sorta”²⁵. Tali tesi sono state in seguito riprese più volte²⁶: per esempio, Umberto Galimberti, richiamandosi proprio a *Vedere l’invisibile*, ha affermato che “in Occidente difficilmente avremmo avuto uno sviluppo dell’arte, una storia dell’arte e una disciplina chiamata ‘estetica’ se nel Secondo Concilio di Nicea (787) non si fosse data l’approvazione al culto delle immagini”²⁷. Si tratta tuttavia di una lettura che, perlomeno in questa forma, appare azzardata, e così è parsa a diversi specialisti.

Procedendo per sommi capi, in primo luogo occorre infatti distinguere l’importanza dell’intera controversia iconoclastica dal ruolo che in essa vi svolse il concilio niceno. Significativa in quest’ottica la posizione di Belting, per il quale il concilio fu soltanto il “teatro di un evento di secondo piano”²⁸, in cui si assisté alla ratificazione

²² H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 303. In proposito cfr. ancora G. Di Giacomo, *Icona e arte astratta*, cit., pp. 30-31.

²³ R. Debray, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente* (1992), tr. it. di A. Pinotti, Il Castoro, Milano 1999, p. 67.

²⁴ Ivi, pp. 67-68 e 63. In proposito cfr. M. Andaloro, *Il secondo Concilio di Nicea e l’età dell’immagine*, cit., p. 185; e il cenno di V. Fagone, *Hollywood? Deve tutto a Nicea. Nuovi studi mettono in luce il debito delle arti occidentali verso l’antico concilio cristiano*, in “L’Eco di Bergamo”, n. 309, 9/11/1997.

²⁵ L. Russo in C. Fiori, *Nicea: e Dio creò Hollywood*, cit., p. 33.

²⁶ Cfr. M. Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell’iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 103.

²⁷ U. Galimberti, *Cristianesimo. La religione dal cielo vuoto*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 309. Qui, in nota, il riferimento a *Vedere l’invisibile*.

²⁸ H. Belting, *Il culto delle immagini*, cit., p. 22 (tr. modificata). Nella traduzione italiana è vano trovare questo giudizio su Nicea, per il totale fraintendimento del termine

con mezzi teologici di decisioni d'altro ambito, riguardanti il ruolo dello stato e l'identità della società. Coerentemente con la sua impostazione, egli attribuisce alla spiegazione teologica un significato derivato, che abbraccia sia la sua attività teoretica, sia le sue pratiche; di conseguenza il carattere distintivo del concilio viene individuato nel compito, filologico ed ermeneutico, di raggruppare in un unico insieme le fonti in favore delle immagini e di fornire, così, prove basate sulla tradizione²⁹.

In secondo luogo, si tratta di analizzare più a fondo i caratteri dell'iconoclastia bizantina. La figurazione profana, per esempio, non fu oggetto di alcuna condanna, e anzi proprio durante il periodo iconoclasta conobbe una fioritura notevole. A differenza infatti di altre proibizioni, l'iconoclastia bizantina non comportava l'interdizione di ogni immagine, ma esclusivamente la condanna dell'immagine sacra e del suo culto³⁰.

In terzo luogo, è opportuno riprendere il problema della rilevanza della sconfitta dell'iconoclastia per gli sviluppi dell'intero Occidente. Da questo punto di vista, sono degne di riflessione le osservazioni di Peter Brown, il quale rileva che "non è sicuro che la vittoria degli iconoclasti avrebbe portato al trionfo dell'arte non figurativa" nemmeno nell'Impero d'Oriente, e anzi ritiene "melodrammatico" l'atteggiamento di chi sposa tale tesi³¹. D'altro canto, se si affronta la questione del confronto col mondo islamico, appare forse altrettanto melodrammatica l'insistenza sul calligrafismo aniconico, dato che neanche tale cultura prevede un'esclusione assoluta dell'immagine³².

Queste esigenze suggeriscono interpretazioni più circostanziate, per le quali, da un lato, il valore del concilio niceno risiede nell'aver formalizzato e sistematizzato, attraverso la cernita e la collezione delle fonti, il culto delle immagini³³. Dall'altro lato, è più convin-

"Nebenschauplatz". Cfr. l'edizione originale: Id., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München 1990, 20005, p. 19.

²⁹ Cfr. Id., *Il culto delle immagini*, cit., p. 186.

³⁰ Cfr., in relazione a Russo, M. Losacco, recensione a L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile*, in "Quaderni di storia", n. 47, 1998, pp. 207-214: 208, la quale si richiama a G. Ostrogorsky, *Storia dell'impero bizantino* (1940, 1963²), tr. it. di P. Leone, Einaudi, Torino 1968, p. 158.

³¹ P. Brown, *Una crisi dei secoli oscuri: aspetti della controversia iconoclastica* (1973), in *La società e il sacro nella tarda antichità* (1982), tr. it. di L. Zella, Einaudi, Torino 1988, pp. 208-255: 211.

³² Oltre a M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit., *passim*; cfr. almeno O. Grabar, *Early Islamic Art, 650-1100*, Ashgate, Aldershot-Burlington 2005; e in proposito B. Onnis, *L'immagine e le identità culturali. Un confronto tra il cristianesimo e l'islam nei secoli VII-X*, tesi di laurea, Università degli Studi di Cagliari, A.A. 2014-2015, pp. 41-45.

³³ Cfr. L. Brubaker, *L'invenzione dell'iconoclasmo bizantino* (2012), tr. it. e cura di M.C. Carile, Viella, Roma 2016, p. 84.

cente – e ha il vantaggio di un maggiore controllo storico – circoscrivere la portata del successo della linea iconofila nell'intera controversia alla raffigurazione del sacro soprattutto nell'Oriente cristiano: è quanto ritiene anche qui Brown, per il quale “la controversia iconoclastica fu un dibattito sulla posizione del sacro nella società bizantina”³⁴.

Che ne è allora del “quadrante metateorico” di Nicea? Intanto, a parziale integrazione delle esigenze appena espresse, bisogna dire che il concilio niceno e l'intera controversia iconoclastica, quale che sia il loro significato storico e la loro importanza per la storia dell'estetica o di tutta la cultura occidentale, rimangono comunque un luogo nel quale la questione dell'immagine e del suo statuto venne posta con particolare chiarezza: il concilio in virtù del suo compito filologico di raggruppamento delle fonti, e la controversia nel suo insieme per il suo sforzo di produzione teorica, esplicita e implicita, anche a voler considerare tale sforzo solo una giustificazione *a posteriori* da rubricare come secondaria rispetto alla *Realpolitik*.

Inoltre, dal punto di vista ontologico o da quello euristico-ermeneutico, si può certo continuare a sostenere l'esemplarità dell'immagine sacra per tutte le immagini, come rivendicato da Freedberg, ma senza fare il passo in avanti di considerare esemplare proprio la concezione ratificata a Nicea o quelle della teologia bizantina – quest'ultima, oltretutto, tutt'altro che monolitica³⁵. Ciò significa che, proprio in quanto *meta-teorico*, il “quadrante” non può coincidere con le sue declinazioni, vale a dire con le *teorie* che a Nicea o in altri momenti della storia hanno tentato di rispondere ai suoi problemi-chiave – il rendere visibile l'invisibile e il nesso immagine-prototipo – pur non escludendo che alcune di queste risposte possano rivelarsi ancor oggi feconde³⁶. È dunque l'orizzonte che precede la teoria, cioè il “quadrante” in quanto tale, a costituire l'ambito di senso della riflessione occidentale sulla visibilità, l'immagine e la figurazione: questo sì fino a Hollywood e alla realtà virtuale.

È qui dunque, nell'individuazione di tale orizzonte, che la sensibilità di Russo, che lo ha condotto a sintonizzarsi tanto con le tendenze dominanti dell'estetica degli ultimi quattro-cinque decenni,

³⁴ P. Brown, *Una crisi dei secoli oscuri*, cit., p. 212.

³⁵ Cfr. D. Freedberg, *Holy Images and Other Images*, cit., p. 74.

³⁶ Cfr. per es. M.-J. Mondzain, *Immagine, icona, economia. Le origini bizantine dell'immaginario contemporaneo* (1996), tr. it. di A. Granata, Jaca Book, Milano 2006; Ead., *Guerre des images, crise du jugement: la modernité byzantine*, in L. Russo (a cura di), *Nicea e la civiltà dell'immagine*, cit., pp. 107-125; E. Alloa, *Visual Studies in Byzantium: A Pictorial Turn* avant la lettre, in “Journal of Visual Culture”, 12, n. 3, 2013, pp. 3-29. In proposito, da ultimo, K. Purgar, *Pictorial Appearing. Image Theory after Representation*, transcript, Bielefeld 2019, pp. 19, 68-72; Id., *Iconologia e cultura visuale. W.J.T. Mitchell, storia e metodo dei visual studies*, tr. e rev. it. di L. Vargiu, Carocci, Roma 2019, pp. 106-107.

quanto con i suoi più piccoli sommovimenti tellurici³⁷, si è dimostrata ancora una volta acuta. In questo senso, *Vedere l'invisibile* continua a rappresentare per la riflessione sull'immagine “un indice polivalente e davvero euristico”³⁸.

³⁷ Per una ricostruzione del suo percorso cfr. R. Diodato, voce *Russo, Luigi*, in *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano 2006, vol. 10, pp. 9973-9974; e S. Tedesco, *Una storia per la neoestetica (breve elogio della curiosità teoretica di un maestro della metodologia storiografica)*, in P. D'Angelo, E. Franzini, G. Lombardo, Id. (a cura di), *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo*, Guerini e Associati, Milano 2013, pp. 431-436.

³⁸ L. Russo, *Presentazione a Vedere l'invisibile*, cit., p. 10.

Le inclinazioni del gusto.

*Bellezza e attrattiva nella Critica del Giudizio*¹

di Francesco Vitale

Si è soliti considerare il § 13 della *Critica del Giudizio* come una sorta di decreto con il quale l'*attrattiva* (*Reiz*), che aveva goduto di un certo interesse nella trattatistica settecentesca, viene esclusa da ogni diritto di cittadinanza nella comunità estetica²:

§ 13. Il puro giudizio di gusto è indipendente da attrattive (*Reiz*) ed emozioni.

Ogni interesse corrompe il giudizio di gusto e gli toglie la sua imparzialità, specialmente quando non fa come l'interesse della ragione che prepone la finalità al sentimento del piacere, ma quando invece fonda la finalità sul piacere: caso, quest'ultimo, che ha sempre luogo nel giudizio estetico su qualcosa che soddisfa (*vergnügt*) o duole. Perciò i giudizi che sono affetti in tal modo o non possono proprio avanzare la pretesa ad un compiacimento valido universalmente o lo possono tanto meno quanto più fra i fondamenti di determinazione del gusto si trovano le sensazioni della specie suddetta. Il gusto è ancor sempre barbarico quando ha bisogno che al compiacimento si mescolino *attrattive* ed *emozioni* o quando addirittura fa di queste ultime il criterio della sua approvazione. (§13).

Ma che cos'è per Kant l'*attrattiva*? È possibile coglierne il senso attraverso la sua esclusione? Quale ruolo svolge tale esclusione all'interno dell'estetica kantiana?

In quanto segue intendiamo mostrare tanto la necessità strutturale e sistematica dell'esclusione dell'*attrattiva* rispetto alla definizione del "giudizio di gusto puro" quanto le difficoltà che Kant incontra in tale operazione: l'instabilità che tale esclusione produce proprio in quell'interno di cui dovrebbe garantire l'integrità, con la solidità di una fondazione trascendentale.

Bello e gradevole

Le motivazioni a sostegno dell'esclusione dell'*attrattiva* riprendono argomentazioni già avanzate a proposito del "gradevole" (*An-*

¹ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, tr. it. a cura di L. Amoroso, BUR, Milano 1995. Si rinvia a questo testo sempre con la sola citazione del §.

² Cfr. la voce "Reiz" nel dizionario di J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, IV Voll., Leipzig, 1771-1774, in cui convivono i significati di attrattiva sensibile e grazia ideale.

genehem) nei primi due dei quattro “momenti” che costituiscono l’Analitica del Bello della *Critica del Giudizio*. Il § 13 appartiene al terzo momento dei giudizi di gusto. In apertura dell’Analitica del bello Kant offre una prima definizione del giudizio di gusto: “Per distinguere se qualcosa è bello oppure no, noi non riferiamo la rappresentazione mediante l’intelletto all’oggetto, per la conoscenza, ma invece mediante l’immaginazione (forse collegata con l’intelletto) al soggetto e al sentimento del piacere e dispiacere di questi”. (§1) Il giudizio di gusto è perciò “soggettivo” in quanto verte sul sentimento di piacere che una data rappresentazione suscita nell’animo del soggetto: nel giudizio di gusto “il soggetto sente se stesso, come viene affetto dalla rappresentazione”. (*Ibid.*). Subito dopo Kant pone la prima condizione del giudizio di gusto puro, l’assenza di interesse per l’esistenza dell’oggetto del giudizio:

Si vede facilmente che, per dire che l’oggetto è *bello* e per dimostrare che ho gusto, ciò che conta è ciò che faccio in me stesso di questa rappresentazione, non ciò in cui dipendo dall’esistenza dell’oggetto. Chiunque deve confessare che quel giudizio sulla bellezza nel quale si mescola il minimo interesse è senz’altro un giudizio di parte e non un giudizio di gusto che sia puro. (§ 2)

Tuttavia, per lo stesso Kant, non doveva essere così ovvio appellarsi ad una tale evidenza. Non a caso, infatti, per dimostrare il senso di tale prima e fondamentale condizione del “giudizio di gusto puro” Kant è costretto a procedere per via negativa, e cioè distinguendo il giudizio di gusto puro da quelle forme di compiacimento che si fondano su di un interesse per l’esistenza dell’oggetto e la cui descrizione positiva appare più sicura. Per Kant vi sono solo due specie di compiacimento interessato: il compiacimento per il “gradevole”, e il compiacimento per il “buono”, che riguarda l’attività pratica. Alla prima di queste due forme di compiacimento corrisponde, per Kant, una delle matrici fondamentali del discorso relativo al bello, quella di derivazione empirista che associa il bello all’esperienza sensibile immediata, e che Kant riassume nella definizione del gradevole: “Gradevole è ciò che piace ai sensi nella sensazione” (§ 3). È contro questa posizione che Kant intende far emergere le proprietà trascendentali del giudizio di gusto puro³.

³ Com’è noto, proprio in queste pagine dedicate al gradevole Kant confronta la propria “esposizione trascendentale dei giudizi estetici” con quella “fisiologica”, “per vedere dove conduca un’esposizione solo empirica del sublime e del bello” come quella di Burke, “l’autore più importante in questo genere di trattazione” (“Nota generale all’esposizione dei giudizi riflettenti estetici”). Cfr. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757-1759), tr. it. di G. Sertoli e G. Miglietta, Aesthetica, Palermo 1985. Di fatto la definizione kantiana del gradevole ricopre quella burkiana della bellezza: ivi, p. 129: “La bellezza è una qualità dei corpi che agisce meccanicamente sulla mente umana attraverso i sensi”.

In questa prospettiva Kant pone una serie di distinzioni: innanzitutto, non bisogna confondere sensazione e sentimento, quest'ultimo indica lo stato d'animo del soggetto in rapporto ad una data rappresentazione e non la rappresentazione stessa, la sensazione invece è la rappresentazione di una cosa "per mezzo dei sensi, in quanto ricettività attinente alla facoltà conoscitiva" (*ibid.*), e per questo deve essere chiamata "oggettiva" (*ibid.*).

Il gradevole è il sentimento del compiacimento sensibile, prodotto nell'animo da un oggetto immediatamente recepito attraverso la sensazione. Si tratta del sentimento prodotto da un piacere propriamente fisico, determinato cioè dalla costituzione fisiologica del corpo umano, in particolare dalla costituzione recettiva del suo apparato sensoriale, attraverso il quale, il corpo viene immediatamente affetto dalle sollecitazioni esterne, e l'animo passivamente modificato. In questo senso l'oggetto che produce il gradevole suscita un'inclinazione (*Neigung*) e cioè una propensione immediata per l'oggetto, come reazione organica ad una stimolazione sensoriale. Lo stesso Kant precisa la dinamica propriamente fisiologica che produce il sentimento del gradevole: "un compiacimento determinato patologicamente (per mezzo di eccitazioni (*Anreize*), *stimuli* (*Stimulos*))" (§ 5).

Il termine *Anreiz*, proviene appunto dalla fisiologia e indica l'eccitazione, lo stimolo, l'irritazione dei nervi dovuta ad un'impressione sensoriale. *L'Anreiz* se non è ancora la *Reiz* (*l'attrattiva*) ne indica già la funzione all'interno della dinamica fisiologica del gradevole: è ciò che dell'oggetto eccita l'apparato sensoriale del soggetto, ciò che suscita nel soggetto un'attrazione immediata, una pulsione verso l'oggetto, alla quale il soggetto non può sottrarsi.

Tuttavia, *gradevole* non è solo il nome che possiamo dare a quest'esperienza tutta fisica, corporea, al margine inferiore della coscienza; è anche l'espressione di un giudizio che verte sugli oggetti che producono tale compiacimento sensibile. Un giudizio particolare, perché dipende dalla sensazione e dalla soddisfazione sensibile di un piacere sensibile che attraverso di essa è possibile ottenere ma soprattutto ripetere. Il *gradevole* dunque non è solo l'esperienza empirica immediata, singolare e contingente del piacere dei sensi, effetto di una sensazione immediata, altrettanto singolare e contingente, ma anche l'esperienza di un piacere sensibile che è possibile sciogliere e isolare dall'occasione in cui si produce in rapporto ad un dato oggetto, e conservare in vista di un piacere a venire. Un piacere che, attraverso la sensazione che ne ritiene la traccia sensibile, può essere ripetuto, riprodotto:

Ora, il giudizio col quale definisco gradevole un oggetto esprime un interesse per esso: ciò risulta chiaro già dal fatto che tale giudizio suscita, attraverso (*durch*) la sensazione, il desiderio (*Begierde*) di oggetti di tal fatta, e dunque il compiacimento presuppone non solo il mero giudizio su di esso, ma il riferimento della sua esistenza al mio stato, in quanto quest'ultimo è affetto da un tale oggetto. È per questo che del gradevole non si dice soltanto che *piace* (*gefällt*), ma che *soddisfa* (*vergnügt*). Quello che do al suo riguardo non è solo approvazione: si genera, invece, una inclinazione (*Neigung*); e per ciò che è più vivamente gradevole non ci vuole affatto un giudizio sulla natura dell'oggetto, tanto che coloro che mirano sempre solo al godimento (*Genießen*) (è questa la parola con la quale si designa l'intimo del soddisfacimento) si dispensano volentieri del tutto dal giudicare. (§ 3)

Il sentimento del gradevole, nel momento in cui si esprime nella forma di un giudizio, apre dunque lo spazio inquietante del desiderio: inquietante perché presenta, allo stesso tempo, la passività dell'animo rispetto alla costituzione fisiologica dell'individuo; la sottomissione della sensibilità come facoltà recettiva alla sensazione materiale; la capacità del corpo, nella sua stessa passività, di ritenere, attraverso la sensazione, non la forma dell'oggetto ma la traccia sensibile, viva, del sentimento di piacere da questo prodotto e quindi la possibilità della ripetizione, della riproduzione volontaria del piacere sensibile.

A questo punto è possibile avanzare un'ipotesi: la trattazione del gradevole non serve solo a far emergere – per semplice opposizione – la forma che deve essere propria del giudizio di gusto affinché sia puro. È piuttosto l'inquietante commistione dell'esperienza del piacere per il bello con l'esperienza del piacere sensibile, a rendere necessaria la purificazione del giudizio di gusto, e cioè la sua determinazione trascendentale. Certo, in questi primi paragrafi l'esempio privilegiato del gradevole è il piacere del gusto organico, il piacere del palato legato alla buona tavola: e certamente, non è difficile distinguere tra il piacere che suscita un buon vino e quello relativo al bello (fino a questo punto però ancora impercettibile o quasi)⁴. Tuttavia, la soluzione non è così semplice come potrebbe apparire, visto che più avanti, Kant riconoscerà la portata del gradevole nell'esperienza sensibile in generale, in particolare nella visione e nell'udito: il gradevole si fa sentire infatti “non solo nel gusto della lingua, del palato e della gola, ma anche in ciò che può essere gradevole per gli occhi e gli orecchi di qualcuno” (§ 7).

Dunque, il giudizio di gusto puro deve essere disinteressato, e cioè indipendente tanto dall'esperienza sensibile, quanto dai concetti della ragione. Il giudizio di gusto puro allora è “meramente

⁴ Al § 4 Kant offre alcuni esempi di oggetti che suscitano il sentimento del bello che certo non ne facilitano la comprensione: “I fiori, i disegni liberi, i tratti intrecciati senza un intento, cioè il cosiddetto fogliame, non significano niente, non dipendono da alcun concetto determinato, e tuttavia piacciono”.

contemplativo, ossia un giudizio che, indifferente all'esserci di un oggetto, non fa che connettere la sua costituzione col sentimento del piacere e dispiacere" (§5). Deve riguardare la *forma* dell'oggetto, colta sì attraverso i sensi ma in base a condizioni a priori (spazio e tempo come forme pure dell'intuizione) e non la *materia*, matrice della sensazione, capace di modificare l'animo del soggetto in virtù della sua costituzione sensibile e naturale, passiva e in definitiva – precisa Kant – animale: "La gradevolezza vale anche per gli animali non razionali; la bellezza solo per gli uomini, cioè per enti animali, ma razionali, ma per l'appunto in quanto non solo razionali (per esempio spiriti), bensì al contempo anche animali; il buono, invece, per ogni essere razionale in generale" (*ibid.*).

Questa "proposizione" – dice Kant – "potrà venire pienamente giustificata e chiarita solo più avanti" (*Ibid.*). E tuttavia, ci pare di poter dire fin da ora che la necessità di isolare l'esperienza del bello da quella del gradevole risponde all'esigenza di isolare, all'interno dell'uomo – animale razionale – l'animale dal razionale, o meglio di liberare l'uomo dalla sua animalità nell'elemento stesso dell'animalità, vale a dire, purificare la sensibilità, la sensazione soggettiva, la condizione del sentimento di piacere, comune tanto al bello quanto al gradevole, dalla sua radice corporea, naturale. Di fatto, nel § 13 il giudizio gradevole che prende piacere per l'*attrattiva*, è pur sempre qualificato come giudizio *estetico*. Si tratta cioè sempre di un giudizio in cui "il soggetto sente se stesso come viene affetto dalla rappresentazione" (§ 1), attraverso la sensazione soggettiva.

D'altra parte, che il bello e il gradevole affondassero le loro radici nel comune terreno della sensazione soggettiva appariva già chiaramente in questo primo momento dell'Analitica, anche se solo tra parentesi: gradevole "significa sempre qualcosa che piace immediatamente. (Lo stesso accade con ciò che chiamo 'bello')" (§ 4).

La libertà è l'altra condizione che soddisfa il disinteresse del giudizio di gusto puro: il piacere per il gradevole è un piacere imposto all'individuo in virtù della sua costituzione sensoriale, il soggetto è costretto a provare piacere per l'oggetto, è attratto dall'oggetto, dipende dall'oggetto e dalla sensazione che questo produce, non è libero:

Si può dire che fra queste tre specie di compiacimento solo ed esclusivamente quello del gusto per il bello è un compiacimento disinteressato e *libero*, perché non c'è alcun interesse, né quello dei sensi né quello della ragione, che costringa (*zwingt*) l'approvazione. Perciò si potrebbe dire del compiacimento che esso si riferisce nei tre casi suddetti rispettivamente *all'inclinazione*, *al favore* e *al rispetto*. Il *favore*, infatti, è l'unico compiacimento libero. Un oggetto dell'inclinazione e un oggetto che ci venga imposto di appetire da una legge della ragione non ci lasciano alcuna libertà di farci noi stessi di qualche cosa un oggetto di piacere. Ogni interesse presuppone

un bisogno o lo produce, e come fondamento di determinazione non lascia più essere libero il giudizio sull'oggetto. (§ 5)

Attrazioni

Riprendiamo la lettura del § 13 per osservare che la trattazione del gradevole non serviva solo a far emergere con chiarezza la struttura e la dinamica del giudizio di gusto puro, ma a risolvere un problema che lo stesso Kant solo ora riconosce in tutta la sua portata: la bellezza viene facilmente confusa con l'attrattiva; c'è chi ammette che possano convivere senza danno, chi sostiene che l'una non sia possibile senza l'altra, e addirittura chi le identifica. Kant riconosce in questa confusione un certo fondo di verità e quindi la necessità di distinguere nettamente il bello e dall'attrattiva⁵:

Il gusto è ancor sempre barbarico quando ha bisogno che al compiacimento si mescolino *attrattive* ed *emozioni* o quando addirittura fa di queste ultime il criterio della sua approvazione. Eppure le attrattive vengono assai spesso non solo fatte rientrare nella bellezza (la quale non dovrebbe invece concernere propriamente altro che la forma), quale contributo al compiacimento universale estetico, ma vengono addirittura fatte passare di per sé per bellezze, facendo così passare la materia del compiacimento per la forma: un fraintendimento che, come qualche altro che ha comunque a fondamento qualcosa di vero, può essere rimosso mediante una determinazione accurata di questi concetti. Un giudizio di gusto sul quale non hanno influenza alcuna attrattive ed emozioni (per quanto sia poi possibile collegarle col compiacimento per il bello) e che dunque non ha altro fondamento di determinazione che la finalità della forma è un *giudizio di gusto puro* (§ 13).

L'*attrattiva* non è il gradevole, è ciò che suscita il piacere dei sensi attraverso la sensazione, e il desiderio di un tale piacere. Il gradevole, indicando sempre la soddisfazione immediata di un piacere sensibile, è facilmente identificabile con un piacere del gusto organico e quindi può essere anche facilmente distinto dal bello. L'*attrattiva*, al contrario, si innerva in forme, esperienze e sentimenti più complessi: si insinua come un parassita o un fantasma nell'esperienza della bellezza, modifica lo stato d'animo del soggetto che la contempla, interferisce nel giudizio che produce il sentimento del bello e quindi contamina, corrompe il piacere che ne è l'effetto. Bisogna allora domandarsi in che modo la forza materiale dell'*attrattiva* può contaminare l'esperienza del bello, in che modo può corrompere il gusto senza essere avvertita come tale, e soprattutto grazie a quali forme si insinua nel sentimento disposto all'esperienza del bello, all'esercizio a priori del giudizio di gusto puro.

⁵ Di tale confusione era stato vittima lo stesso Kant: cfr. I. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (1764), tr. it. di L. Novati, BUR, Milano 1989, p. 81: "Il sublime commuove, il bello attrae (*Reizt*)".

Secondo la nostra ipotesi, con l'esclusione dell'*attrattiva* Kant intende risolvere, senza mai affrontarlo esplicitamente, un problema che non riguarda solo il fraintendimento tra bello e gradevole di cui può essere sempre vittima l'uomo debole che ha deciso di sprofondare nell'animale godimento dei sensi, ma l'esperienza del bello più raffinata e meditata, quella che, all'epoca, trovava espressione e diffusione negli scritti dei più autorevoli intenditori in fatto di gusto e soprattutto di belle arti. Scritti capaci di esercitare un'autorità normativa nella cultura e sul gusto dell'epoca e ai quali, tra l'altro, lo stesso Kant fa riferimento per addurre testimonianze concrete dell'universalità del giudizio di gusto. Un nome, tra gli altri e su tutti, permette di cogliere le dimensioni del problema: Winckelmann, notoriamente uno dei punti di riferimento fondamentali per la trattazione kantiana dell'arte nella *Critica del Giudizio*. E tuttavia, lo stesso Winckelmann che aveva definito *Reiz* la bellezza; un tipo molto particolare di bellezza: la grazia, e cioè la bellezza del corpo femminile che l'arte classica ha plasmato in opere che dovevano costituire per i moderni l'ideale del bello e del gusto, il criterio normativo al quale commisurare, attraverso l'imitazione, tanto la propria produzione artistica quanto il proprio gusto. A titolo di esempio richiamiamo almeno un passo famoso dai *Pensieri sull'imitazione* (1756):

Il buon sangue degli abitanti della maggior parte delle isole greche, sebbene mescolato a diverso sangue straniero, e le eccellenti attrattive (*Reiz*) del bel sesso in quelle regioni, in particolare nell'isola di Scio, consentono delle fondate congetture sulle bellezze di entrambi i sessi tra i loro antenati che si gloriavano di essere la stirpe originaria, e persino più antica della luna. Vi sono ancora adesso, popoli interi presso i quali la bellezza non è un pregio, perché tutto è bello. [...] In generale, tutto quello che dalla nascita sino alla pienezza della crescita del corpo, l'arte e la natura avevano ispirato e insegnato per la conservazione, il perfezionamento e l'ornamento di questo sviluppo, fu posto in opera e applicato a vantaggio della bella natura degli antichi Greci, e si può con grande verosimiglianza sostenere l'eccellente bellezza dei loro corpi a paragone dei nostri. [...] In Grecia, invece, dove ci si consacrava sin dalla giovinezza al piacere e alla gioia, dove un certo benessere borghese, come ai nostri giorni, mai si oppose alla libertà dei costumi, la bella natura si mostrò senza veli a grande insegnamento degli artisti.⁶

Attraverso la bellezza del corpo umano, in particolare di quello femminile, oggetto privilegiato dell'arte classica, delle arti plastico-figurative, ma anche della poesia⁷, l'*attrattiva* si insinua nell'e-

⁶ J.J. Winckelmann, *Pensieri sull'imitazione* (1756), tr. it. di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 1992, p. 34.

⁷ Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, tr. it. di M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2000, p. 84: "Noi crediamo di godere della stessa vista che Ovidio godette, non perché egli ci mostri pezzo per pezzo il bel corpo della sua Lesbia [...] ma perché lo fa con quella voluttuosa ebbrezza con la quale è così facile risvegliare il nostro desiderio. Un'altra via per la quale

sperienza della bellezza con tutto il suo potenziale perturbante⁸, inducendo il piacere, il desiderio capace di impadronirsi dell'immaginazione dell'artista e di tutto un popolo⁹.

Non a caso allora il "terzo momento del giudizio di gusto" si conclude con un paragrafo apparso a molti interpreti incongruente in questo contesto, e per certi versi, in se stesso contraddittorio, intitolato "Dell'ideale della bellezza" (§ 17). Un paragrafo in cui Kant afferma che la bellezza ideale è propria solo della figura umana, ed allo stesso tempo, che proprio tale bellezza ideale, la bellezza più alta, non può essere l'oggetto di un giudizio di gusto che sia puro:

Dall'*idea normale* del bello è però poi distinto l'*ideale* del medesimo, quale ci si può attendere, per le ragioni già indicate, esclusivamente nella *figura umana*. E in questa l'ideale consiste nell'espressione della *moralità*, senza la quale l'oggetto non piacerebbe universalmente e, in più, positivamente (non solo negativamente in una rappresentazione scolasticamente corretta). [...] La giustezza di un tale ideale della bellezza si dimostra in ciò: esso non permette di mescolare alcuna attrattiva sensibile (*Reiz*) nel compiacimento per il suo oggetto, e tuttavia fa sì che si prenda un grande interesse per esso; il che dimostra allora che la valutazione secondo una tale misura non può mai essere puramente estetica e che la valutazione secondo un ideale della bellezza non è un mero giudizio del gusto (§ 17).

Come isolare l'esperienza del bello da quella della grazia, in particolare da quella della raffigurazione del corpo umano che pure costituisce l'oggetto privilegiato dell'arte classica? E soprattutto, perché? Perché questo problema è tanto importante da indurre Kant a correre il rischio della contraddizione, se non del paradosso per cui il bello è il proprio del giudizio di gusto puro ed allo stesso tempo ciò che gli sfugge proprio nella sua manifestazione ideale?

la poesia raggiunge a sua volta l'arte nella descrizione della bellezza corporea, consiste nel mutare la bellezza in grazia (*Reiz*)".

⁸ Sull'uso nella lingua tedesca in ambito estetico-letterario del termine "Reiz" per "grazia", in riferimento alla bellezza femminile, cfr. J. und W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, 1854ff.; F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 20 Aufl., bearb. Von W. Mitzka, Berlin 1967. Per la letteratura e l'estetica del XVIII secolo, cfr. F. Pomezny, *Grazie und Grazien in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts. Beiträge zur Ästhetik*, hg. T. Lipps und R. Werner, VII, Hamburg/Leipzig, 1900. Nel dizionario di J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, cit., alla voce "Reiz" in cui convivono i significati di attrattiva sensibile e grazia, l'autore rinvia proprio a Winckelmann.

⁹ Si noti che anche per Burke l'impulso alla riproduzione sessuale costituisce la matrice dell'esperienza della bellezza attraverso l'attrattiva: cfr. E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* cit., p. 74: "Perciò l'oggetto di questa passione complessa che chiamiamo amore è la *bellezza del sesso*. Gli uomini sono attratti dal sesso in genere come tale, e in base alla legge comune della natura, ma sono attratti verso individui particolari dalla loro *bellezza personale*". In particolare, per Burke, l'amore che suscita la passione per il bello "ha in sé un elemento di lussuria" ed ha per oggetto specifico "la bellezza femminile", ivi, p. 81.

