

a cura di
Fabrizio Desideri
Giovanni Matteucci



■ Estetiche della percezione

a cura di
Fabrizio Desideri
Giovanni Matteucci



■ Estetiche della percezione

STUDI E SAGGI

- 52 -

Estetiche della percezione

a cura di

FABRIZIO DESIDERI

GIOVANNI MATTEUCCI

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2007

Estetiche della percezione / a cura di Fabrizio
Desideri, Giovanni Matteucci. – Firenze : Firenze
university press, 2007.
(Studi e saggi ; 52)

<http://digital.casalini.it/9788884536099>

ISBN 978-88-8453-609-9 (online)

ISBN 978-88-8453-610-5 (print)

111.85 (ed. 20)

Estetica

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

© 2007 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>

Printed in Italy

INDICE

FABRIZIO DESIDERI, GIOVANNI MATTEUCCI, Presentazione	7
PRIMA PARTE	
APPROCCI FILOSOFICI	
FABRIZIO DESIDERI, Il nodo percettivo e la meta-funzionalità dell'estetico	13
GIORGIO MARAGLIANO, Tangibili lontananze Filosofia ed estetica del tatto	25
ALESSIA RUCO, Sensi e arti in Plessner: tra <i>Kunstwissenschaften</i> ed estesiologia	37
MASSIMO PALMA, Percezioni <i>Alterate e Moderne</i> . Walter Benjamin e l' <i>Hashish</i>	47
ELENA MASSARENTI, Teoria della percezione ed estesiologia nella riflessione di Mikel Dufrenne	63
GIANLUCA VALLE, Pensare l'esperienza. Maldiney lettore Di Hegel	73
SECONDA PARTE	
DIALOGHI CON LA TEORIA DELLA PERCEZIONE	
RICCARDO MARTINELLI, Teoria dei suoni e antropologia: la percezione musicale nella psicologia della Gestalt	87
PIETRO KOBAYASHI, L'eredità di Gibson e lo "enactive approach"	101
MARIANNA BERGAMASCHI GANAPINI, Modularità e percezione diretta. Una critica a Fodor	123
LORENZO BARTALESI, La dimensione cognitiva dell'attenzione estetica	135
TERZA PARTE	
LA PERCEZIONE E LE ARTI	
ALICE BARALE, Scovare l'invisibile: percezione e immagine in Aby Warburg	153
MASSIMO BALDI, Del rapporto tra il linguistico e il percettivo all'interno dell'oggetto poetico	163
PINA DE LUCA, La parola che porta tempesta. Sinestesia e puro sentire nella poesia di Rilke	173
FRANCESCO GALLUZZI, La pittura dell'animale. Kojève su Kandinsky	185
ANDREA MECACCI, Impercettibilmente pop. La "second-hand reality" estetica di Warhol	195

PRESENTAZIONE

È luogo comune e persistente nella storia della filosofia e della cultura occidentale ritenere la percezione come caratterizzata da un contenuto intuitivo dei sensi (*l'aistheton*) che si offre con assoluta immediatezza e pienezza al soggetto che ne fa esperienza. Alla base di tale considerazione si trova però, a ben vedere, una concezione ristretta della primaria realtà dell'*aisthesis*, secondo la quale "reale" nell'ordine del sensibile sarebbe ciò che viene passivamente recepito, giustapponendosi così alla libera attività noetica. Sul piano della teoria dell'arte, il corrispettivo di questa assunzione prevede che sia artista solamente colui che riesca ad attingere una qualche entità senza tradirla nel momento in cui vi dà espressione – laddove "tradimento" sarebbe ogni intervento teso a modulare, modificare e travestire il dato intuito, tanto in forma di riflessione pragmatica quanto in forma di elaborazione tecnica della figurazione sensibile. Come *l'aistheton*, anche l'espressione andrebbe allora preservata nella sua purezza (psichica, aurorale, lirico-cosmica, ontologico-veritativa...), in modo da escludere in linea di principio l'incidenza del travaglio che accompagna il conferimento di senso all'espressione medesima.

Si tratta di un luogo comune che ha generato innumerevoli aporie in sede di filosofia dell'arte, oltre che la mortificazione del fatto estetico-artistico, di cui non riesce a rispettare la plurivoca fecondità riflessiva che invece sollecita incessantemente critica e fruizione.

Per uscire dalle secche di questa concezione occorre anzitutto insistere sui caratteri che mostra l'intuizione una volta emancipata dal dogma di una sua immediatezza per così dire insulare e puntiforme. Ad esempio, si potrebbe partire dal riconoscere sia nell'*aistheton* sia nell'opera d'arte, piuttosto che un dato immediato, un pur provvisorio punto di incontro, una sintesi contingentemente densa, tra il deficit di senso da cui muove l'esperienza umana e l'istituirsi di indeterminate potenzialità di senso che sembrano addirittura coincidere con l'attualità fenomenologica del fare esperienza. Ad un'endiadi come quella crociana di intuizione-espressione andrebbe perciò contrapposto il rilievo della medialità della sensatezza dell'espressione, in modo da concepire *l'aistheton*, anziché come elemento insulare e puntiforme, come risultato: frutto di mediazioni complesse e non privo di una tensione progettuale relativa al rapporto tra la mente umana e il mondo, quale s'incarna di volta in volta in peculiari trame di esperienza. Così intesa, la stessa percezione può configurarsi come l'unità densa di una rete di relazioni, nel presupposto sempre rinnovato di un'indeterminatezza di senso che rende possibile la sua effettiva operatività e potenzialità simbolica in situazioni storiche, umane, costitutivamente carenti sotto il profilo della nettezza e della consistenza puramente categoriali.

Sulla base di queste considerazioni, l'orizzonte interno di mediazione che attraversa e sostiene *l'aisthesis* diviene pertanto fulcro di ricerche in cui la pienezza percettiva viene indagata al di fuori degli schemi dello gnoseologismo moderno. Un primo spunto grandioso per progetti di tale natura si incontra nelle pagine hegeliane con

cui ha inizio il cammino della *Fenomenologia dello spirito*. La descrizione di Hegel della certezza sensibile, infatti, è tesa a superare il mito della distinzione tra soggetto e oggetto, e a mostrare la loro fusione quale frutto del percorso fenomenologico in cui il punto d'arrivo si presenta nella sua immanenza al movimento dialettico della coscienza. Si profila in tal modo il superamento del dualismo gnoseologico di matrice cartesiana, ma al tempo stesso si fissano i capisaldi di una critica serrata contro ogni sapere che si ponga come collasso istantaneo di soggetto e oggetto. Se unità vi è, questa consiste nella forma di un'identità che si dà per mediazione. Anche sul piano dell'*aisthesis*, al vero come concettualmente astratto dalla dinamica del percepire viene con ciò a contrapporsi il vero che include in sé l'istanza percettiva, pur negandone un'illusoria valenza "assoluta", e all'essere astrattamente uguale a se stesso viene a sostituirsi un *concretum* in divenire.

Proprio questo *aperçu* fenomenologico-hegeliano ha orientato dapprincipio il seminario sulle "estetiche della percezione" di cui si presentano qui i materiali. Si tratta delle relazioni discusse nel corso del secondo anno di vita del nostro Seminario permanente di Estetica che ha luogo presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Firenze. Questa volta abbiamo scelto di usare come titolo del seminario una perifrasi all'apparenza ridondante, ma necessaria per sottolineare, da un lato, il recupero convinto della radice filosofica propria dell'estetica, ancorata fin dall'etimo agli enigmi della percezione, e, dall'altro lato, il rapporto non estrinseco che sussiste tra *aisthesis* e arte, assolutamente organico e strutturale ancorché tale da determinare forse soluzioni di continuità. In tal modo, peraltro, si è tentato di mettere a fuoco il tenore attivamente simbolico dell'opera d'arte contemporanea nella somma varietà delle sue forme estetiche e dei suoi linguaggi. L'indicazione del plurale segnala poi la convinzione, che si è rafforzata durante lo svolgimento dei nostri incontri, che gli approcci produttivi alla realtà dei fatti estetici siano davvero molti e differenti, e proprio per questo richiedano sforzi di dialogo e comparazione. Insomma: un serio lavoro seminariale.

Il volume si articola in tre parti, definite sulla base di una partizione tematica generale. Nella prima parte sono raccolti contributi che hanno per argomento nuclei di riflessione teoretica accomunati dal fatto di sorgere da prospettive filosofiche contemporanee "fuori dal coro" (l'incrocio tra percettuale e categoriale nel sistema di vincoli implicato nel fatto estetico; elementi tratti dalla tradizione che prende spunto dalla *Plastik* herderiana; l'estesiologia di Plessner nel suo confronto con l'epistemologia delle *Kunstwissenschaften*; il sistema delle costituzioni dello spazio in Benjamin; il progetto estesiologico di Dufrenne nel contesto della cultura francese del Novecento; la lettura delle nozioni hegeliane di percezione ed esperienza effettuata in chiave fenomenologica da Maldiney).

La seconda parte raccoglie, invece, interrogazioni filosofiche rivolte a diversi quadri di teoria della percezione, anche in questo caso in modo da dare rilievo ad approcci epistemici che nel Novecento hanno gettato luce critica sulle autostrade della psicologia contemporanea (il fenomeno acustico-musicale secondo la prospettiva della teoria della Gestalt; l'"enactive approach" nel quadro della teoria ecologica di Gibson; i vincoli critici della teoria della percezione connessa al principio della "mente modulare"; il nodo dell'attenzione estetica tra percezione e cognizione).

Nella terza parte, infine, vengono indagati alcuni momenti in cui artisti contemporanei hanno esemplarmente affrontato il nesso tra la loro pratica espressiva e l'articolazione della percezione (la dialettica tra linguisticità e percettività nel testo poetico, con esemplare considerazione dell'opera di Zanzotto; l'intreccio di riflessione, concretezza e astrazione che sta al centro del confronto tra Kojève e Kandinskij; gli ordini della realtà nella ricerca figurativa di Warhol).

Nell'arco dell'anno accademico 2005-06 il progetto ha coinvolto studiosi delle Università di Firenze, Bologna, Roma, Siena e Trieste. Ultimo atto del seminario è stato il convegno "Oggetti attivi. L'opera d'arte tra percezione e rappresentazione", organizzato in collaborazione con il Dipartimento di Filosofia e Scienze Sociali dell'Università di Siena (29 maggio 2006). Particolarmente appropriata come cornice dei lavori è stata l'Istituzione che ha ospitato i lavori, il Palazzo delle Papesse di Siena, Centro Arte Contemporanea, anche in occasione della concomitante esposizione *Good Vibrations*, omaggio al rapporto tra arti figurative e musica Rock. Ad Alberto Olivetti, direttore del Dipartimento senese, e a Marco Pierini, direttore del Palazzo delle Papesse, va la nostra profonda gratitudine per l'amichevole collaborazione.

Questo libro rappresenta la continuazione di una ricerca e di una riflessione a più voci avviate nel 2004. Al tema "Teorie dell'oggetto estetico: dall'estetica fenomenologica alle prospettive analitiche" è infatti dedicata la nostra Unità locale di Ricerca (con sede presso il Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Firenze, responsabile Fabrizio Desideri) che fa parte del PRIN (Programma di ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale) 2005, "Estetica analitica ed estetica continentale: problemi, prospettive e tradizioni a confronto", di cui è coordinatore nazionale Paolo D'Angelo. Si prosegue così l'iniziativa avviata con il libro *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico* che i medesimi curatori hanno organizzato e realizzato nella primavera del 2006 sempre per la Firenze University Press. La continuità di temi e problemi dovrebbe risultare evidente, e con essa la persistenza di un preciso modello di ricerca condivisa. E come lo scorso anno, vogliamo ringraziare tutte le persone che hanno reso proficui i nostri incontri, anche coloro che hanno poi rinunciato a presentare le loro riflessioni in un testo scritto. Lo consente il carattere seminariale di questa iniziativa ancora in corso.

Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci

PRIMA PARTE

APPROCCI FILOSOFICI

IL NODO PERCETTIVO E LA META-FUNZIONALITÀ DELL'ESTETICO

Fabrizio Desideri

Quale posto occupa la dimensione estetica nell'esperienza umana? Il fatto estetico e la peculiare relazione che si instaura in esso tra esperienza e giudizio ha un significato locale o globale rispetto al complesso dinamico del nostro commercio con il mondo? C'è una funzione specifica dell'atteggiamento estetico rispetto a quello cognitivo? Oppure dobbiamo parlare dell'estetico come di una funzione cognitiva *sui generis*? Nell'orizzonte di queste domande si inscriverà la mia riflessione, senza ovviamente avere la pretesa di rispondere a tutte. Più modestamente il mio vuol essere l'avvio di una risposta e con ciò, inevitabilmente, anche l'indicazione di un metodo.

In una famosa osservazione delle *Ricerche filosofiche* Ludwig Wittgenstein formula perentoriamente il suo programma filosofico con un semplice monito: “non pensare, guarda” (“*denke nicht, schau*”)¹. Con tale monito, l'autore non intendeva certo stabilire un divorzio tra l'esercizio del pensare e quello del guardare. Misurava piuttosto la distanza delle *Ricerche filosofiche* dal proposito programmatico del *Tractatus*: definire nella forma logica l'essenza della proposizione, prima e al di là di ogni fatto linguistico. Come se i fatti linguistici potessero esser lasciati nell'ovvietà e non fosse proprio il compito della filosofia quello di penetrare – di rendere perspicua – la superficie del linguaggio nella quotidianità del suo uso. “Non pensare, guarda” è un invito ad uno sguardo intelligente da rivolgere a ciò che sta dinanzi ai nostri occhi, come qualcosa di ovvio, di *usitatissimum*, tanto che non ci se ne accorge neppure. Tanto che ci se ne dimentica.

Ascoltiamo dunque il monito di Wittgenstein, cercando di applicarlo a quelli che sinteticamente possiamo chiamare “fatti estetici”. Quei fatti che troppo spesso i filosofi che si occupano di estetica trascurano, preferendo alla loro analisi – come osservava già Jean-Marie Schaeffer nella *Présentation* del suo *Les célibataires de l'art* – il commento e l'interpretazione dei testi canonici². Quanto lamentava qualche anno fa M. Schaeffer a proposito della scena filosofica francese, vale in misura maggiore per quella italiana. Qui la riflessione filosofica intorno all'estetica oscilla spesso tra l'estremo di una riduzione di tale disciplina a filosofia dell'arte e quello di una sua dilatazione ad *Ersatz*, a surrogato, di una metafisica speculativa, ormai affrancata da qualsiasi impegno ontolo-

¹ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1999, p. 46 [§ 66] (la traduzione è stata lievemente modificata).

² Cfr. J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Gallimard, Paris 1996, p. 12.

gico. Sullo sfondo di questa oscillazione si intravede in molti casi la risoluzione gadameriana dell'estetica in ermeneutica, come un presupposto non interrogato, al punto di venire considerato più come un fatto che come un assunto teorico. Parafrasando Shakespeare, si potrebbe anche osservare che in tutto ciò c'è della logica (anche se non della migliore): la condizione per rinunciare ad un impegno analitico-fattuale nei confronti dell'estetica è la conversione in fatto di una teoria. Solo a tale condizione, infatti, si può aprire la strada alla conversione dell'esercizio filosofico del pensiero in mera retorica. Tra le virtù della retorica vi è anche la maestria nel dissimulare che nel proprio discorso si è taciuto o trascurato se non l'essenziale, almeno ciò da cui ogni discorso sull'estetica non può fare a meno di prescindere.

Ciò da cui ogni discorso sull'estetica non può prescindere è appunto il suo necessario implicare l'orizzonte problematico della percezione, a partire dalla stessa etimologia del termine, nel suo derivare – come sappiamo – dal greco *aisthesis*. Un termine, quest'ultimo, che assomma in sé sia il campo instabile, multiplo e inevitabilmente soggettivo delle sensazioni sia quello pur fluidamente stabile e tendenzialmente strutturato delle discriminazioni percettive. Non c'è dunque alcun fatto estetico che non implichi un evento percettivo, che non sia anzitutto l'esperienza percettiva di qualcosa. Il fatto estetico, in breve, implica l'*aisthesis*, nell'ampiezza dei significati che tale termine unifica in sé. Muove, si può dire, dall'*aisthesis*. Certamente, però, ad essa non si ferma. Stabilire una nuda equivalenza tra il termine di "estetico", così come noi occidentali lo usiamo, e il termine di "percettivo" significherebbe pronunziare una mezza verità o – se volete – significherebbe dire troppo poco. E questo sarebbe un errore del tutto complementare a quello dei filosofi di ispirazione gadameriana e heideggeriana che risolvono l'estetica in un'ermeneutica, traducendo senza residui il fatto estetico nell'orizzonte storico-culturale dei significati traditi. All'unilateralità iperculturalista corrisponderebbe allora, in maniera del tutto speculare, quella psicologico-percettologica.

A quest'ultima si può facilmente obiettare che ogni nostra esperienza, ogni nostro effettivo commercio con il mondo, si dà in maniera necessariamente percettiva. L'esperienza estetica sotto questo riguardo condivide il nucleo genericamente percettivo di ogni esperienza. Stando alla pura e semplice etimologia del termine "estetico", ogni esperienza può dirsi appunto genericamente "estetica". Tutti noi, però, sappiamo anche che quando usiamo l'aggettivo "estetico" per qualificare un'esperienza e/o un giudizio intendiamo qualcosa di più specifico. Il problema sta nel capire in cosa consiste tale specificità. A questo punto si aprono due possibili vie di soluzione. Quella più facile starebbe nel postulare una sorta di insularità dell'esperienza estetica: una sua eccezionalità qualitativa che la renderebbe imparagonabile con un qualsiasi altro tipo di esperienza e dunque di percezione. Al riguardo avrebbero buon gioco le obiezioni di George Dickie, tese a negare ogni specificità dell'atteggiamento estetico. L'altra via sta invece nel ritenere che la specificità estetica dell'esperienza diviene comprensibile proprio dalla sua paragonabilità con ogni altro tipo di esperienza, di cui condivide il nucleo (la sub-struttura) necessariamente percettivo. Non una percezione speciale dunque, ma la virtù dell'esperienza estetica di mettere a giorno nella sua effettività, di tematizzare in maniera per così dire non intenzionale (o esplicitamente riflessiva), la dinamica percettiva di ogni

esperienza. A tale proposito mi sembra felice l'espressione kantiana di "*reflektierte Wahrnehmung*", usata una volta sola nella sua Terza critica³.

L'esperienza estetica implicherebbe, dunque, non una percezione speciale, bensì una percezione riflessa: una percezione capace di esporsi per così dire nel suo tornare su se stessa. Va precisato a questo punto che il senso di questo ritorno in sé (di questa riflessione) non è puramente speculativo o auto-contemplativo, bensì performativo. Se non altro, per il motivo che nella dinamica percettiva, propria dell'esperienza estetica così come di ogni altra esperienza, oltre all'unificazione di input sensoriali in una focalizzazione attenzionale (*attentionelle*), entrano in gioco altri fattori, non riducibili in un orizzonte psicologico-sperimentale, dove si postula qualcosa di simile ad una "percezione pura". Riassumerei tali fattori sempre in gioco nella performance percettiva di ogni esperienza estetica in due tipi principali, distinti, ma nient'affatto privi di relazione e di mutuo scambio tra loro: quelli di tipo 'interno', propri del feedback emotivo, e quelli di tipo 'esterno', propri della sua articolazione linguistico-categoriale, decisivi, non solo nella definizione dei criteri selettivi e delle regole applicate nel giudizio, ma anche nel determinarsi o meno di un'apertura attenzionale (*attentionelle*) nei confronti dell'ambiente.

Sono proprio tali elementi determinanti nel definire un'esperienza estetica sotto il profilo emotivo e sotto quello cognitivo (anzi nell'unità tra questi due profili che essa configura di volta in volta) ad impedire una soluzione puramente psicologica del problema di comprendere la specificità di tale esperienza a partire dalle sue dinamiche percettive. Quella di risolvere i problemi estetici in termini psicologici sarebbe, insomma, solo un'illusione già denunciata, tra gli altri, dal Wittgenstein delle *Lezioni e conversazioni sull'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*. I nostri usi di bello e affini, i nostri giudizi estetici – osserva qui Wittgenstein – implicano forme di vita e con esse un'intera cultura: un modo di vedere e organizzare sensatamente il mondo⁴. Il filo che si intreccia nel fatto estetico non è dunque solo quello relativo alla nostra vita percettiva, è anche quello del senso, della connotazione culturale dei significati, di quanto abbiamo appreso/assimilato nel corso della nostra vita e così via. Orizzonte percettivo e orizzonte linguistico-categoriale sembrano dunque stringersi nel fatto estetico in un unico nodo. Questa nostra prima ricognizione sarebbe però incompleta se non precisassimo la modalità intrinsecamente soggettiva di tale intrecciarsi di percezione e senso nel nodo estetico (una modalità non certo esaurita dal carattere 'interno' del feedback emotivo). È quanto ricorda Frege in una pagina postuma: in una frase come "la rosa è bella" (in un qualsiasi giudizio estetico, dunque) "l'identità di colui che la pronuncia è essenziale

³ Cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, p. 26. Per un'analisi di tale nozione, decisiva per la comprensione della concezione kantiana del giudizio estetico, rimando al mio, *Il passaggio estetico. Saggi kantiani*, il Melangolo, Genova 2003, pp. 81-84.

⁴ "Per avere idee chiare sulle parole estetiche bisogna descrivere modi di vita" (L. Wittgenstein, *Lezioni e conversazioni sull'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1967, p. 69).

per il suo senso, anche se non vi compare la parola «Io»⁵. Tutti i giudizi estetici, in altri termini, sono *indexicali* sia quanto all'oggetto cui si riferiscono (la rosa non è mai una rosa qualsiasi o la rosa in genere, ma "questa qui") sia al soggetto che li pronuncia. Ciò ha delle conseguenze di assoluta rilevanza riguardo al tipo di sapere incorporato in un giudizio estetico. Proprio per la soggettività dell'intreccio tra evento percettivo e categorizzazione selettiva che lo caratterizza, tale giudizio esprime sempre un sapere che implica la prima persona e, in particolare, di quest'ultima implica il suo punto di vista estetico. Con una precisazione: la valenza dell'espressione "punto di vista" non è assimilabile a quella puramente metaforica espressa dalla credenza. Pronunciare la frase "questa rosa è bella" (una frase tranquillamente esprimibile – a certe condizioni e in certi contesti – con una semplice affermazione interiettiva: "Questa rosa!", o addirittura con un gesto) non equivale a sostenere "credo che sia bella". Posso sempre credere che nel mondo vi siano ancora molte cose belle o brutte (da scoprire), ma non avrebbe senso assimilare ad una credenza il giudizio estetico che pronuncio effettivamente intorno ad una di esse. Se dico che "qualcosa è ripugnante o attraente", implico necessariamente che lo vedo (o l'ho visto) come tale: implico, insieme ad un apprezzamento (estetico) nei confronti di un oggetto (di un ritaglio di mondo), la memoria di un'esperienza percettiva di esso e di una risposta emotiva nei suoi confronti.

Il linguaggio che segna i confini del mio mondo si fa, nel caso di un giudizio estetico e dei suoi equivalenti semantici, espressivo di una particolare intonazione emotivo-affettiva che connota o ha connotato la mia percezione di qualcosa. A tale espressività non si riduce certo il piacere o dispiacere – per usare i termini di Schaeffer: la *satisfaction* o (dis)satisfaction⁶ – che caratterizza il tenore cognitivo di ogni giudizio estetico. Già Kant, nel cruciale e decisivo paragrafo 9 della sua *Critica della facoltà di giudizio*⁷, chiarisce, contro ogni possibile riduzione emotivista (esemplificabile nella posizione humeana), che il piacere sta nel giudicare stesso, costituendone – nell'attualità di un effettivo sentire – il criterio in ultima istanza (insieme interno ed esterno). Un criterio, che non si può astrarre dall'esecuzione del giudizio (dalla sua *performance*) al pari di una qualsiasi regola concettuale (il bello – ricordiamo – per Kant non può essere un concetto!). Ciò per il motivo che il giudizio estetico esprime (e insieme pone in atto), nella sua intima connessione con il sentire, una sintesi densa che trova la sua unità nel piacere proprio del giudicare esteticamente. Ed è appunto tale carattere a conferire una valenza performativa, anziché puramente constativa o epistemologicamente costruttiva, ad ogni giudizio estetico.

Volendo restare nei termini kantiani della Terza critica potremmo anche precisare il carattere performativo di ogni giudizio estetico nel senso di un'anticipazione. L'azione propria del giudizio estetico si configurerebbe, dunque, nell'anticipare la forma di

⁵ G. Frege, *Écrits posthumes*, a cura di P. de Rouilhan e C. Tiercelin, Chambon, Nîmes 199, p. 158. Per una riflessione sul passo fregeano da cui è tratta la citazione si veda J. Dokić, *Qu'est-ce que la perception*, Vrin, Paris 2004, pp. 123-125.

⁶ Si veda per questo J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, cit.

⁷ Per la centralità del § 9 per la comprensione della *Critica della facoltà di giudizio* rimando ancora a *Il passaggio estetico*, cit., pp. 95-128.

una conoscenza in generale. Ciò significa che il giudizio estetico (e l'esperienza che implica anticipa la dimensione cognitiva dell'esperienza (a partire, ovviamente, dal suo necessario nucleo percettivo); l'anticipa attivamente: orienta verso di essa. Già a questo punto, allora, si possono intravedere i contorni della mia tesi relativamente al rapporto tra la dimensione estetica e il campo generico dell'esperienza. La dimensione estetica dell'esperienza non costituisce solamente una sottospecificazione (seppur dotata di una sua inconfondibile peculiarità) dell'atteggiamento cognitivo nei confronti del mondo. Di tale atteggiamento configura piuttosto la genesi mai raggiunta, mai estinta per così dire o superata dal suo sviluppo funzionale. Nei confronti dello sviluppo dell'atteggiamento cognitivo (della messa in funzione dei suoi presupposti disposizionali), la dimensione estetica dell'esperienza sta *prima*, sia in un senso temporale (dal punto di vista evolutivo) sia in un senso strutturale; ed è per questo motivo che tale dimensione meta-funzionale non è mai estinta o ridotta a residuo senza effettiva funzione. Per capire e difendere questa tesi di ispirazione kantiana (senza alcun intenzione di far gravare sulle spalle di Kant il seguito delle nostre argomentazioni) bisogna, però, far ritorno al problema della percezione e chiedersi che cosa riflette della sua struttura e della sua dinamica l'esperienza che abbiamo detto "estetica". Considereremo dunque il caso della "percezione riflessa" propria del giudizio estetico (e della relativa esperienza che sostiene) come un'occasione di intelligenza della struttura stessa della percezione.

A quest'ultimo proposito dobbiamo chiederci, anzitutto, se il profilo emotivo (derivante da uno stato interno della soggettività implicata) e quello cognitivo (implicante l'articolazione linguistico-categoriale) di ogni esperienza si sovrappongano semplicemente a delle strutture modulari della percezione, innate e funzionalmente rigide nelle loro *performances* (ri)cognitive, aggiungendosi a quest'ultime quasi come la ciliegina del senso (nel suo duplice rimandare sia alla dimensione emotiva del sentire sia a quella noetica del significato) alla torta delle modalità percettive, strutturata in moduli innati e "cognitivamente incapsulati". Quest'ultima, come si sarà riconosciuto, è la tesi sostenuta da Jerry Fodor, il quale, in *The Modularity of Mind*⁸ sostiene la netta separazione tra percezione e cognizione: tra il carattere "non incapsulato" del pensiero (dell'elaborazione centrale) e quello rigidamente incapsulato dei moduli percettivi innati. Senza impegnarmi qui in una discussione delle tesi fodoriane (rimando in proposito alla confutazione esemplare proposta da Putnam in *Representation and Reality*)⁹, mi limito a sostenere che bisognerebbe piuttosto parlare di vincoli modulari di tipo disposizionale caratteristici di ogni specie evolutiva.

Tali vincoli di primo livello determinano il profilo sub-strutturale di ogni percezione, costituendo per così dire la grammatica relativa ai limiti e alle condizioni entro cui, nello scambio percettivo con l'ambiente, può essere selettivamente (ri)conosciuto un oggetto. Ma – come sostiene Philip Johnson-Laird in *The Computer and the Mind*

⁸ Cfr. J. Fodor, *La mente modulare*, tr. it. di R. Luccio, il Mulino, Bologna 1999. Per delle condivisibili critiche alla prospettiva fodoriana si veda in questo stesso volume il saggio di Marianna Bergamaschi Ganapini.

⁹ Cfr. H. Putnam, *Rappresentazione e realtà*, tr. it. di N. Giucciardini, Garzanti, Milano 1993.

– perché vi sia riconoscimento-identificazione di un qualsiasi oggetto, non bastano vincoli innati di basso livello, in quanto gli oggetti non hanno solo una forma che occupa un posto nello spazio, ma hanno nomi e funzioni¹⁰. Nessuna identificazione oggettuale, dunque, senza l'utilizzo di conoscenze personali, la cui accumulazione dipende dall'apprendimento e dalla capacità di memorizzare quanto appreso. Per certi versi potremmo anche sinteticamente affermare che la possibilità di questo utilizzo dipende in larga misura (pur se non esclusivamente) dalla condivisione di un linguaggio. Se, come abbiamo già ricordato, i limiti del nostro linguaggio sono i limiti del nostro mondo, l'appartenenza ad un linguaggio-mondo (con il suo radicarsi in una forma di vita) rappresenta il *medium* necessario tra l'orizzonte dello scambio percettivo con l'ambiente e quello della categorizzazione esplicita (della categorizzazione riflessiva e tematizzante: cognitiva ad un secondo livello e, dunque, metalinguistica). Detto questo, possiamo anche sostenere che il mondo percettuale è sempre più ampio della sua articolazione linguistica, così come questa è, a sua volta, più ampia di una categorizzazione riflessivamente esplicita. È più ampio, non da ultimo perché il suo contenuto non è solo di tenore concettuale, ma anche puramente sensoriale ed emotivo. Per difendere questa tesi, sostenuta in termini diversi da Garreth Evans (il quale parla *tout court* del contenuto non concettuale dell'esperienza), non c'è affatto bisogno di postulare una obsoleta scissione tra sensibilità e intelletto, come paventa McDowell (in *Mind and World*)¹¹. Le informazioni circa il mondo che ogni percezione veicola, sono sia di tenore emotivo sia di tenore cognitivo, così come emotiva e insieme cognitiva è la risposta che sollecita un qualsiasi oggetto, quale ad esempio una scena, in quanto "oggetto complesso costituito da molti oggetti componenti"¹².

Se ci fermassimo all'insularità di una singola percezione, potremmo anche purificare il contenuto di un evento percettivo dalle sue scorie emotive e puramente sensoriali. La consegna di tali 'scorie' ad una sfera precognitiva e, dunque, per essere conseguenti, anche pre-percettiva, ci permetterebbe di identificare la struttura della percezione in un senso strettamente cognitivo. Ma questa è una mossa che proprio l'analisi della dimensione estetica dell'esperienza non ci concede di fare, se non altro per il motivo che la soggettività implicata sarebbe ridotta all'esistenza di un generico soggetto epistemico (pur considerato come una mente incarnata in un corpo). Questa mossa non ci è dunque concessa, a meno che non torniamo sui nostri passi e ci limitiamo o a conferire uno statuto speciale all'esperienza estetica (unitamente alle sue implicazioni percettive) o ad assimilarla ad una prestazione cognitiva, seppur di tipo particolare. Il fatto è che nessuna percezione si dà insularmente, disponendosi piuttosto (per noi umani, così come per ogni sistema vivente dotato di un certo grado di intelligenza) non solo in un campo percettivo, ma anche in una trama dell'esperienza, la cui tessitura è assicurata dalla

¹⁰ Cfr. al riguardo Ph. N. Johnson-Laird, *La mente e il computer. Introduzione alla scienza cognitiva*, tr. it. di P. Tabossi, il Mulino, Bologna 1997, pp. 134-15.

¹¹ Cfr. al riguardo John McDowell, *Mente e mondo*, tr. it. di C. Nizzo, Einaudi, Torino 1999, pp. 74-75 e *passim*.

¹² Ph. N. Johnson-Laird, *La mente e il computer*, cit., p. 115.

funzione attivamente connettiva e selettiva della memoria. Ed è appunto da tale trama che emerge la soggettività specificamente umana, come capacità di dire “Io” e di fare esperienze in prima persona. All'interno di questa prospettiva, il tenore emotivo della vita percettiva gioca, insieme al suo contenuto cognitivo, un ruolo altrettanto costitutivo nello stabilirsi di vincoli di secondo livello con il mondo e nel formarsi di *habitus*; vincoli ed *habitus* nient'affatto indifferenti sia alla costituzione di ogni nuovo evento percettivo sia alla stessa auto-comprensione della soggettività percipiente. Anzitutto, agendo su quelli che abbiamo chiamato vincoli modulari disposizionali (o di primo livello), non solo dal punto di vista dello sviluppo funzionale, ma – entro certi limiti – anche oltre. Quindi, nel connettere i singoli eventi percettivi in una trama sensata di cui i vincoli di secondo livello costituiscono i nodi.

Nella misura in cui i nostri vincoli percettivi con il mondo si stabiliscono e si rafforzano, si incrementa anche la dimensione cognitiva e si stabilizza e affina quella emotiva del nostro commercio con l'ambiente. Dal punto di vista cognitivo, ciò determina l'inserimento di ogni nostra esperienza in una rete linguistico-concettuale, nella quale – almeno inizialmente – non possiamo fare altro che disporci, ereditandola senza averla potuta scegliere. Dal punto di vista emotivo, d'altra parte, l'intessersi di una singola esperienza in una trama non solo sincronica (riguardante l'attualità di un evento percettivo), ma anche diacronica (riguardante la sua stratificazione temporale) favorisce il formarsi di un *habitus* percettivo, dove i vincoli sono per così dire metabolizzati e non avvertiti come tali.

Habitus percettivo e presupposto di un linguaggio-mondo, in parte ereditato e in parte correlativo alle dinamiche formative e transformative della nostra esperienza, stanno ovviamente in un rapporto strettissimo; nel senso, appunto, che la rete linguistico-concettuale di cui partecipiamo articola, almeno per i livelli non puramente fisico-sensoriali, la nostra stessa percezione: la sua trama selettiva e, quindi, le sue stesse modalità (ri)cognitive. Questo non vuol dire, però, che la trama di vincoli cognitivi (relativamente saldi) e di vincoli emotivi (relativamente fluidi) si esaurisca nella formazione e nella condivisione di un linguaggio-mondo, dai confini necessariamente fluttuanti, in quanto forma intermedia tra i due poli da cui si genera: la soggettività e il mondo.

Una tesi plausibile a tale riguardo è – come abbiamo già anticipato – che il campo dei percetti, nel suo costituire lo strato primario dell'esperienza come relazione originaria antecedente alla stessa distinzione tra soggettività e mondo, è più vasto di qualsiasi linguaggio-mondo, nella stessa misura in cui questo, a sua volta, è sempre più vasto di ogni sua esplicita categorizzazione e, quindi, di ogni sua assunzione per così dire 'critica'. Cioè sarebbe appunto questa permanente sproporzione a generare frizione e tensione tra la soggettività di una mente incarnata e il mondo/ambiente, assicurando anche *un primo grado* di libertà all'interno del vincolo percettivo. Tale grado consiste nel co-percepire, in ogni singola relazione percettiva, la sua differenza rispetto allo sfondo che presuppone: il suo carattere di evento. Proprio in virtù di questa differenza e di questa dinamica, la trama della nostra esperienza può quindi continuare ad intessersi, sia con delle conferme che rafforzano nodi cognitivi e consuetudini emotive sia con delle discontinuità o smentite, in cui tali nodi si sciolgono per configurarsi diversamente.

Un *secondo grado* di libertà è poi offerto dal fatto che la dimensione linguistico-cognitiva e quella emozionale-affettiva, oltre ad intrecciarsi e confondersi nell'*habitus* di un unico vincolo, possono sempre essere funzionalmente distinte, con tutti i passaggi e gli svincoli reciproci che si possono immaginare. Ciò conferisce un carattere di fluidità e di mutevolezza alla nostra identità nel tempo e suggerisce che la possibilità di orientarsi nella percezione consiste proprio nel fatto che i vincoli che si stringono non sono né troppo stretti né troppo laschi. Si potrebbe anche sostenere che il ruolo di monitoraggio silente che la nostra coscienza svolge all'interno della vita percettiva emerge proprio quando i vincoli percettivi (fusioni di cognizione ed emozione) appaiono troppo stretti o troppo deboli. Segnatamente in questi casi noi facciamo esperienza del nostro consistere nel e sul confine tra mente e mondo (tra il sistema aperto della soggettività e il suo ambiente) e, quindi, nella differenza tra lo sfondo in cui si svolge la nostra vita e la sua scena attuale (il presente esperito). Proprio nella consapevolezza di una *impasse* cognitiva o di uno *choc* emotivo avvertiamo, infatti, di poterci muovere tra sfondo (*habitus* percettivo) e primo piano, al fine di riannodare, in una maniera contingentemente nuova, la nostra relazione con il mondo: il nostro esser parte di esso e, insieme, la nostra virtù di sentirne e pensarne l'intimo e paradossale confine.

Infine, ma logicamente *in primis*, un *terzo grado* di libertà è offerto dal ruolo decisivo che l'immaginazione svolge nel formarsi del vincolo percettivo, sia sul versante cognitivo sia su quello emotivo. Nel primo caso, la prestazione immaginativa è quella di formulare tacitamente ipotesi capaci di ordinare e integrare quanto effettivamente e frammentariamente presentato dagli input sensoriali; nel secondo, il ruolo dell'immaginazione agisce sul piano delle aspettative e del rapporto tra queste e il complesso di esperienze sedimentatesi in abitudini, anticipando – nella misura del possibile – il tipo di risposta. Si potrebbe così concludere che la libertà fluttuante implicita nei vincoli percettivi di secondo livello è in ultima istanza legata proprio alla natura ipotetica di ogni percezione e al ruolo attivo che l'immaginazione svolge in tale ipoteticità.

Sullo sfondo di questa tesi circa il rapporto tra vincoli percettivi di secondo livello e correlativi gradi di libertà, quella estetica si presenta come una dimensione che permea l'intero campo della nostra esperienza (e la trama percettiva che ne configura il 'paesaggio') piuttosto che come una funzione specifica, con valore per così dire puramente 'locale'. Una dimensione che ha la virtù di emergere nella forma quasi paradigmatica o di un'esperienza specificamente esemplare: l'esperienza che chiamiamo estetica, dove i gradi di libertà della nostra vita percettiva stabiliscono una connessione favorevole (per usare un termine classico: si armonizzano) con il nuovo vincolo percettivo che istituiscono. Il vincolo con l'oggetto che apprezziamo esteticamente: l'oggetto estetico, appunto. Tenore emotivo e tenore cognitivo della percezione si accordano in relazione a tale oggetto: si accordano a favore e per il favore del sopravvenire di questa stessa relazione tra me e l'oggetto. Dal punto di vista della soggettività il giudizio estetico non fa altro che testimoniare il perfetto scambio tra interno ed esterno: tra la natura interna dei criteri emotivi e quella esterna (pubblicamente condivisa) di quelli cognitivi. Confermandosi in ciò sia il carattere sociale del riferimento oggettuale proprio del giudizio estetico sia la stessa socialità del gusto, come capacità di giudicare esteticamente.

Nella contingenza di una singola esperienza, che ha il dono della rarità, e nella singolarità di un giudizio, che ha il carattere dell'indessicalità e la dimensione semantico-criteriale della socialità, la meta-funzionalità dell'estetico svolge la sua paradossale funzione anticipante. Allentando e 'liberamente' (ossia 'estheticamente') riannodando i fili che si stringono in ogni nodo o vincolo percettivo si anticipa – per così dire ludicamente – lo sviluppo della funzione cognitiva con le stabilizzazioni categoriali che l'articolano e la determinano. Quello estetico si configura, così, come un primo orientamento nel nostro commercio percettivo con il mondo. *Primo*, sia in senso temporale sia in senso strutturale, tanto che attende sempre di venir rinnovato. Un orientamento gravido di senso, quello estetico, anzitutto nel suo unificare attenzionalmente le nostre capacità percettive, quindi nell'attività liberamente selettiva ed elettiva che lo distingue, infine nella sua capacità di vedere diversamente: di gettare un nuovo sguardo sul mondo. Uno sguardo capace, per dirla con Wittgenstein, di “vedere attraverso” i fenomeni, proprio in quanto esso è già un vedere-stabilire favorevoli connessioni di senso.

Nel suo offrire un primo orientamento nel rapporto tra mente e mondo l'atteggiamento estetico testimonia dunque l'antiorità del “vedere come” rispetto ad ogni “sapere che” tematizzante e riflessivo (rispetto, cioè, allo sviluppo di una prestazione cognitiva in senso funzionalmente specifico). Testimonia ciò, proprio perché – per dirla ancora con Wittgenstein – il “vedere come” (il vedere qualcosa, ad esempio, come “bello”) è un vedere diversamente, non è un vedere la stessa cosa aggiungendo una diversa interpretazione. Se il vedere qualcosa come “bello” consistesse in una pura interpretazione che si aggiunge all'atto percettivo, tale interpretazione si configurerebbe come un'ipotesi che potrebbe sempre dimostrarsi falsa. L'esperienza estetica, invece, fin nel giudizio che l'esprime e la compie, ha il carattere dell'inconfutabilità. Nessun argomento potrà mai convincermi che un mio giudizio estetico è falso, appunto in quanto esso non equivale ad una credenza. Nello stesso tempo è innegabile – come Kant ci ha insegnato – il ruolo attivo dell'immaginazione in tale esperienza e, quindi, nel giudizio estetico. Un ruolo che si esplica soprattutto nel vedere la singolarità asettuale di qualcosa come affine ad altre, nelle quali parimenti apprezziamo la stessa qualità estetica. Il vedere qualcosa come “bello” significa dunque, necessariamente, vederlo *in statu affinitatis*: significa cogliere un'aria di famiglia tra fenomeni eterogenei quanto alle loro determinazioni ‘oggettive’ (concettualmente determinate o determinabili). Fenomeni eterogenei che vediamo come qualitativamente (estheticamente) affini e che dunque chiamiamo nello stesso modo.

Riflettendo nel Cratilo sul senso etimologico del termine *kalòs*, Platone nota il doppio significato che tale termine implica in quanto derivante dal verbo *kalein* e cioè sia quello del chiamare-convocare a sé – ossia la capacità dell'oggetto di destare l'attenzione – sia quello del nominare. Per quest'ultimo riguardo *kalòs* appare una “denominazione della dianoina”, dell'intelletto nel suo esercizio, nella sua capacità di nominare le cose. Così dicendo le cose belle, *kalà*, riconosciamo la potenza nominativa dell'intelletto e – aggiunge Platone – “ci ralleghiamo”¹³. È un intreccio tra riconoscimento del

¹³ Cfr. Platone, *Cratilo* in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1991, p. 162 (416 b-e).

bello, attività denominativa dell'intelletto e piacere: un intreccio che si manifesta nel linguaggio, invitando ad abbandonare qualsiasi scissione tra sensibilità e intelletto, tra vita percettiva e intelligenza-cognizione del mondo. Un intreccio, dunque, che si manifesta nella quotidianità degli usi linguistici, dove – secondo Wittgenstein – sta il respiro del significato di un termine o di un'espressione. Dove sta, dunque, anche il respiro dei nostri giudizi estetici, i quali testimoniano in maniera esemplare il tenore emotivo annodato in ogni riconoscimento. Lo testimoniano nella modalità dello stupore come tonalità emotiva dalla quale si sviluppa ogni conoscenza del mondo: la stessa tonalità da cui si origina l'unificazione attenzionale del nostro atteggiamento estetico. Quello stesso stupore, infine, con cui dobbiamo accogliere il fatto che il vedere qualcosa come bello (il vederlo diversamente in senso estetico) ci procura piacere.

Non pensare – scrive Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche* – che sia cosa ovvia il fatto che i quadri e le narrazioni fantastiche ci procurano piacere, tengono occupata la nostra mente; anzi, si tratta di un fatto fuori dell'ordinario.

(“Non pensare che sia cosa ovvia” – questo vuol dire: Meravigliatene, come fai per altre cose che ti procurano turbamento. Allora ciò che v'è di problematico scomparirà, per il fatto che tu accetti questo fatto così come accetti quegli altri)¹⁴.

Il respiro dell'uso – contro ogni lettura in senso puramente comportamentistico della filosofia dell'ultimo Wittgenstein – in questa “meraviglia” prende per così dire fiato e rivela la sua intima affinità con il respiro implicito in ogni evento percettivo. Il verbo greco *aisthanomai* (forma ampliata di *aisthomai*: “percepire”), da cui deriva *aisthesis*, secondo l'ipotesi dello studioso britannico Richard B. Onians, sarebbe appunto la forma media dell'omerico *àisto*, che significa “ansimare”, “inspirare”¹⁵. Il respiro dei nostri usi linguistici e il respiro dell'*aisthesis* non sono ovviamente la stessa cosa. Ma certo si alimentano per così dire a vicenda, in una continua tensione reciproca: nella permanente possibilità della loro disarticolazione, pari a quella tra il tenore emotivo e quello cognitivo di ogni esperienza. Per concludere: quanto esperiamo nel vincolo estetico che stringiamo di volta in volta con il mondo – di cui ogni nostro giudizio estetico è attiva memoria – è proprio il felice unisono di questi due significati del “respiro”. L'unisono di un unico senso (estetico). E di questo non cessiamo di stupirci.

Abstract

Muovendo dal peculiare intreccio tra dimensione emotiva e cognitiva nella costituzione di una qualsiasi esperienza estetica, ci si interroga su una possibile funzione specifica dell'atteggiamento estetico rispetto a quello cognitivo. Al fine di comprendere il

¹⁴ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, cit., pp. 187-188 [§ 524].

¹⁵ Cfr. R. B. Onians, *Le origini del pensiero europeo*, a cura di L. Perilli, tr. it. di P. Zaninoni, Adelphi, Milano 1998, p. 100. Su questo passo mi sono soffermato in *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2006 (II edizione).

rapporto tra esperienza estetica ed esperienza in generale, si analizza quindi la struttura non insulare della percezione ovvero come una trama complessa e stratificata, i cui nodi sono costituiti da “vincoli percettivi” di primo e di secondo livello. Di tali vincoli, in particolare di quelli di secondo livello connesso al formarsi di habitus, si definiscono i tre principali gradi di libertà. È all'interno di tali gradi di libertà (distinzione tra sfondo e primo piano in ogni esperienza percettiva, fusione e disarticolabilità tra feedback emotivo e discriminazione cognitiva, funzione attivamente ipotetica dell'immaginazione) che emerge il senso meta-funzionale dell'estetico, sia in quanto genesi-anticipazione (mai estinta) dell'atteggiamento cognitivo sia in quanto possibilità sempre rinnovata di allentare e di riannodare nuovi vincoli percettivi con il mondo: di averne una nuova intelligenza.

Nota biografica

Fabrizio Desideri è professore ordinario di Estetica presso l'Università di Firenze. Ha curato edizioni italiane delle opere di Benjamin, Kant, Nietzsche, Novalis, Simmel. Tra i suoi libri: *Walter Benjamin. Il tempo e le forme* (Roma 1980); *Quartetto per la fine del tempo. Una costellazione kantiana* (Genova 1991); *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, (Bologna 1995); *Il velo di Iside. Coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico* (Bologna 1997); *L'ascolto della coscienza. Una ricerca filosofica* (Milano 1998); *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea* (Genova 2002); *Il passaggio estetico. Saggi kantiani* (Genova 2003); *Forme dell'estetica. Dall'esperienza del bello al problema dell'arte* (Roma-Bari 2004); *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Firenze University Press, Firenze 2006.

TANGIBILI LONTANANZE FILOSOFIA ED ESTETICA DEL TATTO

Giorgio Maragliano

La teoria dell'arte moderna presuppone un interesse fondamentale per il problema della percezione, componendo così un arco ideale che riconduce alle origini della scrittura sull'arte in Occidente, con i testi di Ghiberti e Leonardo sulla *perspectiva naturalis*. Che la pittura e la scultura abbiano a che fare con la visione, e con la percezione sensibile in generale, è un dato ovvio, che apparentemente non meriterebbe ulteriore riflessione. È ugualmente vero tuttavia che per un periodo molto lungo, nel quale la trattatistica ha avuto un fiorente sviluppo, il problema della percezione non ha costituito oggetto di particolare interesse. Dal terzo quarto del Cinquecento alla metà del Settecento circa la scrittura sull'arte ha pressoché abbandonato la vocazione percettiva delle origini, stabilendo invece un legame diretto con il sapere del discorso persuasivo, la retorica. Per circa centocinquanta anni le immagini scolpite o dipinte sono state considerate come un caso della più generale attitudine umana alla significazione.

La teoria dell'arte degli ultimi due secoli e mezzo non appare estranea a un oscillazione affatto simile tra percezione e significato, in modi spesso antagonistici ma anche talora unificanti. L'impressionismo, quale arte della visione pura, convive con il simbolismo, che invece si fonda su una teoria del segno visivo; il cubismo è stato interpretato come il tentativo di attingere una superiore percezione tattile, ma anche come una pittura in cui gli elementi pittorici sono assunti in senso significante. Un caso ben più vicino a noi è quello del passaggio, spesso avvenuto ad opera dei medesimi artisti e teorici, dall'intenzione spaziale della Minimal Art alla linguisticità dell'arte concettuale.

L'evidenza che emerge da queste oscillazioni è la natura ancipite della percezione, fondata com'essa è da un lato nelle facoltà sensibili, dall'altra nella capacità intrinseca di significazione propria ad ogni immagine, segno, traccia deposta su una superficie o nello spazio. Ciò che rimane tuttavia impensato in questa constatazione è il perché la teoria dell'arte occidentale, nella sua vicenda storica, sembri prigioniera dell'alternativa tra una considerazione puramente percettiva ed una invece volta verso il significato, oscillazione che sembra replicare sul piano del pensiero la densità inestricabile in cui questi due momenti sono uniti nel termine *sensu*. Ogni tentativo di superare quella che storicamente si presenta come una opposizione polare sembra destinata a privilegiare una delle due intenzioni.

Anch'io non farò altrimenti. Delle due vie schematicamente schizzate quella sensibile-percettiva appare a mio parere la più pregnante di implicazioni filosofiche, non fosse altro perché essa è la meno soggetta a possibili applicazioni strumentali. Una teoria

dell'arte quale forma di significazione si presta con una certa facilità a diventare veicolo di soggezione ad agenzie di senso che non hanno nell'arte stessa il loro luogo proprio, cosa che invece la nozione alternativa sembra meno disposta ad accettare, se non altro per la essenziale mutezza della sensazione.

La teoria dell'arte che trova nelle condizioni della percezione il criterio per fondare la divisione delle arti figurative, ed al tempo stesso quello del loro rispettivo valore nel rispettare e portare a compimento tali condizioni, possiede nel moderno date precise d'origine. La prima opera che distingue in maniera esplicita pittura e scultura secondo la natura della percezione è la *Plastik* di Johann Gottfried Herder¹. Anche se la letteratura artistica non seguirà nel dettaglio l'allievo di Kant nel criterio metodico che egli istituisce per distinguere tra loro pittura musica e scultura, secondo il quale esse quali arti della superficie, del suono e del corpo dipendono rispettivamente dalla vista, dall'udito e dal tatto, l'esposizione che Herder offre nel libro del modo in cui tali condizioni si inverano nella percezione sensibile sarà il modello riconosciuto della teoria dell'arte ottocentesca. Il testo infatti scioglie tale distinzione sul piano descrittivo in modo tale da determinare con chiarezza le condizioni fenomenologiche della percezione di pittura e scultura. Mentre la prima nella sua natura planare sconta l'unicità del punto di vista, che impone l'aderenza nei motivi a ciò che il colore può rappresentare al meglio, come il paesaggio, la scultura trova nella figura singola la realizzazione del suo presupposto percettivo, secondo il quale solo nel movimento che consente di comporre impressioni visive e tattili tra loro potrà inverarsi la sua specificità di corpo tridimensionale. Ciò che Herder descrive è in realtà la differenza di due modi della percezione visiva, distinti quanto lo sono tra loro la ricomposizione della profondità spaziale rappresentata sul piano mediante linee e colori e l'"afferramento", per usare la sua metafora (*greifen*), in cui l'apparente immediatezza della percezione del corpo solido si scopre frutto di una integrazione tra sensi diversi.

Nelle linee generali la distinzione tra le condizioni esclusivamente visive della pittura e quelle visivo-tattili della scultura, intese al modo genetico della progressione nella conquista dello spazio che avviene nell'infanzia, rimane l'orizzonte della *Kunstwissenschaft* austro-tedesca che si afferma a partire dagli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento, informando in seguito le diverse varianti nazionali della teoria dell'arte europea ed americana. Tra la pubblicazione della *Plastik* e i testi di Wölfflin e Riegl essa viene tramandata dalle lezioni berlinesi di August Wilhelm Schlegel, il libro sul paesaggio di Carl Gustav Carus e la *Ästhetik* di Friedrich Theodor Vischer, così come dai testi seminali del figlio Robert: un filo continuo attraversa l'Ottocento tedesco, aggirando l'estetica idealistica, ostile come è noto a qualsiasi derivazione sensibile delle arti.

La distinzione tra apprensione visiva dello spazio e apprensione tattile non è una invenzione della teoria dell'arte figurativa, lo si comprende bene. Lascio da parte qui i primordi filosofici e artistici della questione, che certo non nasce a fine Seicento. Vale la pena ricordare però alcuni dati storici. Già Petrarca stabiliva una gerarchia tra pittura e scultura sulla base della distinzione tra vista e tatto, assegnando la scultura la posizione

¹ J. G. Herder, *Plastica*, a cura di G. Maragliano, Aesthetica, Palermo 1994.

di maggior rango in grazia della maggiore certezza del tatto², e Ghiberti segue questa concezione. D'altra parte Aristotele aveva assegnato al tatto la posizione di senso primo nell'attingere la realtà dei corpi, per la capacità discriminante grazie alla quale attinge gli estremi tangibili e intangibili, come l'aria (*De Anima*, II, xi, 424 a 5-15), e per la caratteristica di senso che contraddistingue l'animale in quanto tale, giacché costituisce la facoltà necessaria alla sua sopravvivenza, grazie alla quale è in grado di evitare o affermare altri esseri (*Ivi*, III, xii, 434 b 10-25). Il tatto appare come il senso primo perché avverte il limite del corpo, la soglia che divide interno ed esterno; sarebbe interessante ricostruire il modo in cui il suo stesso agire funzionale, determinato com'è dal contatto immediato con l'altro da sé, informi in Aristotele la nozione generale della sensazione, quale impressione di un sigillo sulla *tabula rasa* dell'anima. Visto che la difficoltà essenziale che la Scolastica medievale doveva risolvere rispetto alla conoscenza dei composti di forma e materia risiedeva nell'impossibilità di un'azione a distanza, la dottrina delle *species* sensibili tanto criticata dalla prima filosofia moderna potrebbe apparire in una luce diversa, allorché consente di intendere qualsiasi sensazione come la espressione di una *species* che provoca nell'organo di senso una impressione (*typosis*) omologa per genere all'apprensione tattile.

Nei testi dei seguaci latini di Alhazen³, il filosofo arabo autore del trattato da cui discende la dottrina medievale della *perspectiva naturalis*, ogni conoscenza dei rapporti sensibili viene fatta risalire alla vista, nella sua duplice determinazione fisico-geometrica. Sappiamo ancora poco dei motivi interni della crisi della *perspectiva naturalis*. Ancora verso la fine del Trecento Oresme⁴ compone un commento al *De Anima* in cui Alhazen viene a più riprese elevato al di sopra di Aristotele, e conosciamo l'importanza di Biagio Pelacani nella elaborazione e trasmissione in Italia di questa teoria unitaria della conoscenza fisico-geometrica⁵. Essa non ha più seguito, tuttavia, nell'insegnamento universitario dopo il primo quarto del Quattrocento. Sopravvive in ambienti extra-universitari, tra gli ingegneri-architetti fiorentini, e riaffiora un'ultima volta negli appunti di teoria della visione di Leonardo da Vinci. Dai brevi riferimenti contenuti in testi di filosofi italiani del Quattrocento, cogliamo il modo in cui la *perspectiva naturalis* veniva associata alla teoria averroista del giudizio dei sensi, dottrina che la crescente diffusione del concettualismo di Ockham avversava alla radice. È noto che Ockham escludeva qualsiasi funzione giudicativa dei sensi esterni, e non riconosceva in modo conseguente alcun senso interno. Alcuni riferimenti contenuti in testi di Paolo Veneto ed Alessandro Achillini⁶ ci permettono di comprendere che il pensiero, presente

² F. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae*, I, xl.

³ Per chi non avesse a disposizione l'edizione curata da Risner nel 1572 a Basilea con il titolo di *Opticae thesaurus*, esistono due traduzioni parziali del *De Aspectibus* di Alhazen, l'una a cura di A. I. Sabra condotta sull'originale arabo (A. I. Sabra, *The optics of ibn al-Haytham*, in due volumi, London, 1989), l'altra a cura di A. Mark Smith dalla traduzione latina (*Alhacen's Theory of Visual Perception*, in due volumi, Philadelphia 2001).

⁴ N. Oresme, *Expositio et Quaestiones in Aristotelis De Anima*, a cura di B. Patar in collaborazione con C. Gagnon, Peeters, Louvain-la-Neuve 1995.

⁵ Vedi G. Federici Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, G. Giappichelli, Torino 1965.

⁶ A. Achillini, *De Distinctionibus*, in *Opera Omnia*, Venetiis 1545, ff. 160r-v.

già in Alhazen e tramandato nei suoi seguaci latini, di un giudizio linguistico e non predicativo, grazie al quale avviene la percezione visiva dei rapporti sensibili e delle “intenzioni” insensibili attinte dalla vista⁷, era stato sovrapposto in modo caratteristico per il medioevo alla concezione averroista della cogitativa, il senso interno più elevato, preposto alla conoscenza dei particolari, spesso chiamato ragione del particolare (*ratio particularis*). La concezione rigidamente predicativa del discorso mentale proprio alla tarda scolastica parigina e spagnola non doveva guardare con favore a tali teorie, che erano tra l'altro inseparabili dall'ontologia averroista dell'intelletto unico e separato, giacché la cogitativa veniva considerata ciò che costituisce l'individualità dell'uomo. In ogni caso a fine Quattrocento la dottrina dei *perspectivi* costituisce ormai un momento passato della storia del pensiero.

A sopravvivere sarà la *perspectiva artificialis*, quale arte o scienza della costruzione geometrica delle forme sul piano, teoria dalla quale sono assenti determinazioni conoscitive. Coloro che riconoscono una dominazione della visione nel pensiero occidentale farebbero forse bene a considerare la pochezza del valore conoscitivo che veniva accordato alla visione agli inizi della modernità; per rimanere sul piano un po' corrivo delle denominazioni generali, la destituzione delle qualità sensibili in Galileo e Cartesio non indica una direzione diversa.

Durante il Quattrocento i commentatori aristotelici seguono da vicino le teorie del maestro, che pur stabilendo la maggior finezza conoscitiva della vista (vedi il primo capitolo della *Metafisica*) riconoscono al tatto una maggiore certezza percettiva. Tale articolazione sfocia nel Cinquecento nella discussione del *Paragone* tra pittura e scultura aperta dall'inchiesta di Benedetto Varchi, alla quale parteciparono tra gli altri Cellini e Michelangelo. L'esito della discussione, nella sintesi finale del Varchi, riconosceva ancora una volta alla scultura la preminenza grazie alla certezza maggiore del tatto: va ricordato che Herder legge probabilmente il *Paragone* nella raccolta del Bottari, prima della stesura della *Plastik*.

L'impostazione della discussione medievale e rinascimentale muove tuttavia da presupposti diversi da quelli che troviamo nella *Plastik*, presupposti che divengono comprensibili solo se si tiene conto della dottrina dei sensi interni che l'occidente latino riceve in eredità dai commentatori arabi di Aristotele. Il giudizio attraverso il quale vengono coordinate le sensazioni visive e tattili, associandole in una percezione unica, viene infatti ascritto in Avicenna, Averroè e i loro seguaci latini a un senso interno che rimane distinto dagli organi del senso esterno, pur avendo anch'esso natura organica, il *sensus communis*. I sensibili comuni, grandezza, figura, movimento, numero, unità, sono l'oggetto di un giudizio che viene esercitato da un senso peculiare, capace di collegare tra loro le sensazioni semplici, che di per sé, irrelate, non possiedono alcun

⁷ Vedi A. I. Sabra, *Sensation and Inference in Alhazen's Theory of Visual Perception*, in P. K. Machamer and R. G. Turnbull, a cura di, *Studies in Perception: Interrelations in History of Philosophy and Science*, Ohio State University Press, Columbus 1978, pp. 160-85. Per Alhazen questo giudizio rimane inavvertito per la sua rapidità: mi sembra la prima occorrenza del motivo che informa la teoria visivo-tattile della percezione, *sans* il tatto.

indice di verità se non rispetto ai loro oggetti, come il colore nel caso della vista. Sarebbe troppo lungo seguire nei dettagli il passaggio che dal testo del *De Anima* conduce attraverso i commentatori tardo-antichi, che a loro volta aggiornavano la dottrina aristotelica con la teoria stoica dell'assenso, sino alle evenienze settecentesche. Ma ciò che è possibile affermare in breve è da una parte la persistenza della teoria scolastica anche nell'ambito della nuova filosofia post-cartesiana⁸, dall'altra la sua trasformazione in una direzione che pone in valore qualcosa che rimane estraneo all'aristotelismo per l'insussistenza del problema, e al cartesianesimo per una ragione prettamente metafisica: il giudizio mediante il quale vengono connesse le diverse sensazioni è infatti inconsapevole.

Allorché Herder scrive la *Plastik*, il tema moderno della percezione spaziale aveva già dietro di sé una discussione durata settanta anni, originata dalla presentazione da parte di Locke del problema propostogli da un amico, il medico William Molyneux, autore di un trattato di ottica. Nella sua forma originale il problema che ha preso il nome da quest'ultimo si presentava nella forma di un esperimento, nel quale un cieco appena risanato veniva posto davanti ad una sfera ed un cubo: sarebbe egli stato in grado, dopo averli toccati, di riconoscerli al primo sguardo?⁹ La risposta di Molyneux e Locke era negativa; nel testo, rimasto inedito per molti decenni, dei *Nouveaux Essais sur l'Entendement Humain* Leibniz invocava invece l'innata capacità geometrica dell'uomo per offrire una risposta positiva. Il libro che però più di ogni altro ha avuto l'effetto di orientare la discussione sul tema della percezione spaziale, e che ha improntato in grande misura la sua assimilazione teorico-artistica, è la *New Theory of Vision* di Berkeley¹⁰. I sensibili comuni vengono attinti, per Berkeley, in modo interamente eterogeneo dalla vista e dal tatto, ma figura, estensione e movimento visibili e tangibili intrattengono gli uni rispetto agli altri una relazione rappresentativa naturale, tipica dei segni acquisiti mediante l'esperienza delle loro connessioni abituali. Nella memoria composta da Merian negli anni Settanta attorno al problema di Molyneux questa *habitude* viene descritta in un modo che Herder avrebbe potuto sottoscrivere: "Non vi è senso che ci interessi quanto il tatto, perché da esso dipendono la salvezza o la distruzione del nostro corpo; gli altri non sembrano esistere che per avvertirli di ciò che può compiacerlo o nuocerli. E la saggia Natura ha posto attenzione ai nostri bisogni più importanti, arrangiando le cose in modo che le idee recepite dal tatto vadano continuamente ad unirsi alle impressioni degli altri sensi, soprattutto a quelle della vista, che è, dopo il tatto, il senso di cui facciamo l'uso più frequente. L'estensione e la figura visibili ci

⁸ Vedi M. Ferraris, *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997, pp. 164 e sgg. e 243 e sgg.

⁹ J. Locke, *An Essay concerning Human Understanding*, II, 9, § 8, quarta ed. (1700), a cura di P. H. Nidditch, Clarendon Press, Oxford 1975, pp. 144-146. La questione venne pubblicata nello *Essay* a partire dalla seconda edizione, del 1694. Vedi M. J. Morgan, *Molyneux's Question: Vision, Touch and the Philosophy of Perception*, Cambridge University Press, Cambridge 1977; M. Degenaar, *Molyneux's Problem: Three Centuries of Discussion on the Perception of Forms*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht 1996; J. W. Davis, *The Molyneux Problem*, in "Journal of the History of Ideas", 21, 1960, pp. 392-408.

¹⁰ Il testo di Berkeley merita una lettura *in toto*, ma la questione di Molyneux viene discussa ai paragrafi 130-159. Lo leggo in *Philosophical Works*, a cura di M. R. Ayers, Everyman, London-Vermont 1993.

sono poco utili in se stesse. Esse non hanno nulla di fisso e di costante: assoggettate a un flusso perpetuo, variano e si trasformano secondo le situazioni, le distanze, i cambiamenti di luce e ombra ecc. La loro grande utilità consiste nel riprodurre, nella nostra mente (*esprit*), l'estensione e la figura tangibili. Sono queste ultime che noi prendiamo in considerazione in modo principale negli oggetti materiali: è con esse che noi abbiamo a che fare, e nella vita comune, e nelle nostre ricerche scientifiche. Anche quando crediamo di occuparci dell'estensione e della figura visibili, è quasi sempre dell'estensione e della figura tangibili che ci occupiamo¹¹. Che l'estensione e la figura visibili riproducano nella nostra mente i loro corrispondenti tangibili è, probabilmente, una concessione discorsiva, certo non accettabile da Berkeley. L'accentuazione del valore del tatto nella percezione del corpo era comunque qualcosa che nella filosofia tedesca del Settecento aveva solidi fondamenti. Nella *Psychologia Rationalis* di Christian Wolff¹² il tatto viene inteso come un senso capace di percepire in modo distinto la linea nella sua estensione, la superficie curva, il concavo e il convesso, il rapporto del corpo agli oggetti, gli angoli, e quindi, ciò che è più importante per Herder, i generi e le specie dei singoli individui. Anche se Wolff riconosce comunque alla vista una perspicuità maggiore nella percezione della figura e della grandezza, esito questo della sua adesione alla dottrina scolastica per la quale le idee sensibili sono rappresentazioni che somigliano a ciò che rappresentano (da cui discende che esse offrano direttamente la nozione dei sensibili comuni), nell'elenco di Wolff spicca la prerogativa tattile della percezione degli individui, funzione che un tempo veniva attribuita alla cogitativa. Segno questo della dispersione in facoltà diverse degli attributi che un tempo erano propri ai sensi interni: tale dispersione acquista un nuovo significato allorché il problema dei rapporti tra il pensiero e l'estensione viene riformulato in un modo che tiene conto della natura inavvertita del giudizio mediante il quale percepiamo l'estensione e la figura. L'integrazione nel corpo tra conoscenza e sensazione, che Herder proponeva in *Erkennen und Empfinden* e nel saggio sull'origine del linguaggio, assume così il carattere che manterrà nella *Kunstwissenschaft*.

In tal modo il problema acquista una articolazione nuova, ponendo le condizioni ad esempio per spiegare la ragione dell'oblio, nell'adulto, dell'originario e costante apporto del tatto nella percezione dei sensibili comuni: la relazione continua dei segni recepiti dai due sensi fa sì che venga ascritto alla vista ciò che invece rimane il frutto di un giudizio composito. L'apporto tattile si nasconde per così dire sul fondo dell'anima, nell'area oscura delle percezioni inavvertite, di cui Leibniz aveva sottolineato l'importanza. È questa assimilazione della teoria di Berkeley con motivi leibniziani a contare per Herder, alla base.

La impostazione impressa da Berkeley alla questione della percezione dei sensibili comuni costituisce un riferimento cruciale rispetto alla elaborazione successiva, sia

¹¹ J. B. Merian, *Sur le Problème de Molyneux*, "Nouveaux Mémoires de l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres", Quatrième mémoire, Voss, Berlin 1774, p. 441.

¹² Ch. Wolff, *Psychologia rationalis* (1734), a cura di J. Ecole, Olms, Hildesheim-New York 1972, §§ 161-177.

sul piano gnoseologico che su quello teorico-artistico, perché pone al tempo stesso il presupposto di una domanda che impegnerà, dall'ultimo quarto del Settecento, la riflessione gnoseologica, psicofisiologica, estetica: di che natura sono i processi inavvertiti che rendono possibile la percezione? In Herder la presenza di tali processi è posta a fondamento della natura estetica della percezione plastica, dal momento in cui essi testimoniano la presenza di una capacità di giudizio che eccede la coscienza dei concetti chiari e distinti, risolvibili per via analitica. Questa intenzione estetica non sarà però condivisa in modo unanime.

La ragione di questo dissidio, che appare già nella pressoché esclusiva limitazione all'area linguistica tedesca dell'applicazione alle arti figurative del modello herderiano, risiede forse in un diverso modo di intendere l'effetto della *habitude* sui processi che costituiscono l'Io. Ne abbiamo notizia già nel saggio di Maine de Biran sugli effetti dell'abitudine sul modo di pensare, del 1802: lì Maine intende tali processi come i responsabili di una statica operatività, che conduce ad una graduale cancellazione dell'Io cosciente¹³. Si ha qui una inversione degli attributi impressi ai processi inconsapevoli della percezione rispetto a Herder. Se per quest'ultimo essi testimoniano una pienezza originante, la cui insistenza nell'uomo motiva la loro significatività vitale, a pieno titolo "animale" nell'antico senso pre-cartesiano, in Maine essi segnalano invece il decadimento dell'Io ad automa, che presto perde sotto il loro dominio ciò che lo caratterizza come uomo, vale a dire la coscienza di sé. Anche se non viene usato il termine, si parla qui di qualcosa che avrà un significato eminente nella psicofisiologia dell'Ottocento, l'automatismo delle percezioni.

L'alternativa tra spiritualismo e materialismo, che satura il pensiero europeo dal 1840 in poi, deve molto ad un modo di porre la questione del rapporto tra processi inavvertiti e coscienti in cui l'antica distinzione tra ciò che è naturale e ciò che è appreso, corrente ancora all'epoca di Herder, riceve una brusca correzione. Tale correzione possiede un'importanza radicale rispetto al discorso artistico, sia in estetica che in teoria dell'arte.

Era una convinzione antica che l'apprendimento di un'arte, intesa nel senso ampio di sapere produttivo, trovasse il suo culmine nella capacità da parte di chi la pratica di esercitarla senza pensare. Un passo della *Fisica* di Aristotele (II, viii, 199 b 27-29) in cui si dice che l'arte "non delibera" aveva offerto ai commentatori medievali la possibilità di presentare l'esempio di un suonatore di cetra tanto esperto da non dover pensare a ciò che stava facendo, e che anzi avrebbe senz'altro fatto bene a continuare a non farlo, laddove la riflessione avrebbe sicuramente avuto effetti nocivi sulla qualità della sua prestazione. È facile comprendere come sia questo il fondamento della classica teoria per cui l'arte deve nascondere l'arte: nella teoria medievale dell'arte, che rimane sempre una teoria della produzione, quanto più essa è elevata tanto meno lo spettatore o il fruitore dovrà notarla, e tale rimane l'intenzione dei teorici dell'arte rinascimentale e barocca che riprendono la definizione.

¹³ Leggo la *Influence de l'habitude sur la faculté de penser* nella vecchia e manchevole edizione di V. Cousin, *Oeuvres Philosophiques de Maine de Biran*, I, Libraire de Lagrange, Paris 1841. Su tatto e vista, p. 34; sulla motricità come causa delle idee, p. 52.

Ma si dirà che percezione ed azione sono cose ben diverse, e non è possibile inferire che l'una partecipi dell'automatismo dell'altra. In realtà il nucleo della dimostrazione è proprio questo, vale a dire che l'una partecipa dell'altra, mediante il moto muscolare. Leggiamo un passo dall'autore che forse pone le fondamenta per la teoria dell'automatismo della percezione, David Hartley:

È probabile che il moto muscolare avvenga nello stesso modo generale della sensazione, e della percezione di idee. In primo luogo, la sensazione, la percezione di idee, ed una facoltà locomotrice, vale a dire il moto muscolare, sono i tre segni più eminenti della distinzione tra il mondo animale e quello vegetale. [...] In secondo luogo, delle due specie di movimento, vale a dire automatico e volontario, il primo dipende dalla sensazione, l'ultimo dalle idee, come mostrerò in particolare in seguito, e potrà apparire in generale a chiunque con una minima attenzione; da ciò consegue che la sensazione e il moto automatico debbono essere attuati nello stesso modo generale, ed anche la percezione di idee e il moto volontario; quindi dato che la sensazione e la percezione, i due antecedenti convengono nelle loro cause, il moto automatico e volontario, i due conseguenti, cioè tutti e quattro, lo dovranno allo stesso modo.¹⁴

Il modo generale a cui Hartley si riferisce attiene alle vibrazioni della sostanza medullare, cioè del midollo spinale e dei nervi. Si aprirà a partire da qui una annosa diatriba attorno alla possibilità di derivare da tali vibrazioni nervose anche il campo superiore delle funzioni percettive e volontarie: si distinguerà ancora seguendo Hartley tra movimenti automatici, ai quali non presiede alcuna volizione, e secondariamente automatici, originariamente volontari ma che sono diventati automatici per virtù di associazione continua; il nucleo della questione rimane comunque che sorge la possibilità di intendere lo sviluppo dell'intelligenza come l'effetto della conversione della sensazione in movimento.

Attorno al 1830 inizia a propagarsi tra l'Inghilterra e la Germania una concezione dell'attività psicofisica che estende il campo delle funzioni spiegabili attraverso la reazione automatica del riflesso nervoso ben al di là dell'ambito fisiologico, per invadere l'ambito psichico. Thomas Laycock e William Carpenter ritengono che i centri del cervello siano regolati dalle medesime leggi che presiedono alle reazioni del midollo spinale, in un monismo radicale che coglie negli effetti della ipnosi la conferma della pervasività di ciò che Carpenter chiama *cerebrazione inconscia*. Wilhelm Griesinger applica tale ipotesi allo studio della malattia mentale, trovandovi la prova che la vita dell'animo è soggetta *in toto* al medesimo principio del riflesso. I disturbi della mobilità degli alienati vengono così intesi come il risultato più immediato della malattia, che viene provocata da un perturbamento dell'equilibrio tra impulsi sensoriali e impulsi motori.¹⁵ Tale intenzione viene ripresa sul piano filosofico da Herbert Spencer e da Alexander Bain, nel suo *The Senses and the Intellect* (1855), anche se quest'ultimo

¹⁴ D. Hartley, *Observations on Man, his Frame, his Duty, and his Expectations* (1749), Thomas Tegg and Sons, London 1834 (sesta edizione), p. 54.

¹⁵ Vedi M. Gauchet, *L'inconscio cerebrale*, tr. it. di V. Gianolio, Il melangolo, Genova 1994, pp. 34-59.

non giunge sino a “confondere l’ampia e fondamentale distinzione tra l’inconscio e il conscio, implicata nell’opposizione tra riflesso e volontario.”¹⁶

L’importanza dell’inversione tra spontaneo ed appreso che viene a giorno nell’opposizione di valore tra automatico e volontario sta tutta nella possibilità di far discendere da essa un modello percettivo ed estetico alternativo rispetto a quello di origine herdiana. L’autore chiave è qui John Ruskin.

Ruskin delinea sin dal primo volume di *Modern Painters* una teoria della pittura che esclude a priori qualsiasi valore estetico del tatto. Egli giunge sino ad rovesciare il medesimo argomento usato da Herder per avvalorare la “verità” della scultura rispetto alla parvenza della pittura, giacché alla scultura, proprio perché tautologicamente omologa alla forma corporea, manca la distanza rispetto al reale che consente la sua determinazione artistica. La “verità” di cui egli afferma invece la presenza nei paesaggi di Turner dipende piuttosto dalla capacità di rappresentare ciò che si vede attraverso una via indiretta, propria ai segni non somiglianti alla cosa come lo sono le parole: “Se esiste – non diciamo che sia così – ma se esiste qualcosa nella pittura che agisce, come fanno le parole, non somigliando a qualcosa, ma venendo preso come un suo segno o sostituto, inducendo il suo effetto, allora questo canale di comunicazione può trasmettere verità incorrotta, malgrado non somigli in alcun grado ai fatti di cui induce il concetto”¹⁷.

L’indice linguistico di questa affermazione potrebbe far sembrare che Ruskin sostenga una dottrina della rappresentazione schematica, simile a quella che nei medesimi anni avanzava il caricaturista svizzero Töpffer. Questo è vero, ma solo in parte. Ruskin crede che l’apprezzamento generale per le disprezzabili opere d’arte imitative, nel senso della somiglianza puntuale tra rappresentazione e realtà, sia dovuto alla dipendenza della visione da una conoscenza preliminare: citando lo *Essay* di Locke (II, 9, § 3), egli scrive che il primo grande errore degli uomini è pensare che essi “debbano vedere una cosa se essa è posta davanti ai loro occhi”.¹⁸ La visione è il risultato di un processo in cui hanno una parte decisiva l’intelletto e l’immaginazione, come appare quando quest’ultima conduce ad errori fondati “nella perpetua disposizione dell’uomo a supporre di *vedere* ciò che egli sa, e *viceversa* nel suo riuscire a non vedere ciò che non conosce”.¹⁹ L’automatismo che Ruskin descrive coincide con i risultati percettivi della teoria psicofisiologica contemporanea. Come uscirne, per recuperare infine una “verità” più elevata e non imitativa? Ruskin dà due risposte, opposte ma del tutto complementari. La prima, lo abbiamo visto, prevede la messa a distanza delle apparenze a favore di una rappresentazione schematica, tratta da un unico attributo della cosa, come nel disegno di una linea per un ramo. La seconda, più conosciuta ma altrettanto fortunata, laddove possiamo addurre per la prima una primazia nella genealogia del simbolismo, mira invece a quella che egli chiama la “innocenza dell’occhio”.

¹⁶ A. Bain, *The Senses and the Intellect*, Longmans, Green & Co., London 1868, terza ed., p. 4.

¹⁷ J. Ruskin, *Modern Painters* (1843), I, Smith, Elder & Co., London 1846, terza ed., pp. 20-21.

¹⁸ Ivi, p. 50..

¹⁹ Ivi, p. 53.

Leggiamo *The Elements of Drawing*: “La percezione visiva dei corpi solidi non è che effetto dell’esperienza. Noi non *vediamo* in realtà che delle superfici piane di colore, e soltanto in seguito all’esperienza arriviamo a comprendere che quella macchia di nero o di grigio indica la parte scura di un corpo solido. Tutta la tecnica della pittura dipende dal recupero di quella che si potrebbe chiamare *l’innocenza dell’occhio*, vale a dire, una specie di percezione infantile di quelle macchie di colore, vedendole puramente come tali, senza aver coscienza di quello che significano – quali cioè le percepirebbe un cieco se d’un tratto riacquistasse la vista”²⁰.

Se pensiamo al fatto che gli esempi di ciechi risanati, descritti sin dalla prima metà del Settecento, erano serviti ai commentatori del problema di Molyneux così come ad Herder per provare la natura esclusivamente planare della visione, comprendiamo quanto Ruskin sia lontano dalla tradizione che da Herder prende avvio. Mentre la teoria della visione tattile mira alla *restitutio ad integrum* della percezione spaziale, Ruskin esige la sua cancellazione. Il negativo si converte in positivo: chi avrà ragione, gli impressionisti o Hildebrand, Picasso o Rodcenko? Probabilmente nessuno. Possiamo tuttavia concludere ricordando che, almeno sul piano della filosofia della percezione, la teoria visivo-tattile ha avuto degni eredi in Husserl²¹ e Blumenberg²², mentre la ricerca di una spazialità corporea nelle arti figurative si sublima oggi (o degenera, dipende dal punto di osservazione) nella trasformazione in oggetto estetico delle opere di architettura contemporanea, *in primis* i Musei²³.

Abstract

L’articolo si propone di riassumere in breve alcuni motivi storici dell’intreccio tra teoria delle arti figurative e filosofia della percezione. Sin dal Settecento sia la teoria della percezione che la teoria delle arti figurative trovano, nella integrazione di impressioni tattili e visive, un plesso problematico, che investe la natura dei rapporti tra pensiero ed estensione, quella del giudizio inconsapevole che consente la connessione delle impressioni in vista della percezione spaziale, e quella del rapporto tra automatismo percettivo e pensiero.

²⁰ J. Ruskin, *The Elements of Drawing*, seconda ed., Smith, Elder & Co., London 1857, n. 1, pp. 5-6.

²¹ E. Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, a cura di K.-H. Hahnengress e S. Ropic, Meiner, Hamburg 1991.

²² H. Blumenberg, *Zu den Sachen und Zurück*, a cura di M. Sommer, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002, in part. pp. 231-236, 298 e sgg..

²³ Mi permetto di rinviare al mio saggio *Il museo minimale*, in F. Luisetti e G. Maragliano, a cura di, *Dopo il museo*, “quaderni di estetica & ermeneutica”, 2, Trauben, Torino 2006, pp. 111-128.

Nota biografica

Giorgio Maragliano (Roma, 1957), dottore di ricerca in Estetica, con una tesi sui fondamenti filosofici della teoria dell'arte nel Cinquecento. Ha curato l'edizione italiana della *Plastica* di J. G. Herder, un numero della "Rivista di Estetica" (n.s., n. 16, 2001) e dei "quaderni di estetica & ermeneutica" (2, 2006: entrambi con F. Luisetti) attorno al Museo, numerose mostre di arte contemporanea in Italia e in Germania, e composto saggi di filosofia (Fichte, Aldrovandi) e di teoria dell'arte (il paesaggio, la scultura contemporanea, i Situazionisti).

giorgiomaragliano@libero.it

SENSI E ARTI IN PLESSNER: TRA *KUNSTWISSENSCHAFTEN* ED ESTESIOLOGIA

Alessia Ruco

Und gehört die Farbe nicht ganz eigen-
tlich dem Gesicht?

Johann Wolfgang Goethe¹

Questo saggio intende riflettere sulle strutture operative dell'estetico e dell'artistico, quali precipue modalità di configurazione di senso dell'*aisthesis*, assumendo come quadro critico di riferimento la prospettiva estetico-antropologica elaborata da Helmuth Plessner (1892-1985). Di questo autore si esamineranno i punti di contatto con alcune istanze delle *Kunstwissenschaften*, sviluppandoli in particolare in rapporto alle teorie di Fiedler e Wölfflin. Si cercherà, quindi, di mettere in luce quale rilievo assumano le dinamiche intrinseche all'esperienza artistico-percettiva entro tale contesto, e di mostrare come esse esigano una "grammatica del sensibile" e, al tempo stesso, una teoria valoriale dei sensi in grado di non ridurre l'ampio spettro entro cui variano le possibilità dell'uomo di agire e patire, ridere e piangere, sentire e *intelligere*, vivere. Seguendo Plessner emerge infatti l'esigenza di ridefinire il nesso strutturale tra sensibilità e intelletto, tra percezione e espressione, al fine di estendere le dinamiche del senso oltre le ipostasi concettuali, alle pratiche dei sensi e delle arti.

Leggere la riflessione estetica di Plessner entro l'orizzonte teorico delle scienze dell'arte se, da un lato, ne valorizza il significato relativo alle pratiche artistiche, dall'altro lato offre strumenti estetico-antropologici per mostrare, con buona pace di Croce², l'ampio respiro filosofico, oltre che artistico, delle teorie dell'arte perlomeno di autori come Fiedler e Wölfflin, le cui indagini sull'attività artistica e sulla molteplicità degli stili, nel far luce sulla densità teoretica dell'estetico e dell'artistico, esprimono il volto bifronte, soggettuale e oggettuale, individuale e storicamente

¹ J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, hrsg. v. M. Hecker, Insel, Frankfurt a. M.-Leipzig 2003, Max. 1302, p. 221, tr. it. di M. Bignami, *Massime e riflessioni*, 2 voll., Theoria, Roma 1983, vol. 2, p. 267: "E il colore non appartiene forse in modo speciale al senso visivo?".

² È noto il saggio con cui Croce introdusse in Italia le teorie di Fiedler e di von Hildebrand designandole con l'etichetta di "puro visibilismo" e criticandole di scientismo positivista (B. Croce, *La teoria dell'arte come pura visibilità* (1911), in Id., *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Bibliopolis, Napoli 1991, pp. 216-236).

condizionato, dell'uomo come complessione di spirito, corpo e anima, ovvero come uomo "estesiologico".

1. IPOTESI PER UNA NUOVA ESTETICA: TRA ESTESIOLOGIA E KUNSTWISSENSCHAFTEN

La proposta teorica relativa all'*aisthesis*, elaborata da Plessner ancor prima di dar forma compiuta al proprio pensiero antropologico, è consegnata al volume *Die Einheit der Sinne* (1923), in cui si delinea, come indica già il sottotitolo *Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes*, un progetto di estesiologia dello spirito.

Intesa da Plessner come logica dei sensi, l'*estesiologia* indaga le condizioni di possibilità di un accordo strutturale tra senso e sensibilità, e dunque implica il superamento della dicotomia cartesiano-kantiana tra mondo esterno e mondo interno, corpo e anima, configurandosi come la "scienza dei modi del divenir sensibile degli importi spirituali e dei loro fondamenti. Essa – continua Plessner – mostra che a determinati conferimenti di senso sono necessari determinati materiali sensoriali e perché non ne sono possibili altri. Conseguentemente, è la via data per l'interpretazione della molteplicità delle modalità sensoriali"³. Se è un fatto che il senso si configura sensibilmente in modi molteplici e tra loro insostituibili, le ricerche estesiologiche intendono approfondire le relazioni operative che intercorrono tra una determinata modalità espressiva e la modalità percettiva corrispondente (indagano, ad esempio, l'accordo strutturale che si istituisce tra musica, udito e *medium* sensibile del suono) delineando un'analisi normativa dei sensi⁴.

Nei suoi lineamenti teorici fondamentali la riflessione estesiologica abbozza allora una nuova possibilità per la ricerca estetica, così lontana dalla filosofia dell'arte, e tuttavia così vicina alla dimensione modale, procedurale dell'*aisthesis*, eminentemente connaturata all'attività artistica. Lo stesso Plessner, nel tentare di descrivere il vincolo modale, operativo, non metafisico, tra senso e sensibilità, si richiama in più luoghi al modello delle *Kunstwissenschaften*, in particolare agli studi di Worringer, Wölfflin, Walzel, Schmarsow, nei quali emerge l'intento estetico-antropologico, prima ancora che artistico, di coniugare la produzione artistica con le forme percettive mediante le quali essa si esprime sensibilmente⁵.

³ H. Plessner, *Die Einheit der Sinne. Grundlinien einer Ästhesiologie des Geistes* (1923), ora in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. III, hrsg. v. G. Dux u. a., Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003, p. 278 (d'ora in poi per *Die Einheit der Sinne* si utilizzerà la sigla EDS; per i riferimenti ad altri scritti raccolti nelle *Gesammelte Schriften* si utilizzerà la sigla GS seguita dall'indicazione del volume. Infine, dalla raccolta di scritti *Politik – Anthropologie – Philosophie. Aufsätze und Vorträge*, a cura di S. Giannusso e H.-U. Lessing, München, Fink, 2001, si citerà con la sigla PAP).

⁴ In tale prospettiva, come riconosce lo stesso Plessner (cfr. EDS, 16), l'estesiologia tenta di realizzare il programma più volte auspicato da Goethe di una "critica dei sensi come critica dei limiti dell'intelletto" (*Massime e riflessioni*, cit., vol. 1, p. 118; vol. 2, pp. 248, 290).

⁵ Cfr. EDS, p. 165 e sgg. Tra i testi delle teorie dell'arte cui si riferisce principalmente Plessner

Scienza dell'arte, fin dal suo precursore Konrad Fiedler, e estesiologia perseguono infatti il medesimo sforzo di legittimare la sensatezza dei *media* percettivo-sensoriali dell'esperire, lo sforzo antropologico, oltre che estetico, di riconoscere la possibilità nell'uomo di un pensiero produttivo precategoriale, direttamente legato all'aspetto qualitativo del mondo, in quanto linguaggio non verbale dei suoni, dei colori, delle cose. Entrambe le prospettive, in un certo senso, muovono dalla convinzione che, riprendendo le parole di Fiedler: "l'uomo, in una determinata sfera della sua natura sensibile, acquisisce la facoltà di pervenire all'espressione di un materiale sensibile nel materiale medesimo"⁶. Di conseguenza, l'esperienza estetica e la produzione artistica ad essa intimamente connessa non sono attività immediate, bensì il frutto di un lento processo di acquisizione delle possibilità spirituali dei singoli sensi.

Di contro alle posizioni naturaliste, si riconosce nell'attività formativa dell'uomo una sorta di "artificialità naturale" e "immediatezza mediata" legate alla possibilità dei sensi di agire sensatamente, di oltrepassare cioè l'univocità della loro situazione biologica⁷. Riferendosi alla sfera sensoriale della vista, Fiedler afferma che in essa noi "possiamo realizzare per l'occhio ciò che l'occhio fornisce alla nostra coscienza"⁸. Tra interno e esterno, corporeità e spirito, egli individua una circolarità in base alla quale diviene possibile approfondire le strutture di senso dell'oggetto estetico. Sia l'estesiologia che le teorie dell'arte ritengono, infatti, che per avviare un dialogo costruttivo con il mondo dell'arte, indifferentemente se figurativo, musicale, poetico, sia necessario oltrepassare il monopolio semantico-normativo dell'estetica tradizionale e la dissociazione tra espressione e percezione su cui essa si fonda per indagare, piuttosto, la grammatica del sensibile.

In tale prospettiva, l'attività artistica si precisa come un aspetto peculiare dell'*homo faber*, nella misura in cui il suo significato è legato, come ribadiscono sia Fiedler che

si ricordano: H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, tr. it. di R. Paoli, Neri Pozza, Vicenza 1999; W. Worringer, *Astrazione e empatia*, tr. it. di E. De Angeli, Einaudi, Torino 1975; A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang von Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischen Zusammenhang gebracht* (1905), B. G. Teubner, Leipzig 1922; O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Reuther & Reichard, Berlin 1917. Tre interventi brevi ma teoreticamente significativi testimoniano inoltre il contatto diretto, sia pure occasionale, di Plessner con le scienze dell'arte: *Über die Möglichkeit einer Ästhetik e Zur Phänomenologie der Musik*, due relazioni scritte per il secondo Congresso di estetica e scienza generale dell'arte del 1924 (ora in GS VII, pp. 51-66); e *Hören und Vernehmen*, scritto per la sezione della rivista "Melos" (4/6, 1925) dedicata al problema dell'unità delle arti e del ruolo della musica all'interno di esse (ora in PAP, pp. 113-118). Infine, è significativo che nel presentare la sezione della rivista i curatori sottolineino il rilievo teoretico dell'estesiologia plessneriana come punto di inizio per una nuova estetica (cfr. "Melos", 4/6 (1925), p. 285 nota).

⁶ K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica* (1887), in Id., *Scritti sull'arte figurativa*, tr. it. a cura di A. Pinotti e F. Schivano, Aesthetica, Palermo 2006, p. 105.

⁷ "Artificialità naturale" e "immediatezza mediata" sono le categorie fondamentali mediante le quali Plessner descrive la situazione eccentrica dell'uomo, la sua necessità, in quanto essere decentrato rispetto alla propria condizione biologica, di divenire costantemente attore della propria vita, di conquistare ogni volta le sue forme specifiche d'esistenza (cfr. H. Plessner, *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, ed. it. a cura di V. Rasini, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 332-368).

⁸ K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, cit., p. 107.

Plessner⁹, al rapporto dell'uomo con il mondo esterno. L'arte vive così di un'ambivalenza irrimediabile: la sua sola costante è il suo incessante disfarsi e rifarsi, il suo continuo formarsi nello sviluppo della consapevolezza estetica dell'uomo. Nelle analisi delle singole attività artistiche (riferendosi principalmente Plessner alla musica, Fiedler e Wölfflin all'arte figurativa) emergono le dinamiche processuali dell'arte in generale, senza alcuna intenzione equivoca di classificazione, né tra le arti, né tra i circoli di senso. Sull'arte in generale, infatti, si può soltanto azzardare una definizione operativa, come indica efficacemente Adorno: "rispetto alle arti l'arte è un qualcosa che si forma (*ein sich Bildendes*), essendo contenuta potenzialmente in ogni singola arte, poiché ciascuna deve sforzarsi di liberarsi, attraverso essa, dell'accidentalità dei suoi momenti quasi naturali"¹⁰. In altri termini, l'estesiologia condivide con le scienze dell'arte la medesima fatica di descrivere attraverso il linguaggio concettuale la morfologia specifica dell'estetico e la risoluzione, che in parte Plessner stesso applica nelle sue analisi della vista e dell'udito, a configurare la peculiarità delle strutture modali attraverso il loro confronto reciproco, escludendo tuttavia qualunque soluzione intermodale o analogica, e semmai adottando un linguaggio metaforico.

2. CONFIGURAZIONI DEL VISIBILE

Nel saggio *L'Io e l'Es* Freud avanza la possibilità di un pensiero visuale forse più remoto del pensiero verbale: "un tale pensare è in certo modo più vicino ai processi inconsci di quanto lo sia il pensiero in parole, ed è indubbiamente più antico di questo sia ontogeneticamente che filogeneticamente"¹¹. Queste affermazioni fanno perno sull'idea di una dimensione del pensiero intrinsecamente corporea, in questo caso specificamente visuale, che si definisce autonomamente dalla sfera verbale e che mostra non soltanto un'attività costruttiva dell'occhio rispetto alla mera meccanica fisiologica, bensì anche una sovrabbondanza di senso del visuale rispetto alla sua funzione retinica.

Quando Fiedler già nello scritto *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa* (1876)¹² spezza il "vincolo fertile" tra arte e bellezza¹³ che aveva caratterizzato la storia

⁹ Cfr. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, cit., p. 69 e Plessner, EDS, p. 20 e p. 98.

¹⁰ T. W. Adorno, *L'arte e le arti*, in Id., *Parva aesthetica. Saggi 1958-1967*, tr. it. di E. Franchetti, Feltrinelli, Milano 1979, p. 188 (traduzione leggermente modificata).

¹¹ S. Freud, *L'Io e l'Es*, in Id., *Opere. L'Io e l'Es e altri scritti. 1917-1923*, vol. 9, a cura di C. L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 484.

¹² K. Fiedler, *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, in Id., *Scritti sull'arte figurativa*, cit., pp. 33-68.

¹³ È un'espressione che utilizza Carchia nella sua ricognizione del rapporto tra estetica e scienza dell'arte (*Arte e bellezza. Saggio sull'estetica della pittura*, il Mulino, Bologna 1995, p. 9). Sul medesimo tema cfr. in part. A. Banfi, *Vita dell'arte. Scritti di estetica e filosofia dell'arte*, Istituto Antonio Banfi, Reggio Emilia 1988; S. Chiodo, *Un'arte senza estetica. Metamorfosi dell'estetica contemporanea*, Mimesis, Milano 2004; G. Morpurgo-Tagliabue, *Il concetto dello stile. Saggio di una fenomenologia dell'arte*, Bocca, Milano 1951; Id., *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, Marzorati, Milano 1960; A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano 2001.

dell'estetica in favore della prima, avviando un passaggio fondamentale a quella che in seguito sarà definita "scienza dell'arte", egli in realtà prende le distanze dalla normatività del bello e dall'estetica degli effetti in quanto prospettive parziali e inadeguate a comprendere i linguaggi molteplici delle arti, il carattere originario e intrinsecamente dinamico della produzione artistica. L'effetto estetico è infatti soltanto un motivo, un aspetto della realtà dell'arte, non una norma. La peculiare produttività dell'arte resiste ai giudizi dell'estetica ed esige, piuttosto, una riflessione specificamente artistica. Con la precisazione, aggiunge Fiedler, che "se parliamo di un preconetto estetico nei confronti delle opere d'arte, non intendiamo un preconetto della sensazione"¹⁴. Prendere le distanze dall'estetica normativa, in altre parole, non significa rinunciare all'estetico, né volgersi unilateralmente verso un vuoto formalismo. Semmai, si avvia una riflessione sul valore costruttivo della forma come *vis*, "forza formale"¹⁵, che intensifica il vincolo estetico e antropologico dell'arte. Quest'ultima viene ora analizzata in rapporto alle modalità di configurazione che le sono proprie, in base alle capacità specifiche di occhio e orecchio di cogliere l'evenienza qualitativa delle cose non in un costruito noetico, bensì realizzando figure tangibili, udibili, visibili.

L'esperienza sensoriale è fin dall'inizio gesto espressivo relativo ai molteplici organi di senso e alle molteplici qualità sensoriali: percezione e espressione in essa sono tutt'uno. Nell'arte, tale vincolo percettivo-espressivo si incrementa, assume forma determinata, strutturalmente connessa alla prestazione sensoriale specifica da cui esso si origina: "l'arte figurativa – scrive Fiedler goethianamente – non si costituisce in forme visibili perché si rivolge all'occhio, bensì non conosce altro mezzo espressivo oltre a quello che si sviluppa dal vedere perché si origina dall'occhio". E lo stesso, si precisa poche righe più avanti, vale per la capacità della musica di cogliere il reale nell'aspetto della sua udibilità¹⁶.

L'arte si estrinseca dunque come processo, ricognizione sensibile del reale¹⁷. Nel caso specifico della teoria fiedleriana dell'arte figurativa, l'attività propriamente artistica indica l'insieme delle procedure di "figurazione libera" del visibile, la specifica prestazione estetica, non meramente retinica, dell'occhio di cogliere la visibilità del mondo: "principio dell'attività artistica è produzione di realtà nel senso che nell'attività artistica la realtà acquisisce esistenza, cioè figura, in una certa direzione"¹⁸. Nell'arte si mostra allora la possibilità di estendere i limiti del reale oltre le schematizzazioni verbali dei concetti, alla sfera sensibile, non linguistico-concettuale, dell'estetico, nella dinamicità delle sue qualità ottiche, acustiche, ecc. In questo modo prende forma l'idea di un pensiero specificamente visuale, espressione di un'attività necessaria, non accessoria, dello spirito

¹⁴ K. Fiedler, *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, cit., p. 37.

¹⁵ "Forza formale" è un concetto che elabora Wölfflin nella sua dissertazione di dottorato (1886). Essa è "ciò che crea la vita, una *vis plastica* [...] che proviene internamente dal materiale, come una volontà immanente; materiale e forma sono indivisibili" (*Psicologia dell'architettura*, a cura di L. Scarpa, Cluva, Venezia 1987, p. 40).

¹⁶ K. Fiedler, *Realtà e arte*, in Id., *Scritti sull'arte figurativa*, cit., pp. 215-216.

¹⁷ "L'uomo non crea il mondo, lo impara" (Ivi, p. 165).

¹⁸ Ivi, p. 155.

umano, autonoma dalla concettualizzazione scientifica. In piena sintonia con la teoria estesiologica plessneriana, Fiedler concepisce infatti la prestazione corporea dell'occhio come materiale già eminentemente spirituale, non come "il supporto di un valore spirituale separato da esso". La dicotomia cartesiano-kantiana tra sensibilità e intelletto risulta in altre parole superata in favore di un unico e medesimo processo "corporeo, poiché nella natura umana non può avvenire alcun processo spirituale che non sia anche corporeo; ma anche spirituale, poiché non può verificarsi un processo corporeo che possa esistere per noi in forma diversa da quella spirituale"¹⁹.

3. LA CORPOREITÀ DELLO STILE

Analogamente Wölfflin (allievo, per altro, di Dilthey e di Burckhardt) definisce l'arte figurativa come arte dell'occhio con presupposti e leggi di vita suoi propri²⁰. Filo rosso delle sue ricerche è il problema dell'unità della molteplicità degli stili nella storia dell'arte. Infatti, il concetto ancora fortemente goethiano di stile come modalità di configurazione strettamente condizionata dai *partner* sensoriali²¹ deve poter coesistere con il fatto eminentemente artistico della libertà della forma da cui derivano gli innumerevoli stili elaborati nelle diverse culture e periodi storici.

Sul piano metodico, Wölfflin analizza i criteri fondamentali per una teoria generale dell'arte figurativa confrontando lo stile rinascimentale e lo stile barocco. Diversamente da Worringer, che nel delineare il nesso tra astrazione e empatia approfondisce due stili artistici storicamente e tecnicamente molto distanti (l'arte egizia e il tardo gotico), Wölfflin esamina due forme stilistiche che potenzialmente possiedono i medesimi strumenti tecnici e tenta di comprendere le ragioni per cui questi medesimi strumenti possano generare stili così diversi.

Con la prospettiva lineare l'arte rinascimentale ha raggiunto il più alto grado di perfezione della rappresentazione visiva, tuttavia il suo stile è ancora legato al disegno piuttosto che alla pittura. Il pittorico vero e proprio si realizza invece nelle masse di colore e nella profondità di sguardo dei dipinti barocchi. Tuttavia, non essendovi alcuna gerarchia o consequenzialità i due stili esprimono la mutevolezza del linguaggio dell'arte "nella sua costituzione grammaticale e sintattica"²². A variare non sono gli strumenti, ma il modo di vedere le medesime cose nelle loro forme molteplici: "si è sempre visto come si *voleva* vedere"²³.

Le considerazioni di Wölfflin, sotto questo aspetto, non concernono esattamente l'arte rinascimentale e barocca, bensì gli schemi visivi e figurativi, e il duplice aspetto

¹⁹ K. Fiedler, *Sull'origine dell'attività artistica*, cit., p. 86.

²⁰ Cfr. H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 301.

²¹ Cfr. W. J. Goethe, *Semplice imitazione della natura, maniera, stile*, in Id., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Bollati-Boringhieri, Torino 1992, p. 63.

²² H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, cit., p. 287.

²³ Ivi, p. 307.

plastico e pittorico intrinseci alle modalità ottiche della pittura in generale. In altri termini, la diversità degli stili è il risultato della molteplicità e mutevolezza delle possibilità ottiche e figurative di vedere le cose attraverso l'arte, a dispetto delle pretese di esaustività delle scienze naturali. Ciò per Wölfflin significa che "il contenuto della realtà non si cristallizza, per la visione artistica, in una forma immutabile. [...] La visione non è uno specchio che resta sempre invariato, ma una potenza di rappresentazione sempre viva, che ha la sua propria storia interiore e che è passata attraverso molte fasi di sviluppo"²⁴. Di conseguenza, i modi molteplici di vedere il mondo si concretizzano direttamente nelle diverse configurazioni visive poiché l'arte rende visibile non semplicemente l'oggetto visto, rappresentato, bensì l'atto stesso del "vedere-come"²⁵, del porsi nell'esperienza prima di ogni dubbio, prima cioè di ogni possibilità di contraddizione logica, sul piano dell'*aisthesis*.

In tale prospettiva, la storia degli stili che delinea Wölfflin, pur essendo empiricamente legata allo sviluppo culturale di ciascuna epoca e luogo, costituisce una sorta di "reagente" per la riflessione estetica contemporanea²⁶, nella misura in cui esprime l'esigenza costante dell'arte di sperimentare nuove possibilità di rapporto tra l'attività produttiva, la tecnica e i suoi *media* sensibili.

4. LA "MUSICALIZZAZIONE" DEI SENSI

Nell'opporre alla teoria referenzialista dei *data* sensoriali l'idea di una sensatezza intrinseca alle qualità estetico-percettive dei *media* esperienziali sia le teorie dell'arte, in queste pagine esemplificate schematicamente attraverso le prospettive di Fiedler e di Wölfflin, che l'estesioologia di Plessner compiono uno spostamento significativo da una concezione ontico-ontologica ad una concezione fenomenologico-modale dell'esperienza estetica, strettamente legata al carattere pragmatico-performativo del senso²⁷. Nel far ciò, l'arte diviene il territorio privilegiato per incrinare la generalità del concetto (e con essa il concetto stesso generale di arte), e per cogliere la determinatezza dell'estetico nella molteplicità delle sue dinamiche qualitative.

Tale inversione del particolare rispetto al generale, che l'arte non solo esibisce bensì opera, è insieme il suo privilegio e il suo conflitto insanabile. Se infatti, da un lato, i

²⁴ Ivi, p. 387.

²⁵ In diversi passaggi dei *Concetti fondamentali dell'arte* Wölfflin definisce la molteplicità degli stili come i diversi modi o maniere di vedere la medesima cosa e configurarla attraverso il senso visivo. Sotto un certo aspetto, qui si propone di intensificare la nozione wölffliniana di stile e di leggerla alla luce del concetto wittgensteiniano del "vedere-come", se con il "vedere-come" Wittgenstein non allude ad un atto interpretativo in senso ermeneutico, bensì ad uno stato (*Zustand*), anzi al mio stare nell'esperienza intuitivamente, in prima persona, per coglierla in questo modo determinato, nelle strutture qualitative del semiante, sapendo però che la si può vedere anche in altro modo.

²⁶ Cfr. G. Carchia, *Arte e bellezza*, cit., p. 8.

²⁷ Sull'orientamento pragmatico-performativo dell'estetico insiste efficacemente il saggio di G. Matteucci, *Elementi*, in Id., *Filosofia ed estetica del senso*, cit., in part. pp. 29-39.

diversi generi artistici tendono ad esprimere l'arte *tout court* e il suo rapporto costitutivo tra espressione e percezione, dall'altro lato la generalità dell'arte appare ogni volta superata nella singolarità dei suoi materiali²⁸.

In tale prospettiva, la riflessione critico valoriale sull'unità differenziale dei sensi costituisce uno strumento ottimale per comprendere l'essenza generale dell'arte e insieme la sua specificità modale, operativa. Indagare il problema dell'autonomia dei circoli sensoriali ottico e acustico e delle relative arti che vi afferiscono, come ha tentato di fare Plessner nelle sue ricerche estesiologiche, in altri termini, non significa delineare una concezione atomistica dell'esperienza sensoriale, né tanto meno guardare con miopia agli sviluppi sinestetici delle arti contemporanee. Piuttosto, attraverso l'analisi sistematica di un'arte particolare, la musica, Plessner esamina il nesso materiale, non meramente funzionale, che in generale l'arte istituisce tra senso e sensibilità. Il *medium* della musica, il suono, ha infatti il privilegio estesiologico di offrirsi immediatamente come "corpo di uno spirituale" (*Leib eines Geistigen*)²⁹, materia pura d'espressione. Mentre i colori, per quanto li si isola, rappresentano necessariamente una componente elementare degli oggetti, non disgiungibile dalla figura che essi riempiono, i suoni, una successione di suoni, per le loro specifiche qualità materiali, valgono per se stessi, danno ad intendere qualcosa nel loro risuonare, nella loro operatività modale non traducibile in meri *data* sensoriali.

L'esperienza sonora mostra l'espressione *tout court*, indipendente dai significati linguistici, nella quale il senso prende forma anche senza connotare un oggetto determinato, come un *plus*, una *Mehrdeutigkeit* che eccede i limiti del concetto e si realizza materialmente nell'accadere della successione di suoni, indifferentemente se questa sia dissonante o consonante³⁰. Libera da strutture semantiche, nella sua "generalità connotativa" la musica si offre per Plessner come apertura, come struttura plastica il cui senso si temporalizza nell'accadimento sonoro rinnovandosi continuamente. È infatti il succedersi stesso dei suoni la realtà oggettuale della musica che realizza il soddisfacimento dell'attesa nel vissuto dell'ascoltatore, e istituisce un accordo intrinseco tra gesto corporeo e gesto sonoro: nella danza e nella direzione d'orchestra.

Muovendo da una precisa situazione artistica ed estetica quale è quella senza parola dell'esperienza musicale si giunge, pertanto, perlomeno a tematizzare uno stato di

²⁸ Sul rapporto tra l'arte e le arti osserva pertinentemente Adorno: "proprio artisti di altissimo livello, il cui talento era legato inequivocabilmente a un preciso materiale, come Richard Wagner, Alban Berg, forse anche Paul Klee, hanno giustamente fatto di tutto per far perire nel materiale specifico l'universalmente estetico" (*L'arte e le arti*, cit., p. 179).

²⁹ Cfr. H. Plessner, *Selbstanzeige*, inedito del 1923, ora pubblicato in appendice alla monografia di H.-U. Lessing, *Hermeneutik der Sinne. Eine Untersuchung zu Helmuth Plessners Projekt einer "Ästhesiologie des Geistes" nebst einem Plessner-Ineditum*, Freiburg/München, Alber, 1998, p. 378.

³⁰ Il rilievo teorico e estetico-antropologico dell'estesiologia del suono emerge perspicuamente nell'ampio saggio plessneriano intitolato *Sinnlichkeit und Verstand. Zugleich ein Beitrag zur Philosophie der Musik* (ora in PAP, pp. 119-143), in particolare nell'ultimo capitolo: *Zur Anthropologie der Musik* (ora pubblicato come saggio autonomo in GS VII, pp. 184-200). Sulla teoria del suono di Plessner cfr. il saggio di G. Matteucci, A. Ruco, *Accordanze. Musica e suono nell'estesiologia di Plessner*, in "Intersezioni", XXV, 2 (2005), pp. 349-373.

come significativo anche per la riflessione teoretico-conoscitiva e antropologica, poiché si fa luce sull'intima unione tra soma e spirito che contraddistingue l'esperienza sensibile.

Abbandonate le categorie tradizionali delle estetiche formaliste e contenutiste, la generalità connotativa del materiale sonoro permette allora all'estesiologia di cogliere su un piano critico-trascendentale strutture di senso puramente tematiche, cioè indipendenti da qualunque organizzazione logico-linguistica.

Negli "spazi senza parola"³¹ della musica Plessner tenta allora, in un senso più ampio, di tematizzare la possibilità di una comprensione processuale dell'esperienza che non ipostatizzi il fare come mero fatto, il rappresentare come mero rappresentato, senza tuttavia che tale apertura incrinii la determinatezza della realtà oggettuale dell'arte. La questione estesiologica dello spirituale nell'arte è infatti indisciungibile dal rapporto concreto con i criteri tecnici e le procedure immanenti alle modalità di produzione dei singoli materiali artistici poiché la comprensione dell'arte è in primo luogo una prassi, si confronta con un linguaggio, quel dire muto proprio dell'arte, e della musica come puro accadimento sonoro, la cui determinatezza si fa beffe di qualunque contenutismo.

Il carattere asemantico della musica è dunque ciò che esibisce il significato percettivo-costruttivo su cui dovrebbe fondarsi una grammatica generale delle arti e che Plessner, in uno scritto tardo, sintetizza con la metafora della "musicalizzazione dei sensi". Tale metafora individua il senso dell'attività artistica in generale in quella prestazione spirituale dell'arte che "realizza per entrambi gli ambiti dei sensi più alti un'unità nella quale il vedere e l'ascoltare divengono reciprocamente trasparenti e in tal modo rendono visibile il fondamento, il *fundamentum in re*"³² sui cui poggia l'esperienza dell'estetico. Il musicare evocato dalla metafora, in altri termini, non concerne le dinamiche psicologiche della percezione, cui invece rinvierebbero, per Plessner, le interpretazioni psicologiche della sinestesia, né indica una traduzione allegorica dei colori in suoni, bensì si fonda sulle possibilità di strappare faticosamente ai sensi superiori (vista e udito) le specifiche capacità spirituali, o qualità estesiologiche. Come la musica, anche la pittura in questo senso "fa musica" nel momento in cui si volge alle sue strutture materiali, al colore e alla forma, e alle possibilità stesse di visibilità che esse offrono.

Entro tale quadro teorico, trascendendo la stessa lettera plessneriana, l'estesiologia sembra offrire criteri adeguati per comprendere il faticoso e lento processo di acquisizione dei materiali artistici che caratterizza l'arte in generale e le ricerche contemporanee dell'informale in particolare, e che Klee ha sintetizzato significativamente in una celebre pagina dei suoi *Diari*: "interrompo il lavoro. Un senso di conforto penetra profondo in me, mi sento sicuro, non provo stanchezza. Il colore mi possiede, non ho

³¹ *Spazi senza parola (Sprachlose Räume)* è il titolo di un saggio estesiologico di Plessner del 1967 (ora in GS III, pp. 351-367, tr. it. di M. Russo, in "Discipline filosofiche", XIII/1, 2003, pp. 11-23). Per un'analisi del testo cfr. la nota di Russo alla traduzione (pp. 24-29).

³² H. Plessner, *Die Musikalisierung der Sinne. Zur Geschichte eines modernen Phänomens* (1972), ora in GS VII, p. 492.

bisogno di tentare di afferrarlo. Mi possiede per sempre, lo sento. Questo è il senso dell'ora felice: io e il colore siamo tutt'uno. Sono pittore”³³.

Abstract

Accostando la prospettiva estesiologica di Plessner (§§ 1 e 4) ad alcune istanze delle *Kunstwissenschaften*, con riferimento, in particolare, alle teorie di Fiedler e Wölfflin (§§ 2 e 3), il presente lavoro intende approfondire il nesso tra sensibilità e intelletto, percezione e espressione, che è alla base dell'esperienza dell'*aisthesis*, nelle sue peculiari pratiche artistico-percettive.

Nota biografica

Alessia Ruco (Washington, 1978) si è laureata presso l'Università di Bologna con una tesi sulla teoria delle idee e la metafisica del bello in Schopenhauer. Sempre a Bologna, ha frequentato il Dottorato di ricerca in Filosofia (Estetica) svolgendo una ricerca sulla prospettiva estesiologica e antropologica di Helmuth Plessner, con particolare attenzione alla teoria del suono. Su questi temi ha pubblicato un saggio su “Intersezioni” (XXV/2, 2005 – con G. Matteucci) e sta preparando una raccolta di saggi plessneriani.

³³ P. Klee, *Diari. 1898-1918*, tr. it. di A. Foelkel, Net, Milano 2004, p. 301.

PERCEZIONI ALTERATE E MODERNE. WALTER BENJAMIN E L'HASHISH

Massimo Palma

1. ALTERAZIONI DELLA PERCEZIONE SPAZIALE

La critica ha ignorato a lungo le esperienze di Walter Benjamin con l'hashish, e quando se ne è interessata ha preferito leggerle sulla scia della conclusione del saggio *Sul surrealismo* ("conquistare le forze dell'ebbrezza per la rivoluzione")¹. Se di certo non errata, questa prospettiva rischia di ridurre la tematica a un mero episodio del *Kulturkampf* interno alla sinistra (se il materialismo storico debba o meno far leva su elementi irrazionali). È possibile invece argomentare come il *Rausch* da hashish, che popola gli scritti benjaminiani della maturità, sia teoricamente organico agli snodi concettuali più significativi dell'opera sui *Passages di Parigi* e su Baudelaire, risultando strutturale alla cornice ermeneutica in cui Benjamin inquadra la modernità.

Compiuti a partire dal 1927, gli esperimenti hanno per esito dei verbali, scritti anche da Ernst Jöel, Fritz Fränkel, Ernst Bloch, e un paio di articoli assai simili, *Myslowitz-Braunschweig-Marseille* e *Hashish a Marsiglia*, pubblicati tra il 1930 e il 1932². Sovente

¹ W. Benjamin, *Der Surrealismus*, in Id. *Gesammelte Schriften* (d'ora in poi *GS*), hrsg. von R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972-1987, vol. II, 1, pp. 295-310, qui p. 307; tr. it. in *Ombre Corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1993, pp. 253-268, qui p. 265. Una simile tendenza è stata corretta recentemente: cfr. Marschall, B., *Die Droge und ihr Double: zur Theatralität anderer Bewusstseinszustände*, Köln-Weimar-Wien-Böhlau 2000, che dedica una lunga disamina al Benjamin "custode della soglia" (pp. 172-269), sottolineando l'apprezzamento benjaminiano della performatività e teatralità dell'esperienza dell'ebbrezza. Sul concetto di soglia in rapporto ai *passages* si veda ovviamente Menninghaus, W., *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986.

² W. Benjamin, *Myslowitz-Braunschweig-Marseille. Die Geschichte eines Haschisch-Rausches* (1930), in *GS* IV, 2, pp. 729-737; tr. it. di G. Backhaus, *Sull'hashisch*, Einaudi, Torino 1996² (1975), pp. 5-17, ora in *Opere complete* (d'ora in poi *OC*), vol. IV, *Scritti 1930-31*, ed. it. a cura di E. Ganni con H. Riediger, Einaudi, Torino 2002; Id., *Hashisch in Marseille* (1932), in *GS* IV, 1, pp. 409-416; tr. it. in *Sull'hashisch* cit., pp. 18-29, ora in *OC*, vol. V, *Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni con H. Riediger, Einaudi, Torino 2003, pp. 319-326. Il volume italiano traduce *Über Haschisch*, hrsg. von T. Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972, realizzazione postuma del desiderio benjaminiano di scrivere "un libro molto importante sull'hashish" (lettera a Scholem del luglio 1932, W. Benjamin, *Gesammelte Briefe*, vol. IV, 1931-1934, hrsg. von Ch. Gödde-H. Lönitz, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998, p. 113; tr. it. in *Lettere*, Einaudi, Torino 1978, p. 220). Contiene anche (pp. 39-129), i *Protokolle zu Drogenversuchen* (da *GS*, VI,

il rimando all'hashish affiora esplicitamente negli appunti del *Passagenwerk*. Altre passi appartenenti ai verbali vengono trasposti senza farne menzione. Quanto alle esperienze in sé, ricalcano le analoghe testimonianze dei vari Huxley, De Quincey, Benn³, e di Baudelaire. Questi, a parte ribadire come tra gli effetti si conti l'"esasperazione della personalità umana e allo stesso tempo un sentimento vivissimo delle circostanze e degli ambienti", che tale sostanza "è inadatta all'azione", che "mai uno Stato ragionevole potrebbe reggersi con l'uso dell'hashish. Esso non fa né guerrieri né cittadini", che se "il vino esalta la volontà, l'hashish l'annichila", rileva alcuni elementi che confluiranno nell'analisi di Benjamin. Tra questi l'alterazione della percezione spaziale.

1. A. SPAZIO PROSTITUITO E COMICO

Baudelaire divide il processo in tre fasi: una fase comica, una allucinatoria, una 'filosofica'. Se la prima è caratterizzata da improvvisa ilarità, nella seconda "gli oggetti esteriori assumono parvenze mostruose [...]. Si deformano, si trasformano e infine entrano nel vostro essere, o meglio voi entrate in essi. [...] I suoni hanno un colore, i colori una musica". "Le proporzioni del tempo e dell'essere sono sconvolte dalla moltitudine innumerevole e dall'intensità delle sensazioni e delle idee"⁴. Nei due racconti citati Benjamin riprende il vocabolario baudelairiano della deformazione: qui tanto lo spazio quanto il tempo hanno la tendenza a prolungarsi indefinitamente.

Ecco manifestarsi le pretese spaziali e temporali tipiche del mangiatore d'hashish. [...] Per chi ha mangiato l'hashish Versailles non è troppo grande, né l'eternità dura troppo a lungo. E sullo sfondo di queste dimensioni immense dell'esperienza interiore, della durata assoluta e del mondo spaziale incommensurabile, con quel riso delizioso uno *humour* meraviglioso si sofferma tanto più piacevolmente a contemplare l'assoluta problematicità di tutto l'esistente⁵.

Se già Théophile Gautier nel 1846, nello scritto *Le Club des Hachichins* chiamava il nono capitolo *Non credete ai cronometri* ("il Tempo è morto"), più originale è la lettura benjaminiana della mutazione delle condizioni spaziali. Tra gli appunti del *Passagenwerk* un aforisma recita: "Prostituzione dello spazio nell'hashish: esso è al servizio di tutto ciò

pp. 558-618), ora anche in *Ombre corte* cit., pp. 11-26, 97-100, 163-171, da cui i due racconti prendono spunto, e le *Crocknotizen* (GS VI, pp. 603-607), ora in OC V, pp. 241-244.

³ Sulle esperienze di Benn con la cocaina, cfr. W. Rube, *Provoziertes Leben. Gottfried Benn*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1993, cap. 8, *Im Irrgarten der Alkaloide*, pp. 133-154.

⁴ Le citazioni sono tratte da Ch. Baudelaire, *Du vin et de l'hachisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité* (1851), poi in *Paradis Artificiels* (1860); tr. it. in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesanto, intr. di G. Macchia, Mondadori, Milano 1996, pp. 515-682, qui pp. 537-38, 540-541 e 544-545.

⁵ W. Benjamin, *Myslowitz-Braunschweig-Marseille*, in GS IV, 2, p. 734; tr. it., pp. 12-13 (= OC IV, p. 239) e *Haschisch in Marseille*, in GS IV, 1, p. 410; tr. it., p. 20 (= OC V, p. 320).

che è stato (*das Gewesene*)⁶. Una simile sentenza è in realtà giustificata da un aforisma precedente che, citando il *Paris, mythe moderne* di Roger Caillois, instaura un parallelo tra la costruzione del romanzo poliziesco come rete di prove indiziarie e la loro struttura temporale di sotterranea presenza pronta ad essere riutilizzata al momento giusto.

Ebbrezza nel romanzo poliziesco. Caillois ne descrive il meccanismo (in un modo che ricorda l'ambiente del mangiatore d'hashish): "Les caractères de la pensée enfantine, l'artificialisme en premier lieu, régissent cet univers étrangement présent; rien ne s'y passe qui ne soit prémédité de longue date, rien n'y répond aux apparences, tout y est préparé pour être utilisé au bon moment par le héros tout puissant qui en est le maître"⁷.

Lo spazio che si configura nell'ebbrezza si rivela come tessuto di corrispondenze, tanto atte a innervare di senso "ciò che è stato" quanto "problematiche" in un universo che non gode della risolutezza dell'investigatore (*héros tout puissant*) insita nel poliziesco.

A questa fase Baudelaire anteponeva la fase comica, un'"ilarità bislacca e irresistibile": "le parole più volgari, le idee più semplici assumono una fisionomia bizzarra e nuovissima". Questa "meravigliosa intelligenza del comico", grazie a cui si iterano "gli scoppi di risa, le incomprensibili enormità, i giochi di parole inestricabili, i gesti barocchi"⁸, trova risonanza in Benjamin, che tuttavia aggiunge un punto teorico essenziale.

Colpisce molto la lunghezza delle frasi che uno pronuncia. Anche questo è connesso con l'estensione e (probabilmente) con il riso. Il fenomeno dei *passages* è anche la lunga estensione orizzontale, combinata forse con la fuga nella lontana, minuscola prospettiva che si volatilizza. In tale piccolezza sta forse un momento che collega l'idea del *passage* con il riso. [Cfr. il libro sul dramma: potenza rimpicciolente della riflessione (*verkleinernde Macht der Reflexion*)⁹.

Non solo la fase comica viene qui intrecciata con quella della distorsione temporale e spaziale, ma Benjamin identifica il riso con la riflessione, individuandone se non una potenza di cesura, una verticalità che censura lo spazio orizzontale 'prostituito'. È la piccola morte della riflessione che scaturisce come riso. Ma la risata ha una peculiarità che non la lascia identificare come un polo immediatamente positivo, risolutivo rispetto

⁶ Id., *Das Passagen-Werk*, in *GS*, V, 1, p. 267 (G 16, 2); tr. it. *OC IX, I "Passages" di Parigi*, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, p. 210.

⁷ G15, 5, ivi, p. 265; tr. it., p. 209. Sull'argomento si veda N. Bolz, *Prostituiertes Sein*, in N. Bolz - R. Faber (hrsg.), *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins "Passagen"*, Würzburg, 1986, pp. 191-213, che rileva un'affinità tra l'analisi benjaminiana della metropoli e quella heideggeriana del *Man*. Ma cfr. soprattutto il rimando di B. Marschall, *Die Droge und ihr Double*, p. 189, a una prima stesura del progetto sui *passages*, in cui si parla di *raumgewordene Vergangenheit* (*Passagen-Werk*, V, 2, p. 1041; tr. it., p. 955).

⁸ Ch. Baudelaire, *Del vino e dell'haschisch*, cit., pp. 537-538.

⁹ W. Benjamin, *Protokolle zu Drogenversuchen*, *GS* VI, p. 559; tr. it., pp. 42-43.

all'estensione indefinita: come la riflessione può immalinconirsi e perdersi nella rimuginazione saturnina, perché scaturisce da una posizione che tende a perpetuare il gioco di rinvio a una presupposizione, smarrendosi nella propria negatività, così anche la risata è di matrice doppia. Spezza, censura, interrompe, ma non in modo definitivo, giacché proviene da quella stessa ebbrezza che ha portato lo spazio a prostituirsi. L'interpretazione della risata nell'ebbrezza viene trasfigurata proprio leggendo Baudelaire:

è uno shock che improvvisamente risveglia dalla pensosità chi è immerso in pensieri. Le leggende medievali definiscono “infera risata di scherno” la tipica esperienza di shock di colui che, spinto dal desiderio di una maggiore sapienza umana, si è accostato alla pratica della magia. “In essa... il mutismo della materia è superato. Proprio la risata infernale è infatti la forma eccentrica e deformata che ha la materia di spiritualizzarsi. Essa diventa così spirituale che supera d'un balzo la parola, vuole spingersi oltre e sfocia nel fragore della risata” (*Ursprung*, p. 227). Proprio questa risata stridula fu propria di Baudelaire, e non solo: essa gli echeggiò continuamente all'orecchio e gli diede molto da pensare¹⁰.

Si tratta della risata che proviene dalla materia allorché il curioso vi si accosta per carpirne magicamente i segreti, e che Benjamin, nel suo scritto sull'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, richiama per definire l'intrigante barocco come ‘spassoso’: è “la materia che irride il ‘significato’ allegorico e schernisce chiunque creda di potersi calare impunemente nelle sue profondità”. Mentre rileva la libertà semantica dell'allegorico, Benjamin rivendica qui un'autonomia linguistica della materia, che si ribella al gioco di riflessioni allegoriche del *flâneur* e lo spinge a pensare. Un'autonomia della materia che rivela la sua spiritualizzazione indipendente dalle operazioni d'un melanconico. In modo analogo il riso da ebbrezza rivela, problematicamente, l'intervento della riflessione nel suo elemento originario di posizione, neutralmente verticale, e però insufficiente ad acquisire valenza critica.

L'esperienza dell'hashish in Benjamin si prospetta come esperienza totalizzante di una soglia: non vale in lui quel terzo grado ‘filosofico’ individuato da Baudelaire, segnato da un “raddoppiamento della crisi, un'ebbrezza vertiginosa seguita da un nuovo ammaliamento”, da “una beatitudine calma e immobile. Tutti i problemi filosofici sono risolti [...]”. Ogni contraddizione è diventata unità. L'uomo è promosso dio¹¹. In Benjamin l'hashish non dipinge una possibile *Versöhnung*, ma un'esperienza a rischio per eccellenza, tanto quanto è rischiosa la riflessione, perché come questa atto a svelare la duplicità delle cose, l'interdipendenza di spiritualità e materialità, di estensione infinita e riso. Non è un caso che sia apparentata a quelle esperienze tipicamente moderne trattate nel *Passagenwerk*: una delle idee germinative dell'opera incompiuta, la definizione della noia, sembra trarre spunto proprio dai *Drogenversuche*.

¹⁰ Id., J 53 a, 4, *Passagen-Werk*, in *GS V*, 1, p. 409-410; tr. it. cit., p. 350 (la citazione dal *Dramma Barocco Tedesco* è in *GS I*, 1, p. 401; tr. it. in *OC II, Scritti 1923-1927*, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, p. 261).

¹¹ Ch. Baudelaire, *Del vino e dell'haschisch*, cit., p. 542.

Al complesso della noia e dell'attesa – indispensabile è una metafisica dell'attesa – si potrebbe aggiungere in determinate circostanze quella del dubbio. In un'allegoria di Schiller si dice: "l'ala incerta della farfalla". Ciò indica quella stessa interdipendenza di slancio e sentimento del dubbio che è così caratteristica dell'ebbrezza da hashish¹².

Nessuna liberazione attivistica delle forze dell'ebbrezza può svincolare l'*Haschischrausch* dallo *Zusammenhang* tra slancio e dubbio, così come non si dà risveglio che non sia sintesi di coscienza onirica e coscienza della veglia, che non scaturisca da quest'origine duplice e spuria¹³.

1. B. SPAZIO DOZZINALE

Cosa intende Benjamin per dozzinalizzazione (*Kolportage*)? I testi dedicati al *flâneur* mostrano come, antecedente alla "prostituzione", sia una particolare seduzione.

La 'dozzinalizzazione dello spazio' (*das Kolportage-Phänomen des Raumes*) è l'esperienza basilare del *flâneur*. [...] Grazie a tale fenomeno tutto ciò che è potenzialmente accaduto solo in questo spazio, viene simultaneamente percepito. Lo spazio ammicca al *flâneur*: cosa sarà mai accaduto in me?¹⁴.

La rappresentazione figurata di uno spazio che "ammicca" al *flâneur* trova una più sostanziosa rispondenza teorica nel verbale del 15 gennaio del 1928, dove si fa riferimento al nesso tra l'intenzione di dozzinalizzazione e le più profonde intenzioni teologiche. "Esse la rispecchiano in modo poco chiaro, traspongono nell'ambito della contemplazione ciò che vale solo nell'ambito della vita attiva. Ossia che il mondo è sempre di nuovo lo stesso (che tutto sarebbe potuto accadere nella medesima stanza)". A questo si rapporta l'esperienza del pio, "al quale tutte le cose servono per il meglio, proprio come qui lo spazio della fantasia è a favore di tutto ciò che è stato". Nel *Passagenwerk* si farà allusione con gli stessi termini alla stessa esperienza, ma senza far riferimento all'hashish. Chi fruisce della prostituzione dello spazio è la fantasia, che esplica l'intenzione dozzinalizzante nella dimensione spaziale ("l'elemento teologico è profondamente calato nell'ambito della dozzinalizzazione"), garantendo un'espressione a quelle più profonde verità che hanno "la

¹² W. Benjamin, *Passagen-werk*, in *GS V*, 1, p. 536; tr. it. p. 476 (M 4a, 1). Il verbale del 18 dicembre 1927 (*Protokolle zu Drogenversuche* cit., p. 560; tr. it. cit., p. 45), riporta lo stesso detto di Schiller che ritroviamo nei *Primi appunti. Passages* di Parigi I (O° 26) in *Passagen-Werk*, *GS V*, 2, p. 1029; tr. it., p. 940).

¹³ Cfr. B. Chiatuzzi, *Filosofia del sogno. Saggio su Walter Benjamin*, Mimesis, Milano, 2006, p. 39, che rimanda giustamente agli aforismi K 1, 5 e N 3a, 3. Si veda anche N 4, 4: "L'utilizzo degli elementi onirici al risveglio è il canone della dialettica. Tale utilizzo è esemplare per il pensatore e vincolante per lo storico" (*GS V*, 1, p. 580; tr. it., p. 521).

¹⁴ W. Benjamin, in *Passagen-Werk*, *GS V*, 1, p. 527; tr. it., p. 468 (M 1a, 3).

forza enorme di potersi ancora adattare all'oscuro e al volgare, di rispecchiarsi a modo loro perfino nel sognatore irresponsabile¹⁵.

La dozzinalizzazione cui vengono sottoposte le verità teologiche è quella che nel *Passagen-Werk* produce marxianamente la merce come “capriccio teologico”¹⁶. Certamente il tono e l'immagine adombrati nella conclusione del passo citato precludono alle tesi *Sul concetto di storia*: se nell'ordinario, nel volgare, sono in gioco verità profonde, i sogni ‘irresponsabili’ meritano il ‘risveglio’ dell'azione storico-politica¹⁷. Ma il punto che più ci interessa è che il mondo sia raffigurato come uno: tutto può aver luogo nello stesso spazio. Nel nesso che sotto l'aura profana dell'hashish, all'alba del lavoro su Parigi, Benjamin stringe tra dozzinalizzazione e secolarizzazione, resta cioè ferma una percezione di totalità e di simultaneità: stando alla tavola kantiana delle categorie, nello *Haschischrausch* tutto accade secondo una potenziale simultaneità. In gioco sono quantità (la totalità), modalità (possibilità) e relazione (reciprocità, la *Gemeinschaft* di Kant)¹⁸. Manca soltanto la qualità (realtà, negazione, limitazione): è pertanto la qualità, nel modo della sua assenza, ad esser indiziata di sostituzione a favore della fantasia secolarizzante che volgarizza e dozzinalizza il teologico. Lo smarrimento della qualità nel processo della percezione alterata può esser allora considerata come il perno attorno a cui ruota la dozzinalizzazione del teologico e il suo rovescio complementare, la de-finalizzazione dello spazio in cui si muove l'individuo sotto effetto d'hashish, o il *flâneur*.

Cosa vuol dire infatti il composto tedesco *Kolportage-Phänomen* reso con ‘dozzinalizzazione’? Il teologico – quell'elemento immanente e incidente nell'ordine profano che in Benjamin propriamente consente l'apertura della storia alla memoria e alla giustizia – ha la capacità di rendersi invisibile, quotidiano, ordinario, in attesa di esser raccontato¹⁹. L'hashish rivela in guisa profana ciò che al devoto è ben noto, la funzionalità dell'accaduto rispetto allo scopo teologico-morale. Ma non deve sfuggire come sia in campo qui, parallelamente alla presenza celata dell'elemento teologico, il rischio della sua de-funzionalizzazione: esso non ha funzione attiva nel fenomeno della *flâne-*

¹⁵ Id., *Protokolle zu Drogenversuche* cit., p. 565; tr. it., p. 53 (tr. mod.). Lo stesso brano appare anche in S 1a, 5 del *Passagen-Werk* (GS V, 2, pp. 677-678; tr. it., p. 611), con la significativa differenza che anziché di “vita attiva” si parla di “vita giusta” e che, nella comparazione tra il pio e l'ebbro, manca il riferimento alla fantasia.

¹⁶ W. Benjamin, *Passagen-Werk*, GS V, 1, p. 51; tr. it., p. 10. Cfr. F. Desideri, *L'enigma della cosa e il feticismo dell'apparenza* (2001), in *Il fantasma dell'opera*, Il Melangolo, Genova 2003, pp. 105-132, che dimostra quanto Benjamin abbia preso sul serio questa formula del *Capitale*.

¹⁷ A sintesi efficace del tema richiamato si prenda l'aforisma N 18, 4, in W. Benjamin, *Passagen-Werk*, GS V, 1, p. 608; tr. it. p. 546: “L'adesso della conoscibilità è l'attimo del risveglio”.

¹⁸ Ci riferiamo alla comunione dinamica di I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*; tr. it. di G. Gentile - G. Lombardo Radice, riv. da V. Mathieu, Laterza, Roma-Bari 2000 1909/10), p. 180: “la simultaneità delle sostanze nello spazio non può nell'esperienza esser conosciuta altrimenti che a patto di presupporre una scambievole azione di esse fra di loro; e questa è la condizione di possibilità delle cose stesse come oggetti dell'esperienza”.

¹⁹ Sul nesso tra la configurazione del teologico, l'esperienza e la costruzione del concetto di storia, si veda F. Desideri, *Del teologico nelle tesi sul concetto di storia* (1987), in Id., *La porta della giustizia*, Pendragon, Bologna 1995, pp. 139-152.

rie, che si esercita in uno spazio radicalmente deprivato dei fattori morali che facevano da cornice alla vita del pio. Si tratta di qualcosa di affinabile nella sua struttura logica a quel che Weber definisce *Veralltäglicung* – la quotidianizzazione dell'elemento religioso o carismatico –, nell'ambito di processi di stabilizzazione religiosa in cui l'originaria spinta profetica e carismatica si incardina perlopiù nella codificazione e nelle strutture di dominio, atte a garantire un'uguale spendibilità della grazia nel quotidiano²⁰.

L'analogia della movenza teorica benjaminiana si colloca pure in un ulteriore accento posto sulla percezione spaziale del *flâneur*. Lo spazio esercita potenzialmente sul *flâneur* una seduzione per il tramite di una teleologia interna che svela gli oggetti come qualcosa di saputo, posseduto. Ovvero c'è un impossessamento che anticipa la "prostituzione", ma è giocato tutto al livello della percezione alterata, di un'ebbrezza che Benjamin definisce "anamnestica": tutto sta nel comprendere che cosa ci si ricorda davvero nell'ebbrezza.

Chi cammina a lungo per le strade senza meta è colto da un'ebbrezza. [...] Quell'ebbrezza anamnestic, in preda alla quale il *flâneur* gira per la città, non si nutre solo di ciò che colpisce i suoi sensi, ma è capace di impossessarsi del mero sapere, di dati morti come se fossero qualcosa di esperito e di vissuto²¹.

Siamo davanti allo stesso tratto per cui lo spazio prostituito è "al servizio di tutto ciò che è stato": lo spazio quotidiano, sempre lo stesso, imbevuto nel ricordo della sua matrice teologica quotidianizzata, diventa l'oggetto di sapere su cui l'ebbro *flâneur* esercita la sua sapienza allegorica. Ma lo spazio dei "dati morti" è lo spazio delle merci: nell'esperienza provocata dall'hashish si rivela in realtà decisivo il fenomeno di uno spazio come scena della merci, che *provoca* la percezione di un'eguaglianza del loro valore di scambio. Chi guarda lo spazio espositivo della modernità, chi percepisce le cose come dozzinalmente, ugualmente scambiabili, ne sa solo oscuramente la problematicità teologica nascosta. Lo spazio si espone secondo un principio di equivalenza tra le sue componenti, garantendo un'ebbrezza da omogeneità. La quotidianizzazione inerente all'esperienza del *flâneur* coincide perciò con la dozzinalizzazione dell'ebbrezza che, nell'esperienza extra-quotidiana, spetterebbe solo a comunità o individui esclusivi. È la nascita del divertimentificio parigino, l'idea dell'esposizione universale, a creare lo spazio simbolico necessario alla *Kolportage* dell'ebbrezza. Il nocciolo teologico del fenomeno merce viene qui a insediarsi e nascondersi in quanto è esposto, reso vendibile.

Le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce [...], trasferiscono il valore di scambio delle merci; creano un ambito in cui il valore d'uso passa in secondo piano; inaugurano una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi dis-

²⁰ Il termine è riferito tanto al carisma quanto a contenuti religiosi: in M. Weber, *Economia e società*, si veda il vol. 2, *Comunità religiose*, Donzelli, Roma 2006, pp. 86, 105, 107, 119, 142, 147, 204-205 e il vol. 4 dedicato al dominio, *Herrschaft*, a cura di E. Hanke, Mohr (Siebeck), Tübingen 2005, p. 380, 494, 517, 559, 594, 597, 625, 739, 755. Colgono un nesso teorico ulteriore ma affine le osservazioni di E. De Conciliis, *La redenzione ineffettuale. Walter Benjamin e il messianismo moderno*, La città del sole, Napoli, 2001, pp. 606-614, sulla trasformazione dell'ebbrezza operata dal mondo capitalistico delle merci.

²¹ W. Benjamin, *Passagen-Werk*, GS V, 1, p. 525; tr. it., p. 466 (M 1, 3 e M 1, 5).

trarre. L'industria dei divertimenti gli facilita questo compito, sollevandolo all'altezza della merce. Egli si abbandona alle sue manipolazioni, godendo della propria estraniamento da sé e dagli altri. – L'intronizzazione della merce e l'aureola di distrazione che la circonda è il tema inconsapevole dell'arte di Grandville²².

1. C. SPAZIO ALLEGORICO

Per la percezione simultanea, dettata dall'hashish, dell'equivalenza del valore di scambio delle merci nello spazio espositivo della capitale francese, si può parlare anche di un'allegorizzazione dello spazio, rievocando il concetto di allegoria costruito da Benjamin in polarità col simbolo nel *Dramma barocco tedesco*. L'allegorizzazione è l'esito, secondo una formula di Baudelaire, dell'"*ivresse religieuse des grandes villes*", dove "i grandi magazzini sono i templi consacrati a quest'ebbrezza"²³. E Baudelaire è il nume tutelare di questo sguardo allegorico: è negli appunti a lui dedicati nel *Passagenwerk* che troviamo la conclusione secondo cui "le allegorie rappresentano ciò in cui la merce trasforma le esperienze degli uomini di questo secolo"²⁴. Il senso dell'affermazione benjaminiana, come insegna la *Habilitationschrift* sul dramma barocco, è che, come nell'allegoria, si assiste al travestimento di quanto è storico, la forma-merce, in oggetto naturale, come esemplificato dall'arte di Grandville:

Le esposizioni universali edificano l'universo delle merci. Le fantasie di Grandville trasferiscono il carattere di merce all'universo. Lo modernizzano. L'anello di Saturno diventa un balcone in ferro battuto su cui gli abitanti di Saturno prendono aria la sera²⁵.

Nella quotidianizzazione dell'ebbrezza si fa quindi storia naturale vendendo la merce: si identifica l'oggetto naturale nella cornice della moda, si fa coincidere l'oggetto-merce, storicamente prodotto, con l'eterna uguaglianza con sé del ciclo cosmico²⁶. Qui "la storia viene secolarizzata senza riguardi, e introdotta nel contesto naturale così come aveva fatto l'allegoria trecento anni prima"²⁷. Se le allegorie sono espressione della

²² Ivi, vol. V, 1, pp. 50-51; tr. it., pp. 9-10.

²³ Ivi, V, 1, p. 109; tr. it., p. 65 (A 13).

²⁴ Ivi, V, 1, p. 513; tr. it., p. 353 (J 55, 13).

²⁵ Ivi, V, 1, p. 51; tr. it., p. 10. Che questo abbia a che fare anche con le esperienze con l'hashish lo rivelano gli appunti, dove (F 1, 7), accanto alla citazione da Grandville da cui è tratto il passo dell'exposé ("*Habille put se convaincre alors que l'anneau de cette planète n'était autre chose qu'un balcon circulaire sur le quel les saturnines viennent le soir prendre le frais*"), compare il lemma "Hashish" (ivi, V, 1, p. 212; tr. it., p. 160).

²⁶ Opera qui in Benjamin quello stesso concetto di equivalenza come polo negativo rispetto a un'uguaglianza storicamente prodotta dal lavoro vivo, comune a tutte le merci, che è presente in Marx. Si vedano le interessanti argomentazioni a proposito della normatività ed anteriorità logica (in quanto valore) di questa "sostanziale uguaglianza" rispetto al valore di scambio, in F.S. Trincia, *Eguaglianza e teoria del valore in Marx*, "Iride", XIX, n. 47, gennaio-aprile 2006, pp. 135-145.

²⁷ W. Benjamin, *Passagen-Werk*, GS V, 1, p. 267; tr. it., p. 210 (G 16, 3).

fossilizzazione dell'esperienza storicamente determinata, la mutazione della condizione spaziale della sensibilità, ciò che Benjamin chiama "prostituzione", corrisponde a un'analoga cristallizzazione dell'esperienza in una forma standard, in cui viene esperita soltanto la spazialità di oggetti che occupano lo sguardo offrendo la propria forma di valore di scambio, ciascuno uguale all'altro. Per questo la figura che rappresenta la sintesi di forma allegorica e contenuto storico-sociale (merce) è proprio la prostituta. "La forma di merce viene alla luce in Baudelaire come contenuto sociale della forma specifica della visione allegorica. Nella prostituta, come loro sintesi, forma e contenuto divengono una cosa sola"²⁸. La concrezione della trasformazione spaziale in atto sotto l'effetto della canapa coincide con la spettrale oggettività della prostituta baudelaireana, corpo che è forma di merce, corpo in cui si radica quel meccanismo di *Einfühlung* ("l'amore per la prostituta è l'apoteosi dell'immedesimazione nella merce"²⁹) che è alla base dell'ebbrezza da valore espositivo della metropoli, ebbrezza incapace di cogliere ciò di cui è la dozzinalizzazione. Nella sua problematicità lo sguardo allegorico del *flâneur* sembra vibrare delle stesse corde di cui risuona l'esperienza dell'hashish.

Potrebbe esistere una strettissima connessione tra l'immaginazione (*Bildphantasie*) allegorica e quella messa a disposizione del pensiero dall'ebbrezza da hashish. In quest'ultima sono in azione dei geni di diversa natura: quello della profondità melanconica, quello della spiritualità alata"³⁰.

La rappresentazione dell'intima duplicità nella figurazione dei due geni di cui vive l'allegoria stessa, melanconia e spiritualità, giova a riconoscere la chiave di lettura scelta da Benjamin per comprendere l'esperienza nella seconda modernità dello *Spätkapitalismus* rispetto alla prima modernità del *Trauerspiel*. Se lì l'allegoria è vita cristallizzata che figura come segno di morte, qui è uno spazio di significazione allegorica ad esser colto dal *flâneur* nell'esposizione degli oggetti in vendita. Perché "col *flâneur* l'intelligenza si reca al mercato"³¹, ma lì non ritrova alcuna aura, alcuna lontananza³². Trova uno sguardo, il proprio, che non si ridesta più in ciò che è contemplato, che s'immedesima nell'oggetto osservato, che sente empaticamente l'oggetto come oggetto spaziale 'prostituito'.

Pur con questa deriva empatica, lo *Haschischrausch* resta però distinto, come esperienza percettiva strutturalmente ambigua, dalla caduta nella sfera mitica: è questo uno dei perni attorno a cui ruota la lettura di Baudelaire, se è vero che Benjamin si imponeva in uno degli aforismi più programmatici di "sviluppare con chiarezza l'antitesi tra mito e allegoria" e se "fu grazie al genio dell'allegoria che Baudelaire non cadde vittima dell'abisso del mito,

²⁸ Ivi, V, 1, p. 423; tr. it., p. 364 (J 59, 10).

²⁹ Ivi, V, 1, p. 637; tr. it., p. 572 (O 11a, 4). Sul tema si veda l'analisi di K. Stögner, *Traum-Zeit-Moderne-das ewige Bild der Weiblichkeit. Eine Annäherung an Walter Benjamins Passagen-Werk*, Braumüller, Wien, 2004, qui pp. 49-65.

³⁰ W. Benjamin, *Passagen-Werk*, V, 1, p. 440; tr. it., p. 382 (J 67a, 6).

³¹ Ivi, V, 1, p. 54; tr. it., p. 13.

³² Ivi, V, 1, p. 396; tr. it., p. 336 (J 47, 6): "Va attribuito un valore decisivo allo sforzo di Baudelaire d'impadronirsi di quello sguardo in cui s'è spento l'incanto della lontananza [...]. Su ciò la mia definizione dell'aura come lontananza dello sguardo che si ridesta in ciò che è contemplato".

che lo accompagnò a ogni passo il suo cammino”³³. Nella sua parentela con l’immaginazione allegorica, la *Bildphantasie* dettata dall’ebbrezza da hashish si configura, nelle parole di Benjamin, sostanzialmente come uno strumento “a disposizione del pensiero”.

2. SPAZIO D’EQUIVALENZA E VALORE ESPOSITIVO

Se Benjamin pensa che “ il grado di saturazione auratica della percezione umana sia stato esposto nel corso della storia a delle oscillazioni” e che sia “ragionevole supporre che le epoche che tendono ad un’espressione allegorica abbiano esperito una crisi dell’aura”³⁴, anche lo spazio allegorico ingenerato dell’hashish è legato al celebre declino dell’aura³⁵. Nella seconda modernità lo stesso visitatore delle esposizioni universali è suscettibile di diventare *flâneur* allegorico, immedesimato con ciò che la merce significa: il valore di scambio fatto passare come caratteristica naturale (dimentica dell’esser lavoro socialmente necessario).

Le esposizioni universali erano l’alta scuola in cui le masse escluse dal consumo apprendevano l’empatia col valore di scambio. “Guardare tutto, non toccare niente”³⁶.

Al pari di quanto accade con l’*Entzauberung* dell’opera e la dissoluzione della sua sacralità percettiva, le esposizioni universali rischiano di creare una narcotizzazione allegorica, perché l’universalità del carattere di merce che riveste gli oggetti coincide con la loro neutralità funzionale. Per questo tra i *Paralipomena* del *Passagenwerk* uno schema classifica il rapporto tra *Weltausstellungen* e classe operaia come *irriges* e acritico³⁷. La nascita dello spazio di esposizione coincide con la genesi di uno spazio in cui ad esser percepito è il feticcio merce nella sua indifferenza, nella sua indeterminazione qualitativa che rende ogni oggetto uguale all’altro, equivalente nel suo valore di scambio. La merce vendibile nella sua astrazione è il correlato oggettivo della *flânerie*, che si dispone nei suoi confronti in un atteggiamento imitativo, mimetico, rappresentando l’intellettuale stesso come oggetto di mercato. È quanto Benjamin ripete ad Adorno in una lettera del 23 febbraio 1939:

L’uguaglianza è una categoria del conoscere; nella percezione sobria a rigore non la si incontra mai. La percezione sobria (*nüchtern*) nel senso più stretto del termine,

³³ Ivi, V, 1, p. 344; tr. it., p. 284 (J 22, 5).

³⁴ Ivi, V, 1, p. 462-63; tr. it., p. 404 (J 77, a 8).

³⁵ L’aforisma J 60a, 4 “Per il declino dell’aura una cosa, nell’ambito della produzione di massa, ha un significato del tutto eccezionale: la riproduzione massificata dell’immagine” (ivi, p. 425; tr. it., p. 367), richiama da vicino i temi del saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

³⁶ Ivi, V, 1, p. 267; tr. it., p. 210 (G 16, 6).

³⁷ Ivi, V, 2, p. 1216; tr. it., p. 990. Si veda anche G 16, 7: “L’industria del divertimento raffina e accresce la varietà dei comportamenti reattivi delle masse. Le prepara così per il successivo trattamento attraverso la pubblicità. È dunque ben fondato il suo legame con le esposizioni universali” (ivi, V, 1, p. 267; tr. it., p. 211).

libera da ogni pre-giudizio, nel caso estremo si imbatterebbe solo in un simile. [...] L'economia fondata sullo scambio di merci arma la fantasmagoria dell'uguale, che in quanto attributo dell'ebbrezza si conferma al tempo stesso come figura centrale dell'apparenza [...]. Il prezzo rende la merce uguale a tutte le altre acquistabili allo stesso prezzo³⁸.

Si noti come questo passo epistolare armi l'analisi benjaminiana di un concetto, quello della "fantasmagoria dell'uguale" che poggia sullo statuto dell'apparenza (*Schein*). Lo spazio in cui è visibile l'*Ausstellungswert* della merce è uno spazio governato da un regime fenomenico in cui domina la categoria dell'uguale, meglio, dell'equivalente, e rispetto a cui alla conoscenza sfuggono del tutto le categorie della qualità: la merce è concepita unicamente attraverso altro³⁹. E lo sguardo conoscitivo 'equalizzante' rivolto allo spazio espositivo è attribuito di un'ebbrezza che riconosce l'apparenza nel suo status teorico sommamente ambiguo, pronto ad esser criticato e svelato nella sua verità (di prodotto storico-sociale, nel caso della merce). È in virtù del suo status di *Schein* che la merce si presta ad esser miticamente fissata come prezzo, ma è in virtù del suo stesso esser apparenza che essa può esser criticata e dialetticamente svelata. L'ebbrezza provata dal *flâneur* al cospetto delle merci è il *pendant* soggettivo di questa stessa duplicità direzionale dell'apparenza.

3. IL DIRITTO DI SOMIGLIANZA UNIVERSALE

La seconda fase descritta da Baudelaire, quella allucinatoria, presentava la nota sinestetica tipica dei suoi componimenti, per cui i suoni hanno un colore e i colori una musica, in un'intensità simultanea di idee e sensazioni, assecondando uno stato in cui le facoltà dell'animo prendono a somigliarsi l'una all'altra e le operazioni che sembravano analiticamente distinguibili si fanno sinteticamente indiscernibili. Nella lettera ad Adorno appena citata, all'uguaglianza intesa come astratta equivalenza del valore di scambio, Benjamin contrappone l'uguaglianza intesa nella percezione del simile, percezione che lì egli designa, *à la* Hölderlin, come sobria. Paradossalmente, è l'ebbrezza da hashish ad approssimarvisi maggiormente, segnando un sottile scarto rispetto al *Rausch* tipico del *flâneur*. Benjamin rivendica l'elemento della mimesi come costitutivo dell'ebbrezza da hashish e proprio attraverso la dicotomia tra uguale e simile, *gleich-ähnlich*, instaura un rapporto di prossimità, ma non di identificazione tra *flânerie* ed ebbrezza da hashish.

Una possibile chiave di lettura di questo scarto è quella di una *doppia mimesi*, se Benjamin afferma: "Hashish. Si imitano cose che si sono apprese nella pittura:

³⁸ W. Benjamin, *Gesammelte Briefe* cit., VI, 1938-1940 (2000), pp. 224-226; tr. it. in *Lettere* cit., pp. 381-82 (tr. mod.).

³⁹ Cfr. per un'articolata genealogia spinoziana di questo passaggio marxiano, M. Pascucci, *La potenza della povertà. Marx legge Spinoza*, Ombre corte, Verona 2006, pp. 21-36.

la prigione, il ponte dei sospiri, la scala come uno strascico⁴⁰. Lo *Haschischbrausch* si configura cioè come un'imitazione di quanto l'arte imita dalla natura, alla maniera della pittura. L'alterazione della percezione sviluppa un "talento fisiognomico", per cui il soggetto in stato di ebbrezza si rende capace di sprofondare nei volti di chi lo circonda, cogliendo come a un Rembrandt o a un Leonardo "la bruttezza poteva presentarsi come il vero serbatoio della bellezza"⁴¹. La percezione di somiglianze si configura sì come un cogliere sfumature tutte uguali ("sul mio giornale trovo la frase: 'Con il cucchiaino si deve attingere l'uguale dalla realtà'. [...] Vedevo unicamente sfumature: queste tuttavia erano tutte uguali"⁴²), ma nell'estrazione di questa rete di uguaglianze si manifesta una capacità dialettica che trasfigura e rende parlante questa stessa uguaglianza, ovvero, fuor di metafora, rovescia la qualità estetica d'un oggetto nel suo opposto, il brutto nel bello. Avviene così la restituzione per via di mimesi d'un profilo qualitativo all'oggetto, eppure questa *qualificazione* è sancita ancora da una indifferenza che ne rende monca la stessa dialettica intrinseca: è quanto Benjamin definisce col concetto di sovrapposizione. Le sfumature tutte uguali si configurano come differenze che si sovrappongono e contrari che si mescolano.

I fenomeni di sovrapposizione che compaiono sotto l'effetto dell'hashish sono da ricondurre all'effetto della somiglianza. [...] La categoria della somiglianza, che per la coscienza desta non ha che un significato molto ristretto, nell'universo dell'hashish ne riceve uno illimitato. In esso tutto è volto, ogni cosa ha l'intensità della presenza viva che permette di cercarvi come in un volto i tratti apparenti. In questa circostanza persino una proposizione riceve un volto (per non parlare di una parola singola) e questo volto è simile a quello della proposizione opposta. In questo modo ogni verità indica con evidenza il suo contrario e da questo stato di cose si spiega il dubbio. La verità diventa un che di vivo, essa vive solo nel ritmo in cui la proposizione e il suo opposto si sovrappongono per potersi pensare⁴³.

La vitalità della verità intesa come *Überdeckung* o *Superposition* si regge interamente su quella "somiglianza" enucleata teoricamente in *Sulla facoltà mimetica* (1933).

È la somiglianza immateriale che fonda le tensioni non solo fra il detto e l'inteso, ma anche fra lo scritto e l'inteso, e altresì fra il detto e l'inteso. [...] La scrittura è divenuta così, insieme alla lingua, un archivio di somiglianze immateriali, di corrispondenze immateriali [...]. Così la lingua sarebbe lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio della somiglianza immateriale: un medium in cui emigrarono senza residui le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia⁴⁴.

⁴⁰ W. Benjamin, *Passagen-Werk*, GS V, 1, p. 528; tr. it., p. 469.

⁴¹ Id., *Protokolle zu Drogenversuchen*, GS VI, pp. 582-83; tr. it., pp. 78-79. Il passo è presente anche in *Haschisch in Marseille*, in GS IV, 1, p. 412; tr. it. in *Sull'haschisch*, p. 22 (= OC V, p. 321) e in *Mysłowitz-Braunschweig-Marseille*, GS IV, 2, p. 735; tr. it. in *Sull'haschisch*, p. 14 (= OC IV, p. 240), ma Rembrandt è diventato Leonardo.

⁴² Ivi, pp. 584-585; tr. it., p. 83.

⁴³ W. Benjamin, *Passagen-Werk*, GS V, 1, p. 526; tr. it. p. 467 (M1a, 1).

⁴⁴ W. Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, in GS II, 1, pp. 210-213, qui pp. 212-213; tr. it. in OC V cit., pp. 522-524, qui p. 524 (tr. mod.).

Nell'hashish è proprio questa facoltà a rimettersi in moto, a reperire similitudini, corrispondenze universali, sfruttando l'archivio di lingua e scrittura. La vitale verità, mescolata al dubbio, attraverso cui Benjamin nel *Passagenwerk* designa l'ebbrezza da hashish, si nutre proprio del medium della capacità di produzione e ricezione mimetica di quest'archivio dell'esperienza. Ma la capacità mimetica che si rivela sotto l'hashish è strutturalmente contraddittoria, in quanto innervata dal processo di quotidianizzazione sopra descritto: questa mimesi vive di uno svincolamento dalla finalità teologico-morale, è neutra, a disposizione. Abbandonata dai fini, l'ossimorica verità insita nello *Haschischrausch* è rappresentata dalla confusa mimesi dell'attività generativa immanente alla natura. Da qui nasce una delle formulazioni più chiare di quel che Benjamin intende con verità, idea non intenzionabile dalla conoscenza:

e ricordando quello stato d'animo, vorrei credere che l'hashish ha la forza e il dono di convincere la natura a far ripetere quello spreco (*Verschwendung*) della propria esistenza che noi sperimentiamo quando siamo innamorati⁴⁵.

Se c'è qui un rimando alla potenza generativa che inerisce alla natura e che riempie la percezione alterata dall'hashish, si segnala anche attraverso cosa questa potenza generativa, in piena *dépense*, neutrale rispetto ad ogni scopo teologico-morale, si espliciti e si esprima: la facoltà mimetica. Nello *Haschischrausch* le cose prendono a somigliarsi, e questa similitudine rimanda a, mima a sua volta l'idea generativa che i fenomeni custodiscono.

Una volta definito come l'esperienza sotto hashish ripresenti questa proprietà mimetica, è certo più sorprendente che Benjamin faccia derivare anche la teorizzazione dei diritti dell'uomo dallo *Haschischrausch*. È quanto accade in un appunto in cui si discute la frase di Valéry Larbaud secondo cui il "climat morale de la rue parisienne" sarebbe innervato dalla "fiction de l'égalité, de la fraternité chretienne".

È giusto inscrivere questo fenomeno interamente nella virtù cristiana o, forse, non è qui all'opera l'ebbrezza di assimilare, sovrapporre, comparare che nelle strade di questa città si mostra superiore all'intento sociale di farsi valere? Bisognerebbe chiamare in causa l'esperienza da hashish "Dante e Petrarca" e misurare poi l'incidenza dell'ebbrezza nella proclamazione dei diritti dell'uomo. Tutto ciò porta molto lontano dalla cristianità.

La metropoli parigina, la città come simbolo dell'assimilazione moderna, diventa interpretabile come terreno generativo di un rinvenimento politico di somiglianze tra uomini, che ha nella facoltà mimetica la sua origine e nella proclamazione dei diritti dell'uomo il suo esito. Ma il problema del testo è nel rinvio all'esperienza sotto hashish:

⁴⁵ Id., *Protokolle zu Drogenversuchen*, p. 587; tr. it., p. 86 (tr. mod.). Il testo torna con qualche significativa variazione in *Haschisch in Marseille* (GS VI, p. 416; tr. it., p. 28 = OC V, p. 325). L'aggiunta rispetto ai verbali (la cui traduzione italiana riporta singolarmente un testo identico al racconto) riguarda la natura, persuasa a "concedere – meno egoisticamente" quello spreco "che l'amore conosce".

a scorrerne i verbali, l'esperienza "Dante e Petrarca" non sembra esattamente perspicua: "qui nello stadio di un completo sprofondamento, due ombre – filistei, malandrini, non saprei dire – mi passarono accanto come 'Dante e Petrarca'. 'Tutti gli uomini sono fratelli'". Si noti tuttavia come qui nel seguito della narrazione, diversamente dal racconto *Haschisch in Marseille* Benjamin sostenga: "Questo era uno stadio diverso da quello in cui mi trovavo al porto, sul quale trovo la breve annotazione: 'Solo conoscenti e solo bellezze', ossia quelli che mi passavano accanto"⁴⁶. Il senso di quest'affermazione e della cosiddetta "esperienza Dante e Petrarca" è nel passo sopra citato riguardante la comprensione che Benjamin ha della trasformazione del brutto in bello in Rembrandt o Leonardo: anche qui i "malandrini" appaiono *come* uomini eccellenti. Che non vi siano solo conoscenti e solo bellezze, sta a testimoniare come sia possibile rinvenire nell'*uguaglianza* artificialmente prodotta delle sfumature e delle persone quello stesso nucleo produttivo di somiglianze che è strutturale al *mimetisches Vermögen* proprio della specie umana. La fratellanza di cui Benjamin rinviene il tratto non cristiano, discutendo il testo di Larbaud, è il sentimento di uguagliamento, tipicamente moderno, prodotto dalla *doppia mimesi* di un'ebbrezza affine a quella dell'hashish, che sa trovare nel non-conoscente il conoscente e nel brutto il bello. È in forza della virtù dialettica di una speciale ebbrezza mimetica in atto nella modernità che Benjamin può suggerire come una tecnica artificiale di equalizzazione delle somiglianze sia stata all'opera nella dichiarazione dei diritti dell'uomo.

Sospesa tra estensione espositiva – lo spazio prostituito –, e la risata che rivendica il diritto della materia a somigliare alla sua idea, l'esperienza dell'hashish rimane ambigua: è una recita della realtà sotto forma di percezione alterata, che di essa non cambia nulla. Eppure la combinazione sinestetico-mimetica della realtà che le si rivela è inedita e interviene infine anche sul suo profilo qualitativo: l'orizzonte di neutralità teleologica che si mostra in questa mimesi induce Benjamin a pensare all'alterazione della percezione come a una soglia teorica, dove l'esposizione moderna della realtà coincidente con la *Veralltäglichung* dell'ebbrezza possa destare la percezione di quel diritto alla somiglianza, grazie alla cui valenza critica l'uguaglianza è "a disposizione del pensiero" e si presta ad esser dichiarata universalmente.

⁴⁶ Id., *Passagen-Werk*, vol. V, 1, pp. 527; tr. it., pp. 467-468 (M 1a, 2). Il riferimento è in *Protokolle zu Drogenversuchen*, GS VI, pp. 585-586; tr. it. cit. p. 84. Si noti come il decisivo virgolettato "tutti gli uomini sono fratelli", senza il quale il rimando del *Passagenwerk* risulta incomprensibile, non compaia nella traduzione italiana dei verbali (neppure in *Ombre corte* cit., p. 170), né nella traduzione di *Haschisch in Marseille* (= GS IV, 1, p. 415), versione rielaborata degli stessi verbali (*Sull'hashisch*, p. 27). Né la lacuna è colmata nell'edizione delle *Opere complete*, vol. V, p. 324. Sul tema si veda l'ulteriore declinazione presente negli appunti relativi al lavoro su Baudelaire, in *Aus einer Niederschrift*, in GS I, 3, pp. 1175-1781, qui p. 1179; tr. it. in *OC VII, Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni con H. Riediger, Einaudi, Torino 2006, pp. 431-437, qui p. 435: "L'esperienza dell'individuo in stato di ebbrezza da hashish, per il quale due passanti coperti di cenci divengono Dante e Petrarca, non ha come attrezzatura altro che l'immedesimazione. Il *tertium* è quello stesso che è prigioniero dell'ebbrezza. La sua identità col grande genio, ad esempio con Dante e Petrarca, è talmente perfetta che qualsiasi soggetto in cui egli si vede tramutato è identico a Dante e Petrarca. Qui della persona non resta altro che un'illimitata capacità e sovente anche un'illimitata tendenza a prendere il posto di chiunque altro, anche di qualsiasi animale, di qualsiasi cosa morta nel cosmo" (tr. mod.).

Riferimenti bibliografici

- Baudelaire, Ch., *Paradis Artificiels*; tr. it. in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesanto, intr. di G. Macchia, Mondadori, Milano, 1996, pp. 515-682.
- Benjamin, W., *Über Haschisch*, hrsg. von T. Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972; tr. it. di G. Backhaus, *Sull'haschisch*, Einaudi, Torino, 1996² (1975).
- *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann - H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972-1987, vol. I, 1, pp. 203-430; tr. it. in *Opere complete*, vol. II, *Scritti 1923-1927*, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2001, pp. 69-268.
- *Der Surrealismus*, in *Gesammelte Schriften*, II, 1, pp. 295-310; tr. it. in *Ombre Corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino, 1993, pp. 253-268.
- *Protokolle zu Drogenversuchen*, in *Gesammelte Schriften*, VI, pp. 558-618; tr. it. in *Sull'haschisch*, cit., pp. 39-129 e in *Ombre corte* cit., pp. 11-26, 97-100, 163-171.
- *Myslowitz – Braunschweig – Marseille. Die Geschichte eines Haschisch-Rausches*, in *Gesammelte Schriften*, IV, 2, pp. 729-737; tr. it. in *Sull'haschisch*, cit., pp. 5-17, ora in *Opere complete*, IV, *Scritti 1930-31*, ed. it. a cura di E. Ganni con H. Riediger, Einaudi, Torino, 2002.
- *Haschisch in Marseille*, in *Gesammelte Schriften* IV, 1, pp. 409-416; tr. it. in *Sull'haschisch* cit., pp. 18-29, ora in *Opere complete*, vol. V, *Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni con H. Riediger, Einaudi, Torino, 2003, pp. 319-326.
- *Crocknotizen*, in *Gesammelte Schriften*, VI, pp. 603-607; tr. it. in *Opere complete*, vol. V, cit., pp. 241-244.
- *Über das mimetische Vermögen*, in *Gesammelte Schriften* II, 1, pp. 210-213; tr. it. in *Opere complete*, vol. V, cit., pp. 522-524.
- *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, V; tr. it. *Opere complete*, vol. IX, I *“Passages” di Parigi*, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2000.
- *Aus einer Niederschrift*, in *Gesammelte Schriften*, I, 3, pp. 1175-1781; tr. it. in *Opere complete*, vol. VII, *Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni con H. Riediger, Einaudi, Torino, 2006, pp. 431-437.
- *Gesammelte Briefe*, vol. IV, 1931-1934, e VI, 1938-1940, hrsg. von Ch. Götde - H. Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1998 e 2000; tr. it. parziale in *Lettere*, Einaudi, Torino, 1978.
- Bolz, N., *Prostituiertes Sein*, in N. Bolz – R. Faber (hrsg.), *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins „Passagen“*, Würzburg, 1986, pp. 191-213
- Chiatuzzi, B., *Filosofia del sogno. Saggio su Walter Benjamin*, Mimesis, Milano, 2006.
- De Conciliis, E., *La redenzione ineffettuale. Walter Benjamin e il messianismo moderno*, La città del sole, Napoli, 2001.
- Desideri, F., *Del teologico nelle tesi sul concetto di storia*, in Id., *La porta della giustizia*, Pendragon, Bologna, 1995, pp. 139-152.
- *Lenigma della cosa e il feticismo dell'apparenza*, in *Il fantasma dell'opera*, Il Melangolo, Genova, 2003, pp. 105-132.
- Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*; tr. it. di G. Gentile - G. Lombardo Radice, riv. da V. Mathieu, Laterza, Roma-Bari, 2000¹⁰ (1909/10)
- Marschall, B., *Die Droge und ihr Double: zur Theatralität anderer Bewußtseinszustände*, Köln-Weimar-Wien-Böhlau, 2000.

- Menninghaus, W., *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1986.
- Pascucci, M., *La potenza della povertà. Marx legge Spinoza*, Ombre corte, Verona, 2006.
- Rübe, W., *Provoziertes Leben. Gottfried Benn*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1993.
- Stögner, K., *Traum – Zeit – Moderne – das ewige Bild der Weiblichkeit. Eine Annäherung an Walter Benjamins Passagen-Werk*, Braumüller, Wien, 2004.
- Trincia, F. S., *Eguaglianza e teoria del valore in Marx*, "Iride", XIX, n. 47, gennaio-aprile 2006, pp. 135-145.
- Weber, M., *Wirtschaft und Gesellschaft*, vol. 4, *Herrschaft*, a cura di E. Hanke, Mohr (Siebeck), Tübingen, 2005.
- *Economia e società*, vol. 2, *Comunità religiose*, a cura di H. G. Kippenberg, ed. it. a cura di M. Palma, Donzelli, Roma, 2006.

Abstract

Fin dal 1927 Walter Benjamin compie alcune esperienze con l'hashish, a partire da cui redige alcuni verbali e scrive due racconti. Una lettura attenta di questi materiali a confronto con l'opera incompiuta sui *Passages* di Parigi (*Passagenwerk*) consente di sviluppare gli snodi concettuali comuni alle due distinte fucine teoriche dell'opera dell'autore berlinese. L'ebbrezza dovuta all'hashish si propone nella filosofia benjaminiana degli anni Trenta come modello euristico attraverso cui interpretare la dinamica della percezione nella modernità, e per quanto concerne la sua struttura teorica e per quanto riguarda le sue ricadute socio-politiche.

Nota Biografica

Massimo Palma è dottore di ricerca alla Scuola Europea di Studi Avanzati di Napoli, con una tesi dal titolo *Violenza e senso. La filosofia di Eric Weil*. Attualmente collabora con il CRIE (Centro di ricerca sulle istituzioni europee), presso l'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Autore di numerosi saggi sull'estetica e la filosofia politica tedesca (in particolare sul pensiero di Walter Benjamin, Friedrich Hölderlin e Carl Schmitt), sta curando per i tipi Donzelli la nuova edizione italiana di *Economia e società* di Max Weber (*La città*, Roma, 2003; *Comunità*, Roma, 2005, *Comunità religiose*, Roma, 2006).

malpassimo@hotmail.com

TEORIA DELLA PERCEZIONE ED ESTESIOLOGIA NELLA RIFLESSIONE DI MIKEL DUFRENNE

Elena Massarenti

1. L'OCCHIO E L'ORECCHIO

Una riflessione sulla proposta teoretica avanzata da Mikel Dufrenne (1910-1995) nel suo ultimo lavoro, *L'œil et l'oreille* (1987)¹, non può esimersi dall'evidenziare, seppur brevemente, quanto storicamente significativa sia stata la posizione di un pensatore che ha pagato di fatto con una relativa marginalità la propria fedeltà a una tradizione fenomenologica che si voleva chiusa con la morte di Merleau-Ponty e che egli ha invece continuato a elaborare in un serrato confronto con i maggiori rappresentanti di quelle tesi strutturaliste, poststrutturaliste, decostruzioniste che hanno occupato la scena filosofica francese tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Ottanta proiettandola in un orizzonte che si definiva antifenomenologico.

Il percorso filosofico di Dufrenne si colloca nell'intersezione di questo particolare nodo storico e culturale: tra la pubblicazione di *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953)² che è ancora oggi riconosciuta come una delle prime importanti formulazioni di una estetica fenomenologica compiuta e che lo consacrava, affianco a Sartre e a Merleau-Ponty, a rappresentante della prima grande generazione della fenomenologia francese e *L'œil et l'oreille* che, proponendo a distanza di trentacinque anni una nuova fenomenologia dell'esperienza estetica come fenomenologia del sensibile, ne fa anche uno dei precursori della rinascita fenomenologica a cui si assiste in Francia nell'ultimo ventennio. Ed è proprio ora che la proposta estetica dufrenniana assume una fisionomia più netta e originale quale recupero della valenza semantica contenuta in ogni relazione tra l'uomo e il mondo in quanto relazione innanzitutto estetica, sensibile.

¹ M. Dufrenne, *L'œil et l'oreille*, Éditions de l'Hexagone, Montréal 1987; poi Jean-Michel Place, Paris 1991; tr. it. e introduzione di C. Fontana, *Locchio e l'orecchio*, Il Castoro, Milano 2004 (d'ora in poi cit. con la sigla OO).

² M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, I. *L'objet esthétique* - II. *La perception esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1953; tr. it. del primo volume di L. Magrini, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, I - *L'oggetto estetico*, Lerici, Roma 1969 (d'ora in poi cit. con la sigla PEE).

Nel titolo stesso è suggerito in quali termini avvenga questo recupero. *L'œil et l'oreille* rivela infatti immediatamente una stretta continuità con *L'œil et l'esprit* di Merleau-Ponty che qui, come in *Le visible et l'invisible*, aveva orientato la precedente indagine fenomenologica sulle strutture percettive verso una ontologia della carne tesa a risolvere nel fenomeno della reversibilità tra toccante e toccato e tra vedente e visibile i problemi costitutivi inerenti all'originario rapporto tra soggetto e oggetto. Nel riprendere l'indagine merleau-pontyana Dufrenne intende, tuttavia, riorientarla in due direzioni ben precise. In primo luogo estenderla all'intera sfera del sensibile e in tal modo restituire all'udito, agli altri sensi e alle arti che li coinvolgono quel potere di ricollocarsi "in un c'è preliminare, [...] sul terreno del mondo sensibile" e di attingere allo "strato di senso bruto"³ dimenticato dal sapere che Merleau-Ponty, per il tramite della pittura, sembrava riservare alla visione – anche se si trattava di una visione selvaggia e obliqua contrapposta a quella del sapere, di un *regard* che si fa in mezzo alle cose in luogo dell'*œil géométrique* della *Dioptrique* cartesiana. In secondo luogo, nel passaggio da *L'œil et l'esprit* a *L'œil et l'oreille* la sostituzione dell'orecchio allo spirito smentisce la pretesa dell'occhio a dialogare in via privilegiata con lo spirito. Nel dichiarato proposito di "rendere giustizia all'orecchio"⁴ Dufrenne si fa così portavoce di quella istanza critica che ha visto la filosofia francese contemporanea impegnata a smontare le pretese di una Ragione occidentale che, dietro a una volontà di sapere presunta disinteressata, nasconde la volontà di potenza di un soggetto costituente che, mentre esercita il suo predominio imponendo le sue categorie al dato, se ne preclude l'accesso e la comprensione.

Di questa storia del pensiero che racconta le imprese egemoniche di un *Logos* oggettivante, proprio l'imperialismo dell'occhio è una delle figure più emblematiche se è vero che a partire dalle idee platoniche e rafforzata dal modello cartesiano della chiarezza e dell'evidenza si è imposta quella che Dufrenne definisce una "morale dell'acutezza viva"⁵ e che *La voix et le phénomène* di Derrida mostrava ancora presupposta dalla fenomenologia husserliana⁶. Nel guardare alle prassi artistiche contemporanee come luogo in cui finalmente vacilla il paradigma mimetico-rappresentativo non solo nell'arte ma anche, in senso forte, nel rapporto tra l'idea e la cosa, *L'œil et l'oreille* tradisce inoltre le numerose suggestioni provocate dalla lettura di Foucault, Lyotard e soprattutto di Deleuze che, circostanza affatto marginale, nel numero 408 di "Critique" del maggio 1981 intitolato proprio *L'œil et l'oreille*, aveva pubblicato il capitolo centrale di quella che sarebbe divenuta la *Logique de la sensation*⁷.

³ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, in "Art de France", 1961; poi Gallimard, Paris 1964; tr. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, con postfazione di C. Lefort, SE, Milano 1989, p. 15.

⁴ OO, p. 29.

⁵ *Ibidem*, p. 56.

⁶ Attraverso l'analisi della teoria del segno nella prima delle *Logique Untersuchungen* Derrida intende svelare come la fenomenologia husserliana, di cui pure riconosce l'impegno critico e antidogmatico, poggia ancora sui presupposti metafisici che hanno caratterizzato l'intera storia del pensiero occidentale rimanendo di fatto "una metafisica della presenza nella forma dell'idealità" (J. Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris 1967; tr. it. di G. Dalmasso, con Prefazione di C. Sini, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaca Book, Milano 1997, p. 87).

⁷ Cfr. G. Deleuze, *Peindre le cri*, in "Critique", 408, *L'œil et l'oreille: du conçu au perçu dans l'art*

Tuttavia è proprio da questa serie di confronti che emerge lo *specimen* dufrenniano: di fronte alle critiche anti-idealistiche mosse alla fenomenologia (*in primis* a quella husserliana), mentre la proclamazione della morte dell'uomo rimbalza dalle pagine di Lévi-Strauss a quelle di Foucault e Deleuze, in un clima in cui la premura di evitare ogni forma di coscientialismo porta a intravedere persino nella corporeità merleau-pontyana una nuova figura del cogito, Dufrenne ribadisce che è solo riconoscendo un importo semantico all'*aisthesis* che è possibile restituire all'esperienza un orizzonte di sensatezza che, se non si esaurisce nella trasparenza del concetto, non può essere neppure disperso nelle tenebre della non ragione. Pertanto se Derrida, come esito estremo della sua filosofia dell'assenza, proclamava che "la percezione non esiste"⁸, Dufrenne intende invece rivalutare l'udito e gli altri sensi sottolineandone la specifica capacità di modulare il nesso esperienziale, interrogare il nesso tra il senso e i sensi ossia tra l'articolarsi dell'esperienza e le configurazioni sensoriali, cercare quindi nella reciprocità tra dimensione sensibile-corporea e dimensione psichica-spirituale la strada per superare lo scoglio epistemologico in cui si imbatte ogni prospettiva teoretica che conservi una rigida dicotomia tra soggetto e oggetto.

In questa prospettiva *Locchio e l'orecchio* si iscrive coerentemente nel progetto fenomenologico dell'intero percorso dufrenniano, da comprendere in base alla lettura che di Husserl hanno proposto in Francia Sartre e Merleau-Ponty, che è volto, fin da *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, a una ridefinizione dell'husserliano "ritorno alle cose stesse" che lo sgravi di ogni possibile residuo idealistico. E poiché è nel rapporto intenzionale tra noesi e noema ad essere avvertito uno sbilanciamento a vantaggio di un soggetto ancora costituente, si trattava di trovare una modalità del rapporto tra soggetto e oggetto più originaria di quella noetica.

2. PERCEZIONE ESTETICA E PERCEZIONE ORDINARIA

Questa modalità originaria e non tetica della comunicazione tra soggetto e oggetto che sarà riconosciuta in *L'œil et l'oreille* come dinamica di significatività intrinseca all'*aisthesis*, era già individuata in *Phénoménologie de l'expérience esthétique* come il proprio dell'esperienza estetica intesa tuttavia, in senso ristretto, quale esperienza che si compie davanti all'"opera d'arte che trovi l'attenzione sollecitata e meritata"⁹.

Nel 1953 Dufrenne proponeva infatti una distinzione ontologica molto netta tra l'opera d'arte e gli altri oggetti di esperienza e, quindi, tra l'esperienza artistica e tutte le altre dimensioni – conoscitive e pratiche – dell'esperire, impegnandosi nel primo volume, *L'objet esthétique*, a delineare i contorni del fenomeno estetico-artistico attra-

contemporaine, maggio 1981, pp. 506-511; ripreso in Id., *Francis Bacon. Logique de la sensation*, La Différence, Paris 1981; tr. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995.

⁸ J. Derrida, *La voix et le phénomène*, tr. it. cit., p. 80.

⁹ PEE, I, p. 9.

verso la progressiva differenziazione da qualunque altro tipo di oggettività. Delimitazione preliminare: l'oggetto estetico è diverso dall'oggetto significante. Considerare l'opera d'arte segno che rimandi a qualcosa – oggetto o idea – fuori di sé significherebbe, infatti, perderne la dimensione propriamente estetica: un'opera d'arte è tale in quanto si presenta come un nodo indissolubile di forma e contenuto o, detto diversamente, di sensibile e di senso.

Posta in termini così rigidi, la separazione tra opera d'arte e oggetto significante implica una altrettanto rigida separazione tra percezione estetica e percezione ordinaria. Come se, generalmente, percepire non fosse altro che organizzare e trascendere il sensibile in vista dell'azione oppure subordinarlo alle proprie strutture intellettuali in vista del conoscere e non facesse piuttosto parte di ogni situazione percettiva il cogliere l'intrinseca significatività dell'*aisthesis* che non è mai meramente denotativa; o, ancora, come se, fatta esclusione per quella specifica regione ontologica che viene ritagliata per il fenomeno artistico, ogni altra relazione di senso che si instaura tra un soggetto e un mondo circostante variamente popolato di cose, persone, qualità, atteggiamenti, modalità, si riducesse mai davvero al rapporto univoco tra un significato e un significante.

Viene più volte ribadito, invece, che solo la percezione di un'opera d'arte, in quanto “rende giustizia all'oggetto sottomettendovisi, lo porta a compimento e non lo crea”, è “retta percezione”¹⁰. Inoltre, poiché compito specifico di questa indagine fenomenologica vuole ancora essere quello della “descrizione dell'essenza” e poiché l'essenza, invece che *eidos*, è definita precisamente come il “significato immanente al fenomeno e dato con esso”¹¹, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* verifica infine la tesi che “la percezione estetica, solo quando è pura [...] porta a compimento la riduzione fenomenologica”¹²; quella e solo “quella che si realizza davanti all'opera d'arte che ottenga l'attenzione sollecitata e meritata”¹³.

Dufrenne non arriva ancora a tematizzare compiutamente che la medesima complementarità di noeticità ed esteticità caratterizza ogni situazione percettiva, né a riconoscere che le qualità estetiche, per poter esser colte nelle opere d'arte, sono innanzitutto colte nel percolato come *aisthetón*¹⁴. Questo avrebbe forse evitato di dover affidare a una specifica facoltà: il *sentimento estetico*, la capacità di cogliere le qualità estetiche che costituiscono, quali a priori, la struttura affettiva dell'oggetto artistico. Solo su questa facoltà, definita “un modo di essere del soggetto che risponde a un modo di essere dell'oggetto, il correlato in me di una certa qualità dell'oggetto attraverso la quale l'oggetto mostra la sua intimità”¹⁵, Dufrenne potrà infatti fondare, anche nelle opere successive, la conciliazione tra il lato soggettuale e il lato oggettuale dell'esperire mentre, correla-

¹⁰ Ivi.

¹¹ *Ibidem*, p. 447.

¹² M. Dufrenne, *Intentionnalité et esthétique*, in “Revue philosophique”, 1-3, 1954; ripreso in Id., *Esthétique et philosophie*, Tome I, Klincksieck, Paris 1967, p. 54.

¹³ PEE, I, p. 9.

¹⁴ Sulla percezione delle qualità estetiche cfr. G. Matteucci, *Filosofia ed estetica del senso*, ETS, Pisa 2005, in part. pp. 41-56.

¹⁵ PEE, I, p. 256.

tivamente, l'esperienza viene ad essere trascendentalmente costruita su una stratificata struttura apriorica¹⁶ che scinde l'unità antropologica in a priori affettivi, corporei, sociali e mondani e ritaglia il reale in altrettante regioni ontologiche.

Come Ricoeur ha più volte rilevato, la comunicazione tra soggetto e oggetto, dovendo passare attraverso la mediazione tra un *a priori cosmologico* definito ancora nel 1981 come "il senso che abita e struttura l'oggetto"¹⁷ e un *a priori esistenziale* in cui è iscritto "il sapere virtuale di questo senso"¹⁸ ossia la capacità di accogliere il senso che l'oggetto propone, rimane dunque estremamente problematica¹⁹ e implica di fatto che il loro accordo venga fondato nell'Essere, nell'ipotesi, espressamente formulata, di una Natura naturante quale *a priori degli a priori* inconoscibile e non tematizzabile ma in qualche modo presentito tramite il sentimento estetico²⁰.

Una via alternativa per superare questa *empasse* epistemologica, evitando il ricorso a una fin troppo pacificata ontologia, è quella che Dufrenne intraprenderà in *Loeil et l'oreille* dove lo scarto tra percezione estetica e percezione ordinaria si allenta sensibilmente e si individua in una indagine propriamente estesiologica il terreno più proprio per ripensare il rapporto tra soggetto e oggetto come comunicazione sempre originariamente modale ed espressiva e solo secondariamente tematica e oggettuale tra senziente e sentito.

Questa strada era però in qualche modo già abbozzata anche in *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Il secondo volume è dedicato a *La perception esthétique* e qui, per quanto ancora con percezione estetica si intenda la percezione dell'opera d'arte, riconoscendo che l'oggetto artistico è in primo luogo percepito come tutti gli altri oggetti, Dufrenne ritiene opportuno avviare la riflessione con una *teoria generale della percezione*²¹. Emerge allora in maniera più evidente che la facoltà di leggere e rispondere al senso unitario che emana dall'intreccio indissolubile di forma e contenuto e da un rapporto tra significante e significato mai puramente denotativo-referenziale è la dimensione costitutiva di ogni situazione percettiva fino ad ammettere che "il problema posto dall'oggetto estetico è quello che viene posto da ogni cosa percepita"²².

A questo proposito è significativo soffermarsi sull'uso ambiguo che viene fatto da Dufrenne del termine *percezione* proprio in queste pagine in cui ne propone una

¹⁶ Cfr. M. Dufrenne, *La notion d' a priori*, PUF, Paris 1959 e *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originnaire*, Christian Bourgois, Paris 1981.

¹⁷ M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, cit., p. 9.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ Per Ricoeur l'indagine fenomenologica di Dufrenne non riesce a spiegare l'armonia tra uomo e mondo che rimane solo presupposta, costringendo a rinviare al sentimento e alla poesia come alle sole esperienze in grado di rivelarla in un'intuizione che ha qualcosa di mistico. Cfr. P. Ricoeur, *La notion d'apriori selon Mikel Dufrenne*, in "Esprit", 3, 1961 e *Le Poétique*, in "Esprit", 2, 1966; ripresi in P. Ricoeur, *Lectures II. La contrée des philosophes*, Seuil, Paris 1999, pp. 325-334 e pp. 335-347.

²⁰ Sull'ipotesi di una Natura naturante cfr. M. Dufrenne, *Le Poétique*, PUF, Paris 1963; 2 ed., preceduta da *Pour une philosophie non théologique*, 1973; tr. it. a cura di L. Zilli, con introduzione di D. Formaggio, Quattro Venti, Urbino 1981.

²¹ Cfr. PEE, II, pp. 419-480.

²² PEE, I, p. 141.

teoria generale. Percezione è infatti il rapporto tra soggetto e oggetto che si istituisce al livello della presenza nel contatto immediato del corpo e del mondo circostante; ma, oltre alla presenza (percezione in senso stretto), anche la rappresentazione e la riflessione sono indicate come momenti successivi di una percezione in senso allargato. “Percepire è conoscere”²³, decifrare le apparenze e non registrarle in maniera inerte; ma in altri passaggi Dufrenne oppone il percepire al conoscere. La percezione non è ancora riflessione, se si ammette che “la riflessione si sostituisce alla percezione”²⁴; ma è anche detto che “ogni riflessione può concorrere alla gloria della percezione”²⁵ e che “l’attività costituente dell’intelletto è implicata dalla percezione”²⁶, benché quest’ultima sia “irriducibile alle sintesi che opera il giudizio cosciente”²⁷. Infine, percepire è un movimento dialettico e mediato che passa attraverso la riflessione per tornare alla percezione tramite il sentimento²⁸ ma è anche la presenza immediata di un tutto, un oggetto vissuto immediatamente e originariamente²⁹.

L’argomentazione dufrenniana difetta evidentemente di precisione, come se su questo punto non fosse stata ancora raggiunta una piena lucidità teoretica. Le contraddizioni tuttavia sono in buona parte più apparenti che reali. Se percepire è sempre conoscere è perché non si tratta mai per il soggetto percettore di cogliere passivamente un dato mediante la semplice registrazione di dati sensoriali ma, in ogni caso, di comprendere un senso. Nel problema della percezione è dunque racchiuso tutto il problema del rapporto tra soggetto e oggetto: di come sia possibile che l’oggetto abbia senso per il soggetto.

Ogni percezione nel suo senso pieno è apprensione di un significato: è così che essa ci impegna sia in una riflessione sia in un’azione e si integra nella trama della nostra vita³⁰.

Rifiutare al soggetto il potere di costituire l’oggetto significa pertanto riconoscere che non è il giudizio ad attribuire significato a un dato di per sé inerte senza per questo tornare a una soluzione empirista che non sarebbe maggiormente risolutiva: le situazioni percettive sono infatti immediatamente sensate ben prima che il ripresentarsi di una esperienza possa determinare l’apprendimento di *habitus* cognitivi e comportamentali. Ancora una volta, postulando un legame meccanico tra cosa e idea, si sacrificerebbe la dimensione di relazionalità che sola fa sì che una qualsiasi esperienza possa mostrarsi significativa.

Dufrenne ipotizza allora, facendo riferimento a quello che Merleau-Ponty in *Phénoménologie de la perception* aveva definito *ordine preriflessivo*, un piano originario in

²³ *Ibidem*, p. 19.

²⁴ PEE, II, p. 421.

²⁵ PEE, I, p. 27.

²⁶ PEE, II, p. 519.

²⁷ PEE, I, p. 283.

²⁸ Cfr., PEE, II, p. 464

²⁹ Cfr., *Ibidem*, p. 472.

³⁰ *Ibidem*, p. 421.

cui “il senso sia colto immediatamente nel segno” e lo riconosce nel “piano esistenziale della percezione in cui si realizza la presenza al mondo”³¹ dove percepire significa il contatto originario con le cose, leggere direttamente il senso di cui l’oggetto è portatore in virtù della presenza corporale ad esso. Questo legame originario tra il soggetto e l’oggetto rivela che “non è per il mio pensiero che vi sono inizialmente degli oggetti, ma per il mio corpo”³²: ogni esperienza comincia da qui e la coscienza nasce come *cogito* incarnato.

Riconosciuto questo, tuttavia, Dufrenne fa un passo indietro: questo piano in cui soggetto e oggetto si mostrano connaturati e coimplicati, sorpresi nel momento della loro genesi, gli sembra ancora non cosciente e perciò, in fin dei conti, rimandato all’armonia perduta di una natura in cui uomo e mondo sono perfettamente accordati ma non sanno ancora di esistere l’uno per l’altro. Di conseguenza, il passaggio dalla presenza alla rappresentazione, dall’irriflesso alla coscienza, richiede, nella teoria della percezione di *Phénoménologie de l’expérience esthétique*, l’intermediazione di una immaginazione trascendentale, di chiara ascendenza kantiana, come a priori della sensibilità che apra lo spazio e il tempo e fondi tanto l’oggettività (e la rappresentazione) quanto la soggettività (e la riflessione).

3. IL SENSO DEI SENSI PER UNA FENOMENOLOGIA DEL SENSIBILE.

Sotto questo profilo il progetto di *L’œil et l’oreille* è radicale: le rigide distinzioni tra facoltà dello spirito vengono lasciate definitivamente cadere mentre è a partire dal contatto che istituamo con il mondo per mezzo dei nostri sensi che si intende spiegare la genesi dello spazio esteriore e di quello interiore, di una oggettività e di una soggettività che non sono date ma prodotte e di cui si può sorprendere il momento costitutivo empiricamente, non più trascendentalmente, ripercorrendo a ritroso la genesi dei sensi.

Seguendo il percorso della ricerca filogenetica indicato da Maurice Pradines nel suo *Traité de psychologie générale* (1943-46)³³, Dufrenne tratteggia infatti una storia della sensorialità in base alla quale può ridefinire globalmente la relazione esperienziale come intenzionalità carnale che articola la “presenza a distanza” tra senziente e sentito non solo nella varie sfere sensoriali ma anche nel pensiero rappresentativo e in quello riflessivo.

Il punto centrale dell’argomentazione consiste nel mostrare come la sensorialità possa stagliarsi sulla affettività pur rimanendo nient’altro che una affettività cambiata di funzione o, in altri termini, che “la sensazione rappresentativa ha origine affettiva e

³¹ *Ibidem*, p.422.

³² *Ibidem*, p. 423.

³³ M. Pradines, *Traité de psychologie générale*, PUF, Paris 1943-46. Per un inquadramento filosofico della psicologia di M. Pradines cfr. C. Guendoux, *La philosophie de la sensation de Maurice Pradines: espace et genèse de l’esprit*, Olms, Hildesheim- Zurich-New York 2003.

la loro differenza è solo frutto di una differenziazione³⁴. Questo, oltretutto, non solo consente di spiegare come si attui il passaggio dal riflesso alla rappresentazione senza porre la soggettività come istanza separata, ma anche di conciliare momento affettivo e momento cognitivo della sensazione stessa.

Dufrenne riprende il tradizionale problema del duplice carattere della sensazione: ordine oggettivo – analitico e discriminante – e ordine soggettivo – affettivo ed emozionale – sono stati per lo più pensati nei termini di due opposti. Così, secondo la celebre legge del rapporto inverso tra affezione e rappresentazione formulata da William Hamilton ma già ascrivibile, tra gli altri, a Kant e Maine de Biran:

Più una sensazione ci causa piacere o dolore meno conoscenza ci apporta. Inversamente più ci procura conoscenza meno ci affetta. In altri termini una sensazione perde le sue qualità cognitive in proporzione al crescere della sua affettività³⁵.

La legge di Hamilton tendeva inevitabilmente a svalutare la dimensione affettiva del sentire a vantaggio della conoscenza oggettiva. Pradines offriva una diversa soluzione al problema riconoscendo che esistono due differenti tipi di sensorialità sempre complicate ma isolabili, almeno sperimentalmente: l'una affettiva – impressiva –, l'altra già rappresentativa. Questo suggerisce a Dufrenne che le sensazioni che ci apportano i sensi non sono impressioni meccanicamente impresse su una corporeità meramente passiva-ricettiva.

Bisogna tuttavia comprendere in che senso si possa dire che la sensorialità sia già rappresentativa. Mentre l'affettività, o *sensitività*, manifesta stati di piacere e di dolore che scatenano risposte motrici immediate (reazioni di difesa o di appropriazione), la *sensorialità* mette il vivente in rapporto con qualcosa di esteriore. Ciò significa che i dati dei sensi comportano già sempre un qualche grado di intenzionalità: una intenzionalità non ancora noetica ma qualitativa, resa possibile dal fatto che la qualità, lungi dall'essere puramente soggettiva, ha valore oggettivo anche se non oggettivante, ed è espressiva in quanto espressione di qualcosa.

In questa prospettiva i risultati della filogenesi vanno incontro alle fondamentali acquisizioni della fenomenologia del sentire di Erwin Straus che in *Vom Sinn der Sinne*³⁶ aveva posto l'accento sulla dimensione *patica* e precognitiva del rapporto tra

³⁴ OO, p. 23.

³⁵ W. Hamilton, *Lectures on metaphysics and logic*, Mansel & Veitch, Edimburgh-London 1861-66, vol. II, p. 103. In *Antropologia dal punto di vista pragmatico* lo stesso Kant affermava che "per un medesimo grado d'azione che venga esercitato su di essi, più i sensi si trovano affettati, meno informano. Inversamente, se essi devono informare, devono essere moderatamente affettati. In una luce molto violenta non vediamo niente (non distinguiamo niente) e una voce stentorea assorda (soffoca il pensiero)" (cfr. I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico*, tr. it. e cura di P. Chiodi, TEA, Milano 1995, p. 40). E anche Maine de Biran, in *L'influence de l'habitude sur notre manière de penser*, sosteneva che: "Quando la sensibilità del tatto è troppo forte, non ha più questa prerogativa (ossia non ci istruisce più). Siamo completamente affidati alla sensazione, la percezione sparisce. È regola generale che ovunque predomini il sentimento, non c'è più conoscenza" (citato da Destutt de Tracy nel rapporto tenuto in *L'An IX* (1801), cfr. *Mémoire de Biran*, Éditions Tisserand, Paris 1954, p. 212).

³⁶ E. Straus, *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Spingler, Berlin 1935,

il vivente e la sua *Umwelt*. Nella rilettura dufrenniana il *patico* non solo viene prima di quel momento gnosico, pur sempre già inscritto nel percepire, in cui il sensibile si presenta in oggetti distinti e le qualità si irrigidiscono in proprietà di cose, ma è anche implicato in ogni esperienza come dimensione originaria in cui la relazione tra soggetto e oggetto si costituisce nel reciproco articolarsi di esteticità e noeticità. È ogni situazione percettiva dunque che si determina e determina a sua volta una riconfigurazione globale e sempre *in fieri* di elementi soggettuali e elementi oggettuali dell'esperienza in un rapporto dinamico e aperto i cui poli non sono mai dei dati bensì dei *relata*.

E per rispondere di quel “senso dei sensi” che dà il titolo all'opera di Straus Dufrenne approfondisce le modalità specifiche con cui i vari sensi articolano la relazione estetica: come se tale senso risiedesse fundamentalmente nei vettori modali in base ai quali l'esperienza si configura. L'estesiologia dufrenniana passa quindi in rassegna, uno ad uno, i vari registri sensoriali per metterne in luce analogie, differenze e interrelazioni. A partire dal tatto la sensorialità si afferma sull'affettività grazie allo scarto che si istituisce tra la soglia riflessogena, affettiva, di reazione agli stimoli di dolore e di piacere, e quella sensibile, di contatto, utile a percepire tattilmente un oggetto come esteriore. Dal momento che, come avevano dimostrato le ricerche sperimentali di Von Frey³⁷ e Head, la soglia di contatto è inferiore a quella riflessogena è sufficiente infatti un minimo stimolo epidermico a determinare una sensazione tattile che consente di anticipare il dolore o il piacere e avvertirne il vivente che acquisisce in tal modo il “tempo” per evitare ciò che può essergli nocivo o andare incontro a ciò che può soddisfare i suoi bisogni e lo “spazio” per fuggirgli o avvicinarvisi. Il tatto, aprendo lo spazio, fa spazio alla rappresentazione: tradizionalmente inteso come il senso del contatto esso è in realtà il senso di una “prossimità a distanza” in cui inizia a delinearsi una intenzionalità non tetica bensì carnale.

E se è vero che man mano che si approfondisce lo scarto tra impressione e sensazione lo spazio si scava acuendo una distanza di cui si avvantaggiano vista e udito, questa distanza non è il contrario della prossimità ma la condizione di possibilità, per il sentiente, di cogliere quelle dimensioni e quelle proprietà del sensibile che affettività e tattilità gli avrebbero lasciato inaccessibili. La vista, aprendosi al visibile, informa sul genere, la natura e la forma dell'oggetto, mentre l'udito informa solo sulla distanza e la posizione degli oggetti (lo spazio uditivo è uno spazio a una sola dimensione).

Tuttavia proprio all'udito Dufrenne riconosce una funzione essenziale nella fondazione della soggettività. Se il visibile è “ciò attraverso cui l'oggetto si dà”³⁸, l'udibile

nuova ed. ampliata 1956.

³⁷ Max Von Frey aveva cercato di misurare tramite una serie di osservazioni compiute in laboratorio, per poi metterle a confronto, l'intensità della reazione necessaria a provocare un riflesso spontaneo ed istantaneo (soglia riflessogena) e quella necessaria a causare una sensazione. Quest'ultima sarebbe sempre molto inferiore alla prima. Head, sulla scorta di questi risultati, aveva sperimentato su se stesso la recisione dei nervi sensoriali su una mano per seguire i tempi di ricostituzione della sensibilità potendo notare che la soglia riflessogena si ricostituisce molto prima di quella di contatto. In base a ciò Pradines distingueva una prima sensitività, meramente affettiva, dalla sensorialità propriamente detta.

³⁸ OO, p. 102.

è “ciò attraverso cui qualcosa si annuncia”³⁹: l’oggetto colorato non fa colore, mentre quello rumoroso, al contrario, fa rumore. Questa modalità specifica di presentarsi propria della sonorità assegna infine al rapporto tra udente e udito un tipo di reversibilità del tutto particolare su cui Merleau-Ponty non si era soffermato: la voce partecipa al sonoro e, in quanto tale, si enuncia come “emessa da” consentendo all’orecchio di riconoscerla come sua.

In tal modo diviene possibile “provare attraverso l’organismo quella *différence*”⁴⁰ a cui Derrida, per sottrarli all’attività costituente del soggetto, aveva assegnato la fondazione dello spazio e del tempo. Se *La voix et le phénomène* Derrida mostrava, come presupposto implicito della fenomenologia husserliana, una coscienza come autoaffezione pura, “presente a sé anche in assenza totale del mondo”⁴¹, quella che *L’occhio e l’orecchio* propone è una strada alternativa: per sottrarsi all’intuizionismo si deve innanzitutto sostituire alla coscienza disincarnata una coscienza incarnata, cercando l’origine del senso nei sensi, “a raso del sensibile” e non rimandandola, come fa Derrida, all’astratto movimento di rinvio di una *différence* impersonale e altrettanto disincarnata che finisce per dissolvere tanto l’oggetto quanto il soggetto, invece di restituire la valenza significativa dell’esperire all’articolazione dinamica e relazionale con cui essi interagiscono e comunicano.

Abstract

Attraverso l’analisi della specificità con cui i vari registri sensoriali articolano la relazione estetica in *Loeil et l’oreille* Dufrenne mette in luce la valenza significativa del *come* dell’apparire in luogo del mero *che cosa* rivalutando la dimensione modale ed espressiva del rapporto tra senziente e sentito che non si esaurisce mai nell’opposizione frontale-gnosica tra soggetto e oggetto. Solo riconoscendo all’*aisthesis* il suo importo semantico diviene possibile oltrepassare lo scoglio epistemologico in cui si imbatte ogni prospettiva teorica che irrigidisca in maniera dogmatica la dicotomia tra lato soggettuale e lato oggettuale dell’esperienza.

Nota biografica

Nata a Bologna nel 1977, Elena Massarenti si è laureata in Filosofia presso l’Università degli Studi di Bologna con una tesi in Estetica dal titolo “Analisi fenomenologiche dell’estetico in Mikel Dufrenne”. Attualmente è iscritta al secondo anno del Dottorato di Ricerca in Filosofia Estetica presso l’Università degli Studi di Bologna e conduce una ricerca su “La logica delle qualità sensibili” nel pensiero di Claude Lévi-Strauss.

³⁹ Ivi.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁴¹ J. Derrida, *La voix et le phénomène*, tr. it. cit., p. 97.

PENSARE L'ESPERIENZA. MALDINEY LETTORE DI HEGEL

Gianluca Valle

1. Hegel e i fenomenologi hanno una diversa nozione di esperienza. Per il primo, essa diliega se non viene tradotta in parole o in concetti universali; per i secondi, le operazioni di linguaggio non possono esaurire i fenomeni, ma si radicano in un mondo che è sempre già là e che le trascende. Per Hegel, l'essenza dell'esperienza è di essere un rapporto sempre uguale tra soggetto e oggetto, tra *un io* e *un questo*; per i fenomenologi, l'esperienza è un incontro sempre nuovo tra qualcuno e qualcosa, tra quel soggetto-*là* e quell'ente-*là*, o meglio l'istituzione di un mondo di relazioni in cui l'io e l'oggetto sono legati dai fili dell'intenzionalità.

In un saggio degli anni Settanta, uno dei più brillanti fenomenologi francesi, Henri Maldiney commenta distesamente alcune pagine della *Fenomenologia dello spirito*, mettendo sotto esame le nozioni hegeliane di esperienza e di percezione. Secondo Maldiney, l'opera hegeliana è un cattivo esempio di delucidazione fenomenologica, in quanto presuppone ciò che deve mostrare, non descrive il nucleo intuitivo della certezza sensibile per come esso si dà, ma lo legge alla luce di una serie di *costructa* teorici, quelli del soggetto e dell'oggetto, che si sovrappongono all'esperienza vissuta, senza chiarirla o accoglierla per quello che è. In altri termini, la *Phänomenologie* non mantiene quanto promette: quando cerca di cogliere "il sapere che innanzitutto e immediatamente è nostro oggetto" non si atteggia verso di esso in modo immediato. Questo "sapere dell'*immediato* o dell'*essente*" non viene accolto così come si offre, ma trattato come il sapere di una coscienza pura, "senza mondo e senza corpo"¹, rispetto alla quale non ha senso parlare di Questo, di Qui e di Ora.

2. Prima di esporre l'articolata analisi di Maldiney, ripercorriamo – nelle sue linee essenziali – l'argomentazione hegeliana sviluppata nei primi due capitoli della *Fenomenologia dello spirito*.

In un primo momento, Hegel presenta la sensazione come la conoscenza che un individuo particolare (un questi) ha di un oggetto altrettanto particolare (un questo), definito nella concretezza del qui e dell'ora. Ad una più attenta considerazione, tuttavia, qui e ora sono piuttosto non-qui e non-ora: il qui che è l'albero è negato da un altro

¹ H. Maldiney, *La méconnaissance du sentir et de la première parole ou le faux départ de la Phénoménologie de Hegel*, in *Ragard, parole, espace*, L'Age d'Homme, Lausanne 1973, p. 264.

qui, che è ad esempio la casa; l'ora-notte è negato da un altro ora, che è ad esempio mezzogiorno. Anche la casa è *un* qui, allo stesso titolo in cui lo era l'albero; parimenti, anche mezzogiorno è *un* adesso allo stesso modo in cui lo è stata la notte. I singoli qui e ora, dunque, passano e sono sempre diversi; il Qui e l'Ora che noi enunciamo (*ausprechen*), invece, non sono intaccati dal loro essere-continuamente-altro e possono essere applicati a qualsiasi contenuto. Ciò vale ovviamente anche per il Questi e per il Questo, in quanto possono essere riferiti a qualsiasi soggetto o a qualsiasi oggetto. A questo riguardo, Hegel osserva: "una tale semplicità, che mediante negazione non è né questo né quello ma è un *non-questo*, e che è anche altrettanto indifferente a essere questo o quello, è ciò che noi chiamiamo un *universale*. Il vero della certezza sensibile è dunque di fatto l'universale"². Ogni qui ed ora, inoltre, non sono affatto semplici o immediati: quando dico adesso, adesso è già passato, e cioè l'ora risulta dalla continua negazione di ciò che non è più; quando indico qui, il qui si scompone in un'infinità di altri qui (sopra e sotto, destra e sinistra, ecc.). "L'ora è un risultato, una molteplicità di ora raccolti insieme"; il qui che viene indicato non è un punto, ma "un complesso semplice di molti qui"³. Quando dico ora o indico qui, mi riferisco sempre a delle molteplicità semplici di qui e di ora, e cioè al qui e all'ora universali; il questo di cui parlo è un questo in generale, che a un tempo toglie e conserva il questo sensibile. La certezza sensibile perde così ogni autonoma valenza conoscitiva e si risolve nell'universalità formale del linguaggio: "dicendo *questo qui* – asserisce Hegel – *questo ora* o una *singola cosa*, io dico *ogni Questo, ogni Qui e Ora, ogni singola cosa*; analogamente, dicendo *io, questo io singolare*, dico in generale *ogni Io*; ciascun io, infatti, è ciò che io dico: *io, questo io singolare*"⁴.

Dopo avere mostrato come la certezza sensibile (*sinnliche Gewissheit*) si risolve necessariamente nell'enunciazione, Hegel si propone di illustrare come la verità della percezione (*Wahrnehmung*) dipenda dall'attività della coscienza (*Bewußtsein*). Dalla certezza sensibile si passa allora alla percezione, che coglie non più il questo (qui ed ora), ma la cosa nell'insieme delle sue qualità. La cosa, tuttavia, è il luogo di una nuova contraddizione: essa infatti appare come l'*Anche* indifferente a molte proprietà e, al tempo stesso, come l'*Uno* che le raccoglie insieme, escludendo le proprietà opposte. Ad esempio, il sale è bianco, e *anche* sapido e *anche* di forma cubica, ecc., senza che nessuna proprietà influisca sulle altre; allo stesso tempo, il sale è *una* cosa caratterizzata da determinazioni che si differenziano tra loro e che la differenziano, poniamo, dal pepe. A questo punto, la percezione scopre che l'unità non è intrinseca alla cosa stessa, ma è la coscienza a farsene carico. La diversità tra le proprietà (bianchezza, sapidità, peso) della cosa, non la prendiamo dalla cosa, ma da noi stessi; spetta, pertanto, unicamente alla coscienza l'atto di porre in unità queste qualità nella cosa, mantenendole indipendenti l'una dall'altra. Che cos'è, dunque, la percezione? Essa "non è una pura e semplice apprensione, ma è la *riflessione* che, *nel proprio apprendere*, a partire dal vero che è *fuori* di essa, ritorna a

² G. W. F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. di V. Cicero, Bompiani, Milano 2001, p. 173.

³ Ivi, p. 181.

⁴ Ivi, p. 177.

un tempo *entro se stessa*. Questo ritorno della coscienza entro se stessa – ritorno che si è mostrato essenziale alla percezione e che *si mescola* immediatamente al puro accogliere – altera il vero⁵. Attraverso la percezione, la coscienza diventa capace di distinguere tra l'apprensione *tout court* della cosa, e cioè il modo in cui si offre, e la *riflessione* della cosa entro di sé, al di fuori del modo in cui si offre. Come si vede, il cammino della *Phänomenologie* è già segnato: si tratta di mostrare gradualmente come l'oggetto in sé non sia qualcosa che si oppone alla coscienza, ma si risolve in essa; si tratta di ricomporre l'apparente frattura tra l'oggetto della sensibilità e il sapere che la coscienza ne ha, mostrando che alla fine del processo dialettico il primo coincide con il secondo.

L'andamento circolare della *Phänomenologie* risulta evidente, se si mettono a confronto due citazioni, una tratta dal primo capitolo, l'altra dall'ottavo e ultimo. All'inizio, Hegel dichiara:

la *certezza sensibile* appare immediatamente come la conoscenza *più ricca*, anzi, come una conoscenza infinitamente ricca: infatti, non ci sembra possibile porle né un limite *esterno*, nello spazio e nel tempo in cui essa si dispiega, né un limite *interno*, nella divisione in parti di un qualsiasi frammento di questa pienezza. Inoltre, essa appare come la conoscenza *più vera*, in quanto non ha trascurato nulla dell'oggetto, ma lo ha piuttosto davanti a sé in tutta la sua integrità e completezza. Di fatto, però, tale *certezza* si rivela proprio come la *verità* più astratta e più povera. Il suo sapere si riduce soltanto all'enunciazione: "esso è", e la sua verità contiene unicamente l'*essere* della Cosa⁶.

Dopo avere attraversato tutte le figurazioni (*Gestaltungen*) della coscienza, dell'auto-coscienza e della Ragione (Spirito, Religione, Sapere assoluto), nel capitolo sull'*absolute Wissen*, Hegel afferma: "Lo Spirito che sa se stesso, appunto perché coglie il proprio concetto, è l'uguaglianza immediata con se stesso che, nella sua differenza, costituisce la *certezza dell'Immediato*, cioè la *coscienza sensibile*: dunque, proprio l'inizio da cui noi abbiamo preso le mosse"⁷. Come si può notare, l'inizio è nella fine e la fine è nell'inizio: il sapere assoluto – e cioè il momento di massima consapevolezza della ragione – è in realtà già compreso nel punto di partenza del processo dialettico – la certezza sensibile. Nelle pagine finali della *Fenomenologia*, infatti, Hegel rivela come il concetto – per essere tale – debba rovesciarsi nel suo opposto, la certezza sensibile, allo stesso modo in cui – nelle pagine iniziali dell'opera – aveva mostrato che la certezza sensibile (di questo, qui ed ora) – per essere tale – doveva rovesciarsi nel concetto (del Questo, Qui ed Ora in generale). La dialettica dello Spirito non conosce sosta: ogni determinazione, per essere se stessa, deve negarsi e trapassare nel proprio opposto.

3. Quali sono, allora, secondo Maldiney, gli errori fenomenologici compiuti da Hegel? Il primo consiste nel suo modo di intendere ciò che appare: affermare che la certezza sensibile immediata è in realtà il risultato di una mediazione significa avere già

⁵ Ivi, pp. 195-196.

⁶ Ivi, p. 169.

⁷ Ivi, 1061.

preso partito sulle caratteristiche di ciò che appare, e cioè equivale ad aspettarsi che esso sia un oggetto contrapposto a un io. Quando la certezza sensibile scopre di essere in presenza di un questo, che cosa intende? Lo intende già dall'inizio come un oggetto, e cioè secondo una precisa dimensione d'essere, che è quella dell'ente⁸. In altri termini, la certezza sensibile non dice quello che sente, ma sente in base a quello che dice: questo è un ente. In tal senso, Hegel ha ragione quando afferma che “nella certezza immediata, la certezza eccede l'immediatezza”⁹: l'immediato questo qui ed ora viene tolto e conservato grazie ad una superiore forma di conoscenza che è quella del dire: “l'essere del questo che appare-scompare non può apparire né scomparire. Può essere solo detto”¹⁰. Il rischio, osserva Maldiney, è che così vada perduta “la vera certezza sensibile immanente al sentire effettivo stesso”¹¹.

Il secondo errore di Hegel, conseguente al primo, consiste nel sovrapporre alla “dimensione comunicativa del sentire”¹² un sistema di parole e di concetti universali, che non colgono l'esperienza nel suo darsi. Nell'ambito della percezione, infatti, io non ho a che fare con il questo in generale né con il qui e l'ora universali; per me che li vivo, questo, qui e ora non sono interscambiabili come punti di un universo oggettivo, ma sono “l'evento-avvento di Me con il Mondo”¹³. Hegel sembra dimenticare che dire o indicare questo “ha senso solo in un mondo, a partire e sulla base di una presenza al mondo in cui la ‘mondità’ stessa ha il suo senso d'essere. È della perdita non compensata di una tale presenza che è testimone la trattazione hegeliana del Questo. Ogni questo sensibile come fuoco presentemente presente ha senso e forma d'essere dentro all'orizzonte di una presenza spaziale e temporale al mondo, mentre il Questo universale è posto nella forma dell'oggettività”¹⁴. Il questo di cui parla Hegel non è quello che colpisce la “dimensione patica della ricettività”¹⁵, quello per cui proviamo stupore e che si rivela per *Abschattungen*, fungendo da polo di una esplorazione virtualmente infinita: il questo hegeliano “non è un ente nel mondo. È un caso particolare del qualche cosa in generale posto in sé nell'oggettivo”¹⁶.

Ciò che si è detto per il questo in generale vale anche per l'io in generale: “Io non sono, quando mi sento, questo io-qui; ma io assolutamente. Non posso trovare me stesso come trovo questo albero, grazie all'orizzonte della mia presenza, di cui sono il qui assoluto. Se dico ‘questo io-qui’ al modo di un là rivoltato, vuol dire che sono uscito

⁸ Lo sfondo di queste – ed altre – considerazioni di Maldiney è fornito dal saggio di M. Heidegger, *Il concetto hegeliano di esperienza*, in *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 103-190. Sulle diverse prospettive di Maldiney e di Heidegger, che continua tuttavia ad essere un suo interlocutore costante, si veda M. Villela-Petit, *Lo sguardo e la parola: Heidegger e Maldiney*, tr. it. a cura di G. Valle, in “Studi di estetica”, 33, 2006, pp. 171-186.

⁹ H. Maldiney, *La méconnaissance du sentir* cit., p. 266.

¹⁰ Ivi, p. 256-257.

¹¹ Ivi, p. 266.

¹² Ivi, p. 261.

¹³ Ivi, p. 263.

¹⁴ Ivi, p. 262.

¹⁵ Ivi, p. 264.

¹⁶ Ivi, p. 265.

dalla certezza sensibile con una operazione riflessiva che mi situa a distanza nell'ambito della rappresentazione"¹⁷.

Il terzo errore fenomenologico compiuto da Hegel consiste nel far passare come primo ciò che invece è derivato. Il momento dell'esplicitazione è il primo notato da Hegel: "questo è un albero"; ma, fa notare Maldiney, prima di questo dire "noi siamo già al mondo". Le operazioni di linguaggio non possono sostituirsi all'evento con cui qualcosa appare e l'oggettivazione non è contemporanea alla prima rivelazione dell'ente come tale. D'altra parte, il linguaggio stesso non è il regno delle essenze assolute, ma un evento che presuppone l'essere-con di un io e di un tu: "non è il momento dell'esplicitazione che fonda il momento dell'essere al mondo. Ed essa non fonda nemmeno il comprendere né la parola. La contemporaneità della parola e del comprendere è anteriore all'assetto costruito della lingua che permette l'esplicitazione"¹⁸. Se le strutture formali del pensiero non sono adeguatamente epochizzate e vengono invece proiettate sui fenomeni, si mancherà l'obiettivo di esprimere i fenomeni per quello che sono. Così, ritenere, come ha fatto Hegel, che "la certezza sensibile sia indicativa di un'oggettività è un'interpretazione. Essa consiste nella proiezione retrospettiva di una struttura del sapere mediata nel non-sapere immediato". Giunto alla fine del processo conoscitivo, quando si possiede nell'autotrasparenza del concetto, lo Spirito ha finalmente trovato se stesso: per trovarsi, tuttavia, è necessario perdersi; ecco perché il Concetto deve rovesciarsi ancora nella Certezza sensibile e quest'ultima ancora nel Concetto. In realtà, secondo Maldiney, lo Spirito non è arrivato alla fine del cammino e non lo può ricominciare infinite volte proprio perché di fatto non è mai partito: "la certezza, la coscienza sensibile che Hegel dice immediata e che crede di *ritrovare* in una caduta libera finale, in cui 'lo spirito sapendosi si libera della forma del suo sé' non è né il punto di partenza di una successione di mediazioni né il punto di arrivo dell'ultima mediazione soppressa, in quanto essa propriamente non è immediata più di quanto non sia mediata"¹⁹.

4. Nella seconda parte del saggio, Maldiney cerca di evidenziare come la fenomenologia idealistica di Hegel e quella trascendentale di Husserl condividano lo stesso linguaggio dell'oggettivazione e non riescano a cogliere la dimensione autenticamente trascendente o esistenziale della percezione. Per Husserl, infatti, la fenomenologia non è altro che una presa di coscienza radicale della vita intenzionale che articola l'esperienza, ossia il disvelamento di una teleologia universale immanente ai fenomeni. Per Hegel, la fenomenologia è la scienza dell'esperienza che la coscienza fa di se stessa passando dai gradi più bassi della conoscenza al sapere assoluto, dispiegando progressivamente la sua autentica essenza spirituale.

Tanto Hegel quanto Husserl, quando descrivono l'esperienza hanno già in mente l'essenza universale a cui deve corrispondere. L'esperienza tematizzata da entrambi appare percorsa da una teleologia immanente, che è quella del *logos* esprimibile in

¹⁷ Ivi, p. 263.

¹⁸ Ivi, p. 291.

¹⁹ Ivi, p. 306.

concetti. Perfino la coscienza irriflessa di un mondo intorno a noi, che è sempre là come un orizzonte di realtà sconosciute, costituisce un “sapere implicito che dobbiamo esplicitare secondo la sua struttura di essenza”: l’esplicitazione della logica universale presente nell’esperienza attraverso un linguaggio adeguato, coincide con la progressiva affermazione del *logos* razionale. Per Maldiney, la fenomenologia descrittiva di Husserl non è lontana dal panlogismo di Hegel, per il quale “la logica del concetto è implicata a titolo di sapere d’orizzonte nel primo universale della *Fenomenologia*”²⁰.

Anche per Husserl, inoltre, “l’ente non può essere posto – indipendentemente dalla modalità con la quale si presenti (come certo, come dubbio, verosimile, problematico) – che nella forma dell’oggettività”²¹: ogni vissuto di coscienza, in quanto è un atto intenzionale, pone l’ente come oggetto; allo stesso modo, la parola che esprime il vissuto non produce il suo significato noematico, ma si adegua o corrisponde ad esso sotto la forma del concetto.

Secondo il filosofo francese, Hegel e Husserl non solo ritengono che ogni *Erlebnis* debba risolversi nell’universalità del linguaggio, ma anche pensano che il linguaggio sia un sistema trasparente di corrispondenze tra significati e significanti, una macchina oggettiva di segni e di contenuti noematici. Questa visione del linguaggio non tiene conto della dimensione esistenziale propria della situazione parlante, dove io non sono il soggetto in terza persona della mia enunciazione e dove io mi rivolgo sempre a un tu. Quando dico “io” non dico un io in generale, a meno di non pensarlo in base ad un concetto della lingua: “l’io della parola non è l’oggetto della parola”²², l’io che parla non è l’io che la parola indica, ovvero un rapporto di uguaglianza con se stesso valido per tutti gli io, ma questo-io-qui che si sta cercando; inoltre, “l’io che parla parla a un altro”²³, cioè va incontro a un tu sulla base di una comune apprensione del mondo. Vale la pena ascoltare come Maldiney descrive la situazione parlante per apprezzare tutta la distanza di essa dal linguaggio senza interlocutori utilizzato dalla coscienza hegeliana e dell’Ego trascendentale husserliano:

Ciascuno degli interlocutori cerca nell’altro (come parlante) qualcuno che risponda alla sua parola nel momento stesso in cui gliela rivolge. Questa situazione suppone non che essi siano interscambiabili, ma differenti e che né l’io né il tu siano integralmente trasparenti quasi fossero momenti dell’Ego universale. Quando mi rivolgo a un alter ego, la sua alterità non sparisce, come non sparisce la mia nell’universalità semplice di una pura coscienza di sé. Colui che risponde non è uno specchio ma uno schermo: egli possiede un’opacità, che – lo si sa in partenza – non sarà mai abolita²⁴.

In conclusione, sia Hegel che Husserl concepiscono il linguaggio come oggetto, mentre esso è l’articolazione del nostro essere al mondo; entrambi ne fanno il semplice

²⁰ Ivi, p. 278.

²¹ Ivi, p. 279-280.

²² Ivi, p. 286.

²³ Ivi, p. 287.

²⁴ Ivi, pp. 287-288.

veicolo empirico di un significato universale, dimenticando così che la parola “non svela il senso mettendolo semplicemente allo scoperto, ma lo fonda in una decisione”²⁵; entrambi si muovono non sul piano della parola viva, presa nella sua *Geworfenheit* originaria, ma della lingua dispiegata di fronte ad una coscienza pura e solitaria. Che il linguaggio prescelto sia quello del Concetto universale o quello dell'intenzionalità d'atto non fa differenza: esso non si istituisce come una “comunicazione Io-Tu nella parola” e “fonda una intersoggettività senza incontro”²⁶.

5. Nella terza parte del saggio, Maldiney affronta in modo più esplicito la questione del linguaggio con cui dire le cose stesse, al di fuori dei costrutti sintattici propri delle lingue indoeuropee che riducono inevitabilmente l'essere a ente, ingabbiando l'avvento del senso all'interno di una struttura oggettiva. Incamminandosi su un sentiero heideggeriano, Maldiney trova nella poesia e nel *poiein* artistico in generale la strada più consona all'espressione del sentire²⁷: in essi, la parola non cerca di cogliere un ente-oggetto, ma si rivolge ad uno strato più originario della nostra presenza al mondo, irriducibile a questa modalità di determinazione. La nostra certezza sensibile ci rivela un mondo che è sempre già là, come l'orizzonte non tematico di tutte le nostre prese di posizione, e con il quale non cessiamo mai di comunicare. “*Dasein ist Mitsein*”²⁸: il là del mondo è il mio essere con il mondo sempre in una certa situazione. Prima di avere a che fare con oggetti o discorsi, siamo immersi in questa *Stimmung* che sfugge alla presa concettuale e linguistica: si tratta di “una situazione patica, timica, climatica che non si lascia inserire in alcun orizzonte di oggettività”²⁹. Il nostro sentire non costruisce il qui e il là come punti di uno spazio geometrico, indifferenti gli uni agli altri: è una “prossimità allontanante”³⁰, che dipende da quel punto-origine dello spazio e del tempo che è il nostro corpo. In base al nostro sentire, l'altro non è semplicemente un *alter ego*, a cui pervengo analogicamente partendo da me: io non sento che l'altro è soggetto di un mondo come io lo sono del mio, ma sento che io e l'altro apparteniamo ad un mondo intersoggettivo comune.

La parola può cercare di catturare il sentire, inserendolo in strutture prestabilite oppure può cercare di mantenersi al livello della *Stimmung*, che è poi quello dell'esistenza, dell'essere al mondo. La parola – anche quella fenomenologica – può essere sorda all'apertura del qui-ora, ponendolo là a distanza e trasformandolo in concetti, oppure può restituire la mia presenza al mondo, esprimere il paesaggio della mia esperienza. Soprattutto nella poesia, afferma Maldiney, la parola conserva il suo radicamento “nella *Stimmung*, le cui dimensioni timiche sono quelle di una comunicazione patica con il mondo. Questa comunicazione è la dimensione fondamentale del sentire

²⁵ Ivi, p. 288.

²⁶ Ivi, p. 299.

²⁷ Sulla primato della poesia, cfr. anche H. Maldiney, *La langue poétique*, in *L'avènement de l'œuvre*, Théâtète, Saint Maximin 1997, pp. 55-75.

²⁸ Ivi, p. 307.

²⁹ Ivi, p. 311.

³⁰ Ivi, p. 308.

che è un provare e che è sempre articolato a un muoversi, dunque, alla tensione qui-là – e all'avvicinamento³¹.

Quando le parole esprimono non il *che cosa*, ma il *come* della nostra apertura al mondo, rivelano l'impressione originaria dell'*es gibr*: si tratta di quel *Glück*, di quella felicità provata per caso nell'incontro con le cose nella prossimità, quando tutto il tempo è al presente, di cui ci parlano Hölderlin in numerosi suoi componimenti poetici e Hofmannsthal nella famosa *Lettera di Lord Chandos*³².

6. Proprio l'equiparazione *tout court* della fenomenologia hegeliana e di quella husserliana in base all'uso di uno stesso linguaggio oggettivante ci sembra la parte meno convincente del saggio di Maldiney. Tra le conquiste rilevanti di Husserl infatti vi è non solo la scoperta di un regno di evidenze originarie – il mondo della vita³³ – che non è immediatamente riducibile alle operazioni del linguaggio e della cultura, ma anche l'affermazione dell'origine corporea della parola, della sua presenza sensibile. Nessuno meglio di Merleau-Ponty è stato in grado di evidenziare come in Husserl si alternassero due modi differenti di intendere il linguaggio: come oggetto davanti alla coscienza o come esperienza di un soggetto incarnato³⁴.

Il primo Husserl, quello delle *Ricerche logiche*, lancia il progetto di una eidetica del linguaggio e di una grammatica universale, che avrebbero il compito di delucidare le strutture formali del linguaggio. I linguaggi realmente esistenti sarebbero delle copie imperfette di questo presunto "linguaggio puro" e parteciperebbero in maniera confusa alla sua essenza. Il linguaggio puro è, al contrario, un sistema autotrasparente, in cui ciascun segno è legato al proprio significato, secondo un rapporto univoco: le regole secondo cui i legami tra segno e significato si stabiliscono sono totalmente esplicitabili, così come la struttura ed il funzionamento del linguaggio nel suo complesso. Abbiamo a che fare qui con una coscienza universalmente costituente, al cospetto della quale sfilano gli oggetti da essa posti e posseduti in ogni loro parte. Essendo niente di più che un oggetto di fronte al pensiero, il linguaggio non può che svolgere il ruolo di accompagnatore o sostituto imperfetto del pensiero stesso, un accessorio del tutto secondario della comunicazione.

Lo Husserl della *Logica formale e logica trascendentale*, invece, parla del linguaggio come corpo del pensiero (*Sprachleib*) e nell'*Origine della geometria* lo innalza ad operazione con cui i pensieri escono dalla sfera privata della coscienza, per accedere ad una dimensione intersoggettiva e per acquistare un'esistenza ideale³⁵. Con il passare degli

³¹ Ivi, p. 321.

³² H. von Hofmannsthal, *La lettera di Lord Chandos* (1902), in *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1991, pp. 135-146.

³³ cfr. E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, tr. it. di E. Filippini, Il Saggiatore, Milano 1961.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *Sur la phénoménologie du langage*, in *Signes*, Gallimard, Paris 1960, pp. 105-122.

³⁵ Alla celebre appendice della *Krisis* husserliana, Merleau-Ponty dedicò anche un corso al Collège de France nel 1959-1960: *Notes de cours sur L'origine de la géométrie de Husserl*, PUF, Paris 1998, pp. 11-92. Sul rapporto tra piano empirico e piano trascendentale nel linguaggio, si veda anche J. Derrida,

anni, Husserl sembra sempre meno interessato a mostrare come nelle lingue empiriche agisca la struttura immutabile di un linguaggio puro, rinuncia a considerare il linguaggio come il prodotto di una coscienza assoluta ed atemporale che lo dispiega di fronte a se stessa. La fenomenologia del linguaggio o della parola si vuole porre piuttosto come ritorno al soggetto parlante, al contatto che io ho con la lingua che parlo, alla mia esperienza del linguaggio. La lingua, in questa prospettiva, è ciò di cui un soggetto parlante si serve per comunicare con una comunità vivente, un sistema, i cui elementi si muovono in concomitanza l'uno con l'altro per produrre un atto espressivo unico, che si dà sempre nella dimensione del presente.

7. Sulla scia di Husserl, sarà proprio Merleau-Ponty a sottolineare il radicamento del linguaggio nel corpo. A suo avviso, sapere una parola significa possederne l'essenza articolare e sonora come una delle modulazioni o degli usi possibili del nostro corpo. Al di sotto del significato concettuale della parola, vi è uno strato più profondo e primordiale, quello del significato gestuale. La parola viene ricondotta ad una dimensione originaria, che non cessa mai di abitarla, quella della sua relazione col corpo e tende a configurarsi come stile, come valore affettivo ed emozionale, come mimica esistenziale, come gesticolazione fonetica, ovvero modo di stare-al-mondo con il nostro corpo.

Recuperando la distinzione saussuriana tra *langue* e *parole*, inoltre, Merleau-Ponty distingue tra *parole parlée* e *parole parlante*. La *parole parlante* è l'atto espressivo vero e proprio, l'origine da cui sorgono le lingue costituite, in quanto sistemi di vocabolario e di sintassi, il gesto con il quale il soggetto parlante rompe il silenzio primordiale. A questo stadio, l'intenzione significativa è allo stato nascente: l'esistenza del soggetto si contrae fino a discernere un senso, che sopravanza qualsiasi essere od oggetto naturale. Per offrire un compimento a questo sforzo, a questa spinta massima verso un senso nuovo, che non è né sarà mai cosa, essa si serve dell'appoggio empirico della parola. Una volta espressa, la *parole parlante* diviene *parole parlée*, finisce col costituire un mondo linguistico e culturale, col depositarsi in un mondo intersoggettivo di significati già disponibili, cui ognuno può attingere per realizzare altri atti espressivi. La *parole parlée* è un'apertura che si ricrea ogni giorno, che si ripete e si appoggia su se stessa, è "come un'onda [che] si raccoglie e si riprende per progettarsi al di là di se stessa"³⁶.

8. Il commento di Maldiney a Hegel, iniziato con una serrata critica della nozione di esperienza, ci ha condotto al problema – affrontato anche da Merleau-Ponty – della descrizione e dell'espressione dell'esperienza stessa. Non soltanto nel linguaggio poetico, o artistico in genere, si può attingere allo strato sorgivo del nostro vivere nel mondo, come sembra sostenere Maldiney, ma ogni volta che si cerca di scoprire (o di inventare) il significato di ciò che ci accade. In tal senso, la parola poetica o

Introduzione all'*Origine della geometria di Husserl*, tr. it. di C. Di Martino, Jaka Book, Milano 1987.

³⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003, p. 269.

parlante costituisce una possibilità di innovazione del linguaggio che non è riservata unicamente agli artisti, ma ad ognuno di noi, nella misura in cui siamo capaci di recuperare lo slancio creativo dell'esistenza e di sintonizzarci con la dimensione patica, antepredicativa del nostro vivere nel mondo. Come ci ha insegnato Merleau-Ponty, l'atto espressivo non è un'operazione secondaria con la quale decidiamo di uscire fuori di noi, per raggiungere gli altri con i nostri pensieri, ma è invece il modo, che ci è più proprio, di acquisire i nostri pensieri, di prendere possesso dei significati che creiamo. Non viene prima il significato come causa e quindi la parola come effetto; non ci accade di possedere prima in forma concettuale il senso che vogliamo esprimere, e poi di articolare la parola, così associata al concetto che la precede. Ci accade, al contrario, di pronunciare la parola e di avere accesso con essa alla tematizzazione del suo significato. Esprimere vuol dire infatti non solo comunicare agli altri, ma anche sapere per il soggetto parlante ciò che vuole circoscrivere. La parola è l'incarnazione di un'intenzionalità significativa, che è a sua volta, un certo vuoto: essa quindi non serve semplicemente per ricreare nell'altro lo stesso vuoto, ma per sapere ciò di cui vi è mancanza o privazione³⁷.

Abstract

Il saggio ripercorre la critica di Henri Maldiney alla nozione di esperienza elaborata da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*. Per quest'ultimo, la certezza sensibile e la percezione costituiscono i primi momenti della dialettica dello Spirito e – come tali – attendono di essere invernati dal linguaggio dei concetti. Per Maldiney, invece, il nucleo intuitivo dell'esperienza non deve essere trattato secondo le procedure della logica oggettivante, perché si rischia di disperderne la ricchezza soggettiva e il valore patico. La critica di Maldiney offre l'opportunità di affrontare – dal punto di vista fenomenologico – il rapporto tra linguaggio e esperienza, mostrando come il primo non sia il semplice rispecchiamento della seconda. A suo avviso, l'esperienza percettiva – pur costituendo il *primum* irriducibile di ogni atto di riflessione – riecheggia nell'espressione poetica che tenta di dirla, senza annullarla. Non solo l'arte o la poesia, tuttavia, sono in grado di ristabilire un corretto rapporto con la plurivocità dell'esperienza sensibile. Per dirla con Merleau-Ponty, tutte le volte che prediligiamo la *parole parlante* alla *parole parlée*, infatti, ci collochiamo nello strato antepredicativo del nostro essere-nel-mondo e lo articoliamo secondo nuove prospettive di senso.

³⁷ Sul rapporto tra esperienza e linguaggio in Merleau-Ponty e nella fenomenologia, cfr. H. Maldiney, *Chair et verbe dans la philosophie de M. Merleau-Ponty*, in AA. VV., *Maurice Merleau-Ponty. Le psychique et le corporel*, Aubier, Paris 1988, pp. 55-88; C. Sini, *Il silenzio e la parola*, Marietti, Genova 1989, pp. 9-24.

Nota biografica

Gianluca Valle è professore ordinario di Filosofia e Storia nei licei e docente di Sociologia all'Istituto Europeo di Design di Roma. Si è perfezionato presso la Scuola Internazionale di Alti Studi Scienze della Cultura di Modena, dove ha conseguito il dottorato di ricerca in filosofia.

gianluca.valle@tin.it

SECONDA PARTE

DIALOGHI CON LA TEORIA DELLA PERCEZIONE

TEORIA DEI SUONI E ANTROPOLOGIA: LA PERCEZIONE MUSICALE NELLA PSICOLOGIA DELLA GESTALT

Riccardo Martinelli

1. In una breve presentazione degli antecedenti concettuali della teoria della Gestalt, Wolfgang Köhler menzionava la dottrina della *Tonverschmelzung* del suo maestro berlinese Carl Stumpf e il saggio di Christian von Ehrenfels sulle qualità figurali¹. In entrambi i casi la percezione musicale gioca un ruolo determinante: se nel definire le *Gestaltqualitäten* Ehrenfels era partito dalla questione “che cos’è una melodia?”, Stumpf aveva elaborato una nozione di “fusione tonale” destinata a offrire un decisivo supporto psicologico alla teoria musicale. Questa osservazione merita di costituire il punto d’avvio della presente indagine: le modalità della combinazione diacronica (Ehrenfels) e sincronica (Stumpf) tra i suoni hanno rappresentato due importanti modelli di riferimento per la psicologia del tempo, stimolando – tra mille controversie – innovative riflessioni teoriche, tra le quali spicca la teoria gestaltista dei “berlinesi” Köhler, Koffka e Wertheimer². La vicenda si inserisce peraltro in un quadro di riferimento più generale. Nella psicologia soprattutto austro-tedesca tra Otto- e Novecento, il problema della percezione musicale acquista per svariate ragioni una rilevanza inedita, e si assiste all’affermarsi di modelli interpretativi del mentale ad esso strettamente legati. La musica fornisce un modello imprescindibile per i nuovi studi sul problema della complessità psichica – anche se, nelle forme specifiche, le soluzioni adottate dai diversi autori differiscono profondamente tra loro.

La questione non era ovviamente il risultato di un’improvvisa intuizione di Ehrenfels. Questi ereditava il problema da Mach, il quale non faceva che riprendere temi caratteristici della psicologia herbartiana utilizzandoli per integrare e correggere alcuni aspetti della *Lehre von den Tonempfindungen* di Helmholtz³. Ed è proprio da un breve accenno ad alcuni aspetti della dottrina helmholtziana che occorre muovere per

¹ W. Köhler, *Die physischen Gestalten in Ruhe und im stationären Zustand. Eine naturphilosophische Untersuchung*, Erlangen, Verlag der Philosophischen Akademie, 1924, pp. 34-35.

² L’importanza delle matrici psicologico-musicali della teoria gestaltista è stata di recente adeguatamente riconosciuta dalla critica. Cfr. S. Poggi, *Herbart, Mach, Ehrenfels*, in *Gestalt Psychology: its Origins, Foundations and Influence*, a cura di S. Poggi, Olschki, Firenze 1994.

³ H. von Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, Vieweg, 1863. Su Helmholtz cfr. A. Serravezza, *Helmholtz, Stumpf, Riemann. Un itinerario*, in “Rivista italiana di musicologia”, 1989, 24, pp. 347-422; *Musica e scienza nell’età del positivismo*, il Mulino, Bologna 1996.

mostrare le origini del processo in questione. Secondo Helmholtz, tutti i caratteri dei suoni – altezza, intensità e timbro – sono riferibili a caratteri fisici dell’onda sonora: l’altezza e l’intensità corrispondono alla frequenza e all’ampiezza dell’onda, il timbro (*Klangfarbe*) risulta dalla distribuzione e dall’intensità dei diversi armonici parziali superiori. Su questo punto la *Lehre* era particolarmente innovativa: con l’ausilio dei celebri “risuonatori” Helmholtz dimostra anzitutto l’esistenza fisica degli *harmonische Obertöne*, e spiega poi l’analoga capacità analitica dell’orecchio umano assumendo che esso agisca all’incirca come un risuonatore, ipotesi fortemente supportata dall’indagine fisiologica. L’orecchio interno esibisce infatti strutture fibrose che si prestano ad entrare in risonanza con le vibrazioni di diversa frequenza: nell’ipotesi di Helmholtz, ogni fibra risponde a una singola frequenza attivando la corrispondente “energia specifica”.

Il primo aspetto della critica di Mach verte su un punto fondamentale: l’ammisione di un’energia specifica per ciascuna sensazione, oltre a contrastare col principio dell’economia di pensiero, rischia di rendere incomprensibile l’unità del fenomeno sonoro⁴. Nella percezione, infatti, i suoni vengono immediatamente collegati in una serie entro la quale anche gli elementi più lontani presentano una certa somiglianza. Ad onta del dispendio di mezzi (le energie specifiche), la teoria helmholtziana non appare dunque in grado di rendere ragione di un fenomeno psicologicamente elementare, qual è quello della trasposizione melodica:

se due serie di note prendono l'avvio da due note diverse e progrediscono secondo gli stessi rapporti di frequenza, riconosciamo in esse attraverso la sensazione la stessa melodia con la stessa immediatezza con cui riconosciamo la stessa forma in due figure geometricamente simili e similmente disposte. Melodie uguali, situate diversamente sulla scala, possono essere designate come strutture sonore aventi figura sonora uguale [gleiche Tongestalt] ovvero come figure sonore simili⁵.

Mach riconduce anzitutto il problema alla sua più semplice fattispecie, considerando il caso degli intervalli musicali, successioni costituite da due note soltanto. Gli intervalli sono le più elementari *Tongestalten*: ciascuno di essi evoca una “sensazione caratteristica” (*charakteristische Empfindung*) che, a prescindere dal colorito emotivamente gradevole o sgradevole, ne consente l’immediato riconoscimento. Ora, secondo la dottrina helmholtziana, gli intervalli sarebbero caratterizzati soprattutto dalla presenza di armonici parziali comuni alle due note, ma questo non è sufficiente. L’armonico parziale comune alle due note di un determinato intervallo, ad esempio l’intervallo DO-MI, è diverso da quello comune all’intervallo FA-LA, pur trattandosi in entrambi i

⁴ Mach ipotizza il sussistere di due sole energie specifiche, contenute in diversa proporzione nei suoni di differente altezza, che potrebbero trovare un fondamento fisiologico nella differente polarità positiva o negativa degli impulsi trasmessi.

⁵ E. Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena, Fischer, 1906⁵, tr. it. *L’analisi delle sensazioni e il rapporto fra fisico e psichico*, Feltrinelli-Bocca, Milano 1975, p. 251.

casi di intervalli di terza maggiore. Più precisamente, Mach aggiunge che l'armonico parziale comune esiste

*solo per l'intelletto che analizza fisicamente e non ha nulla a che fare con la sensazione. [...] Se noi supponiamo per ogni frequenza distinguibile un'energia specifica corrispondente, dobbiamo chiederci dove rimanga la componente di sensazione comune a ogni combinazione di terza*⁶.

Mach individua tale componente in determinate “sensazioni addizionali” (*Zusatzempfindungen*): elementi per così dire del secondo ordine, ma pur sempre sensazioni, i quali corrispondono indirettamente a ciascun intervallo⁷.

Mach è il primo a rendersi conto dell'importanza psicologica del fenomeno della trasposizione melodica. La sua argomentazione è condotta in modo da non contraddire nella sostanza la dottrina di Helmholtz, alla quale Mach intende piuttosto apportare un correttivo⁸. Il senso della critica machiana è quello di una riserva nei confronti dell'eccessiva parcellizzazione del campo sonoro in elementi atomici introdotta da Helmholtz⁹. Tale strategia, suggerita forse dalle caratteristiche strutturali tipiche delle sensazioni di suono, potrebbe mettere pericolosamente in discussione il principio dell'analisi delle sensazioni: cosa che peraltro puntualmente avverrà ad opera dei gestaltisti, sulla base di un processo messo in moto anche da queste considerazioni machiane.

2. Pur richiamandosi esplicitamente al problema sollevato da Mach, nel saggio *Über Gestaltqualitäten* Ehrenfels abbandona del tutto il terreno della fisiologia uditiva e mira invece al lato descrittivo – in senso brentaniano – della questione. Secondo Ehrenfels, le qualità figurali sono “contenuti positivi di rappresentazione”, unitari e del tutto nuovi rispetto alla base su cui sono fondati, che è la mera somma delle parti componenti¹⁰. È per tale ragione che essi, come mostrato da Mach, resistono alla trasposizione. In ambito musicale sono qualità figurali tanto le melodie quanto l'armonia e il timbro. Per esempio, gli armonici parziali riferibili a un suono fondamentale costituiscono la base su cui si edifica la *Gestaltqualität* costituita dal timbro specifico. Sono peraltro concepibili anche qualità figurali intersensoriali, ossia fondate in parte su fenomeni uditivi,

⁶ *Ibidem*, p. 255.

⁷ Mach propone un dispositivo fisiologico, per la verità assai complesso, atto a rendere ragione dell'attivarsi di una nuova sensazione per ciascun intervallo: *ibidem*, pp. 257 sgg.

⁸ Mach si occupa persino di divulgare i punti principali della dottrina helmholtziana: cfr. E. Mach, *Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie. Populär für Musiker dargestellt*, Graz, rist. anast. Vaduz (Liechtenstein), Sändig Reprint Verlag, 1985.

⁹ A onor del vero, Helmholtz si era preoccupato anche del problema della sintesi dei suoni da parte dell'orecchio; tuttavia le sue spiegazioni – dapprima la distinzione tra sensazione e percezione; dalla quarta edizione della *Lehre* (1877) quella tra percezione e appercezione – sono tra gli argomenti meno convincenti per i suoi stessi estimatori, a partire da Mach.

¹⁰ C. von Ehrenfels, “Über Gestaltqualitäten”, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 1890, 14, pp. 249-292, poi in *Philosophische Schriften*, vol. III, pp. 128-155, tr. it. a cura di E. Melandri in *Alexius Meinong: gli oggetti d'ordine superiore in rapporto alla percezione interna. Christian von Ehrenfels: le qualità figurali*, Faenza editore, Faenza 1979, pp. 113-141.

in parte su fenomeni visivi o d'altra specie; Ehrenfels riconosce poi qualità figurali di ordine superiore, ossia tali da edificarsi sulla base di ulteriori qualità figurali. Di qui la valenza estetica generale del concetto: più alto il livello di coesione della qualità figurale complessiva, maggiore l'impressione che genera il sentimento del bello¹¹. Non solo l'intervento di Ehrenfels, ma tutto l'amplissimo dibattito generatosi attorno al concetto di *Gestaltqualität* (spesso strettamente collegato ai problemi della psicologia del suono) costituisce un antecedente decisivo per la questione in oggetto¹².

Su presupposti teorici diversi da quelli di Ehrenfels, anche Stumpf riapre la questione dell'analisi dei suoni¹³. Le difficoltà a percepire gli armonici parziali nel suono di un pianoforte non sono – come riteneva Helmholtz – di natura soggettiva, e cioè tali da poter essere vinte grazie al ricorso a uno sforzo attenzionale o all'esperienza passata. Piuttosto, sottolinea Stumpf, l'analisi dipende in generale da fattori oggettivi: ovvero da quali sono i suoni componenti che devono essere distinti¹⁴. Nel caso degli intervalli consonanti come l'ottava o la quinta, ad esempio, l'analisi è oggettivamente più difficile che nel caso delle dissonanze di seconda o di settima. È a partire da considerazioni di questo genere che Stumpf introduce ed elabora il concetto di *fusione tonale* (*Tonverschmelzung*), definita come

quel rapporto tra due contenuti, e precisamente tra contenuti di sensazione, secondo il quale essi non costituiscono una mera somma bensì un intero (*ein Ganzes*). La *consequenza* di questo rapporto è che, per i suoi gradi più elevati, l'impressione complessiva – a parità di ulteriori condizioni – si avvicina sempre di più a quella di una sola sensazione, e viene analizzata con sempre maggiore difficoltà¹⁵.

Il ricorso alla sperimentazione consente a Stumpf di determinare cinque diversi *gradi* di fusione tonale entro l'ottava. Diverse frequenze di oscillazione fisica possono provocare nella percezione soggettiva il medesimo grado di fusione, vuoi perché gradi di fusione bassi vengono accomunati tra loro, vuoi a causa di differenze minime che

¹¹ *Ibidem*, p. 117. In controtendenza rispetto all'esaltazione della *Formlosigkeit*, Ehrenfels sostiene il valore formale dell'opera di Wagner, del quale fu notoriamente un acceso sostenitore. L'edificazione di qualità figurali intersensoriali di ordine superiore offre un decisivo fondamento teorico a questa posizione.

¹² Per un inquadramento del problema e ulteriori riferimenti sia consentito rimandare a R. Martinelli, *Musica e teoria della Gestalt. Paradigmi musicali nella psicologia del primo Novecento*, "Il Saggiatore musicale", 5, 1998 (1), pp. 93-110; *Musica e natura. Filosofie del suono 1790-1930*, Unicopli, Milano 1999, pp. 145 sgg.

¹³ Musicista di buon livello, Stumpf dedicò una parte rilevante delle proprie energie alla psicologia del suono. Cfr. C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Hirzel, Leipzig 1883 e 1890 (I e II vol.), rist. anast. Amsterdam, Bonset 1965. Il primo volume tratta della percezione dei suoni successivi, il secondo dei suoni simultanei. Il terzo e il quarto, mai usciti, avrebbero dovuto essere dedicati al "pensiero musicale" e ai "sentimenti" (cfr. Stumpf, *Tonpsychologie* II, cit., p. vii). Su questi ultimi due temi cfr. *Konsonanz und Dissonanz*, "Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft", 1, Barth, Leipzig 1898; *Konsonanz und Konkordanz. Nebst Bemerkungen über Wohlklang und Wohlgefälligkeit musikalischer Zusammenklänge*, "Zeitschrift für Psychologie", 58, 1911, pp. 321-355.

¹⁴ C. Stumpf, *Tonpsychologie* II, cit., pp. 40-41.

¹⁵ *Ibidem*, p. 128.

permanono al di sotto della soglia tra sensazione e giudizio (*Urteilschwelle*)¹⁶. Su base sperimentale Stumpf stabilisce l'indipendenza della fusione da altri fattori psicologici, e soprattutto dal fatto che le note siano effettivamente udite o apprese in un atto meramente immaginativo (*bloße Phantasievorstellung*)¹⁷. Ciò conduce a teorizzare che le sue cause debbano essere di natura fisiologica; a tale proposito Stumpf introduce un'interessante rettifica della legge delle energie specifiche. L'origine dei fenomeni di fusione, egli ritiene, non va individuata nell'orecchio interno, ma a livello dei processi cerebrali. Le energie specifiche che stanno alla base dei diversi gradi di fusione vengono eccitate da due stimoli: si può dunque parlare di energie specifiche del secondo ordine, ovvero di "sinergie specifiche"¹⁸. L'inversione di tendenza rispetto alla psicologia helmholtziana, come si evince dalla stessa scelta lessicale di Stumpf, è dunque assai marcata.

Rispetto a Brentano, Stumpf introduce diversi elementi innovativi: la teoria della sensibilità si caratterizza come dottrina delle relazioni (tra le quali la fusione) che, oltrepassando la soglia interna del giudizio, vengono notate dal soggetto. È l'analisi delle condizioni che determinano l'attendibilità (*Zuverlässigkeit*) del giudizio – non la brentaniana evidenza della percezione interna – ad offrire il principale fondamento teorico: un atteggiamento, questo, assai più consono alle esigenze dell'attività di laboratorio¹⁹. L'attenzione concessa da Stumpf alle questioni filosofiche nell'orientamento della ricerca sperimentale si rivela sicuramente stimolante per i futuri teorici della psicologia della Gestalt. Elementi di rilievo in tal senso sono in particolare l'idea dell'oggettività della fusione e l'ipotesi delle sinergie specifiche: in questo senso (ed entro questi limiti) è doveroso riconoscere agli studi di Stumpf, e alle ricerche musicalpsicologiche in particolare, un ruolo di cerniera tra la psicologia descrittiva della scuola di Brentano e la psicologia della Gestalt. L'originalità del salto qualitativo operato dalla psicologia della Gestalt non va tuttavia messa in questione, tanto più che lo stesso Stumpf non mancherà di prendere le distanze. Un punto di netta divergenza è dato dall'esplicita rinuncia all'apparato classificatorio brentaniano (mantenuto da Stumpf), comprendente sensazioni e giudizi: e ancora una volta, il terreno della *Tonpsychologie* è tutt'altro che estraneo a questi sviluppi.

3. Wolfgang Köhler è sicuramente uno tra i ricercatori dell'istituto berlinese più attivi nel campo della psicologia del suono²⁰. I suoi lavori in questo settore, rilevanti

¹⁶ *Ibidem*, p. 211.

¹⁷ *Ibidem*, p. 138.

¹⁸ *Ibidem*, p. 214. A ciascuno dei cinque gradi di fusione corrisponde dunque una sinergia che ha origine nei processi del sistema nervoso centrale e che può essere eccitata, in condizioni particolari, anche da frequenze leggermente diverse da quelle proprie.

¹⁹ Rilevante è l'attività svolta da Stumpf a Berlino, ove si stabilisce dal 1894 in qualità di docente e direttore dell'Istituto di psicologia. Cfr. M. G. Ash, *The Emergence of Gestalt Theory: Experimental Psychology in Germany 1890-1920*, Ph. D. Diss., Harvard University (1982), Michigan, USA., Ann Arbor University Microfilms, 1985, pp. 30-62; *Ein Institut und eine Zeitschrift: Zur Geschichte des Berliner Psychologischen Instituts und der Zeitschrift "Psychologische Forschung" vor und nach 1933*, in *Psychologie im Nationalsozialismus*, a cura di C. F. Graumann, Springer, Berlin 1985.

²⁰ Prescindiamo in questa sede dal riferire in dettaglio degli spunti sulla psicologia musicale nell'ope-

per impegno teorico e sperimentale, vengono pubblicati negli anni compresi tra il 1909 e il 1915 in quattro successivi interventi intitolati *Akustische Untersuchungen*²¹. Il periodo, si noti, rimanda a una fase storicamente decisiva: Wertheimer iniziava allora a Francoforte il suo studio sulla visione del movimento, pubblicato nel 1912, destinato a indirizzare sempre più le ricerche verso la formulazione della nuova “*Lehre von der Gestalt*”. Dopo il lungo soggiorno a Tenerife (in parte forzato dagli eventi bellici) dedicato alla ricerca sull’intelligenza e il comportamento animale, Köhler torna nuovamente sul tema della psicologia musicale nella fase più matura del suo pensiero²².

Sotto il profilo teoretico, il nucleo della riflessione di Köhler è costituito (ancora una volta) da una critica della concezione di Helmholtz, il quale gli sembra privilegiare eccessivamente l’analisi fisica dei suoni a detrimento della comprensibilità delle caratteristiche psicologiche della percezione. La dottrina di Helmholtz fallisce soprattutto in quanto si fonda sui postulati di quella che Köhler chiama la “teoria sommativa”: una teoria secondo la quale “i fenomeni sonori complessi si lascerebbero chiarire interamente, o per la maggior parte, dalla compresenza o successione (*Neben-, Nacheinander*) di una molteplicità di suoni semplici indipendenti”²³. A partire all’incirca dal 1913, la resistenza opposta agli assunti di Helmholtz inizia tuttavia a intrecciarsi sempre più nettamente con un parallelo rifiuto dall’impostazione di Stumpf. Se già nelle prime due *Akustische Untersuchungen* si poteva rilevare una spiccata inclinazione ad evitare il ricorso agli elementi distintivi della psicologia stumpfiana (soprattutto ai *giudizi*), questa tendenza diviene in seguito una critica esplicita. Nella prospettiva di Helmholtz l’unità del suono composto risulta “una specie di illusione” che l’analisi soggettiva è eventualmente in grado di rimuovere: ebbene, lamenta Köhler, la concezione di Stumpf non si discosta molto da questo assunto, a dispetto del fatto che l’unità apparente dei suoni

ra di Koffka e Wertheimer. Allievo di Riehl passato alla psicologia con Stumpf, Koffka terminava gli studi sotto la guida di quest’ultimo con un lavoro sul problema del ritmo, concepito nei termini di una “forma unitaria” (*Einheitsform*) superiore alle singole entità componenti: cfr. K. Koffka, *Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus*, “*Zeitschrift für Psychologie*”, 52, 1909, p. 104. In Wertheimer, versato musicista, autore di studi di etnomusicologia (*Musik der Wedda*, “*Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*”, 11, 1910, pp. 300-309) e di psicologia acustica (E. M. von Hornbostel - M. Wertheimer, *Über die Wahrnehmung der Schallrichtung*, “*Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*”, 20, 1920, pp. 388-396), troviamo considerazioni più articolate. Egli osserva come le Gestalten musicali modifichino il loro senso a seconda della configurazione complessiva. Le note musicali sono sempre affette da un carattere di indeterminatezza e incompletezza; esse diventano “concluse, stabili e determinate solo quando è presente l’ultima della serie che, come risoluzione, fissa tutto quanto precede”: M. Wertheimer, *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt (II)*, “*Psychologische Forschung*”, 4, 1923, p. 350.

²¹ W. Köhler, *Akustische Untersuchungen I*, “*Zeitschrift für Psychologie*”, 54, 1909, pp. 241-289 (anche in “*Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*”, vol. IV); *Akustische Untersuchungen II*, *ibidem*, 58, 1910, pp. 59-140 (anche in “*Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*”, vol. VI); *Akustische Untersuchungen III-IV (Vorläufige Mitteilungen)*, *ibidem*, 64, 1913, pp. 92-105.; *Akustische Untersuchungen III*, *ibidem*, 72, 1915, pp. 1-192.

²² W. Köhler, *Tonpsychologie*, in *Handbuch der neurologie des Ohres* (vol. I), a cura di G. Alexander e O. Marburg, Urban & Schwarzenberg, Berlin 1924, pp. 419-464.

²³ *Ibidem*, p. 430.

sia intesa come il risultato della fusione tonale²⁴. Il fatto che tale illusione sia relativa al giudizio anziché alla sensazione non riveste per Köhler l'importanza che le pagine stumpfiane autorizzavano a concedere. La celebre critica köhleriana dell'ipotesi di costanza si muove dunque in parallelo con quella mossa alla psicologia del suono di Stumpf²⁵.

Può apparire sorprendente il fatto che Köhler non si interessi molto delle Gestalten musicali più complesse, ad esempio melodiche o armoniche. Egli studia invece con attenzione gli elementi primari della percezione musicale, interessandosi al timbro e soprattutto alla natura delle vocali. Secondo Köhler, il tratto che caratterizza le vocali rispetto ai suoni di altra natura (e che al tempo stesso distingue una vocale dall'altra) è una proprietà che appartiene già ai toni semplici, del genere di quelli emessi da un diapason. Non senza stupore egli verifica nel laboratorio berlinese come la maggior parte dei soggetti sperimentali concordi nell'associare le varie vocali a toni semplici di determinata frequenza, con un margine di approssimazione decisamente tollerabile. Ricerche successive conducono poi Köhler a individuare una vera e propria scala delle vocali, che si articola secondo una progressione d'ottava²⁶. Il modulo teorico della deduzione di Köhler rivela un'ascendenza stumpfiana: contro Helmholtz, Stumpf riteneva infatti che il timbro dei suoni complessi (*Klangfarbe*) dipendesse dalla originaria "coloritura" (*Tonfarbe*) di ciascuno dei toni componenti²⁷. Tuttavia, Köhler utilizza l'argomento per chiarire il fenomeno della vocalità: a differenza di Stumpf, egli spiega infatti il timbro a partire dalla "coloritura d'intervallo" (*Intervallfarbe*) – una concezione, questa, più vicina alla dottrina di Mach²⁸. A uno sguardo superficiale, la teoria köhleriana delle vocali potrebbe sembrare un antefatto giovanile complessivamente distante dagli imminenti sviluppi gestaltisti. Secondo Köhler, invece, proprio il confronto tra timbro e vocalità scardina gli assunti della "teoria sommativa". Dalla reciproca irriducibilità di timbro strumentale e vocalità, sostenuta con tanta energia da Köhler, segue che la teoria helmholtziana può spiegare tutt'al più uno dei due caratteri, ma non entrambi. Non stupisce dunque il fatto che Köhler, retrospettivamente, abbia individuato nella questione della vocalità il punto focale di quella "svolta radicale" nel campo della psicologia del suono che conduce al definitivo abbandono della *Summationstheorie*²⁹.

²⁴ W. Köhler, *Akustische Untersuchungen III und IV - Vorläufige Mitteilungen*, cit., pp. 92-105 (p. 99).

²⁵ Cfr. W. Köhler, *Über unbemerkte Empfindungen und Urteilstäuschungen*, "Zeitschrift für Psychologie", 66, 1913, pp. 51-80.

²⁶ W. Köhler, *Akustische Untersuchungen I*, cit., pp. 284-285; *Akustische Untersuchungen II*, 1910, p. 79; sulla scala vocale, *ibidem*, pp. 111 sgg.

²⁷ C. Stumpf, *Tonpsychologie II*, cit., pp. 525 sgg. Köhler interpreta la *Tonfarbe* di Stumpf come un carattere primario dei suoni, simile alla *Helligkeit* di Brentano. Più tardi, Köhler riconoscerà a Brentano di essere stato il primo ad individuare un elemento non riconducibile alla sola altezza e intensità: cfr. *Akustische Untersuchungen III*, cit., p. 1.

²⁸ W. Köhler, *Akustische Untersuchungen I*, cit., p. 281.

²⁹ W. Köhler, *Tonpsychologie*, cit., p. 433. Per la verità, la controversa dottrina köhleriana delle vocali non ha retto l'onere della verifica sperimentale più accurata. Stumpf vi replicherà insistendo sulla propria originaria dottrina della *Tonfarbe* e rimarcando il ruolo dei fattori di natura fisiologica: cfr. C. Stumpf, *Die Sprachlaute. Experimentell-phonetische Untersuchungen. Nebst einem Anhang über Instrumentalklänge*,

Più in generale, Köhler si associa ai molti studiosi dell'epoca – come Brentano, Géza Révész, Hornbostel – che premono per il riconoscimento di nuove “qualità tonali”. Köhler distingue ad esempio la chiarezza (*Helligkeit*) dall'altezza (*Tonhöhe*) dei suoni, esprimendo in tal modo la compresenza di un momento lineare, in progressione dal basso verso l'alto, e di un momento ciclico che emerge nella somiglianza delle ottave³⁰. Si avverte qui il rifiuto di attribuire ai suoni i soli caratteri tradizionali di altezza, timbro e intensità, evitando così l'illusione fiscalista che conduce ad attribuire ai vissuti caratteri propri delle oscillazioni elastiche dell'aria, desumibili esclusivamente dall'indagine fisica. La fedeltà al dato fenomenologico e l'attenzione (per alcuni versi inaspettata) ai momenti qualitativi più elementari della percezione dei suoni definiscono un momento importante della psicologia musicale d'impostazione gestaltista: forse persino più importante del riferimento alle macro-Gestalten melodiche o armoniche, a lungo rimasto piuttosto generico e improduttivo sotto il profilo della stimolazione di nuove ricerche sperimentali³¹.

Allorché definisce il concetto di consonanza nel saggio sistematico *Psychologie der Gehörerscheinungen*, apparso nel 1926, anche Erich Moritz von Hornbostel si muove in questa direzione. Hornbostel insiste anzitutto sul fatto che una combinazione tonale appare come un'unità (“*Unmittelbar gegeben ist ein Mehrklang als Gesamterscheinung*”), nella quale soltanto l'attività *comparativa* fa emergere determinati “aspetti” (*Seiten*), che portano a molteplici ordinamenti lungo diverse direzioni, nessuna delle quali è “giusta” o “essenziale” più di altre per comprendere cosa sia la consonanza. Sotto il profilo metodologico, l'appello al *Vergleichen* caratterizza l'opera di Hornbostel a tutti i livelli, quale correttivo rispetto alle potenziali rigidità dell'“analisi”³². Nel caso specifico della consonanza, le tre principali direzioni emergenti dall'analisi comparativa sono la “gradevolezza” ed altri effetti sentimentali (che variano al variare delle epoche, delle culture e degli individui); la “ruvidezza” tonale (determinata dai battimenti); infine l'“ampiezza”, che può variare anche notevolmente per intervalli che presentano un grado simile di consonanza (come ottava e doppia ottava, terze e seste, seconde e settime). Accanto a queste tre direttrici, rimane tuttavia un nucleo più profondo, costituito dai diversi gradi del “*Zusammenpassen*” tra i suoni, oggetto di un'approfondita trattazione da parte di Hornbostel³³. È evidente che questo *Zusammenpassen* altro non è se non l'erede diretto

Springer, Berlin 1926, p. 330. A Köhler va comunque riconosciuto il merito di aver riportato il problema della vocalità al centro dell'attenzione.

³⁰ W. Köhler, *Akustische Untersuchungen III*, cit., pp. 181 ss.; cfr. anche *Über akustische Prinzipalqualitäten*, in *Bericht über den IV Kongress für experimentelle Psychologie*, a cura di F. Schumann, Barth, Leipzig 1911, pp. 151-156.

³¹ Questo aspetto viene sottolineato con la massima evidenza da Wertheimer: “la cosa essenziale” è che una teoria deve “*servire al progresso della ricerca*, nella misura in cui porta alla concreta *posizione di problemi sperimentali*”. M. Wertheimer, *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, “*Zeitschrift für Psychologie*”, 60, pp. 321-378 (p. 247).

³² E. M. von Hornbostel, *Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft (1905)*, in “*Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*”, 7, 1905-1906, poi in *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, a cura di Ch. Kaden, Reclam, Leipzig 1986, pp. 41-58.

³³ E. M. von Hornbostel, *Psychologie der Gehörerscheinungen*, in *Handbuch der normalen und patho-*

della fusione tonale; tanto che – spiega Hornbostel – il termine è stato scelto proprio per aggirare gli equivoci anche grossolani che hanno talora accompagnato la ricezione del concetto stumpfiano di *Verschmelzung*³⁴.

Come il Köhler delle *Akustische Untersuchungen*, ma con la maggiore finezza che gli deriva da una spiccata sensibilità di musicista, anche Hornbostel mostra qui la totale fedeltà al dato sensibile udito e il netto rifiuto di strutturare la fenomenologia delle apparenze percettive sulla base di quanto è noto a partire dalla fisica o dalla fisiologia acustiche. Hornbostel contribuisce così a quella stagione di riforma teorica che porterà a ridefinire i confini della fenomenologia uditiva, individuando varie *Tonqualitäten* che si aggiungono ad altezza, intensità e timbro. Oltre alle già citate “ruvidezza” ed “ampiezza”, Hornbostel distingue una componente lineare dei suoni denominandola (come Brentano) “chiarezza”, e riserva invece “tonicità” (*Tonigkeit*) per la componente ciclica. Così come accade nel senso visivo, la *chiarezza* è il carattere più originario, basilare, radicato al punto da essere condiviso da suoni e rumori nonché, come si dirà, dalle apparenze di natura non acustica. La *tonicità*, ossia la qualità specificamente musicale, è invece il momento “più labile, biologicamente irrilevante, più recente dal punto di vista dell’evoluzione”. Hornbostel riferisce di esperimenti dai quali emerge che solamente i bambini musicalmente più dotati sanno riprodurre una melodia mantenendo la tonicità. In genere, essi si sforzano invece “di imitare la chiarezza e il timbro del modello con quanta maggiore accuratezza possibile, trascurando del tutto la tonicità”³⁵. Un analogo comportamento caratterizza gli adulti “amusicali” e la percezione acustica di alcuni animali, i quali sono indifferenti alla ciclicità delle ottave, ma molto sensibili alle variazioni timbriche.

4. L’esame dell’opera di Hornbostel offre l’occasione per soffermarsi conclusivamente su alcune implicazioni della riflessione musicale dei gestaltisti, non sempre evidenziate in modo adeguato. Questo consentirà di mostrare il significato antropologico di alcune opzioni emergenti nel dibattito, a riprova del fatto che lo studio delle apparenze tonali – anche quelle più elementari – non è mai privo di valenze e implicazioni di natura più generale³⁶. Pioniere della ricerca etnomusicologica e dell’organologia sistematica, fine studioso della psicologia acustica, visiva e olfattiva, allievo e collaboratore di Stumpf, legato da rapporti di amicizia e di collaborazione scientifica tra gli altri con

logischen Physiologie, a cura di A. Bethe *et al.*, vol. XI, 1926, pp. 701-730 (p. 717).

³⁴ *Ibidem*, p. 724. Hornbostel dichiara che la sua “teoria strutturale” non coincide del tutto con quella della fusione tonale stumpfiana, ma intrattiene con essa il rapporto più stretto. Lo stesso Stumpf, peraltro, ha apportato nel tempo correttivi rispetto all’impianto originario, tanto – così Hornbostel – da avvicinarsi nel 1917 alla teoria strutturale (*ibidem*, p. 725).

³⁵ *Ibidem*, p. 712. Cfr. A. Wellek, *Die Aufspaltung der “Tonhöhe” in der Hornbostelschen Gehörpsychologie und die Konsonanztheorien von Hornbostel und Krueger*, “Zeitschrift für Musikwissenschaft”, 16, 1934, p. 488.

³⁶ Basti ripensare, al riguardo, alle annotazioni contenute nei *Problemi aristotelici*: “Perché la percezione uditiva è la sola ad essere espressiva di un carattere (*ethos*)? Anche senza parole, la melodia ha lo stesso un *ethos*, che invece non hanno né il colore né l’odore né il sapore”: Aristotele, *Probl.* XIX/27, tr. it. Bompiani, Milano 2002, p. 285.

Max Wertheimer, Otto Abraham, Curt Sachs, Robert Lachmann, Hornbostel è una figura di notevolissimo spessore e indiscutibile complessità³⁷. Rinunciando a un'analisi complessiva, è qui opportuno evidenziare quegli aspetti del pensiero dello studioso viennese che maggiormente sottolineano le implicazioni antropologiche della psicologia musicale cui si è accennato.

Al riguardo, è necessario ripartire dal concetto di *Tonverschmelzung*, sulla cui base Stumpf getta le basi della teoria musicale. La consonanza tra due suoni e la "concordanza" (riferita agli accordi di tre suoni) non vengono spiegate facendo riferimento alla semplicità dei rapporti naturali, ma ai diversi gradi di fusione³⁸. In una simile prospettiva, la musica tonale – cui pure Stumpf concede un certo primato espressivo – non si fonda sulle leggi naturali dell'armonia fisica, e sono del tutto vani i tentativi (Stumpf polemizza qui con gli etnomusicologi americani Alice Fletcher e John Fillmore, della scuola di Franz Boas, nonché con Hugo Riemann) di individuare "armonie implicite" latenti nelle forme melodiche, particolarmente per quanto concerne la musica di tradizioni culturali estranee alla musica tonale³⁹. La fusione tonale si presta invece a rappresentare il fondamento di una dottrina nella quale a certe costanti fenomenologiche, che non è illegittimo presupporre universali, corrispondono possibilità di sviluppo assai differenziate in ambiti culturali diversi. Questo presupposto fa venir meno ogni ipotesi naturalistica e con ciò l'idea di una maggiore razionalità della musica tonale occidentale, aprendo invece la strada a uno studio più sistematico e oggettivo delle diverse tradizioni musicali. Non è dunque in ossequio a un certo esotismo positivista tipico dell'età guglielmina, ma sulla base di un interesse profondamente radicato nelle sue concezioni teoriche, che Stumpf fonda nel 1900 il *Phonogrammarchiv*. Questa raccolta di registrazioni fonografiche di canti e musiche di popoli extraeuropei, la cui direzione sarà affidata proprio a Hornbostel (che la terrà dal 1906 al 1933), costituisce per molti versi l'atto di nascita della moderna etnomusicologia. Grazie alle ricerche etnologiche, la psicologia della musica può beneficiare di quell'"ampliamento di orizzonti" che viene sentito come un'esigenza imprescindibile da Stumpf e Hornbostel⁴⁰.

L'impianto teorico suggerito dall'impostazione di Stumpf verrà esplicitato e sviluppato da parte di Hornbostel. Questi non perderà occasione per sottolineare il valore delle registrazioni fonografiche, osservando come l'errata prassi metodologica del trascrivere a orecchio le melodie in notazione tonale e ritmica occidentale – ovvero, come egli si esprime a partire dal suggestivo paragone con le lingue, a tradurre "*ins Europäische*" – abbia condotto molti studiosi a pensare che

³⁷ Il tentativo di pubblicare l'*Opera omnia* di Hornbostel è purtroppo fallito; tra i pochi contributi recenti alla conoscenza dell'opera di questo eccezionale studioso, rimandiamo agli atti di un incontro berlinese del 1995: "*Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns*". *Erich Moritz von Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar, Musikwissenschaftler*, a cura di S. Klotz, Schibri Verlag, Berlin 1998.

³⁸ C. Stumpf, *Konsonanz und Konkordanz*, cit., p. 332.

³⁹ C. Stumpf, *Konsonanz und Dissonanz*, cit., pp. 63-64; *Konsonanz und Konkordanz*, cit., p. 349.

⁴⁰ C. Stumpf - E. M. von Hornbostel, *Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst*, in *Bericht über den IV Kongress für experimentelle Psychologie*, Innsbruck 1910, a cura di F. Schumann, Barth, Leipzig 1910, pp. 256-269; C. Stumpf, *Konsonanz und Konkordanz*, cit., p. 355.

la lingua tonale di tutti i popoli sia una lingua naturale universale, e che la ricerca delle differenze tra i dialetti – che pur tuttavia occorre riconoscere – non sia altro che un angusto ambito specialistico della musicologia, privo di qualunque rilevanza per la psicologia, dato che per l'appunto i fondamenti psichici della musica sarebbero comuni a tutti gli uomini.

La tesi della lingua musicale universale, rispetto alla quale i dialetti sarebbero forme difettive, porta spesso con sé il corollario per cui

ciò che i “selvaggi” son capaci di realizzare non sia altro che rumore e sgradevole frastuono, paragonabile tutt'al più alle espressioni degli animali, non certo alla nostra musica⁴¹.

L'opposizione di Hornbostel a questa prospettiva è completa. Ma è importante sottolineare come tale opposizione si giovi, sotto il profilo teorico, della feconda sinergia tra la psicologia del suono d'impostazione gestaltista e gli studi di musicologia comparata. Lo studio delle tradizioni musicali extraeuropee si fonda allora in un universo psicologico-musicale entro il quale il riferimento principale non è la fisica acustica, ma una fenomenologia uditiva che muove dalla Gestalt musicale complessiva per investigarne, a seconda dei casi, diverse “dimensioni” e direzioni. Le apparenze tonali presentano infatti un'unità irriducibile, la quale rimanda al complesso dei vissuti del soggetto inteso nel contesto culturale di appartenenza. Lo studio dei fenomeni acustici anche più elementari si inserisce in tal modo armoniosamente in un più vasto progetto antropologico, contribuendo in maniera determinante a delinearne i confini.

Anzitutto, la percezione musicale si inserisce entro uno studio psicologico complessivo dell'intrinseca interrelazione dei vari ambiti sensibili, che Hornbostel sviluppa ad esempio in un saggio del 1925 intitolato *Die Einheit der Sinne*⁴². Muovendo dall'ovvietà solo apparente che un sordo non possa fruire della musica, Hornbostel mostra come danza, musica, percezione visiva e olfattiva abbiano componenti comuni, radicate a diversi livelli⁴³. Superata l'iniziale resistenza, ciascuno è in grado di indicare al pianofor-

⁴¹ E. M. von Hornbostel, *Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen*, “Zeitschrift für angewandte Psychologie”, 3, 1910, pp. 465-487 (465-466). Hornbostel cita espressioni di simile tenore dal libro di B. Hoffmann, *Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen, vom naturwissenschaftlich-musikalischen Standpunkte*, Quelle & Meyer, Leipzig 1908.

⁴² E. M. von Hornbostel, *Die Einheit der Sinne*, “Melos”, 5 (6), pp. 290-297. Il titolo del saggio di Hornbostel è un omaggio all'omonimo volume di Helmuth Plessner (1923), il cui il cui saggio *Hören und Vernehmen* apparve nel medesimo fascicolo della rivista “Melos”. Per Plessner nell'udire si fa avanti la comprensione sensibile di “un inesprimibile, indicibile, indimostrabile senso musicale” (*ibidem*, p. 290), tale da non passare necessariamente attraverso la mediazione della costituzione oggettiva. Su Plessner e la musica cfr. G. Matteucci e A. Ruco, *Accordanze. Musica e suono nell'estesiologia di Plessner*, in “Intersezioni”, 2005/2 (numero monografico: *Figure del suono. Filosofia, scienza e teoria del suono nella storia*, a cura di R. Martinelli), pp. 349-373.

⁴³ Nel saggio *Melodischer Tanz. Eine musikpsychologische Studie*, 1903, in *Tonart und Ethos*, cit., pp. 76-85, Hornbostel adombra già il problema. Di consueto, egli osserva, la danza segue il solo ritmo, tanto che ad esempio ogni walzer si esegue all'incirca allo stesso modo; ma questo significa mettere in moto

te la nota che suona altrettanto chiara del profumo del giglio (con margini di approssimazione accettabili tra i diversi soggetti); e soprattutto, questa presunta eccezione si dimostra a ben vedere la regola⁴⁴. Riprendendo temi anticipati nelle annotazioni filosofiche poste in appendice allo splendido lavoro sull'inversione ottica⁴⁵, Hornbostel amplia il concetto di percezione uditiva, la cui natura è ricondotta a fondamentali questioni antropologiche:

L'essenziale nella sensibilità non risiede in ciò che divide i sensi, bensì in ciò che li unifica: tra loro, con l'intero dei vissuti che è in noi (ad inclusione di quelli non sensibili), e con tutto ciò che vi è al di fuori di noi e che può essere da noi vissuto⁴⁶.

Tuttavia, è importante sottolineare che Hornbostel si tiene ben alla larga da una certa deriva misticheggiante del dibattito sulla *Synästhesie-Forschung*, del genere rilevabile ad esempio in Georg Anschütz, per il quale le sinestesi svelano un livello ineffabile e profondo, una "vera struttura" difforme da quella sensibile⁴⁷. Per Hornbostel, la sensibilità non perde i propri tratti autonomi anche se viene a riconnettersi con unità di senso più ampie: "il percepibile non cessa di essere percepibile per il fatto di essere qualcosa di più che meramente percepibile"⁴⁸.

Si comprende in tal modo la ripetuta affermazione, da parte di Hornbostel, del carattere della musica come forma di *cultura*. Hornbostel inverte così esplicitamente la posizione della *Critica del Giudizio* kantiana, che nega esplicitamente proprio questo, interpretando la musica – "*mehr Genuß als Kultur*" – come gioco delle sensazioni il cui effetto è basato su meccanismi di carattere fisiologico destituiti di valore concettuale⁴⁹. Se si considera come in Helmholtz e Mach (anchorché in una prospettiva in ciascun caso diversa da quella kantiana) la musica sia ancora concepita a partire dalle sensazioni, si comprende come lo svincolamento della psicologia musicale dalla logica delle *Tonempfindungen* ad opera della teoria della Gestalt rappresenti un rovesciamento prospettico di portata epocale. Quello che conta non è la vertiginosa sommatoria delle sensazioni che cooperano, complice l'analisi dell'orecchio, a definire il carattere timbrico, melodico e armonico del percepito, ma la fenomenologia della percezione

semplicemente dei "movimenti riflessi" (p. 77). Ben più profondamente, invece, induce al movimento corporeo il "movimento melodico", il quale è "più antico e originario della stessa melodia" (p. 80).

⁴⁴ E. M. von Hornbostel, *Die Einheit der Sinne*, cit., p. 290.

⁴⁵ E. M. von Hornbostel, *Über optische Inversion*, "Zeitschrift für psychologische Forschung", I, 1921, pp. 130-156 (pp. 155-156).

⁴⁶ E. M. von Hornbostel, *Die Einheit der Sinne*, cit., p. 294.

⁴⁷ "La percezione della musica è spesso, nella sua vera struttura, costituita in maniera del tutto diversa da quel che riferisce l'impressione immediata sull'udito": G. Anschütz, *Untersuchungen über komplexe musikalische Synopsie*, "Archiv für die gesamte Psychologie", 54, 1926, pp. 129-273 (p. 267). Sulle conseguenze remote di questa impostazione ci sarebbe da riflettere a lungo, anche pensando alla deriva che dal misticismo indicato condusse Anschütz a una convinta adesione al nazismo, ma un simile compito eccede i limiti del presente lavoro.

⁴⁸ E. M. von Hornbostel, *Die Einheit der Sinne*, cit., p. 294.

⁴⁹ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790, § 53, tr. it. *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Rizzoli, Milano 1995, vol. I, p. 481.

musicale che rimanda all'intero degli atti sensibili e dei vissuti umani, unificati in una prospettiva estetica e antropologica.

Questi aspetti emergono allorché Hornbostel applica i principi della psicologia gestaltista alla critica stilistica nel saggio *Gestaltpsychologisches zur Stilkritik*, apparso nel 1930 in un volume in onore di Guido Adler⁵⁰. Hornbostel muove dalla considerazione che un brano musicale reca sempre un determinato "stile", che il musicologo è chiamato a individuare e definire. Ciò avviene in primo luogo tramite l'analisi, ma Hornbostel mostra come lo stile del brano non sia determinato dalla somma dei tratti caratteristici (*Merkmale*), bensì dalla loro interazione reciproca: "da come essi cooperano ad agire, da come essi stanno nell'intero l'uno rispetto all'altro". I singoli elementi possono infatti variare senza che l'insieme ne risenta: è quanto avviene ad esempio nella trasposizione, come individuato da Ehrenfels, ma anche nella "compressione" studiata da Heinz Werner⁵¹. Secondo Hornbostel, pertanto, "il brano musicale è una Gestalt" e così pure i suoi elementi, che vengono analizzati dal musicologo. Questi ha due modalità a disposizione: può isolare sottoinsiemi (*Teilgestalten*) oppure "aspetti" (*Seiten, Hinsichten*) del brano⁵². Nel primo caso, è importante considerare i sottoinsiemi non come parti, ma nella loro interrelazione reciproca e rispetto all'intero; nel secondo caso, invece, non si disgrega neppure per un istante l'unità del brano, ma ci si limita a produrre una riconfigurazione o "ricentramento" (*Umzentrierung*). Questa nozione rimanda a un luogo classico dell'analisi del pensiero produttivo da parte di Wertheimer: si tratta del processo che ci fa vedere improvvisamente le cose sotto un nuovo punto di vista⁵³. Applicata all'analisi musicale, la *Umzentrierung* fa emergere "aspetti" insiti nel brano stesso e in precedenza non avvertiti – o meglio, letteralmente, "inauditi". Questo non apre la porta al relativismo: nessuno può decretare di udire ciò che vuole, e ci sono ovviamente "centramenti" (*Zentrierungen*) adeguati e inadeguati. I primi, però, derivano la loro "naturalità" non dal solo oggetto musicale, bensì pure dal soggetto esperiente, il quale reca in sé una serie di caratteristiche che renderanno più o meno probabile un certo tipo di configurazione. Fattori innati o biologici giocano qui un ruolo accanto a quelli ambientali, di natura eminentemente culturale. Nello stile di un brano musicale vi è dunque qualcosa che rimanda alla cultura di appartenenza, ma

⁵⁰ E. M. von Hornbostel, *Gestaltpsychologisches zur Stilkritik*, in *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Universal, Wien 1930, pp. 12-16 (p. 14). Qui Hornbostel afferma che la stessa *Kultur* è una "Gestalt complessiva" (*Ganzgestalt*) al cui interno sono definiti aspetti parziali, tra i quali le diverse forme d'arte e dunque la musica.

⁵¹ H. Werner, *Über Mikromelodik und Microharmonik*, "Zeitschrift für Psychologie", 98, 1926, pp. 74-89; *Über die Ausprägung von Tongestalten*, *ibidem*, 101, 1927. Werner aveva studiato gli effetti psicologici evocati da frammenti melodici e armonici costruiti però su frazioni ennesime di tono. Miniaturizzando gli intervalli grazie ad apposite apparecchiature, Werner aveva ottenuto un risultato sorprendente: anche in questi microuniversi tonali, legati a rapporti numerici estremamente complessi, il soggetto registra, dopo un certo tempo, relazioni propriamente musicali, per esempio di tonica, dominante, sottodominante, ecc.

⁵² E. M. von Hornbostel, *Gestaltpsychologisches zur Stilkritik*, cit., p. 13.

⁵³ Per una trattazione sistematica cfr. W. Metzger, *Psychologie. Die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*, Darmstadt, Steinkopff 1954, trad. it. *I fondamenti della teoria della Gestalt*, Giunti Barbera, Firenze 1971, pp. 219 sgg.

anche alla personalità individuale del compositore. Non è certo un caso – siamo ormai nel 1930 – che Hornbostel aggiunga delle incidentali considerazioni su musica e appartenenza etnica: “dall’incrocio delle razze sorgono nuove razze, dalla fusione tra culture nuove culture; in entrambi i casi nascono nuovi stili. In tutto ciò sorge qualcosa di interamente nuovo, e non di “ibrido” (*Gemischtes*)”⁵⁴. Pochi anni più tardi – quale *Halbjude* – Hornbostel sarà costretto ad abbandonare la Germania, condividendo in questo il destino di molti esponenti della scuola gestaltista. Non da ultimo per ragioni inerenti a queste vicende, l’eredità gestaltista in campo acustico e musicale non è stata raccolta in maniera altrettanto incisiva che in altri ambiti. Ripresa in tempi relativamente recenti da psicologi della musica e musicologi, talora in una forma semplificata distante dal livello raggiunto dagli autori citati, la teoria della Gestalt detiene potenzialità in parte ancora inesplorate per la comprensione del fenomeno musicale.

Abstract

La percezione musicale ha avuto un ruolo significativo nella storia della psicologia della Gestalt. Muovendo dalle critiche di Mach ed Ehrenfels alla dottrina di Helmholtz e dall’elaborazione teorica di Stumpf, destinata a fungere da ponte concettuale, il lavoro analizza la riflessione svoltasi in seno alla psicologia della Gestalt. Sorprendentemente, Köhler non si concentra sulle Gestalten musicali complesse, ma sulle qualità tonali più elementari, mostrandone la totale irriducibilità a fattori fisico-fisiologici. Sulla stessa linea è anche Hornbostel, il quale amplia tuttavia il discorso mediante il richiamo al complesso antropologico dei vissuti umani, musicali ed extramusicali, che rimandano a un determinato contesto culturale, saldando così il nesso tra psicologia della Gestalt e ricerca nel campo etnomusicologico.

Nota biografica

Riccardo Martinelli è professore associato all’Università di Trieste. Tra le sue pubblicazioni, i volumi *Musica e natura. Filosofie del suono 1790-1930*, Unicopli, Milano 1999; *Uomo, natura, mondo. Il problema antropologico in filosofia*, Bologna, Il Mulino, 2004.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 14.

L'EREDITÀ DI GIBSON E LO “ENACTIVE APPROACH”

Pietro Kobau

1. RAFFIGURAZIONE E PERCEZIONE

La letteratura sul tema “immagine” è ormai sterminata, difficilmente dominabile; e l'attuale promozione di una super-disciplina allo scopo di portarvi un po' di ordine (come vuole essere la “Bildwissenschaft”)¹ non sembra una mossa promettente. Questo, perché, prima delle discipline e dei relativi metodi capaci di dominarli, sono troppi e troppo differenti i problemi presentati dalle immagini. Ad esempio, dinanzi a un'immagine popolarissima come quella di figura 1 (forse l'opera più celebre di Peter Blake) i discorsi che si possono sviluppare sono ormai pressoché infiniti, e riguardano ambiti teorici assai diversi, spesso indipendenti e lontani tra loro: formale, tecnico, storico, storico-artistico, retorico, semiologico, pedagogico, sociologico...²

A ogni modo, un problema di fondo merita di venire detto, tra tutti, “il” problema dell'immagine: com'è che una superficie opportunamente trattata ci costringe a vedervi qualcos'altro da essa? E ancor prima: dinanzi a quali genere di cose accade ciò? Nella fattispecie: com'è che in quell'insieme di minuscoli puntini colorati noi vediamo volti e persone (Sigmund Freud, Oliver Hardy, Ringo Starr...), strumenti musicali, fiori, insegne, altre immagini... – e proprio quelli, e non altri? E ancora: perché, quando li vediamo, tendiamo a non notare il cartoncino stampato che ce li fa vedere?

Si tratta di un problema che ha da sempre sollecitato risposte di tipo innanzitutto psicologico³, condizionando poi per secoli il discorso filosofico sull'arte, vale a dire per tutto il tempo che alle immagini si è guardato come al paradigma di ogni oggetto prodotto per offrire ai nostri sensi un contenuto simbolico e, insieme, per presentarsi come un autonomo portatore di bellezza⁴. Rispetto a tale situazione gioverà allora richiamarsi alla ricostruzione di Massironi (2000), secondo cui la contemporanea psicologia dell'arte, nelle sue linee principali, si è sviluppata come un serie di applicazioni

¹ Cfr. Sachs-Hombach (a cura di), 2003, 2005.

² Cfr. <http://en.wikipedia.org/wiki/Sgt._Pepper's_Lonely_Hearts_Club_Band/>.

³ Come prima, può essere considerata quella di Platone in *Repubblica*; cfr. in proposito Stafford Belfiore, 1978.

⁴ Come tale, può essere considerata la recente proposta “rappresentazionistica” di Dilworth, 2005.



Figura 1 – P. Blake, copertina per The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967

(talvolta acritiche) di teorie psicologiche a problemi estetici riconosciuti e impostati in altre sedi. Ciò è tanto più vero per il settore più ristretto delle teorie psicologiche della raffigurazione, ovvero della “rappresentazione pittorica (*depiction*)”. Rispetto ad esse, dunque, andrà sottolineato in primo luogo come ogni loro risposta ai problemi dell’immagine – a cominciare da quello che sopra si è tratteggiato come “il” problema dell’immagine – andrà sempre investita dal dubbio se possa davvero trattarsi, in generale, di una risposta ai genuini problemi dell’arte.

Espressa tale cautela, in ciò che segue si tenterà una ricostruzione di come la teoria “ecologica” della raffigurazione avanzata negli anni Settanta del secolo scorso da Gibson è stata ripresa in un recentissimo sviluppo scientifico, quello dello “enactive approach”, che interessa sia la psicologia sperimentale, sia la filosofia della mente. Tale ricostruzione, però, terrà sempre presente il dubbio che un pregiudizio, che si vorrà chiamare “pregiudizio del ritratto”, rischi continuamente, e più di altri pregiudizi, di inquinare sia ogni teoria dell’arte legata ai tradizionali modelli rappresentazionistici, sia ogni teoria della raffigurazione basata su un impianto psicologico.

Che cosa intendiamo, dunque, con “pregiudizio del ritratto”? In prima approssimazione, si tratta dell’idea secondo cui un’immagine avrebbe essenzialmente lo scopo di rappresentare un oggetto *singolare* e che, inoltre, il modello di tale operazione sarebbe più o meno quello della sua riflessione ottica in uno specchio⁵. Con tale formulazione si vuole, allora, sottolineare come in questo pregiudizio abbiano un ruolo fondamentale due nozioni di senso comune, quasi ineliminabili: quella secondo cui un’immagine *somiglia* a un proprio modello univoco; e quella secondo cui un’immagine, per quanto possa somigliarvi (sino all’inganno), non sarà mai ciò che rappresenta, ma potrà sempre e soltanto *rappresentarlo*. Tuttavia, il fissare queste due nozioni di senso comune non è per noi il vero difetto di questo pregiudizio; come si vorrà mostrare, una buona teoria della raffigurazione deve piuttosto salvarle, per quanto ingenti siano i raffinamenti e le correzioni a cui le dovrà sottoporre. Il vero difetto del pregiudizio del ritratto, invece, consiste nell’assumere che l’immagine funzioni come la copia di un modello che, secondo il paradigma dello specchio, sarà da cercare in un’entità fisica singolare e univoca. E, questo, fino a valutare come deviazioni dalla norma i casi non riconducibili a quello esemplare del ritratto più o meno riuscito. Per contro, adottando un atteggiamento spregiudicato circa il “che cosa” può raffigurare un’immagine, si troverà facilmente che un’immagine è capace di rappresentare entità assai diverse. Per chiarirci, prendiamo un’altra opera (meno famosa, e magari meno bella) di Blake – che è, comunque, un ritratto genuino (figura 2).

Qui, non sappiamo nulla del modello: pensare che si tratti della raffigurazione di una persona in carne e ossa sarà dunque ingiustificato. Tuttavia, dinanzi a un dipinto come questo noi vediamo comunque *una* fanciulla (e non possiamo fare a meno di vederla), a prescindere dal fatto che esista, o meno, una singola persona che “somigli” a quella così raffigurata – ma, allora, in quale entità fisica andrà trovato il modello? E, in effetti, sono assai varie le cose che si possono genuinamente raffigurare – purché non ci si limiti a copiare: oggetti singolari non esistenti, oggetti singolari esistenti (falsandone poi, di solito, le caratteristiche fenomeniche), generi o tipi di oggetto (esistenti o meno)...⁶ Sarebbe dunque istruttivo provare a stenderne un elenco, magari analizzando un’immagine come quella della figura 3, che pure rientra nel genere del ritratto⁷.

Già in questi casi – tutti casi di ritratto – il ruolo della somiglianza, se inteso secondo il paradigma dell’immagine prodotta allo specchio, pare ridursi a nulla. Ma in

⁵ Ma almeno una lingua, il tedesco, distingue tra “immagine-copia (*Abbild*)” (immagine, se si vuole, in senso strettamente “platonico”) e “immagine (in senso lato: *Bild*)”; cfr. l’esistenza di due voci distinte nella “Wikipedia”: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Abbild/>> e <<http://de.wikipedia.org/wiki/Bild/>> (pagina di disambiguazione).

⁶ Una loro tassonomia si incrocierebbe inevitabilmente con quella producibile da una teoria della comunicazione visiva (cfr. in proposito Massironi, 2002). In effetti, il punto di partenza sia di quest’ultima, sia di una teoria della “depiction” può essere scorto nell’“icona” intesa come “un [segno] rappresentante di ciò che esso rappresenta, per la mente che lo interpreta come tale, in virtù del suo essere un’immagine immediata, e cioè in virtù di caratteristiche che le appartengono intrinsecamente in quanto oggetto sensibile e che possiederebbe ugualmente anche se in natura non esistesse alcun oggetto cui somigliasse e anche se non fosse mai interpretata come un segno” (Peirce, *Logical Tracts*, No. 2, CP 4.447, c. 1903).

⁷ Si noti che questo ritratto raffigura in realtà ambiguamente due personaggi distinti, “Mazinga Z” e il “Grande Mazinga” (cfr. <<http://it.wikipedia.org/wiki/Mazinga/>>).



Figura 2 – P. Blake, *Girl in a Poppy Field*, 1974, London, Tate Gallery

realtà occorre ammettere che la tentazione di ricorrere al vocabolario della somiglianza rimane irresistibile e che, dunque, sembra rimanere valida la seguente osservazione di Lukács: “Stai davanti a un ritratto di Velasquez, e dici: ‘Quant’è somigliante!’. E senti di avere detto davvero qualcosa del quadro. Somigliante? Ma a chi? Ma a nessuno, naturalmente. Non hai idea di chi rappresenti, forse non lo puoi nemmeno sapere; e se anche potessi saperlo, non ti importerebbe. E tuttavia senti che è somigliante” (Lukács 1911: 21). Si rischia, allora, di non tentare nemmeno più di risolvere il problema del se e del quanto la cosa-immagine somiglierebbe a una (pretesa) cosa-modello, considerandolo falso, e di perseguire invece una spiegazione interamente “psicologica” del “mero sentimento” di una somiglianza che, in linea di principio, nella realtà non esisterebbe mai⁸. Se questo è l’esito ultimo del pregiudizio del ritratto, si tratterà dunque di mostrare se e come Gibson vi sia sfuggito.

⁸ Ed è una via parallela a quella presa da Goodman, 1968, che opta per una soluzione convenzionalistica muovendo da un analogo rigetto del vocabolario della somiglianza.



Figura 3 – *Il Grande Mazinga*

2. LA PROPOSTA DI GIBSON

Avanzata in polemica con l'approccio cognitivistico che all'epoca si avviava ad assumere una posizione dominante, la risposta gibsoniana al problema della rappresentazione pittorica⁹ si inserisce organicamente in una complessa teoria della percezione visiva,

⁹ Cfr. Gibson, 1971, 1978, 1979 capp. XV e XVI; per una sua diretta ripresa, cfr. Kennedy, 1974; sulla sua immediata risonanza, cfr. almeno i carteggi Gombrich - Gibson (pubblicato in "Leonardo", 1971) e Gombrich - Goodman (ivi, 1979); entrambi sono disponibili sul sito "The Gombrich Archive" (<<http://www.gombrich.co.uk/index.php>>) che raccoglie pure abbondanti materiali sull'intera disputa che vide opporsi Gombrich a Gibson.

incentrata su un approccio che si vuole “ecologico” (Gibson 1979). È impossibile presentare in breve nella sua interezza la teoria gibsoniana della raffigurazione, visto che il lavoro in cui è inserita non si limita a produrre un modello della percezione visiva, ma mira a offrire una teoria generale della percezione (non solo visiva) che si pone in netto contrasto con tutta una serie di assunzioni, sia scientifiche, sia di senso comune, riguardanti il fenomeno da spiegare. Tale intento implica perciò una profonda revisione concettuale volta a eliminare il ricorso a presunte entità intermedie (classicamente, le rappresentazioni) collocate tra un input e un output, così come a processi di elaborazione che necessariamente vi si applicherebbero. Rispetto alle impostazioni standard del problema, Gibson tiene invece ad affermare innanzitutto che la percezione è una “raccolta diretta di informazioni (*information pick-up*)” sul proprio ambiente effettuata da un organismo che vive in esso. Dunque, per spiegare i fatti della percezione, per Gibson non occorre ammettere l’esistenza di rappresentazioni mentali, ma nemmeno vanno interpretate come causa di simili entità le rappresentazioni pittoriche. In tale prospettiva, un’immagine andrà definita come una registrazione (parziale) delle informazioni visivamente disponibili in un dato momento in un determinato ambiente per un determinato organismo – informazioni registrate su una superficie che si presenta tra altre superfici presenti nel medesimo ambiente. Ovvero, secondo l’efficace sintesi di Massironi, per Gibson una figura: “a) veicola ‘informazione di seconda mano’, b) è una percezione ‘impovertita’, c) è costituita da un ‘assetto ottico congelato’” rispetto al processo normale di “*information pick-up*” (Massironi, 2000, pp. 160-2)¹⁰.

Gibson sviluppa dunque una teoria della raffigurazione senza ricorrere al vocabolario tradizionale della “somialianza”. Infatti, posto che una figura vada intesa come “un assetto di invarianti persistenti di struttura” (1979: 406)¹¹ registrato su una superficie che “potrà essere vista solo nel contesto di altre superfici che figure non sono” (ivi: 408), di somiglianza non occorre parlare. Invece, Gibson ritiene di dover produrre due rami esplicativi volti a dar conto della genesi di tali entità. Con il primo, tratteggia lo sviluppo della capacità infantile di lasciare delle tracce su una superficie (“atto grafico fondamentale”), delle quali va sottolineata la caratteristica di essere non una registrazione di invarianti ambientali, bensì una “registrazione progressiva del movimento” (ivi: 412) della mano che le segna. Tali “scarabocchi” (ovviamente ancora non significativi di nulla di oggettuale, e tantomeno “somialianti” ad alcunché) sono essenzialmente caratterizzati da invarianti visivi elementari, difficilmente descrivibili a parole, come ad esempio la “qualità detta diritto”, che “appare diversa dalla qualità detta curvo”, oppure la continuità o discontinuità, l’essere a zig-zag ecc. (ivi: 414). Poi, solo una volta acqui-

¹⁰ Massironi prende di qui le mosse per un’analisi della comunicazione visiva. Da questo punto di vista, “La scelta [*sic*; forse meglio: ‘differenza’] fra informazione inclusa nell’immagine ed informazione esclusa costituisce l’oggetto e il contenuto della comunicazione per immagini” (2000: 164). Un ampio sviluppo di tale spunto è in Massironi, 2002.

¹¹ In una prospettiva ecologica, vedere consiste essenzialmente nel rilevare “invarianti” entro un “assetto ottico” dinamico. Benché Gibson non abbia mai definito precisamente tali entità, né abbia proposto una metodologia utile a individuarle e classificarle in modo esauriente, si tratta di una nozione centrale nella sua teoria.

sita la capacità di creare tali semplici invarianti percettivi, cioè di produrre simili figure di primo livello, per Gibson sopravviene la capacità di disegnare propriamente detta: “Il bambino continuerà certo a tracciare linee su una superficie che registra i movimenti dello strumento che ha in mano, ma a questo punto mostra anche una diversa consapevolezza, appunto nei termini degli invarianti che ha via via individuato e raccolto. Il bambino delinea per se stesso e per gli altri qualcosa che ha appreso o esperito. Le tracce che egli lascia sulla carta non sono solo linee, o contorni di forme, ma caratteristiche distintive dell’ambiente. [...] La stessa cosa è vera per l’artista come per il bambino” (ivi: 416-417). Si giunge così alla situazione esemplificata in questo modo.

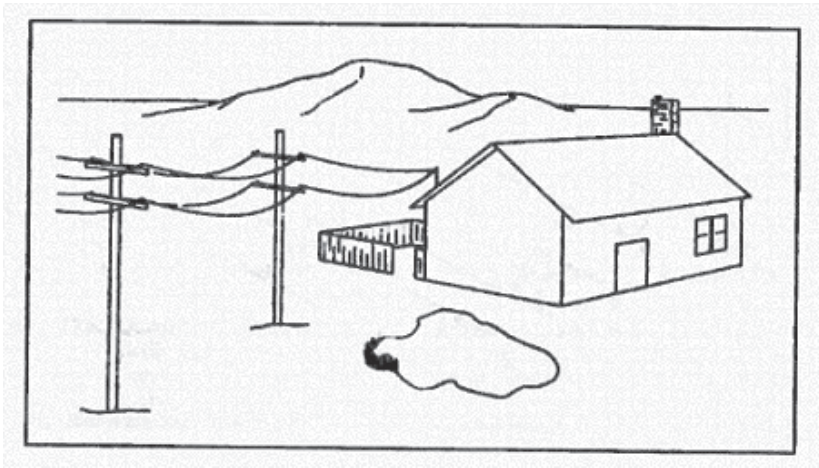


Figura 4 – da J.J. Gibson 1979, ill. 15.4

In questo semplice disegno, le linee e le superfici da esse racchiuse esibiscono degli invarianti, ma inoltre registrano invarianti propri dell’ambiente esplorabile e visibile: le superfici con bordi occludenti che si strutturano in solidi collocati tra di loro a diverse distanze relative, il parallelismo dei fili elettrici, la peculiarità della linea dell’orizzonte...¹² L’immagine funziona dunque perfettamente secondo la teoria che discende dall’approccio ecologico, senza concedere alcuno spazio al “sentimento di somiglianza” che dovrebbe stare a cuore a una teoria psicologica della “depiction”: nella sua allergia al fraseggio delle “rappresentazioni somiglianti”, Gibson non lo può certo contemplare. A riprova, risulta illuminante la trattazione gibsoniana del problema della pretesa

¹² Per Gibson, inoltre, non vi è alcuna differenza di principio tra immagini bidimensionali, tridimensionali, cinematografiche...

“illusorietà” delle immagini, che riemerge sempre con forza proprio nel caso “banale” in cui ci si trova dinanzi a figure con intenti rappresentativi di tipo “mimetico”¹³. Anche tale caso risulta infatti trattabile secondo la teoria fin qui esposta: anche questo tipo di figura “registra, immagazzina o consolida” informazione (ivi: 419) e dunque non “copia” alcunché. Soltanto, ora l’approccio ecologico dovrà rendere conto di un elemento nuovo: la pretesa “illusione di realtà” (ivi 419) suscitata dalle immagini particolarmente “realistiche”. Occorrerà, cioè, affrontare la pretesa osservazione secondo cui “nell’arte e nella sperimentazione psicologica è possibile indurre alla falsa percezione di superfici reali” (ivi: 420), la quale porterebbe naturalmente a concludere che “Se l’assetto artificiale è uguale a quello naturale, porterà alla stessa percezione, e nascerà un’illusione di realtà, senza una realtà genuina” (ivi: 420). Per Gibson è possibile negare questa concezione con due mosse: innanzitutto, negando l’effettività dei pretesi casi di inganno, sottolineando come dinanzi a una figura sia sempre possibile applicare con successo i medesimi “test automatici di realtà” che normalmente ci consentirebbero di “distinguere tra una percezione e un’immagine mentale” (ivi: 420), come sarebbero ad esempio un’immagine onirica o, al limite, un’allucinazione (ivi: 387-390). Una figura (in maniera, si badi, del tutto analoga a un’immagine mentale)¹⁴ può essere per Gibson sempre discriminata rispetto a una percezione genuina in base a criteri ecologici, il più potente dei quali è la “possibilità di scoprire nuove caratteristiche e nuovi particolari con un esame accurato” (ivi: 389). Ma, in secondo luogo, è per Gibson possibile seguire un ulteriore argomento, che prende lo spunto dalla caratteristica, propria della figura, di presentarsi sempre come una superficie tra altre superfici: “Assieme agli invarianti che raffigurano il *layout* di superfici, vi sono invarianti per la superficie in quanto tale. Sono un muro intonacato o una tela, un pannello, uno schermo, un pezzo di carta. Nell’assetto sono dati il vetro, la tessitura, i bordi o la cornice della superficie della figura, e sono percepiti. L’informazione mostrata è duplice. La figura è sia una scena sia una superficie, e paradossalmente la scena è *dietro* la superficie. Questa duplicità di

¹³ E si noti, a riscontro, la facilità con cui Gibson affronta invece il caso della pittura cosiddetta “astratta” che, come già il proto-disegno infantile, registra invarianti visivi che non hanno bisogno di specificare a loro volta altro da sé: “Se solo lo sapessero, quello che i pittori moderni stanno cercando di fare è proprio di dipingere gli invarianti. Quello che dovrebbe interessar loro non sono le astrazioni, i concetti, lo spazio, il moto, ma gli invarianti” (ivi: 425); sicché gli invarianti da cogliersi in un Fontana “mostrano un mondo in cui non c’è nessuno” (ivi: 425), mentre quelli di un’opera “naturalistica” (che ad altre strutture invarianti somma ad esempio anche una compiuta struttura prospettica) mostrano anche “dov’è l’osservatore in quel mondo” (ivi: 425).

¹⁴ Non è qui possibile dare seguito a due possibili contro-obiezioni, che toccano le basi della teoria di Gibson, ossia: 1) i test automatici di realtà possono/debbono intendersi alla stregua di giudizi inconsci? 2) Per un approccio ecologico, quale statuto possono avere le immagini mentali di cui qui viene ammessa l’esistenza? Va inoltre sottolineato come Gibson ammetta delle attività di “visualizzazione” che costituiscono il prolungamento della visione normale, entro cui però non va fatto rientrare il caso della percezione (genuina) di immagini. Il problema del rapporto tra “vedere” e “visualizzare”, soltanto accennato in Gibson, 1979, è reso esplicitamente oggetto di diversi tra gli ultimi seminari tenuti da Gibson nell’intorno della pubblicazione del suo lavoro fondamentale, i cui appunti sono conservati tra i cosiddetti *Purple Perils* (cfr. Gibson [2003]). Cfr. in particolare le *Notes On Some Types of Visualizing Considered as Extended Forms of Visual Perceiving* (1976) e *A Proposed Terminology for Discussing Images* (1979).

informazioni è il motivo per cui l'osservatore non è mai sicuro di come rispondere alla domanda 'che cosa vedi?'. Egli infatti può benissimo rispondere di stare vedendo un muro o un pezzo di carta" (ivi: 421). Per contro, quando in una macchia di Rorschach "vediamo" ad esempio "un cuore insanguinato", propriamente non percepiamo alcunché (e di questo siamo consapevoli), né sul piano strettamente percettologico avrà senso dire che nella macchia "proiettiamo l'immagine" di un cuore (ivi: 423). Ma allora, quale statuto avranno questi oggetti non propriamente esistenti, l'albero e il cuore, variamente "visti" nella fotografia e nella macchia quasi-informe? Gibson risponde in modo netto: "Nessuno dei due è un oggetto, nella mia terminologia. Sono tentato di chiamarli *oggetti virtuali*. Essi non sono percepiti, eppure sono percepiti. Questa duplice esperienza è causata dalla duplicità delle informazioni nell'assetto" (ivi: 423). Gibson ne conclude che "una figura richiede sempre due tipi di apprensione, che procedono insieme, una diretta e l'altra indiretta. Si percepisce direttamente la superficie della figura, e contemporaneamente si ha una consapevolezza indiretta della superficie virtuale – come percezione, conoscenza o immaginazione, a seconda dei casi" (ivi: 424). Raccolta questa integrazione (necessaria e per nulla secondaria) della teoria gibsoniana della raffigurazione¹⁵ occorrerà allora registrarne la problematicità e tentare un supplemento di indagine.

3. GIBSON ONTOLOGO?

A questo scopo, converrà fare un passo indietro, non tanto per mettere a fuoco ciò che afferma la teoria gibsoniana, ma per chiedersi in primo luogo *che tipo* di teoria è. Converrà, cioè, provarsi a inserirla in una tassonomia delle teorie della raffigurazione; tra le poche che circolano, una sembra particolarmente adeguata ai nostri scopi, proprio perché assai schematica e dunque facilmente condivisibile, almeno in prima battuta. Tentiamo di ridurla nella seguente tabella.

La partizione di Rollins pone innanzitutto l'accento sul contrasto tra interpretazioni "percettive" e "non percettive" del problema della raffigurazione. Le teorie che vengono dette basarsi su un'interpretazione "non percettiva" – fondamentalmente, quelle basate sulla nozione di somiglianza¹⁶ e quelle che invece insistono sul ruolo della convenzione nell'istituire un rimando propriamente simbolico tra immagine e oggetto rappresentato¹⁷ –, in effetti, risultano sviluppate a partire da considerazioni metafisiche prima che epistemiche, prendendo cioè innanzitutto posizione circa una plausibile *ratio* non psicologica del fenomeno della raffigurazione. Una direzione diversa la prendono le teorie "percettive" della raffigurazione, in cui il vocabolario metafisico della somiglianza non

¹⁵ Che apre altre questioni, le quali toccano di nuovo le basi della teoria di Gibson; ad esempio, come vi si configura una simile apprensione "indiretta" di oggetti virtuali? E come si coordina con quella diretta, di cui Gibson sembra dare più strettamente conto?

¹⁶ Essenzialmente, quelle "platoniche".

¹⁷ Esemplarmente, Goodman, 1968.

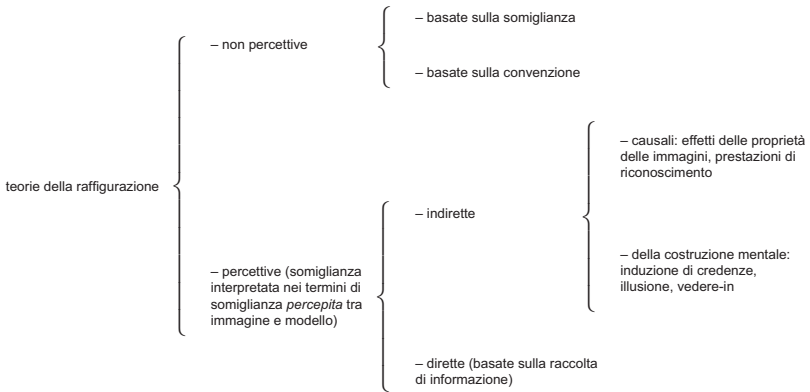


Figura 5 – da M. Rollins, 2001

viene semplicemente accettato o rifiutato, ma ricostruito nei termini di un discorso psicologico sull’“esperienza della somiglianza” che si dà specificamente nel caso della raffigurazione. Qui, al di là della partizione di fondo tra modelli della percezione “indiretti” e “diretti” (in realtà, tra diversi tipi di modelli indiretti e un solo modello diretto, vale a dire quello di Gibson), le teorie concorrenti sono moltissime¹⁸.

Questa classificazione, si è appena detto, pare in larga misura accettabile proprio per la sua ecumenicità. Ma, a nostro avviso, lascia insoddisfatti per la caratterizzazione di una teoria, quella di Gibson, come semplicemente basata su un modello “diretto” della percezione; e soprattutto, collocandola tra le teorie “percettive”, sottintende una sua opposizione a ogni teoria di tipo “non percettivo”, ovvero basata su considerazioni metafisiche prima che epistemiche, mentre rischia di generare equivoci circa il suo carattere di teoria “psicologica”.

In verità, le cose appaiono più complicate già a un’attenta considerazione del titolo del libro gibsoniano del 1979. Infatti, il suo richiamo a un “approccio ecologico” al tema della percezione si colloca, sì, su un piano innanzitutto metodico; ma questo non è affatto indirizzato allo sviluppo di un’indagine sul solo terreno tradizionalmente psicologico: al contrario, un simile approccio pretende per Gibson innanzitutto una ricostruzione di tipo squisitamente metafisico. Dunque, un approccio ecologico richiederà di svolgere un doppio lavoro: ontologico e (soltanto in seguito) psicologico – ciò che si vorrà ora evidenziare elencando in breve i punti qualificanti del progetto gibsoniano.

¹⁸ La tassonomia di Rollins contempla sia alcune teorie psicologiche di impianto sperimentale, sia teorie filosofiche che cercano (più o meno laboriosamente) un accordo con le prime: ad esempio, le teorie illusionistiche che seguono Gombrich, 1960, quelle finzionalistiche che seguono Walton, 1990, la proposta di Wollheim, 1998, ecc.

– Per le teorie della percezione avversate da Gibson, il punto di partenza è dato dall'immagine retinica: è lo stimolo luminoso applicato alla retina che fornisce la prima informazione che darà luogo all'esito percettivo. Per Gibson, invece, il punto di avvio è dato dall'«assetto ottico ambientale»: è la struttura della luce, una struttura che si estende nel tempo oltre che nello spazio, a fornire informazione circa gli oggetti che costituiscono un ambiente – mezzi, superfici, sostanze, eventi... Occorre perciò fornirsi di un'adeguata ontologia, che si discosti da quella che ricalca le tradizionali scienze del mondo fisico¹⁹.

– Il terreno descrittivo adeguato per le entità previste da una simile ontologia non sarà quello della fisica (e della geometria ecc.) convenzionali: si tratterà di spiegare, ad esempio, la percezione di superfici e di bordi, e non di linee e di piani. Una superficie, diversamente da un piano, è corposa, dotata di una propria «tessitura (*texture*)», è normalmente opaca e colorata; sicché la fisica e la biochimica potranno certo spiegare come vengono emessi dei fotoni che stimolano dei recettori, ma non come viene percepito un mondo composto di entità che queste discipline non contemplano. Ed è innanzitutto descrivendo queste entità che si incontrano le proprietà invarianti dell'assetto ottico, ciò che davvero «si vede».

Se questi sono i primi risultati di un approccio ecologico, non sono però i primi elementi di una psicologia – non, almeno, di una psicologia tradizionale. L'assetto ottico con le sue proprietà non è infatti nulla di «psichico» in senso tradizionale, in esso non c'è ancora nessuna «anima».

– Per le teorie convenzionali, la percezione è qualcosa che avviene passivamente, a iniziare dal formarsi dell'immagine retinica. Per Gibson, lo stimolo non è tuttavia una

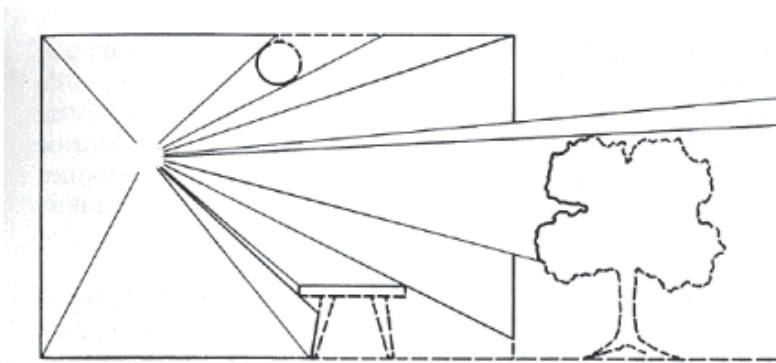


Figura 6 – da J.J. Gibson, 1979, ill. 5.2: assetto ottico ambiente di una stanza con finestra

¹⁹ Si noti la partizione generale dell'indice di Gibson, 1979: le prime due parti sono dedicate all'ambiente e alle informazioni in esso disponibili, soltanto la terza alla percezione visiva, la quarta alla raffigurazione. Una buona metà del libro è dunque dedicata alla ricostruzione di una fisica ecologica, ovvero (nei nostri termini) di un'ontologia.

condizione sufficiente per dare luogo alla percezione. Necessario è, inoltre, un organismo che si muova e agisca nell'ambiente: le proprietà invarianti dell'assetto ottico si incontrano infatti soltanto sullo sfondo della sua continua trasformazione.

– Per le teorie convenzionali, la percezione, passivamente causata, è ulteriormente mediata da trasformazioni di rappresentazioni mentali. Per Gibson, non è mediata da simili processi, ma consiste nella raccolta diretta di invarianti nell'assetto ottico. Inoltre, tali invarianti sono sufficienti per specificare tutti gli oggetti e gli eventi che costituiscono l'ambiente di un organismo.

Se si vuole, soltanto qui l'approccio ecologico dà luogo a una psicologia della percezione – così illustrata dalla copertina del libro gibsoniano del 1979, la quale vuole esibire il fatto che il volare di un uccello dà origine a gradienti di flusso, sufficienti a specificarne la posizione relativa al suolo, nonché la direzione e velocità del moto.

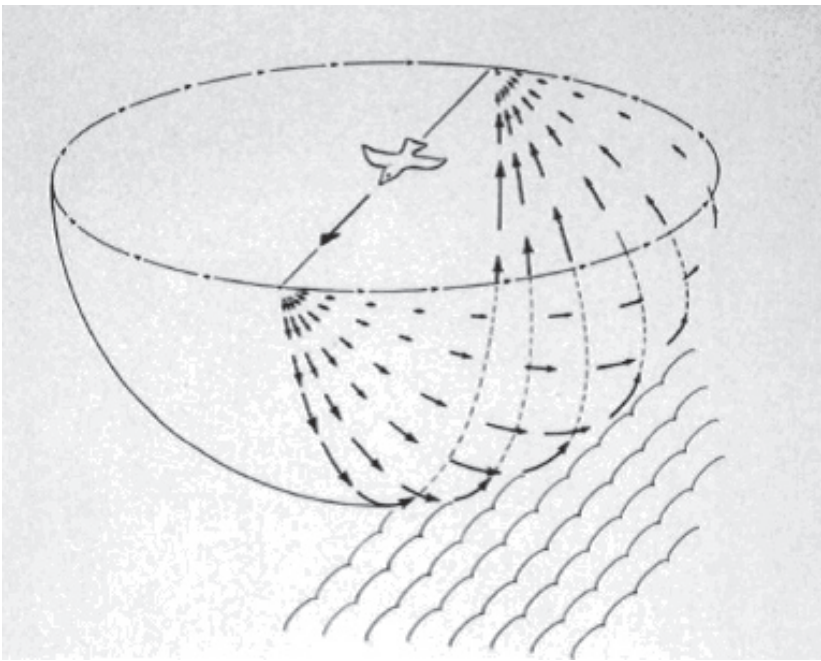


Figura 7 – da J.J. Gibson, 1979, copertina

Se tutto questo è vero, pare allora possibile accordare tale teoria con un'analisi metafisica (e non ancora strettamente epistemica, ovvero psicologica) della raffigurazione basata su un'adeguata nozione di somiglianza, intendendo la somiglianza tra un'immagine e ciò che raffigura nei termini di una condivisione di medesime proprietà

informative. Se una figura registra informazione, l'informazione che registra in quanto immagine di qualcosa sarà (almeno in qualche misura) la stessa che è o sarebbe direttamente ricavabile da ciò che essa raffigura. Ma, ormai, nella lunga scia delle critiche rivolte al modello platonico, sembrano fissate almeno due obiezioni apparentemente inaggirabili²⁰: 1) se si intende la somiglianza nei termini di una condivisione di proprietà predicabili, allora qualsiasi cosa assomiglia a qualsiasi altra; dunque, quella di somiglianza è una relazione insufficientemente determinata per dire che si instaura in maniera non equivoca tra due entità definite. Tornando sull'osservazione di Lukács relativa al "sentimento di somiglianza": a chi assomiglia questo ritratto di Velasquez? A nessuno, naturalmente, perché assomiglia a qualsiasi altra cosa: in qualche misura assomiglia a qualsiasi essere umano, a qualsiasi altro dipinto, a qualsiasi oggetto fisico percepibile... 2) In ogni caso, "somigliare a" non equivale a "rinviare a"; in altri termini, la relazione di somiglianza, sempre intesa come condivisione di proprietà, ha un carattere simmetrico e riflessivo, e in ciò è essenzialmente diversa da quella della relazione rappresentativa che si presume intrattenuta da un'immagine con ciò che raffigura: per quanto un mio fratello gemello mi somigliasse, non per questo direi che mi rappresenta.

Dinanzi a tali obiezioni standard mosse alle teorie della raffigurazione basate sulla somiglianza è però possibile mostrare che esse valgono, e si reggono a vicenda, nel caso della somiglianza intesa come una relazione di condivisione di proprietà tra individui (come infatti avviene nel caso della copia "platonica" in senso stretto) – ma non nel caso di una somiglianza che venga intesa come condivisione necessariamente parziale di proprietà, laddove questa parzialità può costituire la base di quella asimmetria e non riflessività che è caratteristica della rappresentazione. Che male c'è, allora, a dire che il ritratto di Velasquez assomiglierà certo a qualsiasi altra cosa, ma *in quanto immagine* assomiglia effettivamente a Tizio? Ovvero che, di nuovo proprio in quanto immagine, assomiglierà (parzialmente, in tutti i significati del termine) sia a Tizio, sia a un qualsiasi individuo (ad esempio) "temibile", sia a un qualsiasi dipinto del genere "ritratto"... E in tutti questi casi il sentimento di somiglianza sarebbe un indice affidabile per giudicare della veridicità, o meno, di simili affermazioni.

4. LA RIPRESA DI GIBSON NELLO «ENACTIVE APPROACH»

La ricezione di Gibson è rimasta comunque per molto tempo un ramo laterale, in ambito psicologico così come in quello filosofico. Un'eccezione significativa si è data – fino ad anni recenti, e al di là delle alleanze temporaneamente strette con la corrente della fenomenologia sperimentale – solo per la sua teoria della raffigurazione. In ultimo, però, l'eredità specificamente percettologica di Gibson è stata raccolta per intero, da quella che si è definita come un'impostazione fortemente innovativa, insieme

²⁰ In letteratura, sono normalmente riportate a Goodman, 1968.

psicologico-sperimentale e filosofico-speculativa, basata sul concetto di “attivazione (*enaction*)”²¹. Ostili, nello spirito gibsoniano, al presupposto secondo cui il vedere andrebbe spiegato ricostruendo il modo in cui il cervello produrrebbe passivamente una “rappresentazione interna” del mondo, i suoi esponenti muovono invece da una concezione del vedere come intrinsecamente legato all’agire. In tale prospettiva, postulare qualcosa come la produzione di una “rappresentazione interna” del mondo risulta inutile (quando non fuorviante) e la visione va intesa piuttosto come il controllo attivo da parte di un organismo delle leggi oggettive che ne regolano l’interazione sensomotoria con l’ambiente. Anche qui, risulta impossibile esaurire in breve il quadro teorico offerto dallo “enactive approach”. Ci si accontenterà allora, perché sufficiente ai nostri scopi, di un’illustrazione sommaria dei suoi legami con la teoria di Gibson e dei suoi obiettivi polemici, per poi valutarne le ricadute rispetto al problema della rappresentazione pittorica.

Qui, il legame più esplicito con Gibson è dato dalla critica cui vengono sottoposte le teorie standard secondo le quali la percezione visiva consisterebbe in una sorta di lettura dell’immagine retinica. Interpretando i suggerimenti metodologici gibsoniani, invece, si tratterebbe di riconoscere che il semplice stimolo degli organi visivi non è sufficiente per dare luogo alla visione e che è necessaria un’“attivazione” dell’intero organismo che percepisce: un’attivazione innanzitutto motoria, e comunque diversa dalla semplice elaborazione di dati. La fondamentale affinità tra l’approccio ecologico e quello “enactive” va dunque scorta in un’analoga e radicale strategia antipittoricistica, che si esprime nella denuncia della cattiva metafora dell’“istantanea” normalmente adoperata per impostare il problema che qui interessa. Ciò appare particolarmente chiaro nella critica di Noë alla concezione machiana della “prospettiva interna (*Innenperspektive*)” come preteso punto di partenza dei fatti visivi, illustrata da una celeberrima immagine (cfr. Noë, 2004: 36)²².

Rispetto alla seconda affinità (l’accento posto sul ruolo del movimento dell’organismo che percepisce) va riconosciuto invece che l’approccio “enactive” finisce per percorrere una strada ulteriore, se non diversa, rispetto a quella segnata da Gibson – e rimanendo anche qui sempre sul versante propriamente psicologico dell’indagine, senza cioè ritornare mai sul lavoro svolto da Gibson sul terreno della preliminare (e per lui necessaria) indagine ontologica. Ponendo infatti l’accento sulla “fisicità (*bodiliness*)” del vedere, i suoi portavoce tengono innanzitutto a sottolineare l’onnipervasività del movimento e, in generale, della continua variazione dello stimolo ambientale: non si tratta di prestare attenzione al semplice spostarsi dell’organismo nell’ambiente, ma più in generale al fatto che questo organismo è continuamente coinvolto in trasformazioni motorie (compresi i suoi minimi movimenti e atti fisici, spesso inconsci, come sono ad esempio i moti saccadici) che comportano retroattivamente sia la continua e talvolta

²¹ Cfr. O’Regan - Noë, 2001, Noë, 2004; per un bilancio critico, cfr. Rowlands, 2006.

²² Si noti come già Gibson (1979, cap. VII) operi un’approfondita rilettura critica della concezione della “prospettiva interna”, già impostata nel suo precedente lavoro del 1950, con l’ausilio di una serie di illustrazioni tese a variare e correggere la celebre “istantanea” di Mach.



Figura 8 – da E. Mach, 1886, *Antimetaphysische Vorbemerkungen*, in Id., *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, Jena, 1886

drammatica variazione degli stimoli cui è sottoposto, sia (più che una generica relatività “ecologica” tra organismo e ambiente) un legame intimo tra il corpo e il mondo esperibile in tali variazioni. Se è così, allora, gli invarianti oggetto di una raccolta diretta di informazioni andranno cercati, prima ancora che nelle caratteristiche di un mondo descritto in prospettiva “ecologica” come sono innanzitutto gli invarianti dell’assetto ottico, in tutta una serie di “contingenze sensomotorie”, ossia di relazioni regolari tra i movimenti e i loro esiti percettivi. Ad esempio: la chiusura delle palpebre (anche un semplice battito di ciglia) comporta un palese e globale mutamento dello scenario percettivo, un moto di avanzamento (anche un piccolo movimento del capo) comporta il generarsi di un gradiente di flusso in espansione, un moto di rotazione comporta il generarsi di un gradiente di flusso laterale...

Fin qui, si tratta comunque, almeno in larga misura, di una prosecuzione del programma gibsoniano. Tuttavia, le motivazioni da cui questa scaturisce radicalizzano

l'antipittoricismo di Gibson, come si vede dinanzi a una importante cautela avanzata dai sostenitori dello "enactive approach". Questa deriva dall'ammissione del fatto della "trasparenza dell'esperienza", cioè del fatto che noi abbiamo sempre percettivamente presenti, sì, le cose del mondo – mentre ciò che non siamo in grado di oggettivare è il modo in cui effettivamente le percepiamo. Come dimostra il tentativo di Mach di catturare in un disegno la "prospettiva interna", l'esperienza percettiva "ci si presenta come un modo di essere consapevoli del mondo", senza mai potersi presentare come tale ai nostri occhi (Noë, 2004: 72). Ad esempio, se esco sul mio balcone alla sera per contemplare la cupola della Mole Antonelliana posso prestare attenzione alle sue geometrie, alle sfumature del suo grigio, alle forme e alle linee delle diverse decorazioni, alle nervature che scendono parallele dalla lanterna, posso valutarne dimensioni e distanza; e ad un certo punto posso vedere come si imbianca quando al buio viene illuminata dai fari, o come la nebbia che sale ne nasconde man mano la cima. Ma posso anche prestare attenzione al mio averne esperienza, e notare così altri aspetti di ciò che vedo: posso, ad esempio, notare che le curve e i rilievi della cupola mi paiono appiattiti, rispetto ad analoghe forme che scorgo sui tetti dei palazzi vicini che in parte me la nascondono; e quando i fari la illuminano, la Mole mi viene un po' incontro; e quando uno sbuffo di nebbia ne copre la cima, questo viene assorbito dalla sua luce. E la luna è a portata di mano. Quando rivolgo interamente la mia attenzione alle cose del mondo, insomma, la cupola della Mole, le sue caratteristiche e le cose che la attorniano occupano il centro della scena: e tutto è normale; però quando rivolgo la mia attenzione alla mia esperienza visiva del mondo (riuscendo così a coglierne alcune bizzarrie) non succede che le cose che vedevo vengano sostituite da altre cose, appartenenti al regno della mia coscienza. Vedo dell'altro: ma nel campo della mia coscienza non entrano oggetti nuovi e diversi, estranei al mondo.

Ora, è proprio affrontando il problema del carattere "trasparente" dell'esperienza, nel contesto di una riflessione sulle ricadute dello "enactive approach" per la filosofia dell'arte (cfr. Noë, 2002, 2004: 175-179), che Noë avanza una proposta diversa rispetto a quelle avanzate da Gibson circa il problema della raffigurazione pittorica. Noë, cioè, suggerisce che, qualora si spostasse adeguatamente l'attenzione dai prodotti del dipingere all'attività del dipingere, dalla natura delle immagini (principale interesse di Gibson, insieme a quello per la loro percezione) all'attività della loro produzione, sarebbe possibile fondare l'analogia, già tante volte adombrata, tra quest'ultima attività e quella dell'esperire visivamente il mondo. È infatti vero, per Noë, che quando tentiamo di rendere oggetto della nostra riflessione la nostra esperienza percettiva questa, per così dire, tende a sfuggirci – che, insomma, incontriamo sempre ciò che è visto, mentre le qualità del "vedere" ci rimangono trasparenti. Tuttavia, è pure vero che è sempre possibile, per quanto difficile, indagare la nostra esperienza stessa in termini fenomenologici; almeno, esistono degli ambiti (che non sono soltanto quello scientifico e filosofico) in cui si tenta di fare proprio questo: e un modo di indagare (attivamente) la nostra esperienza è dato dal dipingere. Così, quello che abbiamo chiamato "il" problema della raffigurazione può servire, se rettamente inteso, anche a chiarificare il problema della trasparenza dell'esperienza; con le parole di Noë: "Una delle maniere per accorgersi della natura paradossale di questo problema è di confrontarlo con un analogo problema

che riguarda la pittura rappresentativa. Se un pittore si pone l'obiettivo di raffigurare una scena, allora il pittore deve prestare attenzione non alla scena stessa (per così dire), ma piuttosto al modo in cui la scena appare [...]. Questo è, in parte, ciò che aveva in mente Ruskin quando scriveva nei suoi *Elements of Drawing*: "Tutta la potenza della tecnica pittorica dipende dal nostro recupero di ciò che può essere chiamato l'innocenza dell'occhio, vale a dire da una sorta di percezione infantile di [...] macchie di colore, semplicemente in quanto tali, senza consapevolezza del loro significato – così come le vedrebbe un cieco se improvvisamente ricevesse il dono della vista" (Noë, 2002).

Il passaggio, con il suo riferimento positivo, per quanto problematico, al mito ruskiniano dell'occhio innocente²³, è altamente sintomatico della difficoltà che Noë si costringe ad affrontare. Che cosa può esserci, infatti, di ingenuo nello studio della più sfuggente di tutte le apparenze, quella dell'esperienza visiva "di per se stessa"? E che cosa c'è di più paradossale (prima ancora che tecnicamente difficile) del tentare di renderla *visibile come un oggetto*, in un'immagine, posto che essa ci sia trasparente? Questo, pare effettivamente più arduo che sviluppare teorie su di essa, appoggiandole magari a circostanze sperimentali. Ma Noë affronta e risolve il problema non negando (à la Gombrich) la possibilità di un simile sguardo "innocente", bensì, al contrario, negando l'illusorietà di un simile obiettivo. E mettendosi su questa strada, Noë finisce per precisare due tesi rispetto all' "arte" intesa come "strumento fenomenologico", le quali affermano: "1) che in alcuni casi l'arte è esperienziale: assume l'esperienza a proprio oggetto, presentando delle circostanze in cui chi percepisce può riflettere sui propri processi percettivi. 2) Che la produzione artistica crea un dominio dell'indagine fenomenologica. [...] il pittore (anche quello 'rappresentazionista') non registra o rispecchia, bensì costruisce; questa costruzione del contenuto si basa sull'indagine fenomenologica" (Noë, 2002).

Messa in questi termini, la pretesa sembra plausibile. Tuttavia, se anche è vero che dipingere ciò che vediamo è in qualche modo inevitabile (e a spiegare questo fatto basta la teoria di Gibson), mentre il difficile è dipingere *come* lo vediamo, resta ancora da capire quale sia l'elemento "ingenuo" che per Noë va recuperato nel tentativo di praticare una "pittura fenomenologica". Forse, questo recupero riguarda proprio quel fattore della somiglianza che abbiamo inizialmente messo a tema – di cui occorrerà riconoscere nuovamente la asimmetria²⁴. Proviamo a chiarirlo con un paio di immagini. In un caso come questo, non troviamo nulla di strano in ciò che viene raffigurato, e proviamo un normale sentimento di somiglianza.

La casetta disegnata dalla Pimpa somiglia accettabilmente sia a una casa, sia all'immagine della casa che ne è posta a modello, mentre quest'ultima ugualmente si può dire somigli a una casa – posto di intendere queste parole alla luce della teoria di Gibson. La stranezza appare però quando il verso della somiglianza si rovescia,

²³ In evidente polemica con Gombrich, 1960.

²⁴ Asimmetria che crediamo ignorata nel famoso disegno di Alain che precede l'"Introduzione" di Gombrich 1961, esibita con l'intento di battere in un colpo solo sia le teorie della "depiction" basate sulla somiglianza, sia l'inseguimento del mito ruskiniano.



Figura 9 – da F. T. Altan, *Pimpa fa un disegno*, storia n. 315 dal “Corriere dei Piccoli”, n. 52, 26/12/1982

illegittimamente, come accade qui, dove il sentimento di somiglianza viene sostituito dal ridicolo.

In questo scenario impossibile (e un po' inquietante) la realtà (compresa quella fedelmente restituita dallo specchio) si comporta come si comportano le immagini: le cose ci esibiscono soltanto quei pochi invarianti di struttura che ci permettono di riconoscerle per quello che sono, e basta. E si comporta, oltretutto, come un insieme di immagini assai povere (e brutte): che rinunciano a esplorare fenomenologicamente la nostra esperienza del mondo, ignorandola piuttosto che affrontarne la trasparenza; immagini che ci restituiscono immediatamente le cose stesse, e basta.

5. UN PAIO DI CONSEGUENZE

Dunque, sembra possibile affermare con buona coscienza (e falsa ingenuità) che le immagini assomigliano davvero alle cose. Soltanto, se si ascolta il nostro sentimento (e sempre con buona coscienza), occorre prendere atto che le cose non potranno mai



Figura 10 – da F. T. Altan, *Pimpa fa un disegno*, storia n. 315 dal “Corriere dei Piccoli”, n. 52, 26/12/1982

assomigliare davvero alle immagini (intese come disegni, dipinti, sculture...), specie quelle che si incaricano, oltre che di raffigurare qualcosa, di esibire qualche aspetto della nostra esperienza del mondo. Ma siamo forse andati troppo in là, in quello che doveva essere un semplice tentativo di ricostruire gli sviluppi della teoria gibsoniana della raffigurazione, entro la ripresa dell’approccio “ecologico” da parte di quello “enactive”. Tuttavia, il nostro scopo, come dichiarato fin da subito, non era soltanto questo: si voleva offrire una ricostruzione di parte, capace cioè di valutare se e come in tali sviluppi trovasse spazio il sentimento di somiglianza, mentre risultasse posto fuori gioco il pregiudizio del ritratto. Quest’ultimo pare senz’altro contrastabile, qualora si segua il radicale antipittoricismo di Gibson e poi di Noë. Ma sarà anche salvaguardabile un ruolo per il sentimento di somiglianza, se è vero che una teoria della percezione come quella di Gibson, integrata da quella di Noë, sembra poter sostenere le seguenti tesi.

1) Un'entità fisica è un'immagine se registra informazione in formato visivo rispetto a qualcosa, ovvero se – sul piano di un'ontologia ecologica – condivide con un'altra entità i medesimi invarianti ottici che la specificano, per un organismo capace di vedere entrambe. In questo senso, sarà lecito e opportuno dire che somiglia all'oggetto (non necessariamente un'entità fisica individuale) che rappresenta (Gibson).

2) La relazione di somiglianza (relativa) intrattenuta da un'immagine risulterà asimmetrica per ragioni quantitative, laddove la minore quantità di informazione offerta dall'immagine non significa semplicemente e necessariamente una perdita, ma può significare un'informazione di livello ulteriore, sfruttabile a scopi comunicativi. Un'immagine, intesa come artefatto, opera un'attiva selezione dell'informazione visiva che è registrata e trasmessa (Massironi).

3) Un possibile altro uso, non comunicativo, dell'immagine come sopra intesa è quello dell'esplorazione fenomenologica, praticata e resa visibilmente accessibile nei suoi esiti. Al suo livello minimo, cioè, l'attività del dipingere procurerà – almeno – un'esibizione del fenomeno della trasparenza dell'esperienza; a livelli superiori, se conseguirà almeno in parte gli scopi dell'indagine fenomenologica praticata con mezzi pittorici, renderà visibili alcuni tratti del modo in cui abbiamo visivamente accesso al mondo (Noë).

Riferimenti bibliografici

- Dilworth, J., *The Double Content of Art*, New York, 2005.
- Gibson, J. J., *The perception of the visual world*, Boston, 1950.
- *The information available in pictures*, "Leonardo", 4, 1971, pp. 27-35.
 - *On the concept of formless invariants in visual perception*, "Leonardo", 6, 1973, pp. 43-45.
 - *The ecological approach to the perception of pictures*, "Leonardo", 11, 1978, pp. 227-35.
 - *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale (NJ), 1979; tr. it. a cura di R. Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, introduzione di R. Luccio e P. Bozzi, Bologna, 1999.
 - *The Purple Perils: A selection of James J. Gibson's unpublished essays on the psychology of perception*, <<http://www.huwi.org/gibson/index.php>>, [2006].
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, 1960; tr. it. a cura di R. Federici, *Arte e illusione. Studio della psicologia nella rappresentazione pittorica*, Torino, 1965.
- Goodman, N., *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, 1968 (1976, nuova ed.).
- Kennedy, J. M., *A Psychology of Picture Perception. Images and Information*, San Francisco, 1974; tr. it. a cura di G. B. Vicario, *La percezione pittorica. Psicologia delle immagini e dei disegni al tratto*, Padova, 1974.
- Lukács, G. von, *Die Seele und die Formen. Essays*, 1911, riprod. Neuwied - Berlin, 1971 (*Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper – Florenz, Oktober 1910*, pp. 7-31).
- Massironi, M., *L'Osteria dei Dadi Truccati. Arte, psicologia e dintorni*, Bologna, 2000.

- *The Psychology of Graphic Images. Seeing, Drawing, Communicating*, tr. ingl. di N. Bruno, Mahwah (NJ) - London, 2002.
- Noë, A., *Art as enaction*, in *Art and cognition*, forum moderato da N. Arikha - G. Origgì, “Interdisciplines”, <<http://www.interdisciplines.org/artcog/papers/8/>>.
- *Action in Perception*, Cambridge (MA), 2004.
- O'Regan, J. K. - Noë, A., *A sensorimotor account of vision and visual consciousness*, “Behavioral and Brain Sciences”, 24, 2001, pp. 939-1031.
- Peirce C. S., CP = *The Collected Papers*, Volumes 1–6, a cura di C. Hartshorne - P. Weiss, Cambridge (MA), 1931-36 / *The Collected Papers*, Volumes 7 & 8, a cura di A. Burks, Cambridge (MA), 1958.
- Rollins, M., *Pictorial Representation*, in B. Gaut - D. McIver Lopes (a cura di), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London - New York, 2001, pp. 297-312.
- Rowlands, M. (a cura di), *Alva Noë's "Action in Perception"*, “Psyche”, 12/1, 2006, <<http://psyche.cs.monash.edu.au>>.
- Sachs-Hombach, K. (a cura di), *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln, 2003.
- (a cura di), *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt/M, 2005.
- Stafford Belfiore, E., *"Imitation" and Book X of Plato's Republic*, University of California (Ph. D. Diss.), 1978.
- Walton, K., *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge (MA), 1990.
- Wollheim, R., *On Pictorial Representation*, “The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 56, 1998, pp. 217-226.

Abstract

La teoria della percezione di Gibson, rimasta lungamente ai margini dell'attenzione scientifica, permette un'interpretazione delle immagini pittoriche nei termini della loro somiglianza a ciò che rappresentano. La sua recente ripresa nell'approccio “enactive” dovuta a O'Regan e Noë consente, altresì, di interpretare l'attività del dipingere nei termini di un'indagine fenomenologica sulle qualità dell'esperienza visiva.

Nota biografica

Pietro Kobau (pietro.kobau@unito.it) (Trieste 1961) insegna estetica presso l'Università degli Studi di Torino. Le sue ricerche riguardano i rapporti tra metafisica, psicologia ed epistemologia nella filosofia prekantiana; la filosofia della mente e della percezione; l'ontologia dell'arte. Tra le sue principali pubblicazioni: *La disciplina dell'anima* (Milano 1993), *L'altra estetica* (cura, con M. Ferraris, Torino 2001), *Passioni, emozioni, affetti* (cura, con C. Bazzanella, Milano 2002), *Essere qualcosa. Ontologia e psicologia in Wolff* (Torino 2004), *Ontologie analitiche dell'arte* (Milano 2005).

MODULARITÀ E PERCEZIONE DIRETTA. UNA CRITICA A FODOR

Marianna Bergamaschi Ganapini

Nell'articolo *How direct is visual perception? Some reflections on Gibson's "Ecological Approach"*, scritto a due mani con Zenon Pylyshyn, Jerry Fodor critica la tesi della "percezione diretta" di James Gibson. Per prima cosa cercheremo di analizzare l'attacco fodoriano alla teoria ecologica, soffermandoci in particolare sulle opposte prospettive nella descrizione dei processi percettivi. In secondo luogo, spiegheremo come queste divergenze coinvolgono il problema dell'intenzionalità. Approfondiremo in particolare la critica alla nozione di *affordance*, cercando poi di capire come queste riserve si inseriscano nella prospettiva modulare della percezione. Infine, delineremo alcuni aspetti positivi del tentativo di naturalizzazione proposto da Gibson.

La teoria ecologica di James Gibson esclude qualsiasi elaborazione mentale nella relazione percettiva con il mondo, sostenendo che sia possibile descriverla come un processo diretto che richiede solo una ricezione delle informazioni presenti nella luce ambientale. In modo particolare Gibson critica le teorie cognitiviste della percezione, secondo cui il riconoscimento degli stimoli percettivi è un processo inferenziale che si serve di rappresentazioni. Egli infatti mette in discussione sia l'idea di stimolo sia quella di immagine. Ciò che vediamo non è lo stimolo della luce, intesa come energia; ma le superfici su cui si rifrange il raggio. Gibson critica la teoria dell'*Establishment* secondo cui gli unici elementi direttamente percepiti sono lampi di luce istantanei che si imprimono sulla retina.

Le stimolazioni retiniche non sono sufficienti per vedere: insieme allo stimolo il sistema percettivo deve anche avere a disposizione delle informazioni. C'è quindi una differenza tra l'energia-stimolo e l'informazione-stimolo²; questo non dipende da punti di luce isolati, ma da un *pattern* di eccitazioni sulla retina, ovvero dai rapporti tra stimolazioni.

¹ J. A. Fodor, Z. W. Pylyshyn, *How direct is visual perception? Some reflections on Gibson's "Ecological Approach"*, "Cognition", n. 9 (1981).

² Gibson distingue tra luce radiante e luce ambiente. La prima è la causa dell'illuminazione, è priva di struttura ed è costituita da un insieme infinitamente denso di raggi, che divergono dalla sorgente di energia. La luce ambiente è invece l'informazione che converge verso un punto; può essere definita come un insieme di angoli solidi che hanno un vertice in comune. James J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979; tr. it. di R. Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, il Mulino, Bologna 1999, pp. 101-103.

In secondo luogo, Gibson critica la riduzione dello stimolo prossimale a immagine retinica. La retina non ci restituisce immagini, ma informazioni che riportano le qualità dell'assetto ottico ambientale (*ambient optic array*), ovvero della luce strutturata rispetto a un punto, che coincide con l'occhio dell'osservatore. Se la luce ambientale non fosse strutturata, stimolerebbe i ricettori dell'occhio, ma non avrebbe luogo alcuna percezione, perché mancherebbe l'informazione. La struttura, spiega Gibson, è ciò che permette alla luce di specificare i vari aspetti dell'ambiente; questo è infatti ricco di superfici che hanno tra loro rapporti spaziali; il problema è capire come questi rapporti vengono riportati.

L'assetto ottico muta al variare del punto dello spazio ambientale rispetto al quale è individuato e l'informazione ottica è l'informazione che si estrae dal flusso ottico. Tale variazione, infatti, non è priva di una regolarità, perché nelle continue mutazioni dell'assetto ottico si possono individuare le proprietà persistenti dell'ambiente, che determinano la rigidità dell'oggetto durante il movimento e la sua posizione nello spazio. Ciò significa che nel flusso ottico è possibile cogliere posizione e aspetti invariati, grazie alla capacità della luce di trasmettere informazioni.

L'idea di Gibson è che nell'assetto ottico ambientale – ovvero nella struttura della luce – è possibile accedere direttamente alle proprietà del *layout*, senza alcun bisogno di inferenze o di rappresentazioni: è infatti la struttura della luce nell'ambiente che preserva la disposizione delle superfici. Non c'è mediazione tra raccolta di informazioni nella luce e percezione: nessun processo mentale è richiesto per poter risalire dallo stimolo prossimale a quello distale. La percezione consiste quindi in una diretta trasduzione delle informazioni nell'assetto ottico ambientale: capiamo come le cose sono quando le cogliamo *nella* luce (e non attraverso la luce). L'esperienza percettiva, spiega Gibson, non avviene attraverso immagini che raffigurano l'ambiente, come un passaggio intermedio tra la sensazione (l'impressione immediata prodotta dallo stimolo fisico) e la cognizione.

L'informazione non ha alcuna funzione comunicativa, non rappresenta un veicolo di stimoli, che un destinatario deve elaborare e interpretare; non vi è infatti alcuna successione temporale tra la raccolta dell'informazione e la percezione vera e propria: le informazioni percettive non sono trasmesse e non sono costituite da segnali³.

Al contrario l'*Establishment Theory*, a cui Gibson si oppone, descrive il processo percettivo come un'elaborazione di input grezzi e privi di significato. La teoria cognitivista sostiene che questo meccanismo psicologico inferenziale trasforma rappresentazioni, e come tale è un processo mediato che permette di passare da premesse a conclusioni attraverso un'analisi computazionale⁴.

³ P. Farneti, E. Grossi, *Per un approccio ecologico alla percezione visiva*, Franco Angeli, Milano 1995, pp. 57-59.

⁴ J. A. Fodor, Pylyshyn, *How direct*, cit., p. 140.

L'informazione nella luce

Nel tentativo di spiegare come sia possibile la percezione prescindendo da qualsiasi forma di rappresentazione, la teoria ecologica – spiega Fodor – fallisce. Due sono i problemi legati alla teoria di Gibson. Il primo concerne la distinzione tra “cogliere le caratteristiche della luce” e “percepire la disposizione delle proprietà ambientali”. Il secondo l'incapacità di Gibson di giustificare il ruolo delle informazioni che vengono colte direttamente nella luce.

L'aspetto di maggior confusione è la distinzione tra la ciò che è percepito e ciò che è colto attraverso il medium⁵. Da una parte Gibson parla di una percezione della disposizione distale degli oggetti; dall'altra fa riferimento al *pick-up*, ovvero alla raccolta di proprietà presenti nella luce. Sia Gibson sia la teoria dell'*Establishment* concordano sul fatto che la prima relazione epistemica sia causalmente necessaria rispetto alla seconda. Non concordano però sul fatto che il passaggio tra questi due stati preveda un'inferenza: Gibson nega che cogliere *direttamente* le caratteristiche del *layout* sia una relazione epistemica frutto di una mediazione:

Quando affermo che la percezione dell'ambiente è diretta, intendo dire che non è mediata da immagini *retiniche*, immagini *neurali* o rappresentazioni *mentali*. La *percezione diretta* è l'attività attraverso la quale si ottengono informazioni dall'assetto ambientale della luce. Io chiamo questo un processo di *raccolta di informazioni*, processo che comporta l'attività esplorativa del guardarsi attorno, dell'andare in giro, dell'esaminare le cose⁶.

Gibson intende infatti la percezione come una raccolta di informazioni, presenti *nella* luce, circa il *layout*. Questa posizione si discosta da quella dell'*Establishment*, che inferisce le caratteristiche del *layout* dalle proprietà della luce. In questo ambito la nozione di “contenere informazioni circa” è spiegata come una correlazione tra due stati, per cui uno S1 contiene informazioni su S2 solo se S1 e S2 sono correlati. La correlazione è una categoria ontologica necessaria per giustificare una relazione epistemologica tra i due stati: S1 quindi rende esplicito (specifica) S2 per un dato organismo, esattamente come – agli occhi di un osservatore – la struttura della luce specifica le caratteristiche dell'ambiente⁷.

Secondo la prospettiva gibsoniana, quindi, un organismo percepirà S2 attraverso le proprietà informative contenute *in* S1. In questo senso, la percezione non è un'analisi della proprietà della luce, ma la capacità di cogliere, direttamente nella luce, le proprietà ambientali. Se S1 e S2 sono correlati, allora la percezione di S2 dipende causalmente dall'*analisi* di S1.

Gibson però respinge l'idea che tale dipendenza causale sia frutto di un'inferenza basata sulla conoscenza delle correlazioni che connettono i due stati. In questo modo

⁵ J. A. Fodor, Z. W. Pylyshyn, *How direct*, cit., p. 165.

⁶ J. A. Gibson, *Un approccio ecologico*, cit., p. 233.

⁷ J. A. Fodor, Z. W. Pylyshyn, *How direct*, cit., pp. 159, 166.

però Gibson non è in grado di spiegare la relazione causale tra le stimolazioni prossimali della luce e la disposizione distale degli oggetti.

Il problema, sottolinea Fodor, è che la nozione di Gibson di informazione è troppo povera per spiegare i processi percettivi. Affermare che nell'assetto ottico vi sono le informazioni sulla disposizione distale degli oggetti non basta a chiarire in che modo tali informazioni definiscono il *layout*, ovvero non spiega la dipendenza causale delle caratteristiche del *layout* a partire dalla relazione epistemica con il medium. È possibile, infatti, che un organismo o un sistema colga delle informazioni nella luce senza capirne il valore informativo, semplicemente perché è programmato per registrare passivamente alcuni valori.

Il problema secondo Fodor, allora, è quali siano le proprietà che cogliamo direttamente nella luce, ovvero quali caratteristiche degli oggetti sono immediatamente percepibili. Gibson chiama tali proprietà ecologiche (o *affordances*) e le identifica con gli elementi invarianti. L'analisi fodoriana mette in luce la difficoltà a definire tali componenti: se l'identità di un oggetto è determinata dalla sue invarianti, infatti, sarà banalmente vero che ogni volta che percepiamo tali invarianti percepiamo anche l'oggetto. In questo modo, sottolinea Fodor, rimane inspiegata la relazione tra l'invariante e l'oggetto⁸. L'argomento circolare di Gibson definisce la percezione diretta ricorrendo all'idea di proprietà ecologica, limitando allo stesso tempo ciò che è ecologico a ciò che è direttamente percetto.

A causa di tale circolarità, la teoria di Gibson non riesce a spiegare come sia possibile la percezione erronea delle proprietà ecologiche (*affordances*), dato che non può attribuirli a inesattezze nell'elaborazione dei dati. È difficile infatti sostenere di percepire direttamente delle proprietà negli oggetti, senza far riferimento ad una qualche trasformazione che completi e organizzi gli input. L'errore percettivo, spiega Fodor, è giustificabile solo se si descrive la percezione come un'elaborazione di stimoli sensoriali non strutturati. Infatti, sostenere che percepire la struttura significa percepire l'oggetto è banalmente vero, ma non spiega nulla dell'atto percettivo. In questo modo la percezione diretta si dimostra un concetto vuoto.

I sistemi percettivi sono sensibili ad alcune proprietà nel medium, che sono a loro volta correlate con le proprietà del *layout*. Poiché la correlazione tra luce e *layout* non è necessaria, una proprietà può essere colta senza che ne venga percepita la correlazione: se il soggetto non conosce la natura della correlazione tra S1 e S2, questa attivazione potrebbero essere infatti priva di valore informativo. Per questo Fodor sostiene che conoscere la natura della relazione è necessario per considerare le caratteristiche del medium come informazioni: non si può acquisire la conoscenza di S2 direttamente attraverso S1, ma c'è bisogno di un processo di tipo inferenziale. Infatti, l'esistenza di una correlazione causale tra due stati di cose non chiarisce come l'analisi delle informazioni contenute in uno di essi possa determinare la conoscenza dell'altro.

In modo particolare, la domanda che Gibson non vuole considerare è per mezzo di quali processi mentali un organismo passa dalla rilevazione di una proprietà infor-

⁸ J. A. Fodor, Z. W. Pylyshyn, *How direct*, cit., p. 142.

mativa del medium alla percezione della proprietà disposizionale dell'ambiente. La correlazione S1-S2 va considerata come un riconoscimento di alcune proprietà di S2 attraverso le informazioni di S1. Nell'ottica cognitivista tali informazioni rivestono la funzione di premesse di un'inferenza, che collega le informazioni prossimali agli stimoli distali.

Alla luce di questa considerazione, in *The modularity of mind*⁹, Fodor introduce l'ipotesi che la percezione sia una elaborazione di rappresentazioni mentali, a partire da input simbolici trasdotti dagli organi percettivi e computazionalmente elaborati dai moduli. In questo senso, quindi, l'analisi fodoriana rifiuta la teoria della percezione diretta, in difesa soprattutto del ruolo di mediatrici delle rappresentazioni mentali, intese non come immagini ma come costrutti simbolici elaborati da sistemi modulari.

La teoria modulare propone il modello di una struttura mentale disposta in sistemi verticali specializzati nell'elaborazione di input, da trasmettere ai sistemi centrali per le elaborazioni complesse. L'architettura cognitiva è composta, secondo il modello descritto in *The modularity of mind*, dai trasduttori, dai sistemi di input e dal sistema centrale. I trasduttori sono sistemi analogici che convertono le stimolazioni prossimali in sistemi neurali, eseguendo il passaggio da stimoli fisici a costrutti simbolici. Fodor li considera sistemi output che trasmettono rappresentazioni ambientali, senza alterarne il contenuto. Nel caso della percezione visiva, la retina è l'organo predisposto a cogliere direttamente alcune informazioni presenti nella luce, nel senso che risponde automaticamente al variare dell'intensità e della lunghezza d'onda. Le altre proprietà del medium e, quindi, le caratteristiche visive degli oggetti distali sono colte solo indirettamente, attraverso i moduli¹⁰. Questi sono sistemi addetti a analizzare gli stimoli linguistici e quelli percettivi (uditivi e visivi), oltre che alle funzioni di riconoscimento dei volti e al controllo motorio¹¹. Sono quindi sistemi periferici innati che analizzano gli output dei trasduttori, fornendo al sistema centrale la disposizione degli stimoli distali, a partire da informazioni su stimoli prossimali. Ciò significa che i moduli eseguono inferenze che hanno come "premesse" delle rappresentazioni trasdotte dalle configurazioni degli stimoli prossimali, e come "conclusioni" le rappresentazioni delle caratteristiche e della distribuzione degli oggetti distali¹².

Il loro compito consiste nell'ottenere e nell'elaborare informazioni sul mondo nel formato idoneo per l'accesso ai sistemi che hanno il compito di fissare le credenze, di categorizzare e di risolvere i problemi. Questa elaborazione di simboli è di natura algoritmica, ed è un processo automatico e autonomo. Inoltre, i moduli sono specifici per dominio, nel senso che operano su una base di input dedicata; rispetto a questo sono obbligati, perché non posso fare a meno di entrare in azione ogni qualvolta si presenti un dato del loro specifico dominio.

⁹ J. A. Fodor, *The modularity of mind. An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge, Mass., MIT press 1983; tr. it. di R. Luccio, *La mente modulare*, il Mulino, Bologna 1988.

¹⁰ J. A. Fodor, Z. W. Pylyshyn, *How direct*, cit., p. 151.

¹¹ Data la natura della nostra analisi, per maggiore chiarezza ci occuperemo della modularità del sistema visivo, trascurando gli altri aspetti.

¹² J. A. Fodor, *La mente*, cit., p. 76.

Infine, i moduli sono “isolati informativamente”: non scambiano informazioni né con i processi centrali, né con gli altri moduli. Per questo, spiega Fodor, i sistemi modulari hanno delle “vedute ristrette”: durante l’elaborazione degli input essi, oltre ad avere un percorso obbligato, non devono infatti tener in considerazione la rete di credenze di sfondo del soggetto. Grazie a questo aspetto operano velocemente, in modo automatico e *superficiale* (non-concettuale), facendo a meno di qualsiasi legame con la memoria semantica. Allo stesso tempo, neanche il sistema centrale può accedere ai processi interni e alle fasi intermedie della computazione; ma può servirsi solo delle rappresentazioni fornite dai macromoduli, ed elaborate da micromoduli, deputati ad analisi altamente specializzate¹³.

L’architettura mentale fodoriana chiarisce che non esiste atto percettivo che non sia frutto di una elaborazione mentale. Lo stimolo sensoriale è povero, è incompleto e frammentario e di per sé è privo di qualsiasi valore e significato. Secondo questa prospettiva lo stimolo sensoriale verrebbe elaborato e integrato attraverso una rielaborazione compiuta dalle strutture computazionali innate. Una volta colti stimoli sensoriali presenti nella luce, infatti, la percezione consiste in una ricostruzione della realtà, che non avviene per mezzo di immagini, ma attraverso un processo di formalizzazione delle rappresentazioni.

Uno degli aspetti che più interessa Fodor è difendere l’idea che sia possibile osservare la realtà in modo neutrale rispetto a teorie e credenze di sfondo e che questa “visione oggettiva” sia un dato acquisito e condiviso da tutti gli esseri umani. Questa neutralità è garantita dagli output percettivi modulari che permettono di stabilire una relazione costante, algoritmicamente elaborata, tra mente e realtà: i moduli “agganciano” la mente al mondo, facendo sì che questa analizzi concetti in riferimento a qualcosa che i moduli sanno cogliere. Tutto ciò che è all’esterno della coscienza viene perciò determinato in modo meccanico e automatico: la percezione è solo un modo di riportare la realtà esterna attraverso schemi rigidi di computazione. Il pensiero avrà il compito di valutare queste rappresentazioni, attribuendo significati e confrontandole con credenze precedenti. Quindi, come le macchine di Turing, i moduli trasformano i simboli e questa computazione è meccanica, automatica e involontaria; ciò che arriva alla coscienza è un dato già sintatticamente elaborato. Ciò significa che non esiste la possibilità di cogliere il dato percettivo di per sé, al di là di una sua rappresentazione, di una sua formalizzazione in un linguaggio costruito su costrutti innati.

Fodor difende quindi la teoria rappresentazionale, coniugandola con la teoria computazionale della mente, per cui i contenuti delle rappresentazioni sono strutture simboli di un linguaggio innato del pensiero. I processi computazionali hanno accesso solo alle proprietà formali di tali simboli, nel senso che le trasformazioni delle rappresentazioni sono determinate causalmente solo dalle proprietà formali delle rappresentazioni stesse. Tali proprietà dipendono dalla forma logica degli enunciati corrispondenti alle rappresentazioni del linguaggio innato. Il sistema rappresentazionale si rispecchia quindi in un “linguaggio del pensiero”: sia le rappre-

¹³ M. Marraffa, *Filosofia della psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 61.

sentazioni basilari sia le regole per la loro combinazione sono innate e i contenuti del pensiero sono espressi in strutture simboliche (le formule del mentale) che devono avere una sintassi e una semantica simile a quella dei linguaggi naturali. Attraverso la formalizzazione è infatti possibile collegare le proprietà sintattiche dei simboli alle proprietà semantiche rispettando la *condizione di formalità*, per cui le computazioni di simboli possono operare in modo semanticamente appropriato. È possibile quindi identificare il significato di una parola con una corrispondente formula nel linguaggio innato del pensiero.

Nella concezione stretta, abbracciata dall'*Establishment Theory*¹⁴, il contenuto dei simboli è determinato dal loro ruolo funzionale, ovvero dalle relazioni causali che intercorrono tra quel simbolo e gli altri simboli all'interno di un sistema. Questa visione stretta di contenuto, inoltre, spiega l'occorrere degli stati mentali in contesti opachi: le rappresentazioni che caratterizzano "la Stella del Mattino" e "la Stella della Sera" sono diverse dal punto di vista formale, anche se a livello estensionale hanno lo stesso riferimento. Ciò significa che la rappresentazione mentale determina il riferimento: l'uguaglianza o la differenza delle rappresentazioni mentali stabiliscono se due termini si riferiscono o meno alle stesse cose.

Percezione e intenzionalità

A mio avviso – scrive Gibson – l'errore risiede nel fatto che si muove dall'assunto secondo cui, perché si abbia la percezione, occorre che le idee, o innate o acquisite, si applichino agli input sensoriali. La fallacia è allora procedere all'assunzione secondo cui, dato che gli input non trasmetterebbero conoscenza, per far sì che ne forniscano bisogna trovare un qualche modo per elaborarli¹⁵.

Dinnanzi alle pretese del Cognitivismo, Gibson nega che esista qualcosa che si aggiunge alla relazione causale tra informazione del medium e caratteristiche del *layout*: sapere che la luce è in una certa configurazione e sapere che tale configurazione rispecchia quella del *layout* significa aver scoperto – secondo Gibson – che la struttura della luce è causata dalla proprietà del *layout*. Ma questa conclusione, spiega Fodor, è deducibile solo attraverso un'inferenza, che impone un cambiamento di stato mentale. L'idea gibsoniana è che il sistema retinico sia sensibile ai cambiamenti della luce, che ricalcano fedelmente i cambiamenti di struttura del *layout*. Il problema è cosa significhi *essere sensibili a* una correlazione di stati, senza *conoscere* i termini di tale rapporto di co-varianza. Questo tentativo di naturalizzazione, spiega Fodor, fallisce proprio nel dar conto della prospettiva semantica.

¹⁴ Inizialmente anche da Fodor abbraccia questa prospettiva; vedere J. Fodor, "Il solipsismo metodologico considerato come una strategia di ricerca della psicologia cognitiva", in J. Haugeland, *Progettare la mente*, il Mulino, Bologna 1981.

¹⁵ J. J. Gibson, *Un approccio ecologico*, cit., p. 383.

La teoria ecologica vede l'ambiente come di per sé ricco di significati: le rilevazioni circa il *layout* hanno, infatti, un valore semantico. In questo senso *The ecological approach to visual perception* rappresenta una vera e propria svolta epistemologica, perché sostiene che la percezione si struttura in base a ciò che l'ambiente rappresenta: il soggetto percipiente è biologicamente predisposto a cogliere i "significati" che l'ambiente offre a uomini e animali. Queste sono le "affordances", ovvero un aspetto invariante dell'assetto ottico ambientale che stabilisce la dimensione di utilità che un oggetto rappresenta per il soggetto. Ciò non significa che le *affordances* siano caratteristiche soggettive; sono piuttosto aspetti che superano la dicotomia soggettivo-oggettivo. Gibson sembra infatti intenzionato a rompere tale dualismo, proponendo una teoria in cui percipiente e percepito siano in qualche modo complementari. In questo senso percepire significa cogliere gli elementi invarianti dell'ambiente che sono utili ed hanno significato in vista dell'agire umano e animale: ogni superficie ha qualche *affordance* di beneficio o danno per qualche soggetto, nel senso che è sempre legata agli usi e alle possibilità d'azione da parte di un organismo. Percepire un oggetto con una determinata forma costituisce infatti un elemento d'invito all'uso che un soggetto ne può fare, senza che tra percezione ed azione vi sia qualche forma di rappresentazione mentale¹⁶.

Le *affordances* si danno tutte allo stato potenziale e i sistemi percettivi delle diverse specie animali selezionano quelle utili alla propria sopravvivenza: ogni specie ha un numero limitato di comportamenti e di attività e per questo si dice che occupa una determinata "nicchia" ambientale.

Percepire significa, quindi, cogliere un oggetto che ha già valore in sé, per cui l'ambiente diventa così il luogo dei bisogni, delle scelte e delle soddisfazioni per l'individuo¹⁷. Questo non significa che al cambiare dei bisogni dell'individuo cambia anche l'*affordance* degli oggetti: la disposizione è una informazione invariante nella luce ambientale, che il soggetto può cogliere o meno, in vista del proprio agire¹⁸. L'*affordance* diventa così il terreno d'incontro in cui percipiente e percepito si fondono e dove cade qualsiasi spazio per la mediazione della rappresentazione. Il problema è come sia possibile, eliminate le rappresentazioni, connettere la percezione alla cognizione: la mente, spiega Fodor, è un meccanismo per la manipolazione delle rappresentazioni e la questione di come ciò che si vede incida su ciò che si conosce è in primo luogo un problema di come rappresentare mentalmente ciò che si sa e ciò che si vede¹⁹.

Il ruolo delle *affordances* è, secondo Fodor, messo in discussione dal fatto che la psicologia gibsoniana spiega l'intenzionalità facendo a meno delle rappresentazioni. Le *affordances* riguardano i contesti intensionali, dal momento che funzionano nell'ambito *vedere come* e *riconoscere come*. Sono *proprietà* degli oggetti pregne di significato per il soggetto interessato a percepirle: cogliere le *affordances* dell'ambiente significa entrare in relazione con elementi di senso fondamentali in vista dell'agire. In un contesto inten-

¹⁶ P. Farneti, E. Grossi, *Per un approccio*, cit., pp. 75-76.

¹⁷ Ivi, p. 76.

¹⁸ Ivi, pp. 75-76.

¹⁹ J. A. Fodor, Z. W. Pylyshyn, *How direct*, cit., p. 195.

sionale il soggetto coglie le proprietà diverse degli oggetti a seconda dei diversi significati che questi oggetti rappresentano. Dove la teoria classica parla di distinzioni di contenuto semantico tra diverse rappresentazioni mentali, l'approccio ecologico parla di diverse proprietà (*affordances*) del medesimo oggetto. Mentre la teoria dell'*Establishment* postula due rappresentazioni mentali diverse, nel caso vi siano due modi differenti di riferirsi al medesimo oggetto, la teoria gibsoniana parla di due distinte proprietà su cui i meccanismi percettivi possono essere sintonizzati selettivamente. Ciò significa che Gibson sposta l'analisi da un piano semantico a uno ontologico, per evitare il problema della distinzione tra *vedere* e *vedere come*.

La teoria ecologica spiega che i significati sorgono dall'integrazione e dallo scambio uomo-ambiente, e associa i vari sensi in cui un oggetto può essere intenzionato alle possibili interazioni funzionali con l'oggetto, che dipendono da quali proprietà dell'oggetto vengono colte. È infatti vero che a oggetti diversi possono corrispondere distinte proprietà e che quindi la nozione di proprietà è intensionale. I problemi nascono quando si cerca di integrare l'idea di proprietà con quella di specificazione. Le informazioni presenti nella luce, infatti, specificano le caratteristiche del *layout* in modo estensionale. Specificazione, fa notare Fodor, deriva da correlazione: se x specifica la Stella della Sera e la Stella della Sera è la Stella del Mattino, allora x specifica (o è correlato) anche la Stella del Mattino²⁰. Quindi la nozione di specificazione non può valere per i contesti intensionali. E dato che la nozione di specificazione era strettamente correlata con quella di informazione nella luce, come l'elemento direttamente percepito, ciò comporta che la teoria ecologica non riesce a render conto della prospettiva semantica.

Allora, se Gibson vuole fare a meno delle rappresentazioni – spiega Fodor – deve spiegare come è possibile percepire in due modi diversi lo stesso oggetto, senza dover postulare l'esistenza di due oggetti. All'interno della teoria ecologica, è infatti difficile giustificare la differenza tra Venere (la Stella del Mattino) e Venere (la Stella della Sera) senza sostenere di percepire due Veneri diverse.

La nozione ecologica di informazione, per cui tutti i significati sono già nell'ambiente, è sicuramente controversa; essa però ha il merito di non presentarci la materia dell'esperienza come un amorpho insieme di dati che ha bisogno di essere organizzato dalla mente, ma come un sistema ricco di vincoli e di strutture. In questa prospettiva, il fatto di essere inseriti in uno spazio fisico non è un elemento trascurabile, ma è ciò che definisce la forma del nostro pensiero, perché determina la capacità di un organismo di muoversi nel suo ambiente naturale.

Al contrario, dietro l'analisi computazionale del modello fodoriano vi è la volontà di possedere uno strumento che spieghi e riproduca il carattere di unicità degli stati intenzionali. Con tale strumento sarebbe possibile tracciare, all'interno della mente umana, un terreno neutro comune a tutti gli uomini, che determini in modo oggettivo il pensiero e la relazione tra questo e il mondo. Questo terreno comune si basa però solo su dinamiche di stati funzionali, che integrano i dati provenienti dall'esterno attraverso una computazione. L'idea che l'intenzionalità preveda una elaborazione mentale si svi-

²⁰ J. A. Fodor, Z. W. Pylyshyn, *How direct*, cit., p. 191.

luppa di pari passo con la convinzione che una spiegazione fisiologica non è adeguata a spiegare le radici dell'intenzionalità. Questa prospettiva si fonda sull'analisi funzionalista per cui i fenomeni psichici appartengono a un livello diverso da quello fisico, in quanto non sono fenomeni naturali, ma stati funzionali. Le principali funzioni della mente umana sono indipendenti dalla loro implementazione fisica, per cui i contenuti degli stati intenzionali sono rappresentazioni interne, sganciate dal correlato fisico.

Il modello cognitivista cerca di fondare la semantica a partire dalla semplice struttura sintattica in cui è organizzato il linguaggio del pensiero fodoriano. Il problema è come sia possibile per tale sistema spiegare il significato di una configurazione di segni e delle manipolazioni algoritmiche che la generano e che ne dipendono. Nella teoria computazionale il significato di un simbolo viene infatti ridotto ad un altro simbolo, per cui l'intenzionalità del mentale viene spiegata con una equivalenza tra segno e significato, con la conseguenza di non aver fallito nella naturalizzazione e di aver creato un linguaggio che abbia bisogno a sua volta di essere interpretato.

Gibson ha il merito di aver messo in luce quest'aspetto fallace, proponendo l'idea di un sistema percettivo, affinato dalla natura attraverso un processo evolutivo e capace di garantire una sempre maggiore adattabilità dell'organismo all'ambiente. La percezione non può essere quindi studiata prescindendo dall'integrazione uomo-mondo e dagli aspetti funzionali che l'ambiente fornisce in vista della sopravvivenza. Analizzare questo adattamento attraverso una teoria computazionale corre il rischio di smarrire completamente l'aspetto corporeo dell'intenzionalità e il fatto che questa si riferisca ad elementi in parte strutturati. Se, come spiega la teoria modulare, esiste un vincolo innato nell'analisi degli input, questo non esclude che anche l'ambiente percepito abbia aspetti disposizionali e che questi emergano nella relazione tra percezione e azione. Questo non comporta che i significati siano totalmente definiti nell'ambiente, e che aspettino solo di essere estratti. Vedere, spiega Gibson, significa sapere come muoversi tra le cose stesse e cosa fare con esse, per cui la percezione è qualcosa che l'individuo ottiene, non semplicemente un insieme di immagini nel teatro della sua coscienza.

Bibliografia

- Paola Farneti, Elisabetta Grossi, *Per un approccio ecologico alla percezione visiva*, Franco Angeli, Milano 1995.
- Jerry Fodor, *Il solipsismo metodologico considerato come una strategia di ricerca della psicologia cognitiva*, in J. Haugeland, *Progettare la mente*, Il Mulino, Bologna 1981.
- Jerry Fodor, Zenon Pylyshyn, *How direct is visual perception? Some reflections on Gibson's "Ecological Approach"*, "Cognition", n. 9 (1981).
- Jerry Fodor, *The modularity of mind. An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge, Mass., MIT press 1983; tr. it. di R. Luccio, *La mente modulare*, Il Mulino, Bologna 1988.
- Jerry Fodor, *Mente e linguaggio*, (a cura di) Francesco Ferretti, Laterza, Roma 2001.
- James J. Gibson, *The ecological approach to visual perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979; tr. it. di R. Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Massimo Marraffa, *Filosofia della psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2003.

Abstract

Nell'articolo *How direct is visual perception? Some reflections on Gibson's "Ecological Approach"*²¹, scritto a due mani con Zenon Pylyshyn, Jerry Fodor critica la tesi della "percezione diretta" di James Gibson. Per prima cosa viene qui analizzato l'attacco fodoriano alla teoria ecologica, prestando particolare attenzione alle opposte prospettive nella descrizione dei processi percettivi. In secondo luogo, viene spiegato come queste divergenze coinvolgano il problema dell'intenzionalità, approfondendo al riguardo la critica alla nozione di *affordance*. Infine, cercando di capire come queste riserve si inseriscano nella prospettiva modulare della percezione, sono sviluppati alcuni aspetti positivi del tentativo di naturalizzazione proposto da Gibson.

Nota biografica

Marianna Bergamaschi Ganapini sta svolgendo il dottorato di ricerca in Filosofia presso la Scuola di dottorato dell'Università di Firenze. Si è laureata in Estetica con una tesi dal titolo *Il pensiero di Martha Nussbaum tra Etica ed Estetica*, con particolare riferimento all'analisi aristotelica del rapporto tra emozioni e credenze.

m_b_ganapini@yahoo.it

²¹ J. A. Fodor, Z.W. Pylyshyn, *How direct is visual perception? Some reflections on Gibson's "Ecological Approach"*, "Cognition", n. 9 (1981)

LA DIMENSIONE COGNITIVA DELL'ATTENZIONE ESTETICA

Lorenzo Bartalesi

Di cosa parliamo quando parliamo di percezione estetica?

L'espressione "percezione estetica" spesso assume implicitamente i contenuti di una "teoria estetica" che vede nei tratti percettivi quali il colore, la forma e la *texture* di un oggetto, l'unica dimensione pertinente ad una definizione generale dell'esperienza estetica. Sullo sfondo di quest'uso corrente dell'espressione "percezione estetica" credo stiano altre due assunzioni implicite che ne rafforzano le pretese esplicative: lo slittamento del campo percettivo su quello del sensibile e il misconoscimento della complessità della percezione in quanto attività intenzionale. Ritengo che una più attenta analisi delle dinamiche percettive in atto nella relazione estetica smentisca tanto quest'uso improprio di "percezione estetica" quanto le due assunzioni che gli fanno da sfondo. Con ciò, è evidente che non dobbiamo escludere il ruolo delle indagini percettive dall'analisi del funzionamento delle esperienze estetiche, ma pensare che possa esservi un'attenzione puramente sensibile, una esperienza estetica che si ha solo nella relazione con elementi formali o percetti sensoriali, è un'ingenuità che non permette una *descrizione* efficace dei meccanismi cognitivi in gioco nella relazione estetica¹. Se è vero che una condotta estetica si attiva sempre in presenza di un atto percettivo di un soggetto, è pur vero che da qui può investire una serie di rappresentazioni immaginarie e imitative che godono di una loro indipendenza dalla percezione attivatrice.

In altre parole, se vogliamo che l'espressione "percezione estetica" riesca a render conto in maniera generale del fatto estetico, dobbiamo far dire al termine "estetica" qualcosa di più di ciò che ci dice l'etimologia del termine *aisthesis*, cominciando nel rifiutare un corollario della riduzione dell'estetico al sensibile, vale a dire l'opposizione di percettivo e cognitivo.

¹ In questo Jean-Marie Schaeffer è molto chiaro: "La constitution d'un objet de l'expérience (ou du champ de l'expérience) en objet esthétique (en champ esthétique) n'implique nullement sa réduction à un objet sensible, à une "pure apparence" qui s'opposerait à sa saisie conceptuelle" (J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, Gallimard 1996, p. 182). Ancora più esplicito Fabrizio Desideri: "Non vi sono, insomma, percezioni "pure", così come non vi è uno strato "schietto", e cioè puramente antepredicativo (anteriore ad ogni categorizzazione) dell'esperienza" (F. Desideri, *Le forme dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 16)..

L'ipotesi avanzata in questo articolo è che l'attenzione estetica sia una relazione intenzionale² di tipo cognitivo, senza con questo affermare la riduzione delle esperienze estetiche ad atteggiamenti proposizionali né escludere la pertinenza delle indagini percettive non semiotiche. Nell'esperienza estetica³ è in gioco una versione *minimale* della cognizione come elaborazione a più livelli in cui sono in atto trattamenti stratificati dell'informazione, senza che la presenza di una identificazione semiotica dei tratti percettivi dell'oggetto sia necessaria al realizzarsi dell'esperienza estetica stessa⁴. Pensare quest'ultima nei termini di una relazione cognitiva stratificata ci permette così di comprendere l'intrinseca variabilità dell'intensità e della qualità dell'esperienza in funzione delle conseguenze che le variazioni della focalizzazione attenzionale hanno sull'apprezzamento estetico.

Dire che l'identificazione semiotica non è necessaria non significa però misconoscere la pervasiva *mise en oeuvre* di programmi simbolici nelle nostre esperienze estetiche. Una volta ristabilita una concezione "unitaria" e stratificata del nesso cognizione-percezione, sarà possibile affrontare la questione del ruolo dell'attività simbolica nella *conduite* estetica in una prospettiva in cui la tradizionale opposizione tra funzione simbolica e percezione viene abbandonata per accogliere l'ipotesi di una profonda interrelazione nella genesi delle esperienze estetiche. Compito della seconda parte di questo lavoro sarà allora quella di descrivere quell'unità di percezione, linguaggio e azione in cui il fatto estetico trova il suo più autentico momento genetico. Per fare ciò vedremo che la capacità simbolica è riconducibile a una particolare capacità cognitiva sociale che presiede sin dai primi mesi di vita al formarsi dei simboli linguistici e a modalità relazionali specifiche quali il gioco. Seguiremo in questa indagine la proposta teorica dell'antropologo evoluzionista Micheal Tomasello contenuta nella sua recente opera *The cultural origins of human cognition* (1999)⁵, proponendo una versione della funzione simbolica dal punto di vista cognitivo che non è riducibile alla funzione segnica.

² Per la nostra analisi è importante l'impiego della nozione di intenzionalità in senso husserliano e non in senso ordinario (forte). Come dice Gérard Genette, "la ricezione di un oggetto, anche naturale e dunque in linea di principio non intenzionale in questa prima accezione, procede da un'attività che si può definire intenzionale in senso husserliano. [...] in questo senso ogni attività percettiva, o cognitiva, è intenzionale" (G. Genette, *L'opera dell'arte. II: La relazione estetica*, Clueb, Bologna 1998, p. 21).

³ Ma non solo, la relazione estetica condivide tale aspetto con molte esperienze quotidiane che hanno origine spesso da una elaborazione cognitiva di questo tipo: quando ad esempio cerchiamo un oggetto per schiacciare una mosca non è necessaria una sua preliminare rappresentazione ad alta definizione né tantomeno una definizione linguistica, le uniche proprietà richieste e rappresentate sono proprietà sensorimotorie come la tridimensionalità, la superficie e la consistenza dell'oggetto. Pur senza spingerci ad affermare l'esistenza di "affordances" estetiche, siamo qui molto prossimi alla definizione di "affordance" di Gibson in cui vi è una distinzione tra proprietà funzionali e informazioni concettuali. J. Gibson, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, il Mulino, Bologna 1999.

⁴ Vale a dire che è possibile quella che Genette chiama una "attenzione di tipo primario", definita "come grado minimo, anzi grado zero (e dunque come limite più ipotetico che reale) dell'identificazione" (G. Genette, *L'opera dell'arte. II: La relazione estetica*, cit., p. 208). Aggiungiamo che è sufficiente guardare all'esperienza quotidiana per accorgersi che i tipi di esperienza costruite sul "Non so cosa sia, ma è molto bello" siano molto più reali che ipotetiche.

⁵ M. Tomasello, *Le origini culturali della cognizione umana*, il Mulino, Bologna 2005.

Vedremo inoltre come questo tipo specifico di cognizione sociale di base fornisca un contributo importante alla comprensione della componente finzionale e immaginativa delle esperienze estetiche.

Primo passo da compiere è la comprensione del carattere particolare dell'*àisthesis* della percezione estetica attraverso l'individuazione di ciò che caratterizza quest'ultima in relazione alla percezione ordinaria. Serviamoci per fare ciò di quello che potrebbe rappresentare per noi un protocollo sperimentale: una testimonianza dello scrittore russo Maksim Gorkij che descrive l'effetto provocato sul narratore dallo spettacolo di un incendio che "divora" un villaggio; andremo in seguito a rintracciare le modalità di funzionamento dell'attività percettiva che si caratterizzano come precipuamente estetiche.

Il fuoco era di una bellezza sconvolgente. Sembrava una bestia rossa che, scavalcando tenebre calde e umide, si era accovacciata nella finestra, sotto il tetto, e si era messa a rosicchiare qualcosa. Si sentivano crepiti secchi, come di denti che stessero masti-cando ossa di uccello. Guardavo quelle astuzie volpine del fuoco e pensavo: Bisogna bussare alle finestre delle case, svegliare la gente, gridare "Al fuoco, al fuoco!". Ma non avevo voglia né di gridare, né di muovermi. Restavo immobile, incantato, a osservare la rapida crescita della fiamma, mentre sulla sommità del tetto si agitavano già delle piume di gallo; le cime degli alberi del parco avevano già virato al rosa e sulla piazza faceva più chiaro⁶.

Abbiamo qui la descrizione della percezione di un evento terribile che attiva una risposta di tipo estetico nel narratore. Possiamo vedere innanzitutto che tutti i sensi sono impegnati nella situazione percettiva e che lo spettatore allibito sposta freneticamente il fuoco attenzionale da un elemento all'altro della scena. In un continuo diversificarsi delle tonalità emotive, compaiono alternandosi sensazioni uditive e visive indistinte, l'istituzione di un piano metaforizzante dell'esperienza percettiva, la programmazione di un atteggiamento decisionale. La prima cosa che possiamo osservare è allora che a prescindere dalla modalità sensoriale attraverso la quale un oggetto viene percepito, quella che si instaura nella percezione estetica è una relazione di intenzionalità⁷. Una volta definita la percezione nei termini di una relazione intenzionale sarà proprio quest'ultima a definirsi estetica; in caso contrario, di fronte all'eterogeneità delle esperienze estetiche, andremmo incontro al rischio di attribuire tale eterogeneità ai differenti oggetti in gioco e quindi di perdere una descrizione unitaria dell'esperienza estetica. Questa infatti si risolverebbe in una catalogazione dei possibili oggetti o forme di una percezione estetica

⁶ M. Gorkij, *Incendio*, Mondadori, Milano 1951, pp. 20-21. Abbiamo qui utilizzato la traduzione italiana di Monica Martignoni citata in S. Ejezenstejn, *Walt Disney*, SE, Milano 2004, p. 41.

⁷ Questo punto viene ampiamente affrontato dall'analisi di Tim Crane: "la percezione è uno stato intenzionale, una relazione con un contenuto intenzionale. Ogni stato percettivo possiede un oggetto intenzionale, naturalmente, ma ciò non significa altro che c'è una risposta alla domanda 'Qual è l'oggetto della tua esperienza?' [...] Ciò che è essenziale per lo stato è il possesso di una struttura intenzionale: soggetto-modo-contenuto" (T. Crane, *Fenomeni mentali. Un'introduzione alla filosofia della mente*, Cortina, Milano 2003, pp. 202-203).

che somiglierebbe molto alla celebre enciclopedia cinese di Borges: non è dunque la forma o l'oggetto che guida la nostra analisi ma la struttura intenzionale che costituisce la relazione cognitiva a funzione estetica. Di conseguenza il supporto del (dis)piacere estetico è quell'attività che Gérard Genette chiama molto opportunamente *attenzione estetica*⁸, e che seguendo il suo esempio sostituiremo quando opportuno all'espressione "percezione estetica". L'attenzione estetica è quindi un'attività intenzionale (le cui modalità sono date dai sensi impegnati, la vista, l'udito, il tatto, etc.) di discernimento e di selezione dei tratti esteticamente pertinenti, ovvero di quei tratti che per determinazione genetica (è il caso del volto) o per apprendimento percettivo, attivano una risposta di (in)soddisfazione nel soggetto percipiente. Come scrive Schaeffer,

Il carattere irriducibile dell'orientamento estetico sta dunque nella funzionalità specifica che esso conferisce all'attività cognitiva: questa è funzionale in rapporto a uno stato di soddisfazione endogena, stato indotto dall'attività mentale costituita dall'attenzione o dal discernimento.⁹

Dire che la percezione ha una struttura intenzionale non significa però ridurla automaticamente ad una credenza collocando così il suo contenuto nel dominio del concettuale¹⁰. La centralità di questa affermazione viene efficacemente ribadita da Desideri in più punti del suo contributo a questo volume:

Se il vedere qualcosa come "bello" consistesse in una pura interpretazione che si aggiunge all'atto percettivo, tale interpretazione si configurerebbe come un'ipotesi che potrebbe sempre dimostrarsi falsa. Mentre – come sappiamo l'esperienza estetica, fin nel giudizio che l'esprime e la compie, ha il carattere dell'inconfutabilità. Nessun argomento potrà mai convincermi che un mio giudizio estetico è falso, appunto in quanto esso non equivale ad una credenza¹¹.

In altre parole occorre affermare l'irriducibilità causale del piacere estetico alle nostre credenze concernenti le proprietà dell'oggetto, ovvero dobbiamo considerare la questione del (dis)piacere associato agli stati preattenzionali. Se infatti l'esperienza estetica si attiva a partire dall'informazione contenuta negli stimoli sensibili non è però sul materiale sen-

⁸ "L'attenzione estetica verrebbe definita come una attenzione aspettuale animata da, e orientata verso, un problema di apprezzamento" (G. Genette, *L'opera dell'arte*. II: *La relazione estetica*, cit., p. 20).

⁹ J.-M. Schaeffer. *Addio all'estetica*, cit., p. 42.

¹⁰ Sulla questione del contenuto concettuale della percezione mi servo qui delle pagine dedicategli da Jérôme Dokic in *Qu'est-ce que la perception?*, Vrin, Paris 2004, pp. 111-118 e il saggio di Pascal Engel, *Le contenu de la perception est-il conceptuel?*, in J. Bouveresse e J. J. Rosat, (a cura di), *Philosophies de la perception, phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, O. Jacob, Paris 2003.

¹¹ E poche pagine più avanti, "pronunciare la frase 'questa rosa è bella' (una frase tranquillamente esprimibile – a certe condizioni e in certi contesti – con una semplice affermazione interiettiva. 'Questa rosa!' o addirittura con un gesto) non equivale a sostenere 'credo che sia bella'. Posso sempre credere che nel mondo vi siano ancora molte cose belle o brutte (da scoprire), ma non avrebbe senso assimilare ad una credenza il giudizio estetico che pronuncio effettivamente intorno ad una di esse" (F. Desideri, *Il nodo percettivo e la meta-funzionalità dell'estetica*, in questo volume).

sibile in quanto tale che si esercita, bensì all'interno di una serie di trattamenti gerarchici dell'informazione dove categorizzazioni percettive e linguaggio presuppongono tutto un sistema di differenziazione pre-cognitiva e non-concettuale che ha una importante funzione primaria di categorizzazione degli stimoli sensibili. Vedremo in seguito come a questa apparente contraddizione può porre rimedio una attenta considerazione dei vari livelli di trattamento dell'informazione sensibile fondata sull'evidenza sperimentale che "la structure Intentionnelle et les effets précognitifs sont solidaires"¹².

In conclusione possiamo individuare tre caratteristiche generali dell'attività percettiva impegnata in una relazione estetica:

1. Il piacere estetico si dispone tanto a monte dell'esperienza percettiva, al livello degli stimoli sensibili, quanto a valle, supportato dal processo di categorizzazione cognitiva che sfocia nel riconoscimento di una figura o nel comporsi di un aggregato¹³.

2. La percezione estetica è inserita in una *conduite* complessa in cui sono presenti atteggiamenti pragmatici e dunque in continuità con la percezione ordinaria. Il soggetto dell'esperienza è come oscillante tra lo stupore estetico e l'adozione di un atteggiamento pragmaticamente determinato.

3. I tratti percettivi trovano una loro formulazione (come vedremo non solo propositiva) nelle modalità del "come se", ovvero il contenuto ha i caratteri di un riconoscimento percettivo che mette in moto un programma simbolico.

Dall'osservazione di questi elementi comuni possiamo ricavare tre differenti ordini di problemi che in qualche modo sono già affiorati nell'analisi condotta sin qui e che sono interni ad ogni indagine sulla percezione estetica:

a. La questione del ruolo delle indagini percettive, come nel caso di un'emissione sonora o di una traccia grafica, nell'attenzione estetica (già presentato rapidamente in precedenza nei termini di una irriducibilità causale del piacere estetico alle credenze concernenti le proprietà dell'oggetto).

b. Il dibattito teorico attorno a continuità o autonomia di percezione estetica e percezione ordinaria.

c. Il problema della relazione di percezione e capacità simbolica nell'esperienza estetica.

¹² Schaeffer J.-M., *Les célibataires de l'art*, cit., pp. 173-175. Dove l'utilizzo della lettera maiuscola nella parola "Intentionnelle" è interno alla distinzione searlina tra intenzionalità come rinvio ad un oggetto (prossima alla definizione husserliana) e intenzionalità come "scopo". Su questo vedi ivi, pp. 65-77; J. Searle, *Dell'intenzionalità: un saggio di filosofia della conoscenza*, Bompiani, Milano 1985, p. 11.

¹³ Utilizzo qui la nozione di "aggregato" elaborata da Emilio Garroni in diretta relazione con la funzione *aggregativa* dell'immaginazione e con la dimensione affettiva del riconoscimento estetico: "questi (gli aggregati) possono essere costituiti da oggetti assai diversi, legati da una minima somiglianza e talvolta da nessuna somiglianza, ma solo da un corto circuito tra disparati che stabiliscono tra loro un'unità, non chiaribile intellettualmente, di tipo affettivo, emozionale, fantasticante, volto al padroneggiamento di eventi e cose amate, preoccupanti, esaltanti" (E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 11).

Proveremo a dare una risposta ai primi due problemi cercando di definire nella maniera meno ambigua possibile i campi semantici di una coppia di termini che spesso vengono trattati come sinonimi, o al contrario, come dicotomici: percezione e cognizione.

Distinzioni (che non sono dicotomie) e continuità: Alcuni cenni su percezione e cognizione

Per evidenti motivi di spazio non si vuole qui trattare la questione del rapporto tra cognizione e percezione in maniera approfondita ma solo ancorare la nostra riflessione a categorie il meno ambigue possibile.

Con il termine “cognizione” si dà adito a più di un malinteso poiché esso comprende di volta in volta al suo interno molti processi di trattamento dell’informazione distribuiti su vari livelli come l’attenzione, la pianificazione, la categorizzazione, la capacità simbolica, il linguaggio, fino a includere in alcuni casi la stessa percezione.

Le posizioni teoriche che optano per rendere quasi sinonimi cognizione e percezione definiscono quest’ultima come una forma di sapere o di conoscenza proposizionale¹⁴. Attribuire un valore epistemico alla percezione significa affermare che non c’è percezione senza riconoscimento e identificazione, ovvero senza una categorizzazione cognitiva di alto livello¹⁵, di conseguenza in questa prospettiva la percezione va a occupare lo spazio dei trattamenti cognivi. Evidenze sperimentali ed esperienza quotidiana ci mostrano come sia possibile percepire qualcosa senza che questo qualcosa salga alla coscienza o possa essere tematizzato proposizionalmente¹⁶. Allo stesso tempo però non possiamo affermare l’esistenza di uno strato percettivo puro indipendente dall’articolazione con le conoscenze di “sfondo” del soggetto. A questo proposito una proposta molto convincente sulla percezione ci viene da Jérôme Dokic:

La perception n’est pas indépendante de la possession de capacités conceptuelles et protoconceptuelles, mais elle ne doit pas être considérée comme un exercice de ces capacités. La perception n’est pas une forme d’identification et de reconnaissance, mais

¹⁴ Jerome Bruner è forse il maggiore rappresentante di una teoria “cognitivistica” della percezione. Secondo tale prospettiva “all perceptual experience is necessarily the end product of a categorization process” e la percezione è definita come *categorical* e *inferential*. J. S. Bruner, *On perceptual readiness*, in “Psychological Review”, 64, 1957. Per una teoria inferenzialista della percezione, in una prospettiva filosofica più ampia legata alla critica di Sellars al “Mito del Dato”, vedi R. Brandom, *Articolare le ragioni*, Il Saggiatore, Milano 2002.

¹⁵ È la posizione assunta da Daniel Dennett nel dibattito con Fred Dretske sul valore epistemico della percezione. (D. Dennett, *Dretske’s Blindspot*, in “Philosophical Topics”, vol. 22, nn. 1 e 2, 1994)..

¹⁶ A questo proposito illuminante e radicale è il resoconto su una patologia della corteccia visiva primaria definita *Blindsight* in cui tutti gli stimoli vengono trattati percettivamente dal soggetto ma non tutti arrivano all’attenzione. L’azione di risposta è però commisurata a tutti gli stimoli. Su questo vedi N. Humphrey, *Una storia della mente*, Instar Libri, Torino 1992, pp. 98-108, il quale riporta questa patologia come esempio a sostegno della distinzione tra sensazione e percezione.

elle est définie *au moins en partie* comme une expérience consciente qui rend possible de telles opérations cognitives¹⁷.

Come dimostrato dal cognitivista Zenon Pylyshyn¹⁸, seppur profondamente strutturate e legate al possesso di capacità concettuali, c'è un livello delle percezioni che è impenetrabile alle nostre credenze e atteggiamenti proposizionali. Vi è cioè un processo di categorizzazione non concettuale dello stimolo, dove vengono prodotte rappresentazioni strutturali pilotate dalle proprietà degli stimoli. Tali forme sono definite dalle proprietà strutturali come il colore, il contorno, la distinzione figura-sfondo e non da quelle semantiche, dunque è uno stadio che precede l'identificazione¹⁹. Già a questo livello è in atto una risposta affettiva in relazione a determinati tratti pertinenti, ovvero nel trattamento pre-attenzionale avviene un investimento emotivo dell'oggetto-stimolo che segnerà tutta l'attività cognitiva di tipo estetico²⁰. Questo significa che la risposta estetica comincia ben prima che il sistema cognitivo costruisca un'interpretazione dell'informazione ricevuta, da qui l'evidente fallimento di ogni tentativo di soluzione dell'esperienza estetica nelle forme proposizionali di un giudizio estetico (della risoluzione dell'estetico nella critica)²¹.

Percezione e cognizione seppur profondamente distinte, non compongono però una dicotomia: come affermato in precedenza, gli stati pre-cognitivi e quelli cognitivi sono interdipendenti, due facce di una medesima causalità che partecipa del processo di genesi dell'esperienza percettiva. Si tratta allora di pensare percezione e cognizione come due trattamenti dell'informazione allo stesso tempo gerarchici (verticali), che si conducono da un livello pre-attenzionale ad uno cognitivo e viceversa, e orizzontali, in quanto trattamenti associativi dei tratti percettivi e delle strutture concettuali. Possiamo dire che in rapporto alla funzione specifica della relazione che intratteniamo con il mondo prevalga un trattamento di generalizzazione verticale (è il caso come vedremo più avanti della percezione ordinaria) o di associazione analogica (vedremo che è questo il caso della percezione estetica).

¹⁷ Dokic J., *Qu'est-ce que la perception?*, cit., p. 59 (il corsivo è mio).

¹⁸ Z. Pylyshyn, *Is Vision Continuous With Cognition? The Case for Cognitive Impenetrability of Visual Perception*, in "Behavioral and Brain Sciences", 1999, vol. 22, n. 3, pp. 341-423. Ci limitiamo a citare questo articolo per l'importanza della sua critica all'identificazione di percezione e cognizione, senza addentrarci nel merito della proposta di Pylyshyn.

¹⁹ Precedentemente gli stimoli vengono trattati ad un livello neuro-sensoriale che produce una prima strutturazione locale dello stimolo, chiamato *stimulus efficace* e che può essere considerato come il livello della *sensazione* vera e propria: "Dans une perspective de traitement d'information, l'organisme dispose ainsi à un niveau pré-attentif d'une 'représentation' des propriétés physiques du stimulus (des ses caractéristiques) sous une forme déterminée par les caractéristiques de fonctionnement du système nerveux visuel [...]. Nous appelons *stimulus efficace* cette information disponible pour des traitements ultérieurs" (C. Bonnet, R. Ghiglione, J.-F. Richard, a cura di, *Traité de psychologie cognitive*, vol. 1, *Perception, Action, Langage*, Dunod, Paris 1989, p. 38)..

²⁰ Su questo vedi F. Molnar, *A science of Vision for Visual Art*, in C.G. Cupchil, J. Laszlo, *Emerging Visions of the Aesthetic Process*, Cambridge 1992.

²¹ Rainer Rochlitz nel suo libro *L'art au banc d'essai* (Gallimard, Paris 1998) sembra proporre proprio una complementarità di critica ed estetica in virtù di una identificazione della componente valutativa con la formulazione critica.

Per fare ciò occorre abbandonare l'idea di una percezione come ricettività passiva in cui i percetti vengono acquisiti *in un sol colpo* e dettagliatamente come nella teoria dell'immagine retinica. Nel modo in cui l'ha descritta la tradizione psicologica di indirizzo ecologico²², la percezione è un'attività dinamica di esplorazione, un continuo negoziare con l'ambiente i contenuti percettivi, un rilanciare del trattamento dell'informazione tra i vari livelli percettivi e cognitivi per conservare sempre una costante e affidabile rappresentazione del mondo.

Nell'attività cognitiva verticale vi è un primo trattamento gerarchico ascendente (*bottom-up*) in cui salgono subito alla coscienza percettiva le caratteristiche ecologicamente rilevanti ovvero legate ad un riconoscimento (anche non concettuale) della forma percepita, necessario ad una attività pragmaticamente determinata. A questo livello la percezione è una categorizzazione percettiva di adattamento, una "ultra-rapid visual categorization of natural scenes"²³ che è sufficiente per la normale attività quotidiana, ma che può essere migliorata attraverso l'apprendimento percettivo attentionalmente guidato, ovvero un trattamento a cascata (*top-down*) degli stimoli, il quale permette una maggiore definizione in quantità e densità delle componenti trattate nella prima categorizzazione²⁴.

Nell'attività cognitiva orizzontale vi è invece una interdipendenza delle strutturazioni sensoriali, mnemoniche, simboliche, che non è finalizzata ad una schematizzazione immediata dei tratti percettivi pertinenti in una rappresentazione cognitivamente stabile. Vi è dunque un "attardarsi" cognitivo, che potremmo dire "anti-economico", in cui l'attenzione si rinnova perpetuando le condizioni attenzionali e ampliando la complessità contestuale nella compresenza di più livelli di trattamento associati in cui nessuno rimpiazza l'altro: in concreto è il caso dell'esperienza descritta da Gorkij in cui la messa in opera di una significazione simbolica ("la bestia rossa") non sostituisce né l'esperienza percettiva ("i crepiti secchi") né la pregnanza ecologica della situazione (la consapevolezza dello stato di pericolo dato dal fuoco).

Rifacendosi alla proposta elaborata recentemente da Schaeffer²⁵ possiamo affermare che l'attenzione estetica sia legata a questo trattamento orizzontale, vale a dire che qui risieda il suo carattere autotelico e di soddisfazione endogena. Il piacere, sigillo

²² Nelle sue formulazioni più recenti (*enactive approach*) vedi A. Noë, *Action in perception*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004. Si vuole qui porre l'accento sulla definizione della percezione come attività, in buona parte "attention-dependent", che assomma una serie di capacità di base, in particolare abilità sensorimotorie: "perceiving is a kind of skillful bodily activity". Ivi, p. 2.

²³ M. Ahissar, S. Hochstein, *The reverse hierarchy theory of visual perceptual learning*, in "Trends in Cognitive Science", vol. 8, n. 10, ottobre 2004.

²⁴ Ahissar e Hochstein della Hebrew University propongono nell'articolo citato una teoria della percezione visiva in cui l'apprendimento percettivo (trattamento *top-down* guidato attentionalmente) ha l'effetto di migliorare le abilità di trattamento di base in maniera permanente aumentando la plasticità del sistema e la capacità discriminativa degli elementi dello stimolo che vengono trattati. I due scienziati individuano nell'apprendimento percettivo il fattore di miglioramento della capacità di discernimento e di tematizzazione che si ha in quei soggetti che sviluppano una particolare competenza a seguito di un esercizio costante dell'attenzione come nel caso degli esperti d'arte.

²⁵ La proposta di Jean-Marie Schaeffer qui presentata è emersa nel seminario tenuto da questi presso l'EHESS di Parigi nell'anno accademico 2005-2006.

dell'esperienza estetica, è ciò che guida l'attenzione a ritardare il meccanismo cognitivo categorizzante proprio della percezione ordinaria, sull'attività cognitiva di tipo associativo. Come affermato in precedenza occorre precisare che questi due meccanismi devono essere pensati come assolutamente interdipendenti: il trattamento gerarchico e strutturale della nostra esperienza e senza di esso non potremmo avere alcuna esperienza del mondo, tanto meno una di tipo estetico.

In conclusione credo che abbiamo gli elementi per provare a dare una risposta al primo e al secondo ordine di problemi sollevato in precedenza, vale a dire il ruolo delle indagini percettive nella percezione estetica e la questione dell'autonomia della percezione estetica rispetto alla percezione ordinaria.

Pensare la percezione nei termini di un'attività strutturata su più livelli di trattamento dell'informazione, ci dà la possibilità di descrivere il funzionamento dell'attenzione estetica come un'attività di tipo associativo fondata su un trattamento verticale e categorizzante e guidata da una risposta affettiva. Questo comporta la possibilità per l'attenzione estetica di focalizzarsi su più livelli, dai tratti concernenti l'ispezione percettiva non semiotica alle figure simboliche e alle forme semanticamente categorizzate. Tale conclusione reca però con sé un problema che qui possiamo solo porre, ovvero la questione di "savoir si l'indice de satisfaction associé à l'état précognitif et celui de l'activité cognitive doivent toujours être du même signe: est-ce qu'une réaction préattentionnelle négative peut être contrecarrée par une activité cognitive positive?"²⁶

La risposta al secondo problema può dirsi contenuta nella precedente: se infatti affermiamo che l'esperienza percettiva umana possiede una sola e identica struttura intenzionale quale che sia la condotta di cui costituisce il supporto, e che tale struttura intenzionale viene solo a modularsi in maniera differente a livello di trattamento dell'informazione, orizzontale e pragmaticamente sottodeterminata nel caso della percezione estetica, verticale e categorizzante per la percezione ordinaria, possiamo concludere che vi è un'assoluta continuità tra l'attenzione estetica e la percezione ordinaria, tanto che, come detto in precedenza, senza la seconda non potremmo avere alcuna esperienza estetica.

Per un approccio genetico alla questione del simbolico

La terza questione che ci siamo posti all'inizio dell'articolo è quella che concerne il rapporto tra l'attenzione estetica e la messa in opera di un programma simbolico.

Tale relazione è per molti versi insidiosa poiché se noi privilegiamo una riduzione dell'estetico al sensibile non sapremmo come rendere conto della presenza di una dimensione simbolica nelle esperienze estetiche e faremmo inoltre un torto alla comprensione della complessità della percezione, essendo questa non solo strutturata dalle categorizzazioni percettive pre-attenzionali ma in genere densa di associazioni di natura

²⁶ J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l'art*, cit., p. 175.

culturale. Se però al contrario sovrapponiamo l'estetico al simbolico, nella prospettiva goodmaniana di un riconoscimento semiotico come costitutivo dell'attenzione estetica, ne trarremo una interpretazione limitata e non corrispondente alla reale estensione del fenomeno²⁷.

Inoltre l'accento posto sulla funzione simbolica ci ricorda che "l'attenzione estetica non interessa soltanto il livello di percezione e quello semantico-linguistico, ma può anche interessare il campo dell'immaginazione" in quanto "esplorazione immaginaria che si serve della narrazione, della rappresentazione pittorica o delle sequenze filmiche come di un innesco mimetico per sviluppare un universo mentale autonomo"²⁸.

Detto questo allora non possiamo pensare il simbolico sul solo modello del linguistico ma più ampiamente come una attività cognitiva di base che interessa il "come" della nostra relazione con il mondo e di cui il linguaggio non è che una manifestazione seppur importante²⁹.

Ispirandosi a recenti lavori della psicologia dello sviluppo e dell'antropologia evolutivista, con capacità simbolica intendiamo dunque una capacità cognitiva specie-specifica umana che a livelli distinti di complessità contestuale è attiva nella strutturazione culturale dei contenuti percettivi, nel funzionamento del linguaggio, e in quel meccanismo finzionale immaginativo alla base di molte esperienze estetiche. Occorre quindi sviluppare un approccio alla relazione tra attenzione estetica e capacità simbolica che tenga conto della descrizione che abbiamo fatto dell'attenzione estetica come relazione cognitiva stratificata.

Una definizione economica e neutra di simbolo è quella fornitaci dalla psicologa Judy DeLoache: "a symbol is something that someone intends to represent something other than itself"³⁰. L'abilità simbolica (*general symbolic ability*) è allora la capacità di gestire quella che nell'ambito delle ricerche di psicologia dello sviluppo viene chiamata *dual representation*³¹, ovvero la capacità da parte del bambino (a partire dai 9 mesi di vita) di distinguere nell'oggetto le naturali proprietà sensomotorie da quelle intenzionali³².

²⁷ N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1976. Condivido qui l'accento che Goodman pone sull'aspetto cognitivo della relazione estetica ma non la riduzione di quest'ultima al solo lavoro di interpretazione semiotica dell'opera d'arte (e il conseguente rifiuto di ogni considerazione del momento emotivo della relazione estetica).

²⁸ J.-M. Schaeffer, *Addio all'estetica*, cit., p. 49.

²⁹ La nozione di simbolo implicita è quella elaborata da Sperber per cui il simbolismo non è un sistema semiotico codificato culturalmente di classi di entità chiamate simboli, ma una procedura cognitiva specifica. D. Sperber, *Per una teoria del simbolismo*, Einaudi, Torino 1981.

³⁰ J. S. DeLoache, *Becoming symbol-minded*, in "Trends in Cognitive Sciences", vol. 8, n. 2, February 2004, p. 66.

³¹ J. S. DeLoache, *Early Development of the Understanding and Use of Symbolic Artifacts*, in Goswami U. (a cura di), *Blackwell Handbook of Childhood Cognitive Development*, Malden, Blackwell 2003. Tomasello parla di "rappresentazione una e trina" poiché distingue tre livelli di proprietà attribuibili all'oggetto: sensomotorie (le proprietà spaziali), intenzionali (le proprietà strumentali), simboliche (il rappresentare altro da sé). M. Tomasello, *Le origini culturali della cognizione umana*, cit., p. 158.

³² Più precisamente, con proprietà intenzionali si intendono le proprietà dell'oggetto che "sono basate sulla comprensione delle relazioni intenzionali che le altre persone hanno con quell'oggetto o artefatto – cioè le relazioni intenzionali che le altre persone hanno con il mondo attraverso l'artefatto".

Originariamente tale abilità a gestire una rappresentazione duale degli oggetti è amodale dunque non linguistica, i bambini la utilizzano per creare gesti idiosincratici per comunicare o per autostimolarsi una reazione endogena siglata da esclamazioni di piacere come il riso. Solo dai 13-18 mesi in poi il bambino comincia ad attribuire etichette linguistiche stabili e convenzionali agli oggetti, e solo dai 20 mesi in poi la comunicazione diviene centrata sull'uso privilegiato del simbolo linguistico³³.

Secondo la proposta elaborata da Michael Tomasello, nell'ontogenesi infantile tale abilità compare in corrispondenza con l'emergere di una capacità di cognizione sociale che permetterebbe al bambino di comprendere le altre persone prima come agenti intenzionali (verso i 9 mesi di vita) e successivamente come dotati di stati mentali analoghi ai propri (verso i 36 mesi). Tale capacità cognitiva si sviluppa a partire da quelle che vengono chiamate *scene di attenzione congiunta*, ovvero delle situazioni di interazione sociale complessa in cui il bambino compone un triangolo referenziale con l'adulto e l'oggetto destinatario della loro attenzione. In questi episodi il bambino comprende l'intenzione comunicativa dell'adulto orientata verso di lui e mediata dall'oggetto, dunque distingue l'attenzione all'oggetto dalla sua semplice percezione³⁴, e compie un'imitazione del comportamento dell'adulto per inversione dei ruoli, ovvero si sostituisce all'adulto come attore e sostituisce l'adulto a se stesso come bersaglio dell'atto intenzionale. Se tali scene costituiscono il fondamento sociocognitivo delle prime fasi di acquisizione del linguaggio, ovvero forniscono la cornice intersoggettiva nella quale il processo di simbolizzazione ha luogo, la comprensione di questa complessa rete di interazioni comunicative e di inversione dei ruoli è però una comprensione indipendente da una qualsiasi decodifica semantica dell'espressione linguistica.

Si può allora affermare che sin dai primi mesi di vita il bambino attraverso interazioni sociali mette a punto una relazione con il mondo in cui tende a svincolarsi dalla situazione percettiva e dalla rappresentazione sensomotoria degli oggetti, assumendo le prospettive degli altri e proiettando negli oggetti le intenzioni e le credenze dei soggetti con cui interagisce. In questo i simboli linguistici, la cui caratteristica di essere *intersoggettivi*, “nel senso che tutti coloro che li utilizzano sanno di “condividere” l'uso dei simboli stessi con gli altri” e *prospettici*, “nel senso che essi esprimono i vari modi in cui una situazione può essere interpretata per differenti scopi comunicativi”³⁵, giocano un ruolo centrale nello svuotare di senso il concetto stesso di situazione percettiva, sostituendolo con le innumerevoli prospettive che sono a disposizione di tutti coloro che condividono quei simboli.

Ivi, p. 108.

³³ J. S. DeLoache, *Becoming symbol-minded*, cit., p. 67.

³⁴ In questa distinzione in cui il bambino interiorizza il campo visivo vi è un divenire familiare degli oggetti nell'animarsi reciproco di soggetto e oggetto: il bambino carica affettivamente l'oggetto delle prospettive contestuali e interiorizza allo stesso tempo la storia culturale che l'artefatto reca con sé. Come sottolinea Vygotskij: “Questa complessa struttura umana è il prodotto di un processo di sviluppo radicato profondamente nei legami tra storia individuale e storia sociale” (L. Vygotskij, *Il processo cognitivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 51).

³⁵ M. Tomasello, *Le origini culturali della cognizione umana*, cit., p. 110.

Quel che rende i simboli linguistici effettivamente unici dal punto di vista cognitivo è il fatto che ciascun simbolo esprime un particolare punto di vista su un'entità o un evento: questo oggetto è nello stesso tempo una rosa, un fiore, un regalo. La natura prospettica dei simboli linguistici moltiplica indefinitamente il grado di specificità con cui essi possono essere usati per manipolare l'attenzione degli altri.³⁶

Secondo l'ipotesi di Tomasello quando i bambini cominciano a comprendere le altre persone come agenti intenzionali il mondo degli artefatti culturali comincia ad affollarsi di proprietà intenzionali accanto alle proprietà sensomotorie, e questo fornisce lo sfondo sociocognitivo su cui porre l'origine del linguaggio. Il carattere intersoggettivo e prospettico dei simboli linguistici permette l'elaborazione di descrizioni e categorizzazioni multiple del medesimo oggetto, innescando così il processo che porta l'uomo a rompere il vincolo necessitante con il mondo cui lo costringono le rappresentazioni percettive e sensomotorie.

Tale rivoluzione sociocognitiva non si produce solo in ambito linguistico, è infatti orientata anche alla manipolazione diretta degli oggetti reali. È infatti nello stesso arco evolutivo (all'incirca verso i 24 mesi) che i bambini fanno prova nei giochi simbolici³⁷ di essere non solo in grado di scindere le proprietà sensomotorie degli oggetti da quelle intenzionali, ma di attribuire autonomamente identità simboliche agli oggetti in una sorta di libero gioco ricategorizzante³⁸. La tazza viene utilizzata dal bambino dapprima nel suo uso convenzionale e in seguito, accompagnata da una reazione di riso, come simbolo di un cappello. I tre livelli di descrizione della tazza (sensomotorio, strumentale, simbolico) sono padroneggiati dal bambino sin dal suo secondo anno di vita, e come detto in precedenza a proposito del linguaggio, tale abilità non richiede alcun possesso di una categorizzazione semantica definita, bensì al contrario quest'ultima si sviluppa proprio a partire dalla situazione primaria appena descritta. Tali giochi simbolici vengono accompagnati da esternazioni di piacere da parte del bambino che non ha bisogno di entrare necessariamente in una situazione comunicativa per sperimentare la propria capacità simbolica; ciò è testimonianza della presenza di una risposta affettiva a queste autorappresentazioni ludiche degli oggetti anche in assenza di intenzioni pragmatiche, comunicative o di apprendimento linguistico. Abbiamo quindi nei giochi simbolici un comportamento che pare molto prossimo a quella che potremmo descrivere come un'esperienza estetica: una esplorazione cognitiva emotivamente connotata, che pur integrata nelle esperienze ordinarie è indipendente da qualunque vincolo pragmatico esterno e da ogni finalità utilitaristica diretta. Sfera ludica e fatto estetico sembrano trovare nei giochi simbolici un comune antenato ontogenetico e forse una possibile decifrazione della loro essenza

³⁶ Id., cit., p. 133.

³⁷ M. Tomasello, T. Striano, H. Rakoczy, *How Children Turn Objects Into Symbols: A Cultural Learning Account*, in L. Namy (a cura di), *Symbol use and symbol representation*, New York, Erlbaum 2005.

³⁸ Per questo meccanismo rimando alla nozione garroniana di "aggregato". Cfr. nota 12.

più profonda. È in questi primi esperimenti simbolici che si attua allora quell'unità di percezione, linguaggio e azione in cui all'inizio abbiamo detto trovarsi l'autentico momento genetico del fatto estetico.

Come suggerito da Schaeffer possiamo allora considerare i giochi simbolici infantili all'origine degli atteggiamenti finzionali responsabili del funzionamento delle più complesse finzioni artistiche:

Du point de vue ontogénétique, la fiction dépend, dans sa possibilité même, de l'accession du petit humain à la compétence mentale spécifique qu'est la capacité de développer et d'interpréter des activités de feintise ludique et des autostimulations représentationnelles enclavées, c'est-à-dire qui ne seront pas versées dans le "pot commun" des croyances référentielles d'arrière-fond. Autrement dit, les fictions artistiques ne sauraient exister que sur le fond de la feintise ludique, qui est une compétence psychologique particulière que le petit enfant développe au cours de sa maturation et dont les premiers jeux fictionnels ne sont pas seulement la traduction mais, plus fondamentalement, le véhicule de "mise au point"³⁹.

Ritornando alla questione da cui siamo partiti possiamo ora provare a ricollocare la relazione tra percezione estetica e funzione simbolica ad un livello più profondo di quello comunemente descritto come una opposizione tra dimensione percettivo-emotiva e dimensione cognitivo-categorizzante. La messa in opera di un programma simbolico all'interno di una relazione estetica con il mondo non è infatti contraddittoria: la capacità simbolica è una abilità cognitiva che non ha necessariamente un valore epistemico; il bambino è incapace di definire linguisticamente la tazza che sta usando come cappello, può solo con quel gesto utilizzare a fini ludici alcune somiglianze tra le proprietà sensomotorie e intenzionali dei due oggetti.

Comprendere la distinzione tra proprietà diverse dello stesso oggetto e padroneggiarne le descrizioni multiple è un'attività cognitiva che si sviluppa parallelamente all'acquisizione del linguaggio ed è a fondamento delle nostre funzioni di categorizzazione concettuale più elevate pur non risolvendosi in esse. L'attenzione estetica può dunque mettere in moto un programma simbolico e "nutrirsi" affettivamente della concatenazione di rappresentazioni che può generare, pur mantenendo quel carattere di indeterminazione concettuale che non possiamo non attribuirgli come costitutivo⁴⁰.

La capacità cognitiva di rappresentarsi il medesimo oggetto secondo modalità intenzionali differenti e indipendenti dalla situazione percettiva, permette quella

³⁹ J.-M. Schaeffer, *Quelles vérité pour quelles fictions?*, in "L'Homme", n. 175-176, 2005, p. 32.

⁴⁰ Ad un livello parziale di sola analisi semiotica, quanto descritto sopra può essere definito nei termini del quinto sintomo estetico di Goodman, il "riferimento multiplo e complesso", "où un symbole remplit plusieurs fonctions référentielles intégrées et en interaction, certains directes et certaines médiatisées à travers d'autres symboles" (N. Goodman, *Quand y a-t-il art?*, in G. Genette, a cura di, *Esthétique et poétique*, Ed. du Seuil, Paris 1992, p. 80, in N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis 1978).

che potremmo definire una ricategorizzazione affettiva del percepito⁴¹; il caso delle esperienze estetiche che hanno a che fare con la dimensione affettiva del ricordo ne è un esempio radicale: quello che ci accade in tali esperienze è che proviamo un attimo di stupore e di fascinazione di fronte a suoni, odori e situazioni che vagamente ci riportano a esperienze passate di cui però non riusciamo a far salire alla coscienza alcunché.

Con lo stesso ordine di riflessioni possiamo avvicinarci al funzionamento dell'attività immaginativa. Immaginarie sono infatti la maggior parte delle esperienze estetiche dell'infanzia e altrettanto immaginarie sono le attività finzionali a cui ci dedichiamo in attività come la letteratura o il cinema; in tutte queste esperienze l'attenzione estetica è stratificata, associativa e, nel senso che abbiamo appena descritto, simbolica: l'attività cognitiva sua propria è instabile e non epistemica, ma non per questo indipendente dall'attività cognitiva ordinaria.

A differenza dell'esperto d'arte, per il quale il dettaglio di un quadro è fonte di categorizzazioni verticali e schematizzanti la cui qualità è in funzione delle sue competenze storico-artistiche e dell'apprendimento percettivo maturato – pertanto il suo attendersi sulla scena percettiva è determinato da una funzione epistemica e non estetica del percepire – per lo spettatore colto dallo stupore estetico lo stesso dettaglio può attivare una vaga sensazione sepolta negli anni o fungere da supporto per una concatenazione orizzontale di rappresentazioni che, in un circolo virtuoso con le categorizzazioni verticali, sempre ritorna al quadro per nutrirsi di nuovi stimoli percettivi⁴². Con questo non si vuole dire che l'esperto d'arte, in quanto tale, abbia perduto la disposizione a entrare in una relazione estetica con l'amato oggetto dei suoi studi, semplicemente orienta (in maniera non intenzionale, nel senso ordinario del termine, nel caso dell'esperienza estetica) sul medesimo oggetto modalità attenzionali diversificate.

Inoltre, come abbiamo visto in precedenza, grazie all'apprendimento percettivo l'esperto d'arte ha una disposizione diversa dal profano a cogliere esteticamente dettagli ed elementi di un'opera d'arte: il trattamento a cascata (*top-down*) dell'informazione di cui è capace l'esperto d'arte ha infatti una grana più fine, permette cioè di scendere più in basso nel trattamento gerarchico e compiere così discriminazioni percettive non permesse al profano che si avvicina per la prima volta ad un'opera d'arte. Il primo ha davanti a sé un oggetto attenzionale è percettivamente più denso e affollato di indici o informazioni contestuali (extra-percettive): credo si possa spiegare in tal modo la

⁴¹ In questo contesto descrittivo di una condizione antropologicamente prima, si situa a parer mio la definizione dell'opera d'arte come "oggetto sociale simbolicamente attivo" proposta da Desideri a partire dall'opera dell'antropologo inglese Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998; vedi F. Desideri, *Unità oggettuale e unità immaginale dell'opera d'arte*, in L. Russo (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica, Palermo 2006.

⁴² Per un'analisi della dialettica interna allo spazio pittorico tra dettaglio e totalità, e sulla natura dello sguardo che questa dialettica richiede, vedi lo splendido libro di Daniel Arasse, *Le détail*, Flammarion, Paris 1992. Per rimanere nello stesso contesto teorico, quello che amava dire Louis Marin a proposito della percezione estetica di un quadro, "le tableau est toujours un parcours du regard", possiamo qui estenderlo al funzionamento stesso dell'attenzione estetica, quale ne sia l'oggetto.

differente sensibilità estetica presente nello sguardo e nell'ascolto di persone che hanno abitudini attenzionali differenti⁴³.

In conclusione, abbiamo visto come la capacità simbolica sia costitutivamente quell'attitudine a rappresentarsi il mondo in maniera prospettica e intersoggettiva sin dai primi mesi di vita, mesi in cui attraverso l'apprendimento culturale si forma quella rete di vincoli che costituisce il nostro *habitus* non solo culturale ma anche percettivo⁴⁴. Pertanto se guardiamo la questione da un punto di vista genetico l'attenzione estetica è impensabile al di fuori di una linea evolutiva culturale e di strategie sociali di apprendimento: nell'attenzione estetica si avrebbe dunque un momento seppur instabile di simultanea costituzione affettiva di un'interiorità e di un'esteriorità nelle forme di un mondo coerente ad una genealogia culturale e alle strutture pre-attenzioneali della cognizione umana.

Abstract

La nozione di "percezione estetica" è spesso affrontata attraverso dicotomie che oppongono la percezione alla cognizione come la dimensione del sensibile a quella del concettuale. Dal momento che una nozione del genere non riesce a render conto della specificità delle esperienze estetiche, si propone qui un'analisi del nodo percezione-cognizione nei termini di una continuità non dicotomica, appoggiandosi alle più recenti teorie di filosofia della percezione e agli apporti sperimentali delle scienze cognitive. Obiettivo dell'articolo è dunque quello di affermare da una parte la pertinenza delle indagini percettive nelle esperienze estetiche, dall'altra di osservare come la messa in opera di un programma simbolico all'interno di una relazione estetica non solo non sia contraddittoria ma al contrario ne costituisca un momento essenziale.

⁴³ Cfr. nota 24. Sia chiaro che con questo non si vuole giustificare la distinzione humana tra buoni e cattivi giudici che il filosofo scozzese utilizzava in difesa di una teoria oggettivistica del giudizio estetico, ma proiettare in un'analisi delle capacità cognitive l'antico dibattito sull'eterogeneità dei giudizi estetici. Allo stesso modo come ci ricorda giustamente Genette "l'intensità dell'apprezzamento non è affatto proporzionale al numero di tratti, percettivi o concettuali, che entrano nella definizione di tale oggetto" (G. Genette, *L'opera dell'arte. II: La relazione estetica*, cit., p. 218). Semplicemente i tratti aspettuati dell'oggetto dell'attenzione estetica sono differenti per il profano e per l'esperto, una diversa scena percettiva si presta al loro apprezzamento. Ampliando ancora il discorso si potrebbe dire che anche all'interno dello stesso incontro con un oggetto estetico, nei vari momenti in cui l'attenzione va e viene tra i dettagli che lo compongono, l'oggetto attenzionale varierà e con lui l'apprezzamento: nelle esperienze estetiche non ci si bagna mai due volte nello stesso fiume.

⁴⁴ Risulta qui molto pertinente la proposta teorica elaborata da Desideri a partire dalla nozione di "vincolo"; cfr. F. Desideri, *Della libertà nel vincolo*, in *Il vincolo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2006.

Nota biografica

Lorenzo Bartalesi è nato a Firenze nel 1978. Laureato in Estetica all'Università degli studi di Firenze, attualmente è dottorando presso l'Università degli studi di Siena, e in cotutela presso l'*Ecole des hautes études en sciences sociales* di Parigi.

lobartalesi@gmail.com

TERZA PARTE

LA PERCEZIONE E LE ARTI

SCOVARE L'INVISIBILE: PERCEZIONE E IMMAGINE IN ABY WARBURG

Alice Barale

1. GURDULÙ, O IL PARADOSSO DELL'IMMAGINE

Percezione e immagine sono per Warburg tanto irriducibili, quanto inseparabili. È dunque nei paradossi che caratterizzano la rappresentazione che occorre cercare un rinvio alla sfera percettiva come ad un'origine altrettanto paradossale. Sin dai frammenti giovanili, infatti, il più immediato sentire è sempre già gesto, raffigurazione:

Il simbolismo è denominazione attraverso un'immagine. La denominazione è funzionale attraverso l'eliminazione della confusione caotica per il fatto che si collega sempre stabilmente qualsiasi prodotto del movimento riflesso con un significante¹.

Il gesto, in quanto reazione alla confusione esterna, non riproduce la propria origine ma la “denomina (*benennt*)”, ovvero la trasforma, dotandola di un'immagine. Quest'ultima non rinvia dunque al dato, come la copia al proprio originale, ma all'ignoto, all'indeterminato, come alla propria condizione di possibilità. È qui evidente l'influenza di Hermann Usener, per cui il linguaggio non ha a che fare con un mondo preliminarmente formato, ma ne determina l'articolazione originaria: la denominazione non è “né segno convenzionale del concetto (tramite *nòmos*), né... riguarda (tramite *physis*) la cosa in sé e la sua essenza”, ma “è certo in sé un fatto di formazione dei concetti”². È dunque nell'immagine che soggetto e oggetto vengono per Warburg a costituirsi reciprocamente: nel prendere corpo, l'altro è riconosciuto come tale, posto al di fuori del sé. La “determinazione dei contorni” (“*Umfangbestimmung*”)³ che la rappresenta-

¹ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (Frammenti fondamentali per una scienza pragmatica dell'espressione, 1888-1903)*, Warburg Institute Archive, d'ora innanzi WIA, III.43.1.2.1, p. 70, 26.III.1891, 141 b: “Symbolik ist Benennung durch ein Bild. Benennung ist zweckmässig durch die Aufhebung des chaotischen Durcheinander dadurch, dass man irgend ein Reflexbewegungsproduct mit einem Träger dauernd verbindet”.

² “...weder eine conventionelle Marke des Begriffs (*nòmo*) noch eine das Ding an sich und sein Wesen treffende (*fysei*) Benennung ist das Wort... Die Benennung ist doch an sich eine Thatsache der Begriffsbildung” (H. Usener, *Götternamen*, Cohen Verlag, Bonn 1929, pp. 4-5).

³ *Symbolismus als Umfangbestimmung* è il titolo di un altro insieme di frammenti contemporanei ai

zione così permette è però anche, paradossalmente, una loro messa in causa. L'esterno, in relazione al quale soltanto l'io si determina, costituisce infatti per quest'ultimo, al tempo stesso, il proprio limite e la propria irriducibile estensione:

Il mio punto di partenza è considerare l'uomo come un animale capace di usare le mani, la cui attività consiste nel connettere e nel separare. Nel fare ciò, egli *perde il senso organico dell'io*, poiché la mano gli permette di prendere su di sé oggetti reali a cui manca l'apparato nervoso, perché sono inorganici, ma che, in modo inorganico, estendono comunque il suo io. Questa è la tragedia dell'uomo che, mediante l'uso delle mani, ha trascorso i suoi confini organici [...].

Da dove vengono tutte queste domande e questi enigmi sull'empatia nei confronti della natura inanimata? È perché si dà per l'uomo una situazione in cui, attraverso l'uso delle mani o dei vestiti, può assimilarsi a qualcosa che gli appartiene ma non circola con il suo sangue. La tragedia del costume e dell'attrezzo è in definitiva la storia della tragedia umana, e il libro più profondo che è stato scritto su di essa è il *Sartor Resartus* di Carlyle⁴.

Nel dare forma all'altro, l'io si protende verso di esso: nell'immagine in cui di volta in volta lo cerca rischia ad ogni istante di smarrirsi. La "determinazione dei contorni" si converte allora nella loro distruzione e l'osservatore si trasforma in ciò che vede, come il Gurdulù de *Il cavaliere inesistente*:

Carlomagno era ancora quello che provava più curiosità per tutte le specie di cose che si vedevano in giro. – Uh, le anatre, le anatre! – esclamava. Ne andava, per i prati lungo la strada, un branco. In mezzo a quelle anatre, era un uomo, ma non si capiva cosa diavolo facesse: camminava accoccolato, le mani dietro la schiena, alzando i piedi di piatto come un palmipede, col collo teso, e dicendo: – Quà...quà...quà... – Le anatre non gli badavano nemmeno, come se lo riconoscessero per uno di loro [...].

– Ma è il guardiano delle anatre, quello? – chiesero i guerrieri a una contadinotta che

Grundlegende Bruchstücke (Symbolismus als Umfangbestimmung, 1896-1901, WIA, III.45.1 e III.45.2). Il termine *Umfangbestimmung* indica propriamente "la determinazione dell'estensione di una classe" (E. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, tr. it., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 75) ed è adottato da Warburg per esprimere la funzione identificante dell'immagine.

⁴ A. Warburg, *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos (Fragmente zur Psychologie des primitiven Menschen)*, WIA, III.93.4, pp. 31-32: "Der Ausgangspunkt ist der, dass ich den Menschen als ein hantierendes Tier ansehe, dessen Betätigung in Verknüpfen und Trennen besteht. Dabei verliert er sein Ich-Organengefühl, weil nämlich die Hand ihm erlaubt, reale Dinge an sich zu nehmen in denen der nervöse Apparat fehlt, weil sie anorganisch sind, trotzdem aber sein ich unorganisch erweitern. Das ist die Tragik des sich durch Hantierung über seinen organischen Umfang heraussteigernden Menschen... Woher kommen alle diese Fragen und Rätsel der Einfühlung der unbelebten Natur gegenüber? Weil es für den Menschen tatsächlich einen Zustand gibt, der ihn mit etwas vereinigen kann – eben durch Hantierung oder Tragen – das ihm zugehört, aber durch das sein Blut nicht kreist. Die Tragik der Tracht und des Gerätes ist im weitesten Sinn die Geschichte der menschlichen Tragödie und das tiefstnigste darüber geschriebene Buch ist das *Sartor resartus* von Carlyle". Il testo è anche, tradotto e non, nell'edizione originale inglese di E. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual biography*, cit., p. 221. Più attenta al senso letterale è però la traduzione proposta da M. Ghelardi in *Aby Warburg, Gli Hopi*, Aragno, Torino 2006, p. 46, da cui ci si distacca qui solo per alcuni particolari.

- se ne veniva con una canna in mano.
 – No, le anatre le guardo io, son mie, lui non c'entra, è Gurdulù... – disse la contadinotta.
 – E che faceva con le tue anatre?
 – Oh niente, ogni tanto gli piglia così, le vede, si sbaglia, crede d'esser lui...
 – Crede d'esser anatra anche lui?
 – Crede d'esser lui le anatre... Sapete com'è fatto Gurdulù: non sta attento...

Dopo essersi preso per rana, pero e imperatore, Gurdulù rischia di annegare in una gavetta di zuppa, da cui ritiene di dover essere mangiato. Contro questo genere di pericoli, Warburg elabora il concetto di *Denkraum*.

2. SPAZIO DELLA PERCEZIONE E “SPAZIO DEL PENSIERO”

Poiché la distanza che il simbolo istituisce tra il soggetto e il mondo è, come si è visto, intrinsecamente instabile, sempre minacciata, la riflessione trova in essa tanto la propria condizione di possibilità, quanto il proprio compito costante. Che l'immagine apra per Warburg il “*Denkraum*”⁵, lo “spazio del pensiero” come “distanza tra sé e l'oggetto”⁶, significa allora innanzitutto che essa determina un circolo, un reciproco rimando tra percezione e riflessione. Da una parte, infatti, la forma della rappresentazione è inseparabile dall'esperienza sensibile a cui rimanda, dal “contenuto vitale” (*Lebewesen*) che la anima:

Forma e contenuto sono concetti troppo astratti per spiegare il dualismo interno all'opera d'arte: dovrebbe dirsi proprietà e contenuto vitale (*Lebewesen*), soggetto e predicato –

La particolarità del processo artistico consiste nel fatto che il predicato fa la sua comparsa contemporaneamente al soggetto⁷.

D'altra parte, dare forma alla percezione significa per l'immagine allontanarsene, offrire al movimento riflessivo la possibilità di distinguersene sempre nuovamente da essa. Il “contenuto vitale” deve così fare a patti con l'inanimato:

⁵ Cfr. ad es. A. Warburg, *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika* (1923), tr. it. di G. Carchia e F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, in “Aut-Aut”, n. 199-200, 1984, pp. 17-39, p. 39: “Il pensiero mitopoietico e quello simbolico, nella loro lotta per spiritualizzare la relazione dell'uomo con l'ambiente, hanno creato lo spazio come spazio di contemplazione (*Andachtsraum*) o spazio di pensiero (*Denkraum*)...”.

⁶ “L'opera d'arte è il frutto del ripetuto sforzo, da parte del soggetto, di istituire una distanza tra sé e l'oggetto” (A. Warburg, *Symbolismus als Umfangbestimmung*, cit., p. 23: “Das Kunstwerk ist ein Erzeugnis des wiederholten Versuches abseits des Subjektes, zwischen sich und das Objekt zu eine Entfernung zu legen [versucht]”).

⁷ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., p. 46, 11.XI.1890, 107: “Form und Inhalt sind zur Erklärung des Dualismus im Kunstwerke zu abstrakte Begriffe: es müsste heißen Eigenschaft und Lebewesen, Subjekt und Prädikat – Das eigentümliche am Kunstprozesse ist, dass das Prädikat gleichzeitig mit dem Subjekt in die Erscheinung tritt”.

I.

Un'opera d'arte che cerca di rappresentare un oggetto o un episodio tratto dalla vita umana così come esso appare è sempre il prodotto di un compromesso tra l'incapacità dell'artista di conferire reale vitalità all'immagine artistica, da una parte, e dall'altra parte la sua capacità di riprodurre fedelmente la natura.

II.

La stessa duplicità domina in ciò che l'osservatore esige da una simile opera d'arte: da una parte il desiderio di ottenere una completa percezione del carattere inanimato dell'opera come presupposto implicito, dall'altra il desiderio di ritrovare l'intera parvenza della vita⁸.

Ciò a cui il concetto warburghiano di *Denkraum* rinvia non è pertanto un presupposto ontologico, una separazione statica tra soggetto e oggetto, ma una frattura interna alla percezione stessa. La riflessione, il "pensiero" che l'immagine rende possibile e, al tempo stesso, necessita, trova infatti il proprio "spazio" nel distacco tra l'informe, in cui la percezione si radica, e la forma in cui quest'ultima emerge.

Nel *Denkraum* l'io non si contrappone dunque alla materia, ma lascia al contrario affiorare il suo legame con l'elemento muto che in essa risiede. In rapporto a quest'ultimo l'immagine si costituisce originariamente come metafora, "come se" che al tempo stesso unisce e separa⁹. È in virtù di tale rimando al di là da sé che la rappresentazione acquisisce il proprio sfondo, quella "distanza" che impedisce all'osservatore di annegare in essa:

La perdita della distanza metaforica = lo scambio attraverso una sostituzione magica-mente mostruosa di immagine e osservatore¹⁰.

⁸ Ivi, p. 1, 21.IX.1896, Berlin, 1: "I. Ein Kunstwerk, das einen dem menschlichen Leben entnommen[en] Gegenstand oder Vorgang, wie er erscheint, darzustellen versucht, ist immer ein Compromissproduct zwischen der Unfähigkeit des Künstlers, dem künstlerischen Gebilde wirkliche Lebendigkeit zu verleihen einerseits und dessen Fähigkeit andererseits die Natur getreu nachzuahmen. II. Dieselbe Zweiheit herrscht in den Ansprüchen die der Zuschauer an ein derartiges Kunstw. stellt: Einerseits der Wunsch, die Nicht Lebendigkeit des Kunstw. als stillschweigende Voraussetzung fühlbar gemacht zu bekommen, andererseits der Wunsch, den völligen Schein des Lebens zu empfinden".

⁹ Cfr. a questo proposito la lettera al fratello Max, del 5 settembre 1928, in cui Warburg si interroga sul rapporto tra metafora e tropo: "Sin dalla mia dissertazione mi è chiaro che tendo in definitiva a quelle leggi che esistono in base alla prova di processi psico-fisio-tecnici. Mi sono proposto di cogliere, in base allo sviluppo storico-artistico comprovabile, il significato psico-fisico-tecnico del *Vergleich* e del *Gleichnis*, in forma di tropo, che sostituisce del tutto l'oggetto osservato con un altro, o in forma di metafora, che mantiene viva la consapevolezza del carattere condizionato dell'uguaglianza tramite l'aggiunta del 'come'..." WIA, *General Correspondence* (GC), A. Warburg a M. Warburg, 5.9.1928: "Dass ich letzten Endes auf Gesetze lossteuere, die auf dem Nachweis psychophysiotechnischer Vorgänge beruhen, ist mir schon seit meiner Dissertation klar. Den inneren psychotechnischen Sinn des Vergleichens und des Gleichnisses, das in der Form der "Tropen, den beobachteten Gegenstand, (der einen anderen völlig ersetzt), oder in der Form der Metapher (die durch den Zusatz: " wie, das Bewusstsein von der nur bedingten Gleichheit wachhält,) wollte ich auf Grund der kunsthistorischen nachweisbaren Entwicklung irgendwo packen..."].

¹⁰ Aby Warburg, *Grisaille-Mantegna*, WIA, III.102.5.3, p. 8, 12: "Der Verlust der metaphorischen Distanz = Ersatz durch magisch monströse Verwechslung von Bildgestalt u. Betrachter".

Disconoscere la differenza tra forma e contenuto della percezione significa soccombere all'immagine, che, perdendo il proprio rinvio, assume le sembianze di un'esistenza in sé conchiusa, autonoma e reale. È il caso del "diavolo del mal di testa" di Lutero, che, da espressione figurata, diviene per il riformatore "un essere del tutto personale"¹¹, che lo insidia e confonde:

Poiché i segni di Dio e gli avvertimenti degli angeli sono mescolati con i suggerimenti e i segni di Satana, come il mondo merita invero che le cose siano tremendamente confuse e nulla si possa differenziare¹².

D'altra parte, recidere il legame tra la forma e il suo "contenuto vitale" significa privare l'immagine del proprio movimento interno e, quindi, della propria interrogabilità. È quanto avviene nel barocco, in cui l'apparenza si autonomizza dall'effettività, l'effetto dalla convinzione: si passa dall'"espressione difensiva dell'essere umano che consciamente soccombe in battaglia (dall'antichità a Raffaello)"¹³ all'"espressione di sensazioni dell'essere umano apparentemente vittorioso, indipendentemente da un avversario implacabile, desideroso di vittoria, calcolata sull'effetto nei confronti di un pubblico di spettatori solenni"¹⁴. L'allontanamento dall'esperienza non conduce dunque ad un potenziamento del *Denkraum*, ma alla sua distruzione. Sottratta al confronto diretto con l'informe da cui trae origine e a cui rinvia, la rappresentazione smarrisce infatti ogni "spazio", ogni cenno al futuro:

La maniera sorge quando, oltre al marcare il sentimento della mancanza di scopo, all'osservatore non è richiesto alcun direzionamento della volontà verso il futuro come compenso per il suo sforzo¹⁵.

Preservare il *Denkraum* non significa allora per Warburg allentare il nesso tra immagine e percezione, ma riconoscerlo nel suo carattere instabile, sfuggente.

3. TRA *PATHOS* E FORMA

Nel 1896 Bernard Berenson individua nei valori tattili e nel movimento ciò che permette all'oggetto pittorico di emergere come reale, esistente¹⁶. Allo stesso modo la

¹¹ A. Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920), tr. it in A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di G. Bing, La Nuova Italia, Firenze 1980, p. 347.

¹² G. Loesche, *Analecta Lutherana et Melanthoniana, in Divinazione antica e pagana*, cit., p. 348.

¹³ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., p. 9, 3.XII.1888, 18: "...defensive Äusserung des Menschen, der bewusst im Kampfe unterliegt (Antike bis Rafael)".

¹⁴ *Ibidem*: "Empfindungsausserung des scheinbar siegenden Menschen, unabhängig von einem unerbittlichen, siegenwollenden Gegnern, auf d. Effect auf das zusehende feierliche Publikum berechnet...".

¹⁵ *Ivi*, p. 33, 10.VIII.90, 68: "Gefühl der Ziellosigkeit. Manier entsteht dadurch, dass von dem Zuschauer neben dem Kennzeichen das Gefühl der Ziellosigkeit keiner Richtung des Willens auf die Zukunft als Lohn für seine Anstrengung verlangt wird...".

¹⁶ B. Berenson, *Italian painters of the Renaissance: the florentine painters* (1896), tr. it., *I pittori italiani*

“Ninfa” warburghiana¹⁷, la sinuosa fanciulla che popola le pitture quattrocentesche, dal Botticelli al Ghirlandaio, trae la sua vitalità dirompente e carnale dal movimento delle vesti, che ne accarezzano e scolpiscono le forme. Se attraverso l’evocazione dei volumi e del loro intrinseco dinamismo l’immagine acquisisce però per Berenson una presenza “intensificata”, sottratta alla fugacità della percezione¹⁸, per Warburg il carattere palpabile della figura è invece all’origine di una realtà tanto vivida quanto, paradossalmente, provvisoria, instabile. Il manifestarsi della Ninfa, l’irrompere della sua presenza, è infatti sempre anche un volo leggero, un librarsi sfuggente tra la scena e il suo oltre. Nel rivolgersi all’amico Jolles, Warburg paragona la fanciulla ad un’impredibile farfalla: “la più bella farfalla che credevo di aver catturato per la mia collezione rompe il vetro, e se ne vola beffarda nel cielo blu. Ora devo riacchiapparla, ma alla sua andatura non sono preparato...”¹⁹. Come le falene a cui Warburg era solito rivolgersi durante il suo ricovero nella clinica psichiatrica di Kreuzlingen, che gli parevano ambasciatrici di un mondo lontano²⁰, la Ninfa giunge in volo da un al di là in cui, ad ogni istante, minaccia nuovamente di dileguarsi. È questo il mondo altro dell’antichità classica, a cui la giovane donna appartiene. La Ninfa è dunque tanto presente quanto estranea: infonde vitalità alla scena pittorica ma, al tempo stesso, ne infrange l’intrinseca compattezza, la perturba. Così è per l’ancella che irrompe tra le pie donne in visita alla puerpera nella “Nascita di San Giovanni” del Ghirlandaio²¹, o per la Maddalena del Masaccio, “menade sotto la croce”²² il cui dolore spezza la compostezza cristiana del compianto. La sensualità di queste figure apre dunque,

del Rinascimento, Pittori fiorentini, Sansoni, Firenze 1957, pp. 56-61. Cfr. anche *Aesthetics, Ethics and History*, tr. it., *Eстетica, etica e storia*, Electa, Firenze 1948, pp. 93-118.

¹⁷ Cfr. innanzitutto A. Warburg, *Sandro Botticelli's "Geburt der Venus" und "Frühling"*. Eine untersuchung über die Vorstellung der Antike in der italienischen Frührenaissance (1893), tr. it., *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, in *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 1-58 e A. Warburg, *Ninfa fiorentina 1900* (Warburg Institute Archive: WIA, 118), tr. it. di M. Ghelardi, *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg in Opere*, vol. I, Aragno, Torino 2004, pp. 243-255; oppure tr. it. di S. Settis, in *Presentazione* a J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Boringhieri, 1980, pp. VII-XXIX.

¹⁸ “Voglio dire che, a meno di appagare la nostra immaginazione tattile, un dipinto non possiederà il fascino di una realtà perennemente intensificata...” (B. Berenson, *I pittori italiani del rinascimento*, cit., p. 60).

¹⁹ A. Warburg, *Ninfa fiorentina*, in S. Settis, *Presentazione* a J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei*, cit., p. IX. Poco prima Jolles aveva affermato: “Talvolta mi pare che questa ancella non corra sul suolo, ma piuttosto attraverso con piedi alati l’etere luminoso [...]”. (ivi, p. VIII).

²⁰ Cfr. a questo proposito L. Binswanger -A. Warburg, *La guarigione infinita*, testi a cura di C. Marzia e D. Stimilli, Neri Pozza, Vicenza 2005 e G. Chiarini, *Piccolo bestiario warburghiano. Serpenti, farfalle e altri esseri alati*, in *Lo sguardo di Giano*, a cura di C. Cieri Via e P. Montani, Aragno, Torino 2004, pp. 413-430.

²¹ Cfr. *Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* (1914), tr. it., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo Rinascimento*, in *La rinascita*, cit., pp. 283-307.

²² A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, tr. it. di B. Müller e M. Ghelardi, *Mnemosyne, l'atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002; oppure: tr. it. di A. Landolfi, G. Sampaolo, M. P. Scialdone, R. Venuti, *Mnemosyne: l'Atlante della memoria di Aby Warburg*, a cura di I. Spinelli e R. Venuti, Artemide, Roma 1998, tavola 42.

paradossalmente, una crepa nella presenza dell'immagine, la investe al tempo stesso di realtà e di incertezza. L'oltre da cui la Ninfa proviene è allora forse, innanzitutto, il confine che separa il dato dal possibile, l'essere della rappresentazione dal suo poter essere altrimenti. L'elemento percettivo, palpabile dell'immagine non si manifesta dunque in essa come contenuto univoco, pienamente oggettivabile, ma, piuttosto, come movimento interno, inesausta apertura. Così la ninfa è ora madre ora assassina, ora angelo ora tagliatrice di teste²³: in quanto *pathos-formula*²⁴, i suoi contorni non si determinano che in rapporto alla loro componente estranea, al *pathos* che li eccede e che li inquieta.

L'elemento spurio, "bestiale", incontrollabile non si lascia dunque, come vorrebbe Ernst Gombrich, liquidare come "atavismo", residuo irrazionale contro cui sarebbe compito dell'arte combattere²⁵, ma appartiene per Warburg all'essenza stessa della rappresentazione. La concezione warburghiana dell'immagine è tanto lontana dall'evoluzionismo illuministico di Gombrich, quanto vicina al Darwin de *L'espressione delle emozioni nell'animale e nell'uomo*, che aveva rintracciato l'origine della gestualità umana nelle reazioni emozionali degli animali²⁶. Sin dai frammenti giovanili, in cui il distanziamento tra rappresentazione e stimolo sembra ancora svolgersi secondo uno schema evoluzionistico, all'interno del quale "...la produzione artistica è una fase di transizione verso una terza fase, quella della determinazione del fondamento o delle cause, delle questioni, per così dire, scientifiche"²⁷, l'espressione non si dà infatti che attraverso il corpo e nel corpo. È questa la radice che accomuna, in una stessa "scienza pragmatica", danze rituali e simboli matematici. Questi ultimi non recidono dunque il loro legame con il sentire, ma si dimostrano al contario carichi di un *pathos* irrimediabilmente oscillante tra il noto e l'ignoto, tra la paura e il controllo:

²³ Cfr. ad es. ivi, tav. 47.

²⁴ Il concetto di *pathosformula*, che compare per la prima volta nel saggio del 1905 *Dürer und die italienische Antike* (tr. it., *Dürer e l'antichità italiana*, in *La rinascita*, cit., pp. 193-200), caratterizza l'intera riflessione warburghiana. Sul significato dell'unità di *pathos* e forma cfr. F. Desideri, *Laocoon classico e romantico: Goethe e Novalis*, in *Cultura tedesca*, n. 21, 2002, pp. 171-180.

²⁵ E. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco* (lezione all'università di Pavia, 1994), in "Belfagor", IL, VI, novembre 1994, pp. 635-662, pp. 640-648: "la rivelazione della bestialità non può che contribuire alla bestialità, mentre i prodotti indipendenti conducono alla sublimazione e alla soppressione delle tracce dell'animale umano".

²⁶ C. Darwin, *The expression of the emotions in man and animals* (1872), tr. it. a cura di G. A. Ferrari, *L'espressione delle emozioni nell'animale e nell'uomo*, Boringhieri, Torino 1982.

²⁷ A. Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, cit., p. 50, 15.XII.90, 116 b: "Am ersten noch so, dass die Kunstproduktion die Durchgangsstufe [ist] zu einer dritten Stufe[,] der Grund – oder Ursachensetzung bildet, etwa der wissenschaftlichen". Già nel 1890, comunque, in una lettera a Mary Hertz, Warburg dichiara che le prime fasi dello sviluppo, pur essendo precedenti, non vengono mai superate, e ne mette addirittura in dubbio l'"inferiorità": "Per quanto riguarda le fasi del tentativo di rimettere ordine, io credo che siano originariamente acquisite in una certa sequenza, ma che adesso siano all'opera simultaneamente secondo le disposizioni individuali...E quanto all'adattabilità di queste forme di ordine ad un dato scopo, non è assolutamente sicuro...che la più alta (cioè quella acquisita più tardi) debba essere sempre la più efficiente" (in E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 79).

Erano esseri demonici dal potere sinistramente antitetico: come segni astrali ampliavano lo spazio, ed erano punti di orientamento per l'anima in volo attraverso l'universo; come costellazioni erano insieme idoli, con i quali i poveri uomini, alla maniera di uomini-fanciulli, cercavano di unirsi misticamente in riverenti cerimonie²⁸.

“Occorre” allora “sempre di nuovo salvare Atene da Alessandria”²⁹: il nesso tra percezione e immagine non conosce compimento, ma va continuamente rinnovato, sottratto al proprio scacco. È quanto, dal suo ricovero psichiatrico, Warburg obietta al classicismo di Wilamowitz-Moellendorff, che contro il suo parere è stato invitato a tenere un discorso alla Biblioteca. È il dio-mostro Perseo, ora “quintessenza del potere di redenzione alato, eroico nell'etere”³⁰, ora “oscuro boia”³¹, che il paziente di Kreuzlinger prega qui il critico di Nietzsche di inviargli in soccorso:

Se lei parla di Zeus, egregio Professore, voglio pensare che deponrà in tal modo un ramo d'olivo sull'altare della Minerva Memor, così che ella invii un Perseo a liberare l'incatenato di Kreuzlinger e questi possa portare a casa un'offerta in ringraziamento alla Minerva Medica³².

4. NASO A TERRA

Se Wilamowitz disconosce il rischio a cui il nesso tra percezione e immagine è costitutivamente esposto, Nietzsche, da parte sua, si sottrae al compito della sua sempre provvisoria, incompleta istituzione. Alla tensione tra il visibile e i lati oscuri a cui esso inevitabilmente rimanda, tra il prodursi della rappresentazione e ciò che di essa, di volta in volta, resta nell'ombra, subentra infatti per quest'ultimo il tentativo del loro ricongiungimento. Nietzsche abbandona così il dominio delle forme, il “mondo degli occhi” in cui Burckhardt aveva trovato la propria salvezza³³, per immergersi nelle profondità dell'immagine, dove sfuma ogni contorno, e ogni significato si scioglie nell'altro, facendosi musica:

²⁸ A. Warburg, *Divinazione antica e pagana*, cit., pp. 314-315.

²⁹ Ivi, p. 364.

³⁰ A. Warburg, *Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff* (1924), in “Aut-Aut”, n. 321-322, maggio-agosto 2004, pp. 21-24.

³¹ *Ibidem*. Per la trasformazione di Perseo, cfr. *Italianische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912), tr. it., *Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara*, in *La rinascita*, cit., pp. 247-272.

³² A. Warburg, *Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff*, cit., p. 24.

³³ A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche (Burckhardt-Übungen, 1927)*, in “Aut-aut”, n. 199-200, 1984, p. 48: “Ora egli [Burckhardt] cerca ciò che era l'antitesi di Nietzsche, cerca la misura o la forma esaltata, una forma che fosse insieme vita e dominio della vita: Rubens. Egli aveva il mondo degli occhi, che gli presentava la forma già coniata e al tempo stesso gli dava le unità di misura. Poteva restare seduto nella sua torre e agire come uno specchio per le allodole, perché ciò che agiva su di lui era il processo del formare e non dramma mistico...”.

In Nietzsche l'orgiasmo arcaizzante è un fantasma del desiderio, che egli non era in grado di fronteggiare, e così, come poeta, egli ha prodotto delle evocazioni che provenivano da una regione musicale mai raggiunta da Burckhardt³⁴.

Sottratta alla propria distanza, l'immagine si dissolve. Nella frontalità della rappresentazione si esprime infatti l'assenza che di volta in volta la determina, il distacco che la separa dalla propria origine. Con quest'ultima non è dato ricongiungimento, perchè essa non è identità piena, ma già sempre diviso sentire, intreccio di senso e di tempo. Per attingervi non serve allora immergersi nell'immagine, ma chinarsi su di essa, cogliendo, in ciò che è più vicino, la lontananza che gli appartiene³⁵. A tal fine gli occhi non bastano, ma serve orecchio, bocca, mani e, soprattutto, il naso di un "maiale da tartufi":

Eppure, di queste idee generali che io apprezzo tanto, forse un giorno si potrà dire o pensare: queste erronee idee astratte avevano forse almeno questo di buono, che lo incitavano ad agitarsi sui fatti individuali prima non conosciuti... L'utilità di un maiale da tartufi.³⁶

Abstract

È nei paradossi che per Warburg caratterizzano l'immagine che occorre cercare un rinvio alla percezione come ad un'origine altrettanto paradossale. Se è infatti nella rappresentazione che il sentire trova la propria articolazione originaria, quest'ultimo non si costituisce in essa come contenuto univoco, pienamente oggettivabile, ma, piuttosto, come costante apertura, *pathos* che la eccede e che la inquieta. Il nesso tra percezione e immagine non conosce dunque compimento, ma va continuamente rinnovato, sottratto al proprio scacco: occorre ogni volta scovare in ciò che è più visibile, vicino, i lati oscuri a cui rimanda, la lontananza che gli appartiene.

Nota biografica

Alice Barale, nata a Milano il 13 ottobre 1976. Si è laureata a Pisa con una tesi sul feticismo in W. Benjamin e T. W. Adorno. Dottoressa di ricerca in Filosofia (Pavia),

³⁴ Ivi, p. 48.

³⁵ È noto che, per Warburg, "le grandi idee stanno celate nelle cose piccole, inosservate" (A. Warburg, WIA, *General correspondence* (GC), *Kopier – Buch* (KB), vol. II, 108-109, lettera a W. von Bode, 1.VIII.1907, p. 78: "Die großen Ideen stecken in den kleinen unbeachteten Tatsachen"). Su questo aspetto della riflessione warburghiana, che si esprime nel celebre motto "il buon Dio sta nel dettaglio" ("Der liebe Gott steckt im Detail"), cfr. E. Raimondi, *Benjamin, Riegl e la filologia*, in *Literary Theory and Criticism*, part I, edited by Joseph P. Strelka, Peter Lang Publishing, New York 1984, pp. 499-530.

³⁶ A. Warburg, *Tagebuch der KBW* (*Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*), in K. Michels, C. Schoell-Glass, *Aby Warburg, Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. VII, Akademie Verlag, Berlin 2001, 8 aprile 1907 (tr. it. in Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, cit., p. 127).

con una tesi su “La malinconia dell’immagine: rappresentazione e significato in Walter Benjamin e Aby Warburg”, ha studiato come visiting student presso il Warburg Institute di Londra. Ha collaborato alle riviste “Teoria” e “Iride”. Tra le pubblicazioni: *Le disavventure dell’uomo ammobiliato*, in G. Paoletti (a cura di), *Homo duplex*, Ets, Pisa 2004, pp. 147-168; *La malinconia tra Hegel e Benjamin*, in “Fenomenologia e società”, XXVII, 2004/3, pp. 84-102.

DEL RAPPORTO TRA IL LINGUISTICO E IL PERCETTIVO ALL'INTERNO DELL'OGGETTO POETICO

Massimo Baldi

POET

For shame you generals! What do you mean?
Love and be friends, as two such men should be,
For I have seen more years, I'm sure, than ye.

CASSIUS

Ha, ha! How vilely doth this Cynic rhyme!

BRUTUS

Get you hence, sirrah! Saucy fellow, hence!

CASSIUS

Bear with him, Brutus, 'tis his fashion

(W. Shakespeare, *Julius Caesar*, IV, ii, 180-185)

1. PREMESSA

Sono quantomeno due le dinamiche orientative nel cui intreccio si dà qualcosa come una relazione, pur tensiva e dialettica, tra il 'linguistico' e il 'percettivo' del testo poetico. Tali dinamiche – comunque destinate, come mostreremo, a coimplicarsi vicendevolmente – tendono di norma, ora l'una ora l'altra, a imporsi come prioritarie in ogni determinata composizione. Quello che ci proporremo, pur sommariamente, di mettere a giorno è dapprima la relazione teoretica che definisce e pone in reciproca relazione tali dinamiche, ed in seguito le implicazioni pragmatiche che esse introducono nel campo della interpretazione letteraria.

Innanzitutto è forse opportuno definire quanto si intende con 'percettivo' in ambito poetico. La definizione ha gioco forza carattere negativo, giacché 'percezione', all'interno della relazione con il linguaggio verbale, si dà solo, per così dire, 'prima' della comprensione linguistica oppure, in un'altra accezione, 'dopo' tale comprensione. La soglia che separa tali ambiti non è un quid oggettuale e sostanziale, ma non è nemmeno uno spazio nullo. Entrambe queste conclusioni presupporrebbero, pur in maniera latente, l'acquisizione di un paradigma intenzionale, in solidale opposizione ad un paradigma realistico. Ma la soglia che separa 'percettivo' e 'linguistico' ha il carattere di una 'distinzione simultanea', per la quale la coappartenenza di due elementi che *immediatamente* si danno come *uno* si mostra in seguito, inalterando la propria natura, come confine disgiuntivo. Dunque il 'percettivo', nella relazione poetica, è per un verso 1) la 'presa'

del segno/voce in una specie di peculiare *anticipo* rispetto all'intesa semantica, e per altro verso 2) viene a costituirsi in quella schiera di percezioni pre-cognitive che la poesia allestisce nel medio della propria comunicazione, dunque in un certo senso in *differita* rispetto all'intesa semantica.

Così facendo abbiamo introdotto anche il tema delle due dinamiche orientative, che andiamo adesso senz'altro ad affrontare.

2. IL MESSAGGIO

Il linguista Roman Jakobson, nei suoi *Essais de linguistique générale*, compie una scomposizione funzionale del linguaggio, relativo al suo utilizzo, che ci pare degna di nota anche in vista degli scopi argomentativi di queste pagine.

Il *mittente* invia un *messaggio* al *destinatario*. Per essere operante il messaggio richiede in primo luogo il riferimento a un *contesto* (il "referente", secondo un'altra terminologia abbastanza ambigua), contesto che possa essere afferrato dal destinatario, e che sia verbale o suscettibile di verbalizzazione; in secondo luogo esige un *codice* interamente, o almeno parzialmente, comune al mittente e al destinatario [...]; infine un contatto, un canale fisico e una connessione psicologica tra il mittente e il destinatario, che consenta loro di stabilire e mantenere la relazione¹.

Ognuno di questi elementi immanenti e necessari a farsi dell'atto linguistico/comunicativo dà in un certo senso origine ad una diversa funzione linguistica. La differenza tra un messaggio e l'altro non implica com'è ovvio il monopolio di una funzione su di esso. "Difficilmente – precisa Jakobson – potremmo trovare messaggi verbali che assolvono soltanto una funzione"². L'assegnazione di una funzione dipende dalla gerarchia degli elementi costitutivi della comunicazione. Ecco allora che anche quando è all'opera la funzione prevalente, ovvero quella *referenziale*, incentrata sul *contesto*, "la partecipazione accessoria delle altre funzioni a tali messaggi deve essere presa in considerazione da un linguista attento"³.

La funzione poetica è incentrata sul *messaggio*. Ma in che modo un messaggio si incentra, per così dire, sul proprio messaggio?

La messa a punto rispetto al *messaggio* in quanto tale, cioè l'accento posto sul messaggio per se stesso, costituisce la *funzione poetica* del linguaggio. Questa funzione non può essere studiata con profitto se perdiamo di vista i problemi generali del linguaggio, e, d'altra parte, un'analisi minuziosa del linguaggio stesso esige che si prenda seriamente in considerazione la sua funzione poetica. Ogni tentativo di ridurre la sfera della funzione poetica alla poesia, o di limitare la poesia alla funzione poetica sarebbe sol-

¹ R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963; tr. it. di L. Heilmann e L. Grassi, Feltrinelli, Milano 1993, p. 185.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

tanto un'ipersemplicazione ingannevole. La funzione poetica non è la sola funzione dell'arte del linguaggio, ne è soltanto la funzione dominante, determinante, mentre in tutte le altre attività linguistiche rappresenta un aspetto sussidiario, accessorio. Questa funzione, che mette in risalto l'evidenza dei segni, approfondisce la dicotomia fondamentale dei segni e degli oggetti. Quindi, trattando la funzione poetica, la linguistica non può limitarsi al campo della poesia⁴.

Le precisazioni di Jakobson, il suo invito a cautela di fronte alla tentazione di limitare la funzione poetica alla sfera del componimento poetico *strictu sensu* anticipano già, *in nuce*, gran parte di quello che tenteremo qui di dimostrare. Non si può districare la funzione poetica dalla trama di un impiego dell'attrezzatura linguistica che mira ad un epilogo comunicativo. La distinzione è simultanea, scinde l'unità della ricezione all'interno del suo nucleo espressivo, non esternamente. Non sono in gioco, qui, due diverse categorie di atto, ma un medesimo atto a cui concorre l'impiego di distinte competenze. Vi è, *in summa*, un'intesa semantica che coinvolge facoltà linguistico/cognitive, e, nel medesimo intrico relazionale, è in gioco un 'cogliere', un 'ascolto', che coinvolge facoltà estetico/percettive. Questo avviene tanto nell'utilizzo di un linguaggio ordinario/comunicativo (purché si tratti di un linguaggio storicamente codificatosi – nulla vieta, ragionevolmente, che si possa dare comunicazione mediante un codice concordato, in cui così non troverebbe posto, mi sembra, funzione poetica alcuna), quanto nel caso di un componimento. Il rapporto tra i due elementi, quello percettivo e quello semantico, è regolato da una sorta di principio di indeterminazione, per cui, regolandosi la situazione linguistica in vista di una intesa comunicativa (è il caso della comunicazione ordinaria) si sfumano i contorni dell'elemento percettivo, cosicché quando io nomino sempre in questo preciso ordine le mie amiche 'Elena e Giulia', ponendo così in atto la funzione poetica del mio linguaggio, tale cristallizzazione del messaggio si disperde in una intenzione interna al suo stesso utilizzo, quella di lasciar (internamente) intendere che sto parlando proprio di quella Elena e di quella Giulia. Allo stesso modo, di contro, quando Campana, volendo dipingere in un'unica 'pennellata' poetica l'impatto visivo con il (e il commiato dal) porto di Genova, scrive "infinitamente occhiuta devastazione era la notte tirrena"⁵, le dinamiche ricettive tendono a sbilanciarsi sul marchio tattile/uditivo dell'enunciato, mettendo all'opera le competenze percettive, così da sfumare il tono del polo cognitivo/referenziale; in questo caso – volendo tenere in piedi il parallelismo con il principio di indeterminazione – di quel verso-particella è molto incerta la posizione e molto nitida la quantità di moto.

Questa prima accezione del 'percettivo' all'interno della poesia dovrebbe dunque essere sufficientemente chiara: il 'percettivo', in questo suo primo 'ritrovamento', è quell'elemento relazionale che di un quasi-nulla precede l'intesa semantica, o meglio che pur dandosi fenomenologicamente in perfetta simultaneità con tale intesa produce rispetto alle sue dinamiche una resistenza interna, che a rigore – e altrettanto feno-

⁴ Ivi, pp. 189-190.

⁵ D. Campana, *Genova*, in Id. *Opere e contributi*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1973, p. 90.

menologicamente – non può non esser pensata come ‘precedente’, come origine della poesia stessa e nondimeno, in un senso che deve essere il più possibile circoscritto e desacralizzato, come co-origine del linguaggio *tout court*.

3. DAS GEDICHTETE

Introdotta da Walter Benjamin e Martin Heidegger, certamente all’insaputa l’uno dell’altro, il termine ‘das Gedichtete’ [il poetato] indica, volendo grossolanamente sussumere entrambe le accezioni in un’unica sfera di significati, quanto di un componimento poetico sta, potremmo dire, nel framezzo espressivo, quanto è *non più* puro messaggio e al contempo *non ancora* significato liberamente maneggiabile. Anche questa definizione è senza dubbio molto rivedibile e tutta la filologia (benjaminiana e heideggeriana) avrebbe a ragione molto da contestare a questa comune caratterizzazione. Limitiamoci dunque a chiarire che a queste pagine interessa assai di più la trattazione benjaminiana⁶.

Anche in questo caso, come in quello della prima accezione del percettivo-poetico, è bene intendersi fin dall’inizio: il poetato non è un secondo o un terzo spazio (o momento) della relazione poetica. La simultaneità recettiva non è eliminabile. Messaggio e poetato sono simultanei, nel *medio* del messaggio il poetato si dà, per così dire, *immediatamente*. Vi è sì un rapporto mediale (e, come vedremo, persino reciproco) ma non un ‘medio autonomamente mediale’, non un mezzo. È nostra opinione che anche la ricezione del poetato coinvolga per lo più competenze percettive, che il poetato, in summa, in quanto composto da elementi relazionali e non ultimi⁷, dunque elementi né *strictu sensu* intenzionali, né *strictu sensu* reali (ci azzardiamo a dire ‘elementi non essenziali’), possa essere posto in relazione con il lettore solo in virtù delle competenze estetiche che quest’ultimo può mettere all’opera. In questo caso, però, il percetto vincolante in questione non è più il messaggio, ma piuttosto uno spazio, un quasi-spazio al cui allestimento concorrono anche competenze semantico/cognitive, le quali però, sotto un determinato rispetto critico, svolgono un’altra funzione, in perfetta contemporaneità e conformità alla funzione loro propria.

Facciamo subito pulizia dei primi equivoci possibili: non ci sono poesie in cui il percettivo esiste nella prima accezione e poesie in cui esiste nella seconda. In un componimento poetico (e forse non solo) il ‘percettivo’ come risultato di una relazione-tensione con il ‘linguistico’ si dà in questi due ‘momenti simultanei’, che per un verso sono simultanei, oltre che tra loro, anche e soprattutto all’intesa semantica, e per l’altro *precedono* (1) e *succedono* (2) tale intesa vincolandola alle loro dinamiche. In poesia dunque (e autocensuriamo qui la forte ma azzardata tentazione di estendere al

⁶ W. Benjamin, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, in id., *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1972, 1977, 1978; tr. it. *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, in W. Benjamin, *Metafisica della gioventù*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1982.

⁷ Cfr. W. Benjamin, *Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin*, cit.

linguaggio *tout court* queste affermazioni) non solo, insieme ad una comunicazione, c'è una rilevanza decisiva e preponderante del *messaggio*, del marchio insostituibile della lingua (della frase, del vocabolo, della sillaba, della punteggiatura...) di volta in volta utilizzata, non solo, insieme ad una comunicazione, c'è uno spazio estetico-figurale, il *poetato*, in cui si determina di fatto l'autoassolvimento degli scopi interni ad un'opera, ma questo *poetato* e quel *messaggio* sono persino i vincoli di quella comunicazione, la quale si dà, in ogni caso, solo nell'incastro dinamico di quelle due relazioni, le quali, ripetiamo, non possono esser altro che relazioni percettive.

In che modo, però, le due prospettive vanno, come anticipato, a coimplicarsi? Da un lato abbiamo il marchio della lingua, il *messaggio*, dall'altro lo spazio figurale nel cui vincolo emerge – o perfino *consiste* – la significazione poetica. Questo spazio, come detto, è 'das Gedichtete', il *poetato*. Il legame non è evidente. Ad un primo sguardo pare concedersi solo, al limite, un rapporto figura/sfondo, o peggio ancora mezzo/fine, per cui la cristallizzazione del *messaggio* diviene condizione necessaria ma non sufficiente all'assolvimento dei compiti del *poetato*. In realtà questo tipo di analisi non tiene conto della condizione per così dire fenomenologica in cui noi ci imbattiamo in qualcosa come un *messaggio* e in qualcosa come un *poetato*. Non è possibile, a ben vedere, ipostatizzare i due elementi prima e porli in relazione poi. Entrambi, *messaggio* e *poetato*, appartengono ad una medesima unità 'espressiva'. Si tratta dunque di un rapporto eminentemente reciproco, dal punto di vista critico (e eminentemente identitario, dal punto di vista fenomenologico). In altri termini possiamo dire che l'evento di una poesia è incontro con l'unità percettiva di *messaggio* e *poetato*. Dal punto di vista critico, invece, *messaggio* e *poetato* mettono a giorno la loro peculiare natura in una reciproca implicazione mediale. Solo nel vincolo tattile/uditivo (ma non sensoriale) del *messaggio* si libera la potenza espressiva del *poetato*. Solo nella resistenza alla costellazione simbolica del *poetato* viene resa giustizia alla rilevanza percettiva del *messaggio*.

4. MESSAGGIO SENZA POETATO? POETATO SENZA MESSAGGIO? IL CASO DI ANDREA ZANZOTTO

Già nelle raccolte degli anni Cinquanta, da *Dietro il paesaggio* (1951) a *Elegia e altri versi* (1954) *Vocativo* (1957), risulta lampante nella poesia di Andrea Zanzotto la tendenza a considerare il linguaggio una dimensione affatto autonoma rispetto alla realtà. E al tempo stesso davvero "totale": l'unica capace di garantire una "reale consistenza-esistenza dell'io" (Agosti) e quindi, per necessaria conseguenza, del Mondo. In *Dietro il paesaggio* e in *elegia* il poeta pare voler verificare le risorse del codice linguistico forgiato dalla recente tradizione europea: sostanziate da consistenti apporti surrealisti ed ermetici, le due raccolte si collocano sul piano di una sorta di letterarietà assoluta, in cui i tratti formali sembrano già tendere ad una decisa indipendenza dai contenuti, giustificandosi in quanto funzione estrema capace tuttavia di far emergere la "verità" separata del linguaggio⁸.

⁸ S. Giovanardi, *Andrea Zanzotto, in Poeti italiani del secondo Novecento – Vol. 1*, a cura di Stefano

Queste considerazioni di Stefano Giovanardi ci lasciano perplessi non tanto, in senso stretto, per quanto affermano, quanto piuttosto per il metro metodico con cui tentano di venire a capo della prassi poetica di Zanzotto. Che in una poesia i “tratti formali” affermino una “indipendenza dai contenuti” è per un verso (si dica fenomenologicamente) un’assurdità, per altro (si dica criticamente) un’ovvietà. Per come viene recepita nella lettura, insomma, una poesia dà qualcosa come un contenuto solo nel medio istantaneo della sua forma, e il farsi oscuro o limpido del contenuto non è che il distendersi e il contrarsi delle forme. Proprio per questa ragione, dal punto di vista critico, è del tutto ovvio che un’analisi che voglia porre in evidenza le intenzioni immanenti ad un’opera si concentri sul tenore linguistico/formale del compimento piuttosto che sui riferimenti oggettuali che vengono comunicati. Altrettanto ovvio è che tali intenzioni immanenti intrattengono con le intenzioni individuali dell’autore un rapporto che non è esauribile in una relazione visibilmente identitaria. In quelli che Giovanardi chiama ‘forma’ e ‘contenuto’ i nostri due poli, messaggio e poetato, vanno a disperdersi. È nostra opinione, invece, che tale polarità da noi virtualmente identificata sia preferibile non solo dal punto di vista teorico (in questo caso il vantaggio è quello di superare – o per meglio dire trascendere e includere – gli aut-aut tra intenzionale e reale, tra soggettivo e oggettivo e nondimeno tra forma e contenuto), ma anche dal punto di vista pragmatico, dove con ‘pragmatico’ ci riferiamo alla prassi critica. Il ‘caso Zanzotto’ ci fornisce un esempio notevole. Il linguaggio poetico di Zanzotto si situa in un perfetto framezzo tra le due polarità e diviene così esempio di come la composizione poetica si orienti sempre e comunque nel campo generato da questi due poli. Se ne diviene esempio è perché assume all’interno delle proprie (interne) intenzioni il fatto stesso del polarizzarsi, che diviene in qualche modo, simultaneamente, prassi teorica e teoresi pragmatica. Entrambi i poli sono virtuali, sono punti, hanno dimensione zero.

Il primo polo è quello del nudo messaggio, che in termini di storiografia letteraria si potrebbe tradurre con uno ‘sperimentalismo puro’, a cui però, di fatto, nessuna esperienza poetica, nemmeno quella futurista, è mai giunta. L’altro polo è quello del nudo poetato, che potremmo chiamare del puro ermetismo, a cui di nuovo nessuno (non Mallarmé o Valéry, non George, non Celan, non Luzi o Bigongiari) è mai approdato. Il primo polo si caratterizzerebbe per un irrelato sussistere della tattilità pre-comunicativa della lingua. Il secondo per la pura figuralità senza residui, per un isolato simboleggiare. Vediamo, nella poesia *OLTRANZA OLTRAGGIO*, che apre il volume *La Beltà* del 1968, come Andrea Zanzotto metta a giorno questo sottilissimo equilibrio orientativo, nel quale lo spazio dinamico ed energetico che divide i due poli è internamente espresso.

OLTRANZA OLTRAGGIO

Salti saltabecchi friggendo puro-pura
nel vuoto spinto outré

ti fai più in là
 intangibile – tutto sommato –
 tutto sommato
 tutto
 sei più in là
 ti vedo nel fondo della mia serachiusascura
 ti identifico tra i non i sic i sigh
 ti disidentifico
 solo no solo sì solo
 piena di punte immite frigida
 ti fai più in là
 e sprofondi e strafai in te sempre più in te
 fotti il campo
 decedi verso
 nel tuo sprofondi
 brilli feroce inconsutile nonnulla
 l'esplosente l'eclatante e non si sente
 nulla non si sente
 no sei saltata più in là
 ricca saltabecante là

L'oltraggio⁹

L'imbarazzo cognitivo, d'impatto, di fronte ad un simile componimento è quasi un dato. Per semplificare le cose potremmo assumere come sfondo il fatto teorico del "balbettio afasico", ovvero di quella "struttura originaria del linguaggio" che è "l'invenzione determinante registrata da Zanzotto nella *Beltà*"¹⁰. Nel balbettio afasico zanzottiano si afferma (nel primato di una prassi dicitoria, in quello che ascoltando una eco celaniana potremmo chiamare un primato del respiro) una soglia tra suono e linguaggio, una soglia, possiamo dire, tra messaggio e poetato, la cui portata espressiva non può che determinarsi orientandosi tra gli inferi della lallazione e i cieli della simbolizzazione. Ecco allora che il perturbamento semiotico che pervade la poesia di Zanzotto che abbiamo preso in esame diviene esplorabile; non più, però, alla luce della disseminazione di segni che si fa enigmaticamente cifra (reale? intenzionale?) del discrimine (reale? intenzionale?) tra il soggetto e il suo smarrimento, ma alla luce delle competenze estetico/percettive che esso mette all'opera. Il percorso dall'oltranza all'oltraggio è di fatto percepito. E tale percezione avviene su due fronti, tesi l'uno contro l'altro in una agonica solidarietà. Il primo fronte è quello del messaggio, sulle cui linee la percezione

⁹ A. Zanzotto, *La Beltà*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G. M. Villalta, Mondadori, Milano 1999, p. 267.

¹⁰ S. Agosti, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., p. XXVI.

pre-linguistica percorre la roccia del testo e ne maneggia l'evoluzione: dal balbettio che vieppiù insiste nel vicolo cieco (l'oltranza) del proprio ripetersi/modificarsi (fa pensare alla corda di una chitarra in corso di accordatura) al balzo con cui quel medesimo balbettio trascende la propria stessa manovra, si riconosce, diviene *oltraggio*. L'altro fronte è quello del poetato, in cui grazie al processo di figurazione e 'formazione' interna, pur nel medio di una intesa semantica, si costituisce un ordine di senso che supera tale intesa, cosicché non l'arbitrarietà semiotica del significante, ma una costellazione di senso oggetto di facoltà percettive, si manifesta come vincolo della comprensione. Chiarire quali siano e in quali percetti possano venire isolate le dinamiche relazionali che intrecciano tale comprensione significa, di fatto, interpretare quella poesia. Il "fotti il campo" del quindicesimo verso, ad esempio, che sappiamo essere una semi-traduzione dal francese "foutre le camp", che significa 'squagliarsela', non può essere ricondotto ad alcun senso (o area di senso) se la sua ambiguità non viene fatta brillare nel vincolo percettivo. Solo tale vincolo trascende ogni soluzione sommaria (essenzialismo, intenzionalismo, realismo, nichilismo, casualismo, 'autenticismo' eccetera), ovvero soluzioni in cui si è costretti a decidere cosa porre in primo piano e cosa in secondo, cosa è autentico e cosa inautentico. Nel medio della percezione (quindi dell'asse messaggio-poetato) le cose stanno diversamente. In quel medio che è di per sé resistenza al 'linguistico' viene data ragione critica della fenomenologica simultaneità di 'fottere il campo' e 'squagliarsela'. Tale ragione, che è poi il centro della comprensione poetica, non viene isolata in uno spazio feticistico, ma nemmeno, in mancanza di un quid sostanziale, si emette una sentenza di nichilismo. Il compreso non sussiste poiché è al centro di una relazione in sé relazionale e poiché alla sua costituzione concorrono in larga preponderante misura le nostre competenze percettive.

5. CONCLUSIONI

Abbiamo dunque gettato uno sguardo:

- su quei due elementi dinamici e relazionali, il messaggio e il poetato, che co-implicandosi vanno a rappresentare una resistenza del 'percettivo' al 'linguistico';
- su come ognuno dei due elementi appartenga ad un unico nucleo simultaneo dal punto di vista fenomenologico;
- su come proprio questa simultaneità imponga di distinguere le rispettive funzioni dal punto di vista critico;
- su come i due elementi non siano isolabili l'uno dall'altro, né entrambi o uno di essi dalle dinamiche comunicative e referenziali;
- su quanto le speranze comunicative di un testo poetico debbano per così dire 'fare i conti' con il vincolo percettivo realizzato dai due elementi;
- sulla possibilità, suggerita (più che sperimentata) nel tentativo di approccio alla poetica zanzottiana, che l'utilizzo di tali elementi quali polarità orientative della esegesi poetica sia preferibile ad altre attrezzature metodiche (certo meglio 'collaudate'), come quella semiotica.

In conclusione non ci rimane che ricordare quanto l'importanza di quel vincolo percettivo sia da ricollegarsi alla cosiddetta 'innocenza' della poesia, come ordine del discorso in cui la responsabilità del dire è del tutto intrecciata con la libertà creativa della cristallizzazione in figure. Piuttosto che la celebre citazione di Hölderlin riportata da Heidegger ("poesia: l'occupazione più innocente di tutti"), che risente in misura eccessiva della 'invasione' speculativa del filosofo, abbiamo posto in esergo il Giulio Cesare di Shakespeare. Tra Bruto e Cassio, proprio alla vigilia della battaglia decisiva contro i futuri triumviri, si accende una lite. In quel momento entra nella tenda il poeta, che in versi li invita alla concordia. Ma i due non gradiscono il suo poetare. Alla poesia chiederebbero risolutezza retorica – proprio quella risolutezza, forse, che è mancata loro e con cui Antonio si è guadagnato l'appoggio morale dei cittadini. Ma è proprio Cassio, il primo a lamentarsi del poeta, a chiudere l'alterco: "Bear with him, Brutus, 'tis his fashion". Il "fashion" del poeta è in effetti proprio questo: comunicare referenzialmente qualcosa di fuggevole, talvolta perfino di trascurabile. Ma nel medio di quel 'comunicato' si dà, alla memoria come all'attenzione, un percetto, la cui fulmineità è anche al contempo la condizione della sua permanenza.

Abstract

L'intervento si propone di far luce sui concetti di 'messaggio' e 'poetato' allo scopo di individuarvi un momento di relazione percettiva quale vincolo di una comprensione linguistico/simbolica. I rapporti di mediazione reciproca dei due elementi vengono sviscerati sia alla luce della loro simultaneità fenomenologica, sia alla luce della loro differenza critica. Gli autori di riferimento sono il linguista Roman Jakobson, il filosofo Walter Benjamin e il poeta Andrea Zanzotto.

Nota biografica

Massimo Baldi è dottorando di ricerca presso l'Università degli Studi di Siena. Ha trascorso un periodo di Studi in Germania, presso la Universität Osnabrück e il Literatur Archiv di Marbach. I suoi studi concernono l'opera di Paul Celan in comparazione alle teorie della poesia nella filosofia del XX secolo.

LA PAROLA CHE PORTA TEMPESTA. SINESTESIA E PURO SENTIRE NELLA POESIA DI RILKE

Pina De Luca

“Sono le parole più silenziose quelle che
portano tempesta”
“...tutto l'essere vuol qui diventare parola,
tutto il divenire
qui vuole da me imparare a parlare”
(F. Nietzsche, Così parlò Zarathrusta)

A Giulia

Vi può essere percezione di un *non* qualcosa? Può proprio “il cavallo nero” dei sensi condurre lì dove il vero è *prima* e *oltre* la stessa verità? E l'opera può farsi *testimone* di ciò prestandosi a essere lo spazio dove la *questione ontologica* è riformulata dal lato della percezione? Segni di risposta a tali interrogativi sono già rintracciabili nelle opere dei mistici – in particolare nella mistica spagnola – come in numerosissime opere di poeti e artisti. Nel *Cantico spirituale* Juan de la Cruz nomina “la musica silente” e la “solitudine sonora” di montagne e valli, dice del piacere goduto dalla Sposa fra le “dolci braccia” dell'invisibile Amato¹. Da poeta Baudelaire dirà dell’“energia sonnanbula” che si sprigiona dagli oggetti, ne parlerà “la lingua muta”, ne penserà i pensieri “senza concettini, senza sillogismi, senza deduzioni”² e tutto ciò chiederà all'opera di mostrarlo come l'esperienza dell'essere stati *toccati* dalla punta acuminata dell'Infinito. Un altro poeta, Stevens, avvertirà che se mai accade di *sentire* l’“alito del freddo originario / E dell'originario inizio”, si tratta di un “sentimento quotidiano”³, di un accadimento che nulla ha di straordinario poiché esso a che fare con il nostro *materiale* essere nel mondo, con il nostro *sensibile* esperirlo.

In questi casi, fra loro diversissimi, l'opera è però sempre la *testimonianza a posteriori* di un *evento* già accaduto, dà conto di ciò che l'autore, in momenti di *grazia*, ha esperito. Si può anche affermare che ad essere *testimoniato* dall'opera è quell'*evento* a cui Platone allude nella VII *Epistola*: se nulla può essere detto circa l'essere della cosa,

¹ J. de la Cruz, *Cantico spirituale*, a cura di N. von Prellwitz, Fabbri 1997, Strofa XIV.

² C. Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996, pp. 388-90.

³ W. Stevens, *Una sera qualunque a New Haven*, in *Aurora d'autunno*, a cura di N. Fusini, Garzanti, Milano 1992, p. 211.

se di tale argomento “non si deve parlare, come si fa per le altre scienze”⁴, può accadere tuttavia che “quando si ha lunga domestichezza con tali problemi, quando con essi si vive, allora la verità brilla improvvisa nell’anima, come la fiamma dalla scintilla, e di se stessa in seguito si nutre”⁵. L’opera sarebbe allora il *narrarsi* dell’improvviso balenare della fiamma, sarebbe il fissarsi in immagine di una *visione*, sarebbe la memoria di un *contatto* inaudito che si è dato una volta. Ma l’opera può *solo* testimoniare tali *eventi* o può essere essa stessa vibrazione, bagliore, increspatura di *qualcosa* che *non è* e che si fa presente *nell’opera* e *come* opera nel suo *non* ricco ed opaco?

A simili domande ha in più modi cercato risposta l’arte del Novecento allorché si è assunta il compito di dare *forma* – un dare *forma* che era contemporanea affermazione della loro intraducibilità – all’invisibile, al non dicibile, al non udibile. Fedeltà del *testimoniare* non è più stato – o non soltanto – ripercorrere l’*evento* nelle sue pieghe inconsistenti e riferire di *qualcosa* che si è dato senza che nulla accadesse, ma far sì che l’opera stessa, nel suo essere *opera*, fosse l’*evento*. Ciò ha richiesto che l’opera fosse *forma* pura e assoluta, che non rimandasse ad altro che a se stessa e solo in sé trovasse la propria giustificazione. Era quindi necessario portare fino alle estreme conseguenze il processo che aveva avuto inizio con la *Romantik* per il quale l’opera smetteva di essere lo spazio del rispecchiarsi del mondo, per divenire *mondo in sé, mondo* compiuto e autonomo. Bisognava perciò che fosse denunciata la falsità del *rappresentare* e il suo scambiare il quotidiano apparire della cosa per la *cosa*. All’opera era così chiesto di *incrociare* e risolvere *estheticamente* quel *gesto* che la fenomenologia andava elaborando.

Sarà Husserl stesso ad attirare l’attenzione su tale *coincidenza* scrivendo a Hofmannsthal che se il metodo fenomenologico “esige una presa di posizione nei confronti dell’oggettività che contrasta essenzialmente con ciò che è naturale” l’arte gli è in questo “parente prossimo” giacché anch’essa richiede “la rigorosa eliminazione di qualsiasi presa di posizione esistenziale dell’intelletto e di qualsiasi presa di posizione del sentimento e della volontà che presupponga una tale presa di posizione esistenziale”⁶. Ciò significa che la cosa si fa presente nell’opera nella sua radicalità di *cosa* solo sottraendosi ad un’esistenza votata a noi, solo negandosi al nostro uso e al nostro piacere. Sarà a questo punto che la cosa mostrerà di essere “di più di ciò che con la sua apparenza dà a vedere”⁷. Un *di più* che della cosa è movimento vertiginoso ed imprevedibile, movimento che *sfigurandola* e *deformandola* la rivela nel suo realissimo *possibile*. L’azzardo che l’opera deve giocare sarà quello di superare la *narrazione-testimonianza* di un simile *evento* per essere spazio dell’accadere stesso dell’*evento*, ossia essere, in quanto opera, l’improvviso scintillare della fiamma, essere *in sé* e *da sé* lo *scintillio*.

Tale sarà la rarefatta geometria di *Das Band* o di *Wasserfal* di Klee, dove la pulizia dei segni registra, fedele, il tracciato muto-sonoro del mondo. Ed ancora vibrazione

⁴ Platone, *VII Epistola*, 341-c, in *Opere*, a cura di F. Adorno, vol. IV, UTET, Torino 1996.

⁵ *Ibidem*.

⁶ E. Husserl, *Lettera a Hofmannsthal su estetica ed etica*, a cura di M. Morasso, in “MicroMega”, 2/98.

⁷ P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 75.

silenziosa del *di più* delle cose potrà dirsi il *Rosso spento* e l'*Acuto bianco* di Kandinsky, come il nitido rigore di *Appena*. Silenzio – il *di più* dei corpi – sarà l'immoto erigersi dei corpi di Giacometti o l'oscillare indefinito delle costruzioni di Calder. Sempre comunque il *di più* della cosa chiede all'opera totale dedizione perché l'opera possa farsi *evento* di esso. A questa richiesta l'opera acconsente fino a correre il rischio della sua stessa dissoluzione e continua a dire sì anche quando quel *di più* preme come un *possibile* che erode ogni *possibilità* e *insostenibili* si fanno i suoi cenni. Ciò fa dell'opera il campo di una vera e proprio scontro in cui a misurarsi in una lotta dall'esito incerto è la pressione senza tregua del *di più* e la volontà di *essere opera dell'opera*.

Di un simile conflitto vive anche l'ultima poesia di Rilke: dire un'assenza, dirla come il *percepito* dalla *grande ragione del corpo* e dirla rischiando il venir meno della parola che se ne è fatta carico. Rischio che la parola non cela, ma al contrario esibisce nella perfetta levigatezza della forma.

Eros è conoscenza

L'inestricabile intreccio di *eros* e *conoscenza*, l'essere l'uno *via* per l'altra, era stato fatto oggetto di meditazione da parte di Rilke nella terza Elegia. Non è "la lieve comparsa" dell'amata, si legge qui, a piegare il labbro dell'amante "in più feconda espressione"⁸, tale fecondità proviene da *qualcosa* che "l'urto" dell'amata fa affiorare. È questa la *tremenda* potenza del "dio-fiume del sangue" che afferrando l'amante nel suo gorgo lo porta a lambire l'assolutamente remoto della *Herkunft*. Amare è perciò amare nel tramite dell'altro il *prima* e ciò che del *prima* è "strozzanti viluppi", "rigoglio selvaggio", "fitta foresta"¹⁰, caos *irredento*. E così, amando, "alle braccia sale" all'amante "un succo immemorabile" dove si mischiano in "immenso fermento" padri che "come frane di monti / giacciono al fondo", "alvei asciutti / di madri antiche", "morti remoti", "landa silente"¹¹. Non è dunque *eros* intimità con l'amata né godimento di lei, ma il farsi presente del *più remoto* e il *più remoto* non è *altro* da noi: siamo noi, è la nostra oscura matrice, è segno inciso nella nostra stessa carne.

⁸ R. M. Rilke, *La terza elegia duinese*, in *Poesie*, vol II, a cura di G. Baioni, commento di A. Lavagetto, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, p. 67.

⁹ *Ibidem*, p. 65. Nel febbraio del '24 Rilke scrive cinque liriche – quattro in francese – sul tema di *eros*. È questo lo *sfolgorante* "dio barbaro" (*Verzieri*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 349) che irrompe nel mondo con la stessa violenza del "solstizio dell'estate" che "il preludio primaverile interrompe" (*Eros, ibidem*, p. 287). Egli "entrando in noi con la sua corte / pretende tutto" (*Verzieri, ibidem*, p. 349) perciò "tutto si fa per celare il suo volto" e ricacciarlo "nel fondo delle età" affinché ne sia mitigato "l'indomabile fuoco" (*ibidem*). A Magda von Hattinberg Rilke scrive (lettera del 13 febbraio) che la lettura fatta anni prima del *Simposio* di Platone gli ha mostrato come *eros* non sia affatto *bello*, ma "duro", "ansimante", con il "corpo sfiancato e bruciato dal sole", continuamente in movimento (R. M. Rilke, *Lettere a Magda*, a cura di P. De Luca e E. Lisciani Petrini, tr. it. di M. Russo, Mimesis, Milano 2006, p. 67).

¹⁰ R. M. Rilke, *La terza elegia duinese*, cit., p. 69.

¹¹ *Ibidem*.

Lo sa Orfeo. La sua catabasi non lo riunisce a Euridice, piuttosto fa dell'incontro – rapido, senza durata – la possibilità di sfiorare per un *attimo* il punto-non-punto da cui l'amata proviene e cui fa ritorno senza che Orfeo possa *definitivamente* seguirla¹². Il *contatto* con Euridice è così *contatto* con il *da dove* di lei e il *da dove* di Euridice è ciò che ella è ma anche è *stata: radice*¹³. Benché le *radici* siano impenetrabile viluppo e inviolabile sia la loro estraneità, l'amante *sente* che di quel viluppo è parte *da sempre e per sempre, sente* che la sua esistenza affonda nella stessa morte che Euridice compiutamente è¹⁴. In tal modo Euridice, l'*assolutamente altra*, diviene il tramite attraverso cui l'amante *sente* in sé l'*assolutamente altro*¹⁵ da sé. E se l'*altro* è "orrido"¹⁶, è un "orrido" intriso di lui, come lui è *intimamente* intriso di esso giacché *tutto* è *fatto* della medesima materia di cui è *fatta* la "miniera delle anime".

"Sii sempre morto in Euridice", esorta Rilke nei *Sonetti*¹⁷, poiché solo partecipando della morte di lei vi è autentico *Bezug*. Solo nell'*istante* del *con-morire* – del *con-morire quasi* non si può dire: è un *niente*, un *fremito*, una *contrazione* – l'esistere è pienamente tale. Una pienezza che proviene dal *sentire* vibrare in sé *la grande morte sentendosi* percorsi dall'impossibile fremito del *Nicht-Seins*. Se questo ci pone "fuori da ogni riparo", questo ci dà pure "sicurezza" e consistenza – l'*unica* sicurezza e consistenza possibile – perché entrambe sono *realmente* tali "là dove agisce la gravità / delle forze pure"¹⁸, là dove noi siamo partecipi – non confusi – delle "risorse esauste", come di quelle "informi e mute"¹⁹. Solamente partecipando di ciò noi siamo *nel* mondo perché partecipi della sua incommensurabile spazialità. Una spazialità a cui *eros* consegna gli amanti aggiungendoli "all'ultima assenza di cui sono i frammenti"²⁰. Di "due cuori feriti e dilaniati" – ferita e pena degli amanti è il loro essere *due* – *eros* fa "un cuore immenso" che "ancora crescere vorrebbe"²¹. Il "cuore immenso"²², mai sazio della propria *immensità*,

¹² Euridice "per la via di prima già tornava" e il suo essere "incerta, mite, senza impazienza" (R. M. Rilke, *Orfeo. Euridice. Ermes*, in *Poesie*, vol. I., cit.) è *segno* della sua appartenenza al *prima*. A proposito si veda la lettura della lirica data da V. Vitiello, *I "Requiem" di R. M. Rilke*, in *Poesia e filosofia*, a cura di R. Bruno, Franco Angeli, Milano 2000. In questo senso va pure l'interpretazione del mito di Orfeo proposta da M. Cacciari in *Dell'Inizio*, Adelphi, Milano 1990 (pp. 291-92). Su *eros* come esperienza dell'*Arché* Cacciari ritorna ancora in *Delle cose ultime*, Adelphi, Milano 2004 (pp. 249-53).

¹³ Euridice "Ormai era radice" (R. M. Rilke, *Orfeo. Euridice. Ermes*, cit., p. 551).

¹⁴ A rendere rigogliosi gli "alberi della vita" è il loro *inverno*. "Fioritura e secchezza ci sono insieme note" perché l'una procede dall'altra e da questa ricava il proprio splendore (R. M. Rilke, *La quarta elegia diuinese*, cit., p. 71).

¹⁵ Nella lirica *Leda* Rilke afferma che il dio, trasformatosi in cigno per possedere Leda, *sa* del suo "mai provato essere" – l'essere cigno – quando "si lasciò andare nell'amata. / Solo allora gioì delle sue piume, / e nel grembo di lei fu vero cigno" (R. M. Rilke, *Leda*, in *Poesie*, vol. I, cit., p. 569).

¹⁶ R. M. Rilke, *La terza elegia diuinese*, in cit., p. 69.

¹⁷ R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 153.

¹⁸ R. M. Rilke, *Per il barone Helmut Lucius von Stodten*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 293.

¹⁹ R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 153.

²⁰ R. M. Rilke, *Verzieri*, cit., p. 351. In una lirica scritta a Muzot nel febbraio del '22 Rilke dirà che "L'amore degli angeli è spazio. / Lo spazio cosmico è come presenza / di angeli amanti" (*L'amore degli angeli è spazio*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 261).

²¹ R. M. Rilke, *Verzieri*, cit., p. 351.

²² "Il cuore immenso" è anche "il cuore lontano / che abita il centro delle cose". In noi "il suo grande

non sana la ferita del *due*, né scioglie il *due* nell'indistinto dell'uno. *Immensità* del cuore è qui *l'immenso prima* e al *prima* appartiene l'irrisolta contemporaneità dell'uno-due, come appartiene l'"accordo di essere e niente"²³. Gli opposti sono possibili e possibili a rovesciarsi l'uno nell'altro: tutto è ed insieme *non è* e in ciò *tutto* è prossimità con *tutto*, dove quest'ultimo è l'assolutamente eterogeneo che *tutto* comprende in continuità discontinua²⁴. Simile *immensità* più che essere della natura, la precede²⁵ e precedendola è primitiva *monstruosità*. Una *monstruosità* non estranea agli amanti, ma inscritta nei loro stessi corpi²⁶ come *traccia remota* che per un *attimo eros* rende attuale.

È *qualcosa* che Rilke aveva visto affiorare – un invisibile e penetrante segno che attraversando i corpi li sorpassa – nell'opera di Rodin. Nell'abbraccio degli amanti "parti di corpi distinti [...] aderiscono fra loro in forza di un'intima necessità"²⁷. Per questa necessità i corpi non si fondono in *uno*, piuttosto trovano nell'essere *due* una *più* antica prossimità: ogni corpo è *quel* singolo corpo e nell'esserlo è anche *corpo continuo*. Le differenze si connettono ed è un connettere produttivo perché non si tratta del semplice tenersi insieme di parti, bensì di un *modo* – *modo originario* – del loro implicarsi. Un *modo* che legando i corpi li trasgredisce e fa nascere dal *contatto* "una cosa nuova, una *cosa di più*, che non ha nome e non appartiene ad alcuno"²⁸. *La cosa* che così nasce è *nuova* e *di più* non per il sopravvenire di un *mai stato* che accresce la potenza dei corpi, ma per il farsi presente del *sempre stato*. E *come* il corpo sia sempre stato è *monstruoso*: carne unica e divisa, compatta e mista, una carne che è continuità e distinzione di animale, vegetale e minerale. Il *nuovo* è allora anche *il più remoto*, è ciò che siamo stati e di cui il corpo – il *proprio* corpo – conserva materiale memoria.

battito" si divide "in brevi battiti", ma poi accade che "improvviso, segreto" faccia irruzione in noi "il gran battito del cuore" (R. M. Rilke, *Chi canta il cuore lontano*, in *Poesie*, vol. II, cit., pp. 274-76).

²³ R. M. Rilke, *Le rose* (XXIII), in *Poesie*, vol. II, cit., p. 447. La paradosalità dell'*inizio* è *esemplarmente* mostrata dalla rosa. Questa, dirà Rilke, è "completa", "perfetta", "ricca" tanto da "diventare / cento volte te stessa in un solo fiore" (*ibidem*) e di diventarlo in un movimento per la quale "all'infinito ti contieni / e all'infinito ti espandi" (*ibidem*).

²⁴ La "fonte occulta", la "radice / che nessuno mai vide" è per Rilke caotica com-possibilità: "Corno di caccia ed elmo, / sentenze di canuti, / scoppi d'ira fraterna, / donne come liuti" (R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 127). Già ne *Il libro d'ore* Rilke aveva detto: "oscurità da cui provengo / ti amo più della fiamma / che serra il mondo", è questa un'oscurità che "avvinghia tutto: / forme e fiamme, bestie e me" (R. M. Rilke, *Il libro d'ore*, in *Poesie*, vol. I, in cit., p. 113).

²⁵ Il cuore è "plus grand que nature", la natura è perciò *seconda* rispetto ad esso.

²⁶ Il corpo è definito da Rilke "fratello primogenito" – c'è prima che noi stessi ci siamo –, esso è "l'albero" nel quale sono *trattenuti* e mostrati "i movimenti celesti" (R. M. Rilke, *Verzieri*, in cit., p. 347). Questo corpo *prima* dei corpi – Rilke lettore di Platone lo sa – è il *monstruoso* parteciparsi di generi differenti. Un tempo, infatti, "la nostra natura non era quella di oggi, ma diversa. [...] esisteva allora unico l'androgino, partecipe di entrambi, maschio e femmina, sia nella forma sia nel nome" (Platone, *Simposio*, 189e, in *Opere*, a cura di G. Cambiano, vol. II, Utet, Torino 1981). L'androgino aveva forma *circolare* – particolare che riveste estrema importanza per Rilke – e *circolare* era il suo movimento: avanzava "come i saltimbanchi che fanno capriole a cerchio" e si spostava "velocemente ruotando" (*ibidem*). Sul problema dell'androgino in Rilke si veda R. Exner- I. Stripa, "Das Phänomen der Androgyne des Schaffensprozesses im späten Rilke", in R. Görner, a cura di, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Dortmund* 1987, pp. 350-383.

²⁷ R. M. Rilke, *Rodin*, in *Liriche e prose*, a cura di V. Errante, Sansoni, Firenze 1984, p. 885.

²⁸ *Ibidem*.

Sottrarre all'oblio, ricordare, è il compito di *eros*²⁹ così, *ricordando*, noi *ancora* siamo il Centauro che, “colmo della sua forza”, “traversa a balzi le stagioni”. *Siamo* quello che *veramente* vogliamo e *sempre* cerchiamo: “la metà perduta di questi Semidei”³⁰. In tal senso *eros* è il farsi *evento* di una primitiva natura: *mescolanza* di organico e inorganico, del dio e dell'animale, *evento* dell'unico e promiscuo corpo.

Il *tremendo* a cui *eros* consegna gli amanti si rivela essere il *tremendo* stesso di Dioniso ed è Dioniso per il nietzschiano Rilke “il dio perduto” che in tutto vive come “traccia infinita”³¹. Se per *eros* gli amanti *ancora* sono carne della carne del “dio antichissimo”³², al “dio antichissimo” *eros* si conforma. Come lui è “Dio dal desiderio indiviso”, “indomabile fuoco”, “centro nero”³³ e nell'esserlo come lui è *nome* per dire ciò per cui “senza fine i nomi / si sprecano”³⁴: il Centro. E il Centro eccede e consuma ogni nome rimanendo sempre *altro* rispetto a questo. Mai i nomi dicono *che cosa* il Centro sia, ma solo, e in maniera insufficiente, alludono a un movimento: “Muove in cerchio il Perduto”³⁵. La *Gottheit*³⁶ è dunque circolarità e circolare è il suo movimento³⁷. Per quanto a noi solo raramente accade di essere “il centro di uno dei cerchi, pure intorno a noi disegnano intera la figura”³⁸, ciò significa che noi *comunque*

²⁹ Scrive Rilke a Magda von Hattinberg: “Ho la sensazione che il mio amore per te cominci da qualche parte laggiù in un mondo di leggenda” (R. M. Rilke, *Lettere a Magda*, cit., p. 57).

³⁰ R. M. Rilke, *Verzieri*, cit., p. 339.

³¹ R. M. Rilke, *Sonetti a Orfeo*, cit., p. 137.

³² In una lettera a Ilse Jahr del febbraio del '23 Rilke scrive che sempre di più si va indebolendo l'esperienza cristiana di Dio, sostituita da quella di un “dio antichissimo”, un dio primordiale (R. M. Rilke, *Lettere da Muzot*, a cura di M. Doriguzzi e L. Traverso, Cederna, Milano 1947, p. 176).

³³ R. M. Rilke, *Verzieri*, cit., p. 347-49.

³⁴ R. M. Rilke, *Scialle*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 277.

³⁵ R. M. Rilke, *Per Hans Carossa*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 283.

³⁶ Questa circolarità del divino è descritta da Rilke ancora nella lettera a Ilse Jahr. Rilke ricorda che già nel *Libro d'ore* si compiva “questa esalazione di Dio dal cuore respirante, il cielo se ne copre ed Egli ricade come pioggia” (R. M. Rilke, *Lettere da Muzot*, cit., p. 176).

³⁷ Anche ne *Le storie del buon Dio* Rilke accenna alla circolarità del divino. Nel racconto *Una favola di morte* si dice che Dio abbandonò lo splendore dei cieli per ritirarsi nel *buio* e man mano che vi si addentrava scopriva che quell'oscurità era la medesima che albergava nel “cuore degli uomini”. Allora Dio fu preso dal “desiderio di abitare nei cuori degli uomini e di non continuare oltre a camminare nella lucida e fredda vigilanza dei loro pensieri”. Quando poi riprese il cammino sentì che la notte era “tiepida e odorosa come fertile zolla” e che solo attraversandone la terrosa oscurità avrebbe fatto ritorno ai cieli. Il movimento di Dio è così perfetta circolarità e non potrebbe essere altrimenti dal momento nulla è “più saggio del cerchio” (R. M. Rilke, *Le storie del buon Dio*, a cura di G. Zampa, Rizzoli, Milano 1978, pp. 117-18). E *saggio* il cerchio lo è perché la sua *circolarità* è il continuo poter *ritornare* di ciò che già è stato.

³⁸ R. M. Rilke, *Per Hans Carossa*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 283. Questa circolarità è ciò che *mimeticamente* l'animale ripete: i passi della pantera “flessuosi e forti” / girano in minima circonferenza, / è una danza di forze intorno a un centro / ove stordito un gran volere dorme” (R. M. Rilke, *La pantera*, in *Poesie*, vol. I, cit., p. 491. Si veda a proposito la lettura che della lirica fa A. Giuliano in *Nietzsche-Rickert-Heidegger*, Liguori, Napoli 1999). Ed ancora il leone, sprofondato nella sua malattia, compie solamente un unico, piccolo gesto: muove la coda descrivendo una *semicirconferenza*. La leonessa, girandogli intorno come fanno “le sentinelle”, a sua volta disegna un cerchio intorno al cerchio descritto dal leone. Tale movimento è simile a quello di un orologio e come un orologio il volto dell'animale segna l'ora “straniera” della morte (R. M. Rilke, *Der Löwenkäfig*, in *Werke*, B.III. 2, a cura di E. Zinn e R. Sieber Rilke, Insel, Frankfurt a. M., 1974, pp. 457-58).

siamo ricompresi nel cerchio, *attratti – eros* è il movimento stesso dell'attrarre – nella circolarità di questo. Una circolarità per la quale *ritorna* negli amanti la *monstruosa* contemporaneità di unione e separatezza e *ritornando* fa degli amanti l'ultima, dolorosa *maschera*³⁹ del dio.

Dopo Euridice

Se nell'essere tale *maschera* gli amanti trovano il loro godimento, è anche tale godimento ciò da cui sono sopraffatti e resi muti. Essi assaporano il piacere delle "cose mirabili"⁴⁰ che *eros* fa loro esperire, ma *non* le comprendono. La domanda rilkeana "Liebende, *seid* ihrs dann noch?"⁴¹ è anche domanda su cosa rimane di ciò che essi per un *attimo* sono stati e, poiché lo sono stati, *come* possono dirne a noi giacché di noi dicono "le cose mirabili" che essi hanno *oscuramente* apprese.

È a questo punto che nasce la necessità dell'opera e non nasce come necessità – si tratta di un punto determinante – che vi sia *testimonianza* e *memoria* di ciò che gli amanti hanno esperito: all'opera è chiesto *altro* e *di più*, è chiesto di *essere* quella *maschera* che *solo* per caso e per un *attimo* è stata degli amanti e di esibirla in loro luogo. Sarà allora *nell'opera* e *come opera* che potrà esperirsi-pensarsi la potenza circolare del dio, una potenza che "noi non siamo in grado di *sopportare*" e mettiamo perciò "in relazione ad immagini, a destini e a figure"⁴² e l'immagine, il destino, la figura, lungi dal mitigarne l'intensità, debbono essi stessi *ri-suonare* dell'impossibile *suono* del dio giacché il dio, è Nietzsche ad averlo insegnato a Rilke, è *suono*⁴³. *Suono* di cui l'opera deve farsi *evento* esponendolo in una *forma*⁴⁴.

³⁹ *Maschera* è qui intesa nel senso attribuitole da Nietzsche ne *La nascita della tragedia*: "l'unico Dioniso veramente reale appare in una molteplicità di figure, nella maschera di un eroe in lotta, ed è per così dire preso nella rete della volontà individuale". La maschera, mostrando Dioniso, mostra la *sofferenza* del "dio che sperimenta i dolori dell'individuazione", cioè il suo essere diviso e disperso in una molteplicità di parti (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, intr. di G. Colli, tr. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1994, pp. 71-72). Va ricordato che nel 1900 Rilke ha modo di leggere il manoscritto de *La nascita della tragedia* in casa di Lou Salomé. Le sue riflessioni sono affidate ad alcune note poi pubblicate con il titolo *Marginalien zu Friedrich Nietzsche, "Geburt der Tragödie"*.

⁴⁰ R. M. Rilke, *La seconda elegia duinese*, cit., p. 63

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² R. M. Rilke, *Postille in margine a "La nascita della tragedia"*, in R. M. Rilke, *Scritti sul teatro*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli, Costa & Nolan, 1995, p. 96. "Del sostrato dionisiaco del mondo – dirà Nietzsche – può passare nella coscienza dell'individuo solo esattamente quello che può essere poi di nuovo superato dalla forza di trasfigurazione apollinea, sicché questi due istinti artistici sono costretti a sviluppare le loro forze in stretta proporzione reciproca, secondo la legge dell'eterna giustizia" (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit. p. 162).

⁴³ Se il corpo unico e multiplo di Dioniso fu smembrato e diviso dalle Menadi, la voce del dio "restò viva" in "rupi e in leoni", "in alberi e in uccelli". E là il dio canta "ancora" (R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 137).

⁴⁴ Scrive Rilke nelle *Postille*: "Con la potenza della forza dionisiaca, cioè dell'elemento ritmico-fluttuante (...), per contrasto deve crescere anche la bellezza e la rigidità della forma" (R. M. Rilke, *Postille in margine a "La nascita della tragedia"*, cit., p. 102).

Perché l'opera sia ciò, *poeta* non sarà l'Orfeo-amante che amore e dolore hanno condotto ad Euridice, non sarà colui che ancora vuole "la donna bionda" e che ancora è mosso dal desiderio di possederla. Orfeo è poeta solo *dopo*: lo è *dopo* aver mangiato "il papavero coi morti"⁴⁵, *dopo* che il *chi*⁴⁶ appena sussurrato da Euridice ha di questa sancito l'estraneità, *dopo* aver compreso che di Euridice è possibile trattenere *solo* il fruscio della sua indifferenza come *qualcosa* di troppo prossimo al silenzio per essere *già* suono. Ma è esattamente questa la richiesta che Rilke rivolge all'opera: essere il fruscio di Euridice, il risuonare dell'indifferenza del *chi*. E se l'Orfeo dei *Sonetti* leva la sua "lira sonante", è del *suono prima del suono* che la lira deve *ri-suonare*: il *suono primo* del "centro inaudito"⁴⁷. Ma come l'*opera* può mostrare ciò? Come può farsi *segno* della "patria prima" nella "seconda ibrida e ventosa"⁴⁸? Per Rilke non vi è altra risposta che il *lavoro* dell'*opera*, *lavoro* che include il *lavoro* stesso dell'essere poeta che è poi il *lavoro* della risalita poiché è solo per esso che Orfeo – *ogni* Orfeo dal momento che "Ovunque quando / la voce canta, è Orfeo"⁴⁹ – si fa poeta.

Quello della risalita è prima di tutto un *esercizio al congedo* in cui si apprende a congedarsi – Euridice è *maestra* del congedo – dall'amata affinché sia salvo ciò che tramite lei si è esperito. Non si tratta di un'ascesi dal sentire⁵⁰ o della sua neutralizzazione, piuttosto del *radicalizzarsi* della vocazione propria ad *eros*: essere passaggio, transito, azzardo di nuove vie⁵¹. E azzardo di *eros* è qui iniziare al *sentire puro* come al *sentire non di qualcosa*, ma di *nulla*.

Scriva Rilke a Magda von Hattimberg: "levo lo sguardo e, guarda, dove è che non sei? Dove non sei, tu, dolce senso effuso nel mondo, grazie a cui giungo ai sensi supremi del *mondo-tutto* (*Welt-All*), ancora mai afferrati" (lettera del 20 febbraio). Se *tutto* è l'amata e *tutto* vive *veramente* attraverso il filtro potente di lei, *sentirne* con tanta intensità la presenza è accedere a una *nuova* qualità del *sentire*. "Gefühl mehr" lo defi-

⁴⁵ R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 119.

⁴⁶ "E quando il dio bruscamente / fermatala, con voce di dolore / esclamò: Si è voltato –, / lei non capì e in un soffio chiese: *Chi?*" (R. M. Rilke, *Orfeo.Euridice. Hermes*, cit., p. 551).

⁴⁷ R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 169.

⁴⁸ R. M. Rilke, *Lottava elegia duinese*, cit., p. 93.

⁴⁹ R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 115.

⁵⁰ Scrive Rilke: "l'ascesi non rappresenta certo una soluzione, è sensualità di segno negativo. [...] Chi è impegnato nei sensi, chi deve considerare pura l'apparizione e autentica la forma, come potrebbe iniziare con la rinuncia!" (R. M. Rilke, *Il Testamento*, a cura di E. Pothoff, TEA, Milano 1995, p. 67). Sull'argomento Rilke ritorna in una lettera dello stesso periodo (marzo del '21) a Marie Therese Mirbach-Geldern (R. M. Rilke, *Briefe B. II*, hrsg. Von H. Nalewski, Insel, Frankfurt a. M. 1991, pp. 143-45).

⁵¹ La discendenza da Poros consente di chiarire meglio una particolarità del movimento di *eros*. Nella Cosmogonia di Alcmane, nella ricostruzione che ne hanno fatta Detienne e Vernant, Teti è accompagnata da Poros a cui, in alcuni, casi si unisce Pontos. Quest'ultimo "designa l'alto, l'ignoto del largo" (M. Detienne, J. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, tr.it. di A. Giardina, Laterza, Bari 1984, p. 116) all'interno del quale è necessario sperimentare percorsi, aprirsi un passaggio – *poros* – che ne consenta l'attraversamento. Poros nel suo legame con Pontos rimanda così a un sapere che ha in sé la dimensione del mai osato, dell'azzardo che sempre deve essere ripetuto perché cancellato dallo spazio stesso in cui si descrive.

nisce Rilke non riferendosi a uno stato di eccitazione provocato dall'innamoramento, bensì a una divenuta complessità⁵² del *sentire*: la simultanea attivazione di tutti i sensi, il loro scambiarsi e intrecciarsi nel venir meno di ogni separazione. Benché un simile *sentire* sia suscitato dall'amata, non è l'amata ad esserne l'oggetto esclusivo⁵³, come non lo è niente di determinabile o che abbia evidenza. "Gefühl mehr" è *sentire* il non oggettivabile del *Welt-All*, è *sentire* ciò che del mondo è non mondo, ciò che è *in creato* e nell'esserlo è "infinita libertà di Dio", una libertà che il mondo creato mai esaurisce "nella sua totalità"⁵⁴. È dunque la "libera profusione di dio non ancora esauritasi nei fenomeni"⁵⁵ l'autentica meta di *eros* e se il contatto con essa rimaneva negli amanti cieca intensità, la *risalita* di Orfeo è il depurarsi di tale intensità affinché ciò che è trattenuto sia esclusivamente il *segno neutro* – *neutralità* che non ha smarrito l'intensa materialità del contatto – della libertà sfiorata. *Segno* che Orfeo *deve* – solo nell'adempiere a tale *dovere* Orfeo è poeta – far esplodere nell'opera e l'opera essere tale perché è in sé questa esplosione. Non sarà allora più possibile dimorare "nel tepore domestico del verso", indugiare "nell'angustia della similitudine", ma poeta sarà colui che "dalle immagini adempiute / [...] irrompe alle altre inadempiute"⁵⁶, immagini che esigono sia appresa un'altra lingua: "la lingua che parlerebbero i pesci"⁵⁷.

È questa la lingua di Orfeo, la lingua che è *canto* il cui innalzarsi è "alto albero che nell'orecchio sorge", cioè *immagine udita*. Certo, nulla garantisce che nell'immagine sia *veramente* compresa "la muscolosa natura dell'essere"⁵⁸ dal momento che anche la "congiunzione astrale inganna"⁵⁹ e può accadere che "il riflesso nello stagno / spesso ci confonda"⁶⁰. Ma nonostante ciò, nonostante il permanere dell'insicurezza, "*Wisse das Bild*"⁶¹, dice Rilke perché è nell'immagine che l'*infigurabile monstruosità* del dio *ri-suona*.

⁵² Qualche anno dopo in *Ur-Geräusch* – una prosa breve scritta nel '19 – Rilke dirà che la poesia araba, a differenza di quella occidentale, *inizia* a un uso dei cinque sensi in cui ciascuno di essi vi ha sempre "simultanea e armonica parte" (R. M. Rilke, *Ur-Geräusch*, in *Werke*, B.III-2, cit., p. 548). La poesia occidentale è invece afflitta da una sorta di ipertrofia del *vedere* per la quale gli altri sensi non sono soltanto scarsamente considerati, ma appaiono l'uno separato dall'altro, fra loro lontani e chiusi in ben definiti "territori". Solo superando tale condizione sarà possibile alla poesia realizzare il proprio compito: comprendere il mondo nei suoi aspetti *übernatürlichen*.

⁵³ "Lo spazio che nel vostro volto amavo trapassò in dismisure che ignoravano voi" (R. M. Rilke, *La quarta elegia duinese*, cit., p. 73).

⁵⁴ R. M. Rilke, *Postille in margine a "La nascita della tragedia"*, cit., p. 96.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ R. M. Rilke, *A Hölderlin*, in *Poesie*, vol. II, cit., pp. 237-38.

⁵⁷ "I pesci sono muti..., si pensava una volta. Ma chi sa? / Non può esserci un luogo ove si parla senza pesci / la lingua che parlerebbero i pesci?" (R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 161).

⁵⁸ R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 121.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

Rischiare il suono

Il *dio oscuro* è suono. Questo è il problema che *La nascita della tragedia*⁶² consegna alla meditazione di Rilke. E Rilke, in dialogo con Nietzsche, si chiederà se per *musica* non debba intendersi “quell’oscura *scaturigine prima della musica* e, con essa, la scaturigine prima di ogni arte, libera forza messa in moto, sovrabbondanza di Dio”⁶³. In questione per Rilke è la *musica prima della musica*, la *musica* a cui ogni *opera* – ogni genere di *opera* – deve attingere per essere *opera*: “anche la pittura e la scultura hanno senso solo come interpretazione di quella *musica*”⁶⁴, hanno, cioè, senso soltanto se di quella *musica* sono “riverberazioni in immagine”⁶⁵. All’origine dell’*opera* vi è quindi un “ritmo fondamentale” di cui l’*opera* è ascolto e ascoltandolo essa trova il proprio “compimento liberandolo entro immagini crescenti”⁶⁶ che di quel ritmo sono *risonanza* e *riverbero*.

Sapere l’immagine è, perciò, *saper ascoltare*⁶⁷ in questa *traccia sonora* del *dio oscuro*. Non si tratta più per Rilke di *saper vedere*, ma di *saper udire* ed è nella *verginità* dell’udito che ogni senso deve trapassare e farsi *nuovo*. *Udire* sarà così sapore, vista, tatto, olfatto, sarà il “Gefül Mehr” che *sente* il *Welt All* e lo *sente* come “paesaggio udibile”⁶⁸. Era stata un’esperienza di viaggio a palesargli il senso dell’ascolto e Rilke ne racconta a Magda von Hattimberg come un momento di autentica *beatitudine*: era in Egitto al cospetto della Sfinge – il *monstruoso* che sempre minaccia ogni solida *polis* – “immerso in una muta partecipazione”. In quel momento tutto ciò che era “mondo ed esistenza accadeva su una scena più alta, sulla quale una costellazione e un dio indugiavano silenziosamente l’una di fronte all’altro”. La loro quieta vicinanza rimandava a “connessioni e consonanze” che non si era in grado di comprendere. Ma non era solo questo a far credere di essere giunti lì dove lo stupore non era mai giunto: il volto del dio mostrava insieme “le abitudini del cosmo” e “tratti umani”. Un doppio segno che rendeva quel volto *lontanissimo* e *prossimo*, *impenetrabile* e *vicino*. Lo sguardo non riusciva ad afferrare una simile doppiezza: il volto del dio era *inconoscibile*. Poi, ricorda Rilke, accadde qualcosa: “improvvisamente capii e, nella più grande pienezza del sentire, feci esperienza della sua rotondità”. Ciò che fin ora si era sottratto allo sguardo si offriva all’orecchio: il volto della Sfinge – la sua *forma* – si era fatto udibile, era *suono*. Una civetta alzandosi in volo aveva sfiorato il volto del dio e in quello stesso istante “nel mio udito,

⁶² Il problema del suono compare già nella lirica *Ai margini della notte* (compresa ne *Il libro delle immagini*). La voce del poeta – è svolta capitale nella poetica rilkeana – non trae da sé forza, non è voce assoluta, ma “corda / tesa sopra il brusio / di vaste risonanze” (R. M. Rilke, *Ai margini della notte*, in *Poesie*, vol. I, cit., p. 343).

⁶³ R. M. Rilke, *Postille in margine a “La nascita della tragedia”*, cit., p. 104.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Nei *Sonetti* è detto: “Questo è l’orecchio che nel sonno ascolta, / marmoreo orecchio in cui tu parli sempre. / Orecchio della terra” (R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 155).

⁶⁸ R. M. Rilke, *Alla musica*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 251.

divenuto perfettamente chiaro per il lungo silenzio della notte, si era inciso, come per miracolo, il profilo di quella guancia⁶⁹.

Rilke ora sa che il *suono* è anche *segno*, la cosa udita si *trascrive* e il *trasciversi* è immagine. Il problema che si pone a Rilke sembra essere qui il medesimo di Platone: *phoné kai schéma*. Se lo è, Rilke lo affronta *da poeta*, ossia lo pensa nell'*elemento proprio del canto* e in quanto "dicibile solo al canto"⁷⁰. E *canto* sarà una parola prosciugata, essenziale fino alla glacialità, una parola-diagramma in cui si incide il *raggiare* del suono e lo "squillare"⁷¹ della luce. Questa musica-luce è "Ur- Geräusch": suono *primo*, suono *centro nero*, suono che è contrazione-spasimo del *monstrum* originario.

Se a ciò l'opera dà immagine, nel darlo essa *rischia* se stessa, *rischia*, cioè, di essere sopraffatta dalla disposizione propria al canto: ritornare⁷² all'irrappresentabile *da dove*. "Vero canto" non è *canto di qualcosa* o *canto per qualcuno*, ma è *altro* e *altro* perché "alito che tende / a nulla", perché è "Uno spirare nel dio"⁷³. Il canto è dunque *ritorno* alla sua stessa provenienza: al "centro inaudito" e come questo è *perfetta circolarità perfetta mimesi* del divino – e perciò "al divino udibile"⁷⁴. Il disegnarsi di simile circolarità è però anche il *pericolo* a cui il canto è esposto: il *pericolo* della sua stessa estinzione. La *parola* ora fatica a conservarsi *parola*, si fa affannosa, ansimante, spasmodica, contratta fino all'insignificanza: "Umkehr der Räume. Entwurf / innerer, Welten im Frein... / Tempel vor ihrer Geburt, / Lösung, gesättigt mit schwer / löslichen Göttern..."⁷⁵. Poi pare arrestarsi del tutto ed è a questo punto che – come accade per la musica – nel vuoto della pausa "vibra quell'eccedenza senza nome..."⁷⁶, un'eccedenza che l'opera non *testimonia* perché l'opera è divenuta *quell'eccedenza*.

⁶⁹ R. M. Rilke, *Lettere a Magda von Hattinberg*, cit., pp. 32-34. La questione, come è noto, è ripresa da Rilke ne *La Decima elegia*: "lenta lungo la guancia discende, la sfiora, / ne segue la rotondità più matura, / morbidamente disegna nel nuovo / udito di morto, su un foglio due volte / spiegato, l'indescrivibile contorno". Già qualche verso prima aveva scritto che talora "un uccello, spaurito, con volo piatto" attraverso lo sguardo degli animali al pascolo "e scrive l'immagine lunga del suo grido isolato". R. M. Rilke, *La Decima elegia*, cit., pp. 105 e 103).

⁷⁰ R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 161.

⁷¹ R. M. Rilke, *Musica*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 321. È questa una delle più estreme liriche di Rilke, qui il *Gefühl* è contemporaneità e complessità di tutti i sensi, è *sentire puro* che *sente l'inizio*: "Bussa una stella: i numeri invisibili / si adempiono; le potenze degli atomi / crescono nello spazio. Suoni raggiano. / E ciò che qui è orecchio al loro pieno scorrere, / in qualche luogo è anche occhio; questi duomi / in qualche luogo ideale s'incarnano. / Chi sa dove la musica *ha un luogo*, e chi sa dove / questa luce ad orecchi è un lontano squillare... / Solo ai nostri sensi tutto sembra così / diviso...".

⁷² Il *celebrare* di Orfeo è anche *restituzione* perché se il suo canto "sgorgò come il metallo dal silenzio / della pietra" e si solidificò in *immagini*, queste egli le ri-volge ora all'*inimmaginabile*, ossia porge "le coppe colme di frutti trionfali / fin nelle soglie profonde dei morti" (R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 117). In una lirica del '23, *Per Nike*, è poi detto: "Tutte le voci dei torrenti, / ogni goccia della grotta, / con deboli braccia tremanti / le restituisco al dio / e festeggiamo il cerchio che si chiude" (R. M. Rilke, *Per Nike*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 277).

⁷³ R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit., p. 113.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ R. M. Rilke, *Gong*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 319.

⁷⁶ R. M. Rilke, *Musica*, in *Poesie*, vol. II, cit., p. 323.

Abstract

Il saggio intende indagare – avendo sullo sfondo le grandi questioni affrontate dall'arte nel Novecento – il complesso rapporto che si instaura in Rilke fra esperienza erotica e esperienza ontologica, intendendo la prima come il culmine dell'agire sinestico dei sensi, e la seconda come il farsi presente di una provenienza – l'inizio – di cui il corpo e ogni cosa che è reca il segno. La parola poetica più che testimoniare di ciò, di ciò deve farsi evento: essere lo spazio dell'irrompere *sonoro* dell'inizio.

Se per l'ultimo Rilke – un Rilke in intenso colloquio con Nietzsche – l'inizio è suono, la parola poetica è compiutamente tale rischiando se stessa per essere evocazione-presenza di questo *suono prima del suono*.

Nota biografica

Pina De Luca insegna Estetica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Salerno.

Da tempo è impegnata a decifrare le forme e i modi dell'esperienza di pensiero che si dà *nell'arte e come arte*. A ciò sono dedicati i volumi *Movimenti del limite* (Guerini e Associati, 1995), *Attraversamenti* (Pendragon, 1989), *Il cuore dello spazio*, *Considerazioni su Rilke* (La Città del Sole, 2000). Di Rilke ha curato, in collaborazione con E. Lisciani Petrini, *Lettere a Magda* (Mimesis 2006).

Si è inoltre occupata del pensiero di Maria Zambrano a cui ha dedicato il volume *Il logos sensibile di Maria Zambrano* (Rubbettino, 2004) ed ha curato l'edizione italiana di *Filosofia e poesia* (Pendragon, 1998).

LA PITTURA DELL'ANIMALE. KOJÈVE SU KANDINSKY

Francesco Galluzzi

Nel 1936 Alexandre Kojève, già celebre in Francia per i seminari dedicati alla *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel che dal 1933 al 1939 tiene all'Ecole Pratique des Hautes Etudes, dedica allo zio (era fratellastro di suo padre), il pittore russo trasferito a Parigi dal 1933 Vassili Kandinsky, uno scritto breve e denso. Il testo, per quanto pubblicato per la prima volta in forma abbreviata nel 1966, e successivamente, nella versione integrale, nel 1985 (quindi dopo la morte dell'autore), fu concepito contestualmente al celebre seminario sul pensiero di Hegel attraverso cui il filosofo russo divenne uno dei protagonisti della cultura francese ed europea, ed è quasi ovvio leggerlo oggi in relazione alle riflessioni stimolate dal commento della prima grande opera hegeliana¹. In considerazione anche del fatto che sarebbe un'impresa ardua e arbitraria quella di cercare di estrarre una considerazione di pensiero estetico sistematico dalle pagine delle opere di Kojève (sintomatico il fatto che, in un'opera dove è centrale una interpretazione del pensiero di Hegel come tematizzazione dell'oltrepassamento della condizione biologica dell'umano, sia trascurato un commento di quelle pagine della *Fenomenologia* dedicate alla percezione), benché sia appurato che le sue tesi esercitassero una notevole influenza sulla ricerca teorica del pittore che ne fu oggetto (sul manoscritto si trovano appunti autografi di Kandinsky; e lo stesso pittore cercò di far pubblicare il testo del nipote in una collana diretta dall'italiano Gualtieri di San Lazzaro), che quasi contestualmente alla stesura del saggio avrebbe cominciato a scrivere della propria pittura, adottando la definizione proposta dal filosofo, come "arte concreta"²

¹ A. Kojève, *Kandinsky*, tr. it. Macerata, Quodlibet, 2005 (è l'edizione utilizzata qui, ma se ne segnala anche un'altra tr. it.: A. Kojève, *Le pitture concrete di Kandinskij*, Abscondita, Milano 2004; per tutte le notizie sulle vicende del testo si rimanda alle postfazioni ai due volumi, rispettivamente di M. Filone e A. Variolato). L'edizione integrale del celebre corso su Hegel è disponibile in traduzione italiana: Kojève, A., *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano 1996. I riferimenti al libro su Kandinsky saranno d'ora in poi inseriti direttamente nel testo, segnalati con la lettera K; analogamente quelli al corso sulla *Fenomenologia*, segnalati con la lettera H. Sul pensiero di Alexandre Kojève cfr. in italiano M. Vegetti, *La fine della storia. Saggio sul pensiero di Alexandre Kojève*, Jaca Book, Milano 1998 (su Kojève e Kandinsky, pp. 207-211). Sull'ambiente delle avanguardie parigine negli anni in cui Kojève tenne il suo corso e sulla ricezione di questo, cfr. M. Ciampa, *Animali post-storici*, in M. Ciampa (a cura di), *Sulla fine della Storia*, Liguori, Napoli 1985, pp. 129-148.

² Nello scritto *La pittura astratta*, pubblicato nel 1935 sulla rivista olandese "Kronick van hedendaage kunst en kultuur" (tr. it. in W. Kandinsky, *Tutti gli scritti I. Punto e linea nel piano. Articoli teorici, I corsi inediti al Bauhaus*, a cura di P. Sers, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 179-183), il pittore sostiene di preferire a "pittura astratta" la definizione di "pittura reale". Nel 1938 pubblica *Astratto o concreto?* sul catalogo della mostra *Tentoonstelling abstracte kunst* allo Stedelijk Museum di Amsterdam (trad. it. in W.

(un termine entrato nel linguaggio critico col manifesto-testamento di Van Doesburg del 1930³, e successivamente usato soprattutto con riferimento all'astrattismo geometrico di matrice macchinistico-architettonica suggestionato magari dalle prospettive aperte come pittore e come architetto da Le Corbusier – che a sua volta già negli anni del Purismo manifestava l'ambizione di superare, attraverso la tecnica, le componenti soggettive della produzione artistica⁴), sia pure nel quadro complessivo di quella che viene considerata una perdita di densità del suo lavoro teorico, parallelo a quello propriamente pittorico, a partire dagli anni Trenta⁵. Si tratta quindi di ripercorrerne le pagine cercando di enuclearne sia le consonanze problematiche con le coeve riflessioni di argomento hegeliano che le possibili interferenze con certi svolgimenti dell'arte a noi cronologicamente più vicini (tralasciando per necessità quelle con l'artista che ne fu pretesto e oggetto), e le suggestioni che tale intreccio può suscitare (se Kojève non cercò mai di definire un proprio sistema di Estetica, fu comunque sempre interessato alle vicende artistiche).

Il testo si apre con una lunghissima premessa teorica (esorbitante, per riconoscimento dello stesso autore, rispetto al paragrafo effettivamente dedicato a Kandinsky, ma centrale per la prospettiva teorica) che muove da un riconoscimento dell'esistenza del Bello come attributo possibile delle cose, svincolato sia dalla questione dell'arte (si dà Bello sia in arte che fuori dall'arte) sia da quella del gusto (il Bello non deve essere confuso con il gradevole, che può non essere bello). Ciò che caratterizza l'oggetto d'arte rispetto all'insieme delle classi possibili di oggetti (che tutte possono partecipare dell'attributo della Bellezza), è che in esso il bello assume una valenza non qualificativa, ma ontologica: "Il Bello nell'albero dipinto è il suo stesso essere" (K. p. 13). Si determina quindi un nesso di necessità Arte-Bello che qualifica il Bello artistico come valore assoluto di una cosa, nella sua esistenza astratta e intransitiva, e condizione perché tale cosa possa partecipare al complesso "arte". Una condizione tautologica che, implicitamente, sottrae l'oggetto artisticamente bello alla relazione con l'altro da sé e, per conseguenza, alla temporalità del divenire dialettico che, nella interpretazione di Hegel offerta da Kojève, determina il divenire della Storia. E l'arte (in quanto, nella tradizione occidentale, rappresentazione) identifica, nella sua specificità nel pensiero umano, con la

Kandinsky, *Tutti gli scritti 2. Dello spirituale nell'arte. Scritti critici e autobiografici. Teatro. Poesie*, a cura di Sers, P., Feltrinelli, Milano 1974, pp. 251-252); e su "XX secolo", 1, *Arte concreta* (tr. it. in W. Kandinsky, *Tutti gli scritti 1*, cit., pp. 195-198). Tra 1938 e 1939, sui nn. 5/6 e 1/2 della stessa rivista, va in stampa *Il valore di un'opera concreta* (tr. it. in W. Kandinsky, *Tutti gli scritti 1*, cit., pp. 199-206). Da una frase dell'autobiografia della moglie, N. Kandinskij, *Kandinskij e io* (1976), Costa & Nolan, Genova 1985, p. 188, sembra però che il pittore usasse già tale definizione verso il 1930. Sulle vicende dell'arte astratta e delle sue definizioni, cfr. G. Roque, *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)* (2003), tr. it. Donzelli, Roma 2004 (su Kandinsky e il saggio di Kojève, pp. 82-88).

³ Cfr. il numero unico della rivista "Art concret", edito a Parigi nel 1930.

⁴ Cfr. Le Corbusier e A. Ozenfant, *Sulla pittura moderna* (1925, l'edizione originale è firmata Ozenfant e Jeanneret), tr. it. Marinotti, Milano 2004, pp. 30-31.

⁵ Sugli anni parigini di Kandinsky si può vedere *Kandinsky a Parigi 1934-1944*, catalogo della tappa italiana della mostra organizzata dalla Fondazione Salomon R. Guggenheim di New York (Milano, Palazzo Reale), Mondadori, Milano 1985.

capacità di astrarre in un essere questa componente intransitiva, rendendola appunto, da “decorativa”, ontologica.

Segue una classificazione delle diverse arti (che assume come classi quello che ormai nel XX secolo era acquisito come sistema delle Belle Arti, pittura, scultura e architettura), in relazione al diverso rapporto istituito con lo spazio. Subito, la questione del Bello viene svincolata dalla tensione spiritualistica che aveva connotato i principali protagonisti dell'astrattismo delle avanguardie storiche⁶, per essere collocata in una dimensione sensiblistica e percettiva (il bello è un assoluto *nel* sensibile). La pittura è “l'arte della vista della superficie” (K, p. 16), quindi il suo esito concettuale, il “quadro”, è essenzialmente piano. Nel momento in cui una intenzionalità umana produce una superficie, anche uniformemente nera, si dà quadro e si dà Bello. Si ha “quadro” quindi quando una superficie viene offerta nel suo valore autosufficiente di Bellezza, vincolata alla condizione di prodotto del lavoro umano (e ne viene sottolineata l'inesistenza in natura) - condizione che rende ipotizzabile la valenza artistica del monocromo (“un museo composto unicamente di fogli coperti di vari colori uniformi sarebbe senza alcun dubbio un museo di dipinti...”, K, p. 17), considerato anzi ‘concettualmente’ come luogo di origine del movimento di lavoro della pittura. Una posizione che sembra distanziarsi da quanto Kojève aveva scritto in una lettera allo stesso Kandinsky il 3 febbraio 1929, dove la possibilità di “quadri neri” veniva considerata piuttosto come tentativo fallito (in quanto non ‘dialettico’) di rappresentare la Totalità, equivalente del “silenzio (mistico)” in filosofia⁷ – valutazione quest'ultima che sembra trovare un precedente nelle affermazioni con cui Maurice Denis aveva stigmatizzato “l'astrazione” dei Fauves matisiani alla loro comparsa sulla scena artistica pubblica, considerando che le problematiche dell'arte “astratta” fuoriuscivano dalla pittura per collocarsi nella filosofia⁸. Conseguenza di questa classificazione della pittura come arte della superficie piana è inoltre la negazione di valore pittorico a quelle qualità plastico-tettoniche che dalla fine del XIX secolo la scuola di storia dell'arte viennese aveva individuato come peculiari di certi periodi “anticlassici” della storia dell'arte, e che Bernard Berenson aveva esplicitamente indicato come “valori tattili”⁹.

Il processo creatore della pittura rappresentativa è quindi qualificato come un processo di astrazione soggettiva: si tratta di estrarre dalla cosa rappresentata (“il reale non artistico” K, p. 21) il Bello, e renderlo “meno reale” facendone la causa della rappresentazione e sottraendolo a tutte le articolazioni di divenire del reale (è per questo che la cornice risulta essere una condizione concettualmente indispensabile per il

⁶ Cfr. Ad es. J. Golding, *Paths to the Absolute*, Thames & Hudson, London 2000.

⁷ In A. Kojève, *Il silenzio della tirannide*, a cura di Gnoli, A., Adelphi, Milano 2004. La corrispondenza tra i due è pubblicata in W. Kandinsky, *Correspondances avec Zervos et Kojève*, “Les Cahier du Musée National d'Art Moderne” (Hors-série/Archives), Paris, 1992. Sull'analogia tra silenzio mistico e estetica non dialettica tornerà negli ultimi anni della sua vita in A. Kojève, *Introduzione al Sistema del Sapere. Il Concetto e il Tempo* (1968), tr. it. Neri Pozza, Vicenza 2005, p. 72 n. 4.

⁸ M. Denis, *De Gauguin, de Whistler et de l'excès de théories*, “L'Ermitage”, 15/11/1905.

⁹ Cfr. R. Salvini, *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo* (con antologia di testi), Garzanti, Milano 1977.

Bello artistico). Il bello artistico risulta quindi “astratto” poiché la condizione perché questo si dia è quella di impoverire l’oggetto “bello” rappresentato degli elementi di connessione con l’altro da sé che lo facevano Bello “reale” (K, p. 24). Un processo di sottrazione dell’oggetto all’*hic et nunc*, e dell’*hic et nunc* all’oggetto, necessariamente soggettivo in quanto astratto, poiché l’operazione di estrazione/astrazione deve essere realizzata da un soggetto che agisce come medium tra il reale e l’arte – il pittore. E di tale soggetto la rappresentazione conserva sempre una intenzionalità, incarnata negli effetti sortiti sulla sua tipologia dalla memoria individuale che l’atto di rappresentare trasferisce sull’immagine dall’esperienza dell’oggetto reale. Così come lo spettatore sarà portato a riconoscere l’oggetto reale nella rappresentazione, restituendogli nel proprio immaginario quei “valori tattili”, legati alla sua esistenza esterna al perimetro dell’arte, che l’atto pittorico gli aveva sottratto. Un processo che si articola in quattro tipologie di rappresentazione compresenti nella pittura del primo trentennio del secolo (simbolica, realista, impressionista, espressionista), e che giunge a conseguenze estreme nella pittura “parigina” moderna – cioè nel cubismo picassiano (K, p. 31) – dove l’esasperazione estrema di astrazione e soggettivismo in un “simbolismo espressionista o espressionismo simbolico” è spinta continuamente al rischio “d’annientarsi completamente nel vuoto dell’astrazione assoluta e del soggettivismo puro” nel quale il pittore (e la pittura) perdono la loro funzione di medium oggettivante¹⁰. Quasi una memoria della hegeliana “morte dell’arte” intesa come incapacità da parte del pittore di farsi segno vuoto e alienarsi in favore di un divenire dialettico che produca il quadro.

La specificità della pittura di Kandinsky, che la pone come assolutamente diversa da tutta la tradizione occidentale (per Kojève, da quella dell’intera umanità), è di aver per la prima volta, superando il vincolo della rappresentazione, realizzato un Bello “oggettivo e concreto” (K, p. 32), poiché gli elementi della bellezza nei suoi quadri non rinviavano ad alcun oggetto reale (non-artistico) dal quale il Bello sia stato astratto (trascurando Kojève la valenza simbolista e spirituale che, sulla scia della comune cultura di matrice genericamente romantica e talvolta teosofica, aveva però sostenuto tutti i protagonisti del passaggio all’astrazione nella stagione delle avanguardie, dallo stesso Kandinsky, a Mondrian, a Malevič)¹¹. Il quadro concreto quindi, non rinviando a nulla al di fuori di sé, risulta “non un frammento dell’Universo, ma un Universo intero” (K, p. 35), sottratto di conseguenza alla logica dialettica del divenire, e a quella della creazione ad opera di quella soggettività coscienziale che determina i processi di astrazione della pittura rappresentativa, sia nel creatore che nell’osservatore. “Il quadro ‘totale’ è come sono gli oggetti. Vale a dire è in maniera assoluta e non relativa; è indipendentemente dalle sue relazioni con qualsiasi altra cosa che esso stesso: è come è l’Universo” (K, p. 40) (e in una nota manoscritta a margine sottolinea la differenza tra la creazione di oggetti dell’arte concreta e la, antiartistica, utilizzazione di oggetti non artistici nel surrealismo

¹⁰ Per un giudizio su Picasso in relazione alla pittura dello zio, cfr. la lettera a Kandinsky del 20 settembre 1931 in A. Kojève, *Il silenzio della tirannide*, cit., p. 218.

¹¹ Cfr. ad es. R. Rosenblum, *La pittura moderna e la tradizione romantica del nord* (1975), tr. it. Milano, 5 Continents, 2006, per una storia della persistenza di queste matrici nell’arte contemporanea.

e nel ready made). Ed essendo di per sé un universo, sfugge all'aporia della rappresentazione della Totalità che lo avrebbe invece destinato, come si è visto, al "silenzio (mistico)" del "quadro nero".

Resta da osservare che Kojève utilizza qui una terminologia di matrice hegeliana che avrebbe continuato a informare in generale le sue riflessioni, come dimostra una nota esplicativa al saggio *Tirannide e saggezza*, comparso per la prima volta con un diverso titolo nel 1950. "Si perviene all'astratto' quando si 'trascura' o *si fa astrazione* da certi elementi implicati nel 'concreto', ossia nel reale. [...] Il 'particolare' isolato è per definizione *astratto*. È proprio cercando il *concreto* che il filosofo si innalza alle 'idee generali' che il 'profano' finge di disdegnare"¹².

Le radici teoriche del testo sono evidentemente da rintracciare nella tradizione della linea kantiana ed hegeliana della definizione di estetica. Nel solco di questa tradizione, però, Kojève inserisce un duplice movimento di diversione che ne torce le convenzionali acquisizioni. Da un lato, la questione del Bello viene svincolata dalla dimensione spiritualistica che aveva connotato la svolta astratta dei protagonisti delle avanguardie, per essere collocata (attraverso la questione del "lavoro") in una dimensione sensibilstica, produttiva e percettiva (il Bello artistico è un assoluto *nel* sensibile, che non si emancipa mai da tale condizione per farsi puro concetto) – in linea con l'interpretazione ateistica e antropologica della *Fenomenologia* che caratterizza il contributo di Kojève nel rinascimento hegeliano della Francia degli anni Trenta. Dall'altro lato, la condizione destinale della Storia dell'arte in quanto storia del Bello quale suo specifico oggetto, che da Vasari giunge all'autocoscienza con Winckelmann nell'età dei Lumi (con le ovvie differenze specifiche), e che aveva assunto come paradigma il modello biologico del ciclo nascita-floritura-decadenza, viene sottratta a tale paradigma biologico per essere proiettata piuttosto in una dimensione teleologicamente orientata verso il proprio compimento. Kojève ignora le trasformazioni che la disciplina della storia dell'arte aveva conosciuto nei cinquant'anni precedenti il suo scritto, che superando le implicazioni metafisiche del nesso Arte-Bello aveva elaborato altri modelli storiografici differenziali (basta pensare alla già citata scuola viennese, al lavoro di Aby Warburg o, in Italia, a quello di Roberto Longhi), ma sposta la linea d'orizzonte di tale nesso dalla ciclicità naturale ad una, laica, apocalittica. E così facendo si pone quale interlocutore possibile (per quanto occulto, postumo, e quasi certamente inconscio) di un dibattito sull'arte che avrebbe animato gli anni Sessanta, prendendo le mosse dagli USA.

Anche nella già segnalata 'anticipazione' della pittura monocroma (che fa la sua comparsa ufficiale nel panorama artistico a partire dai primi anni Venti a Mosca dove nel 1921 Rodčenko sancisce il suo abbandono della pittura realizzando il tritico di "puro colore" esposto alla mostra collettiva $5 \times 5 = 25$; e sarà definitivamente istituzionalizzata come 'genere' nel 1960 con la mostra a Leverkusen "Monochrome Malerei"¹³, il testo di Kojève potrebbe essere quindi letto anche come uno degli incu-

¹² A. Kojève, *Il silenzio della tirannide*, cit., p. 29 n. 1.

¹³ Cfr. D. Riout, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Ed. Jaqueline Chambon, Nîmes 1996.

naboli (sia pure rimasto 'segreto' e per caso emerso per il pubblico solo contestualmente al dibattito in proposito) della definizione delle poetiche moderniste anglosassoni da parte soprattutto di Clement Greenberg e di Michael Fried, dominanti il panorama critico dagli anni Quaranta fino alla metà degli anni Sessanta, nella definizione di uno specifico purista ed oggettivante (in senso ontologico) dell'opera d'arte che ne qualificasse l'identità attraverso l'aderenza necessaria ai caratteri distintivi del proprio mezzo, espungendone qualsiasi pulsione soggettiva, e orientando l'atto creativo verso una interrogazione tautologica delle possibilità strutturali, e sempre più 'definitive', del linguaggio adottato; per cui, come recita una celebre affermazione di Greenberg, una tela tirata e appesa alla parete è già una immagine¹⁴ – normativa cui si ribellarono in USA soprattutto gli artisti in seguito riconosciuti nella Minimal Art, rivendicando una circostanzialità percettiva nel 'funzionamento' dell'oggetto d'arte, e contrapponendo alla categoria (sia pure modernisticamente tradotta) del Bello quella dell'interessante (come nell'articolo *Specific Objects* pubblicato nel 1965 da Donald Judd)¹⁵.

Ma sono le implicazioni filosofiche in relazione alla grande opera di argomento hegeliano che, lette in parallelo al dibattito critico modernista, possono rendere lecita un'interpretazione del testo su Kandinsky come una sorta di sintomo (come abbiamo detto, rimase sconosciuto, anche nella sua versione abbreviata, fino al 1966) della pulsione messianico-destinale (sia pure secolarizzata) che ha caratterizzato la logica dell'avanguardia dall'inizio del secolo scorso fino agli anni Sessanta, e che è stata spesso interpretata come concezione evolucionistica dei linguaggi artistici.

Il lavoro del soggetto creatore, nella pittura rappresentativa, è sempre un lavoro di selezione ed astrazione dalle condizioni 'occasionalì' della visione dell'oggetto, necessario proprio a restituire la provvisorietà del suo lavoro soggettivo ("impressionista" ed "espressionista", K, pp. 25-26), descritto secondo processi di cui si riconosce la matrice nella *Introduzione alla lettura di Hegel*, nelle pagine in cui il puro *hic et nunc* viene riconosciuto come luogo della frammentazione dell'Essere in soggetto e oggetto (H, p. 56); o quando si identifica la nozione di Vita come nozione astratta, che non essendo ancora giunta allo Spirito si può solo descrivere attraverso il linguaggio, che è quindi il luogo di questa astrazione per cui la totalità del Mondo può solo essere "descritta" (H, p. 103)¹⁶. La separazione che si incide tra il rappresentato e la sua rappresentazione è il luogo e l'esito del lavoro del soggetto-pittore (come poi del soggetto-osservatore), processo di appropriazione- astrazione che svincola il rappresentato da tutte le sue relazioni con l'altro da sé (e magari tesse poi nuovamente tale rete di rapporti su un altro piano

¹⁴ C. Greenberg, *After Abstract Expressionism*, "Art International", 25/10/1962, p. 30.

¹⁵ D. Judd, *Specific Object*, "Art Yearbook", 8, Art Digest, New York 1965, pp. 74-82. Una ricostruzione del dibattito nella critica d'arte americana si può leggere in Foster, H., *Critici d'arte in extremis*, in Id., *Design & Crime* (2002), tr. it. Postmedia Book, Milano 2003, pp. 101-114. Significativamente Jay, M., *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1994, p. 583, qualifica il testo di Kojève su Kandinsky come la celebrazione di un mito di purezza ottico-visuale cui si sarebbe contrapposta la ripresa di interesse da parte di pensatori di ambito postmoderno (si pensi a Lyotard) per le tematiche inerenti la questione del Sublime.

¹⁶ Sulla funzione astrattiva del linguaggio in Kojève e sulle sue conseguenze nel pensiero francese ha attirato l'attenzione V. Descombes, *Le istituzioni del senso* (1996), Marietti, Genova 2006, pp. 46-50.

al momento dell'interpretazione: come rileva Slavoj Žižek nel suo libro su Hegel, nella *Fenomenologia* “l'essenza che si va cercando è solo l'apparenza in quanto apparenza”¹⁷. Un processo dialettico di alienazione del proprio oggetto quindi, esito di una tensione al riconoscimento che vuole realizzarsi “senza lottare né lavorare” (H, p. 305), come viene definita nell'*Introduzione* la condizione delle arti plastiche, ed è quindi destinata a rimanere nella condizione sterile della frammentazione e della soggettività, a non superarsi mai per rivelarsi nello Spirito oggettivo.

Ma la peculiarità del lavoro dell'artista, nel processo hegelo-kojeveiano, è quella di essere più che mai destinato allo stesso esito del lavoro del Servo, nella dialettica Servo-Signore, prima che questi inizi la propria lotta per il riconoscimento: “...ad essere riconosciuto *universalmente*, dagli *altri*, dallo Stato, dalla Signoria in quanto tale, non è il Lavoro, né la ‘personalità’ del lavoratore, ma tutt'al più il *prodotto* impersonale del lavoro” (H, p. 232). “Il Signore dunque troverà belli i prodotti del Servo (che non gli costano alcuno sforzo) e li apprezzerà da esteta: questi prodotti sono staccati dallo sforzo della produzione e dunque dal produttore. Così la sua religione sarà una *Kunst-religion* che divinizza il *Sein* in quanto Bellezza (dimenticando che la Bellezza è un'opera umana)” (H, pp. 302-303). È questo il vicolo cieco in cui si perde ogni opera di rappresentazione (e più che mai, secondo Kojève, quella di chi, come gli autori di ready made, cerca di elidere la mediazione del *lavoro* esprimendo la rappresentazione attraverso l'appropriazione immediata delle cose rappresentate). La condizione cioè di non poter mai vedere un esito della propria tensione al riconoscimento, e di annientarsi (valga l'esempio picassiano) “ nel vuoto dell'astrazione assoluta e del soggettivismo puro, i quali – entrambi – sono al di fuori della pittura e anche dell'arte in generale” (K, p. 31).

È nell'oltrepassamento di questo lavoro destinato fatalmente ad esaurirsi senza realizzarsi nello Spirito, che invece la pittura concreta trova la propria peculiare identità – in quanto rinunciando alla rappresentazione (la svolta semiotica rappresentata dalla stagione delle avanguardie ha in una certa interpretazione dell'astrattismo uno dei suoi momenti più espliciti, e per la lettura kojèveiana di Kandinsky si potrebbe anticipare la definizione di *literalist art* che Fried userà, con altro senso, anni dopo per il minimalismo americano)¹⁸ e optando per una identità, che è assoluta creazione umana (a differenza del ready made), tra il segno e il proprio referente, creando “Universi, il cui *essere* si riduce al loro bello” (K, p. 36), espunge dall'ambito dell'arte ogni sospetto di soggettività e si rivela come pittura “oggettiva”. Se la pittura “concreta”, infatti, esclude all'origine ogni possibilità di astrazione, non è necessario il lavoro di un soggetto che tale astrazione debba effettuare. La paternità (che sostituisce per la pittura concreta il concetto di autorialità) delle opere kandinskiane è, metaforicamente, biologica – non si tratta del prodotto di un “lavoro” nel senso che Kojève dà al termine sulla scia di

¹⁷ S. Žižek, *L'isterico sublime. Psicanalisi e filosofia* (1988), tr. it. Milano, Mimesis, 2003, p. 103.

¹⁸ M. Fried, *Art and Objecthood*, “Artforum”, giugno, 1967; ora in G. Battcock (a cura di), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1968), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1995, pp. 116-147.

Hegel (e Marx). Ugualmente, data l'identità degli oggetti a se stessi, superflua è una loro interpretazione da parte del soggetto spettatore.

L'arte, giunta alla pittura concreta, realizza la propria tensione al riconoscimento nel dare vita ad un universo "assoluto" e intransitivo che trova in sé il proprio compimento. Quel compimento in cui lo Spirito oggettivo si rivela a se stesso: "Nel momento in cui il Concetto, e, quindi, il Tempo, *coincidono* con la Realtà-oggettiva e cessano di essere *esterni* all'Uomo, il Tempo cessa di essere un Tempo storico o umano, vale a dire il Tempo nel senso proprio del termine" (H, p. 477). Come l'esito del Lavoro sopprime alla fine le condizioni del Lavoro, il Lavoro della rappresentazione si realizza nella fine della rappresentazione. La pittura 'oggettiva', nella prospettiva di Kojève, è quella che si sottrae programmaticamente alle condizioni di definizione dell'oggetto. Come, quasi mallarmeianamente, il destino della scienza nella Realtà è quello di compiersi nella conclusa e immutabile circolarità di un Libro, in arte quello del soggetto (luogo della istituzione della differenza con l'altro-da-sé) è di dissolversi in un Universo assoluto e intransitivo, l'Universo della oggettività necessaria del Bello.

La pittura concreta di Kandinsky riconduce quindi l'arte (il cui destino nella prospettiva hegeliana era quello di esaurire la propria funzione nel cammino verso l'autocoscienza dello Spirito assoluto) nel solco della continuità della vita dello Spirito, reintroducendola nel flusso di un movimento del quale si riconosce a posteriori la tensione destinale. In questo senso, il testo di Kojève può davvero essere letto come sintomo della pulsione messianica (secolarizzata) che informa di sé la linea analitica dell'arte moderna, programmaticamente destinata, a partire dalle avanguardie storiche (con declinazioni diverse), a celebrare periodicamente un nuovo inizio che ossimoricamente prefigura la morte o l'esaurimento dell'arte. Il privilegio dell'intransitività autosignificante del segno presuppone la ricomposizione utopica dell'irriducibilità luttuosa tra segno e referente sempre implicita nella distanza necessaria perché si dia possibilità di rappresentazione - e per conseguenza la vanificazione della sua funzione segnica. Il senso della fine (apocalittica ed apocatastica) si iscrive intrinsecamente nella intransitività del segno, orientando una tautologia peculiarmente materialistica del linguaggio (come ad esempio quella degli studi sulla rivoluzione del linguaggio poetico di Julia Kristeva)¹⁹, che sarà una delle caratteristiche salienti delle sperimentazioni delle avanguardie storiche, nella illusione di inventare all'infinito una lingua "sempre di nuovo". Il "patto infranto" nella modernità tra la lingua e le cose, di cui parlava George Steiner in *Vere presenze*²⁰, acquista in questa prospettiva il colore di una delle caratteristiche di un "tempo che resta" - ma che continua, finché si dà rappresentazione, irrimediabilmente a restare.

La dimensione biologica della 'paternità' rivendicata per la pittura oggettiva ("nasce come l'albero nasce dal seme", K, p. 36) non può non richiamare, in conclusione, un altro celebre passo della *Introduzione* di Kojève. Si tratta delle note alla dodicesima

¹⁹ Cfr. J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé* (1974), tr. it. Marsilio, Venezia 1979.

²⁰ Steiner, G., *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1988.

lezione del corso dell'anno 1938-39, nelle quali il filosofo solleva una serie di questioni relative al compimento della vita dello Spirito, interpretabile quasi messianicamente come "Fine della Storia" in quanto storia delle tensioni dialettiche che hanno determinato la qualificazione della specie *homo sapiens*, e della sua sopravvivenza (intesa come sopravvivenza non biologica ma culturale). Senza addentrarsi nelle complessità di queste pagine le cui implicazioni etico-politiche sono già state indagate da commentatori tanto diversi tra loro come Fukuyama o Agamben, basta qui rilevare che tra le attività che continueranno, senza porre però la questione della "negazione" dell'Uomo rispetto alla Natura, in maniera puramente ludica, Kojève ammette l'arte: "Bisognerebbe dunque ammettere che, dopo la fine della Storia, gli uomini costruiranno i loro edifici e le loro opere d'arte come gli uccelli costruiscono i propri nidi e i ragni tessono le proprie tele..." (H, p. 541). Chissà se Kojève era al corrente che nel 1910, al Salon des Indépendants di Parigi, era stato esposto un *Tramonto sul Mare Adriatico* riferito al pittore genovese Boronali, che in realtà il Père Frédéric, gestore della leggendaria taverna del Lapin Agile, il ritrovo degli artisti a Montmartre, aveva fatto dipingere utilizzando la coda del suo vecchio asino Lolo, per irridere alle opere dei suoi pittoreschi clienti?²¹

Abstract

Lo scritto analizza il rapporto tra tecnica e rappresentazione come si configura nello scritto di Alexandre Kojève su Vassili Kandinsky, considerandolo sia in relazione alle lezioni sulla *Fenomenologia dello spirito* tenute a Parigi dal filosofo negli anni Trenta, che alla luce del dibattito sulla critica d'arte modernista che si tenne negli USA a partire dagli anni Cinquanta, nel tentativo di mettere in luce la dimensione destinale secolarizzata che ha caratterizzato la logica delle avanguardie.

Nota biografica

Francesco Galluzzi insegna estetica all'Accademia di Belle Arti di Palermo. Ha insegnato nelle università di Firenze e Matera. Ha pubblicato tra l'altro *Pasolini e la pittura* (1994), *Roba di cui sono fatti i sogni. Arte e scrittura nella modernità* (2004), *Il barocco* (2005). È redattore della rivista "Millepiani" e collabora a "Il Ponte" e "Cyberzone".

²¹ L'episodio viene ricostruito in J-P. Crespelle, *La vita quotidiana a Montmartre ai tempi di Picasso (1900-1910)* (1978), tr. it. Rizzoli, Milano 1987, pp. 63-64. Significativa la ripresa di interesse problematico per l'episodio, la questione di una pittura 'animale', e le sue implicazioni, al principio degli anni Sessanta, da parte critici attenti all'informale e all'action painting: cfr. ad es. M. Ragon, *Naissance d'un art nouveau. Tendances et techniques de l'art actuel*, Editions Albin Michel, Paris 1963, pp. 54-55; o H. Rosenberg, *Loggetto ansioso* (1964), tr. it. Bompiani, Milano 1967, pp. 35, 44.

IMPERCETTIBILMENTE POP. LA “SECOND-HAND REALITY” ESTETICA DI WARHOL

Andrea Mecacci

Charades, pop skill
Water hyacinth, named by a poet
Imitation of life

Rem, *Imitation of Life*, 2001

1. ANDY, AMERICA, ARTE

Quando il 22 febbraio del 1987 si diffuse la notizia della morte di Andy Warhol fu subito chiaro che il confronto con la sua eredità avrebbe gettato ancora una volta una nuova luce, come era accaduto durante la sua vita, sulla nozione acquisita di arte. Tutto sembrava sconfessare quella sua affermazione un po' a effetto rilasciata nell'ottobre del 1966: “La mia opera non ha futuro. Lo so. Pochi anni e, com'è ovvio, le mie cose non significheranno nulla”. E le parole che Keith Haring, l'astro dell'arte americana degli anni Ottanta, trascriveva a caldo nel suo diario, appena appresa la tragica notizia, lo dimostravano in modo inconfutabile. Non si trattava soltanto del sofferto omaggio di un discepolo, quanto forse della migliore sintesi possibile circa la centralità della figura di Warhol nella cultura del ventesimo secolo:

La vita e il lavoro di Andy hanno reso possibile il mio lavoro. Andy aveva stabilito il precedente che ha reso possibile l'esistenza della mia arte. È stato il primo *vero* artista pubblico in senso globale, e la sua arte e la sua vita hanno cambiato il concetto di “arte e vita” nel XX secolo. È stato il primo *vero* “artista moderno”. Andy probabilmente era l'unico *vero* artista pop [...]. Aveva reinventato l'idea dell'artista come Arte. Sfidava l'intera nozione della “sacra” definizione dell'Arte. Confondeva i confini fra arte e vita a tal punto da renderli praticamente indistinguibili [...]. Ha offerto una filosofia al moderno sistema di valori delle immagini [...]. Andy capiva l'idea di arte “moderna”, veramente “moderna”. Viveva una vita totalmente “moderna”. Penso che abbia reinventato l'arte “moderna”. Andy è in me ora. Sapevo prima della sua morte che non sarebbe realmente morto. Vive dentro molte persone. Lui capiva queste cose. Ha aiutato molte persone a vedersi. Non era trasparente, ma forse era una specchio¹.

¹ K. Haring, *Diari*, Milano Mondadori, Milano 2001, pp. 139-148.

Sono pochi gli artisti che, come Warhol, impongono uno sguardo retrospettivo sulla loro arte che non sia soltanto specialistico o settoriale. L'opera di Warhol, al contrario, fa dell'ubiquità la sua forza, una continua simbiosi con il mondo circostante di cui diviene parassita e complice, la realtà è vista come una continua spirale di rimandi nei quali ricezione e ispirazione si equivalgono, una pervasività mimetica che in primo luogo si sovrappone alla sua fonte iconica principale, l'America. La stessa dimensione multimediale delle intuizioni estetiche warholiane (pittura, cinema, libri, riviste, televisione) sintetizza perfettamente quel momento storico-culturale nel quale il luogo comune diventa una terra inesplorata, il vero enigma si rivela il quotidiano, riconoscibile e allo stesso tempo spaesante nei suoi infiniti segni. Più di ogni altro artista della Pop Art Warhol ha coltivato la riconoscibilità delle immagini come interrogativo ontologico (quello che vediamo è solo realtà o è anche arte?), rovesciando in ogni suo gesto le tradizionali nozioni d'arte. Alla manualità ha opposto la ripetizione meccanica, sostituendo l'unicità dell'opera con la sua serializzazione; ha selezionato immagini e temi della civiltà industrializzata rendendo inutile ogni separazione gerarchica della cultura e delle sue pratiche e in questo modo ha abdicato a ogni pretesa di immettere nel mondo nuove immagini riadattando quelle già esistenti; ha annullato l'arte come atto individuale facendola riconfluire in una dimensione di copartecipazione o socialità allargata; ha modellato la sua immagine di demiurgo passivo creando una mitologia della propria persona, facendo così che contasse più il nome dell'artista, la sua "aura", che il prodotto finito dell'opera; ha creato l'inedito accogliendo fino in fondo l'assunto che ogni esperienza del reale è *second-hand*, un'ininterrotta sequenza di dimensioni virtualmente già vissute. Warhol ha conseguito tutto questo non venendo mai meno a un carattere fondante della cultura pop, la sua curiosità ironica, ossia la sua fruibilità immediata e contemporaneamente la sua capacità di inchiesta estetica e sociale, legandola anche a quello sfondo nichilista insito nel cuore della società industrializzata. In questo senso l'opera di Warhol si rivela il perfetto crocevia tra moderno e post-moderno, sospendendo lo statuto stesso dell'artista: artefice, selezionatore e/o manipolatore di immagini, impresario di se stesso, maschera. L'arte di questo nuovo soggetto non è più una rinuncia ascetica (Rothko, Newman) o una declinazione americana del dionisiaco (Pollock, Newman), ma un'integrazione continua dei diversi gradi della realtà, una somma di citazioni, una stratigrafia di contenuti e oggetti che ogni persona, in ogni luogo, condivide con gli altri. La Pop Art si delinea propriamente come un'arte sui segni e sui sistemi dei segni: il sistema della comunicazione è il soggetto della Pop Art² e Warhol ne è stato l'interprete maggiore.

Primo stadio di questo sistema della comunicazione è per Warhol il processo di mitizzazione che investe la contemporaneità in ogni suo aspetto: oggetti ed esseri umani. In primo luogo americani. La sovrapposizione che Warhol compie tra cultura pop e America, che in senso lato significa principalmente contemporaneità, è totale. L'America con tutte le sue proiezioni iconiche dai prodotti commerciali a quelli del divismo diviene l'ossessione necessaria per coltivare il presente, un puzzle in cui ogni aspetto

² Cfr. Alloway, L., *Popular Culture and Pop Art*, in "Studio International", 1969, 913, pp. 17-21; ora anche in Francis, M. e Foster, H. (a cura di), *Pop*, London, Phaidon, 2005, pp. 241-243.

della vita individuale e pubblica è colto nel suo trapasso doloroso da una modernità che è già archeologia, se non a volte revival, a una contemporaneità sfuggente, ammiccante, ipocrita, ma apparentemente disponibile a tutto. Maestro nel creare un nuovo alfabeto dell'immaginario stelle a strisce Warhol si ritrova spettatore della sua stessa opera, un mosaico caotico le cui tessere, qualunque sia la loro disposizione, configurano sempre una stessa immagine, unica e allo stesso tempo ripetibile e ripetuta all'infinito, sia essa il barattolo della zuppa Campbell o il volto di Marilyn, sia essa una copia senza originale, un simulacro, o un originale senza copia, un mito mediatico.

Tutti hanno una propria America, tutti hanno frammenti di un'America immaginaria che credono sia là fuori e che non possono vedere. Quando ero piccolo non mi sono mai mosso dalla Pennsylvania, mi immaginavo cose che credevo stessero capitando nel Midwest o nel sud, o in Texas, cose che sentivo che stavo perdendo. Ma si può vivere solo in un luogo alla volta. E la tua vita, mentre ti accade, per te è priva di atmosfera finché non diventa memoria. Per questo gli angoli immaginari dell'America sembrano così densi di atmosfera, perché li hai messi insieme da scene di film, da canzoni, frasi di libri. E vivi tanto nella tua America da sogno, fatta d'arte, smancerie ed emozioni, quanto nella tua America reale.³

L'America pop e l'America erano la stessa cosa. Ora tutti facevano parte della stessa cultura. Il pop faceva capire alla gente che l'evento erano loro stessi, che non era più necessario leggere un libro per far parte della cultura: bastava comprarlo (o comprare un disco o un televisore o un biglietto del cinema).⁴

Scoprendo il corto circuito tra originalità artistica e identità personale, Warhol comprende perfettamente la sua figura di traghetto da un mondo all'altro, da un'epoca all'altra. Warhol era provenuto da un universo pre-pop, nel quale il pop, così come si è andato a configurare, si poteva ancora scegliere, contestare, rifiutare, sfiorare, apprezzare. Ma tutta la parabola degli anni Sessanta sembra indicare un'altra opzione. Il pop non è più una scelta: è l'unica realtà esperibile. Concludendo *Popism*, il suo libro del 1980 che ripercorre le vicende del decennio più intenso, appunto gli anni Sessanta, Warhol osserva i giovani cresciuti in quell'epoca, e in qualche modo getta anche uno sguardo anche sulle generazioni future: "Il pop per questa nuova generazione non rappresentava più un problema o una scelta: era l'unica cosa che conoscevano"⁵. Il pop come unica dimensione del reale.

2. FOTOGRAFANDO IL REALE

Tutta l'arte di Warhol pare avvolta da un'interrogazione inconsapevole eppure nitida: la riproposizione della *mimesis* platonica. Soprattutto la centralità della foto-

³ A. Warhol, *America*, Harper & Row, New York 1985, p. 8.

⁴ A. Warhol, P. Hackett, *Andy Warhol racconta gli anni Sessanta*, Padova, Meridiano Zero, p. 231.

⁵ Ivi, p. 311.

grafia nell'opera di Warhol fa sì che si riproduca sempre uno schema platonico a tre livelli: arte (Warhol) – fotografia (mondo dei mass media) – realtà (mondo reale). Tragicamente quindi ogni esperienza del reale è *second-hand*, non vi è più oggettività. Ciò può essere visto come una mera fruizione di simulacri (di copie senza originali) o surrogati accettando l'interpretazione che di Warhol fa Baudrillard (ma non svolgo questo punto)⁶ oppure come scacco matto del problema della *mimesis* così come viene indagato da Danto.

Come è noto Danto parte dalla constatazione che in molta arte contemporanea non è possibile distinguere l'opera d'arte dall'oggetto comune sulla base di caratteristiche intrinseche all'opera stessa. L'esempio cardine a cui Danto ricorre sono le *Brillo Boxes* (le scatole del detersivo), esibite da Warhol per la prima volta alla Stable Gallery nel 1964 (21 aprile - 9 maggio). La differenza tra oggetto e opera non risiede dunque nell'esperienza percettiva, ma nell'elaborazione di una teoria dell'arte: è una determinata teoria ad attrarre l'oggetto nel mondo dell'arte. L'idea che oggetti visivamente indistinguibili possano aver proprietà molto differenti e che queste proprietà possano essere determinate dal contesto della loro presentazione (un museo, una mostra) è alla base della nozione di "trasfigurazione del luogo comune o banale" che Danto elabora per indagare i nuovi fenomeni della Pop Art. Centrale in Danto è il problema warholiano della *mimesis* come oscillazione ontologica delle doppie polarità imitazione/arte e realtà/vita. In un suo saggio del 1994, *The Philosopher as Andy Warhol*, poi raccolto nel volume *Philosophizing Art* del 2001⁷, chiama Warhol filosofo. Perché? Nel suo testo *The Transfiguration of the Commonplace*, che partiva proprio dal saggio *Artworld* che metteva a fuoco le suggestioni concettuali suscitate dalla mostra alla Stable Gallery, Danto per spiegare i fenomeni dell'arte americana aveva ripreso lo schema della *Nascita della tragedia* di Nietzsche⁸.

Nell'opera nietzscheana la dimensione dionisiaca risolvendosi in quella apollinea si manifestava esclusivamente come un'imitazione del quotidiano (così come viene interpretata da Nietzsche la tragedia di Euripide). In termini estetici ciò significa che "l'arte mimetica fallisce quando riesce, quando diventa come la vita". Questo modulo interpretativo è da Danto anche rinvenibile implicitamente nella parabola dell'arte americana. All'espressionismo astratto succede l'arte pop che si realizza in Warhol, una sorta di nuovo Euripide, come *imitation of life*. Al di là del non sottovalutabile carattere drammaturgico-mimetico, e quindi di intrinseca mediazione rappresentativa,

⁶ Cfr. J. Baudrillard, *De la marchandise absolue*, in *Spécial Andy Warhol*, "Artstudio", 8/1988, pp. 6-12; Id., *Lo snobismo macchinale*, in *Il delitto perfetto*, Milano, Cortina, 1996, pp. 81-90; e anche. Perniola, M., *Warhol e il post-moderno*, in *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, pp. 37-48.

⁷ A. Danto, *The Philosopher as Andy Warhol*, in *Philosophizing Art*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2001, pp. 61-83. Il saggio era stato pubblicato originariamente nel volume che accompagnava l'inaugurazione dell'Andy Warhol Museum di Pittsburgh nel maggio del 1994.

⁸ A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981, pp. 25-26. Per un'analisi critica della proposta di Danto formulata nel saggio *Artworld* cfr. Matteucci, G., *Il percepito come opera: criteri estetici*, in F. Desideri, G. Matteucci, (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 55-63.

⁹ A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, cit., p. 26.

di una tale ricostruzione della cultura americana, a Danto preme vedere come il pop divenga esercizio filosofico. La Pop Art è una reazione a una domanda filosofica sulla natura dell'arte: perché qualcosa è arte quando qualcosa di esattamente uguale non lo è? Perché due cose esteriormente uguali appartengono a categorie diverse? La *mimesis* si realizza come cortocircuito percettivo che investe lo stesso statuto ontologico dell'opera, anzi la definisce come tale.

La Pop Art allora è un evento interno alla storia dell'arte costruito filosoficamente. Il problema allora è questo: nel momento in cui l'arte si muta in filosofia in qualche modo giunge alla sua fine. Come infatti con Euripide muore la tragedia, così con Warhol per Danto l'arte arriva a un capolinea. Il tema della fine dell'arte che Danto riprende da Hegel. Davanti alle scatole Brillo non siamo in grado di stabile se sia arte solo guardando. Le differenze sono invisibili e quindi teoretiche, centrale non è l'occhio fisico ma quello del pensiero. Con "Brillo box" assistiamo alla trasformazione di mezzi in significati, da oggetti a opere. L'arte allora non consiste nel creare nuova arte, ma arte esplicitamente per lo scopo di conoscere filosoficamente cos'è arte, ossia distinguere filosoficamente arte e realtà quando sono percettivamente identiche. L'arte raggiunge in questo modo una comprensione filosofica della sua natura. Gli stessi film di Warhol, come egli stesso ha spesso affermato, ribadiscono questa dimensione: film fatti più per essere discussi che visti

La duplicazione è la traduzione prima di quest'attitudine e la serigrafia è il prototipo artistico di questa impostazione estetica: è bandito ogni apporto soggettivo, si ricerca l'anonimità e la meccanicità. Emerge un'arte del doppio o del multiplo, la composizione bifocale. Le immagini scelte hanno sempre un contesto, una storia già nota, ma non le abbiamo mai viste nell'isolamento in cui vengono presentate, o almeno così sembra esserci suggerito. L'artista non è tanto un artefice quanto un selezionatore di immagini, li risiede il suo talento, immagini di consumo che diventano icone.

Warhol all'inizio della sua carriera di artista pop si concentra su tre temi che sembrano sconfiggere il carattere *second-hand* del nostro essere al mondo: cibo, sesso, morte (nella sua produzione cinematografica il sonno sostituisce la morte, nella serie *Sleep, Eat e Kiss / Blow-Job* del 1963). Tre dimensioni primarie dell'uomo che nella nostra epoca sono sempre mediate. Se le immagini dei media ripetute quotidianamente si svuotano, Warhol ne dà un nuovo significato e ripetendole le svuota di nuovo. Questa è la meccanicità che Warhol cerca, un concetto che in modo dissumulatorio riempirà tutte le dichiarazioni dell'artista americano. L'artista diventa macchina e maschera. L'idea di una mera produzione senza alcuna identità. Al vuoto artificioso della maschera senza volto, che troverà nella riflessione warholiana sul travestitismo la sua massima elaborazione, si sovrappone il vuoto dell'atto meccanico (tutta l'arte di Warhol, come sappiamo, è tecnologica). Quattro fasi di questa "meccanicizzazione" sono evidenti nella prima produzione pop di Warhol come hanno notato tutti i critici:

- 1) i prodotti commerciali;
- 2) la natura plastificata;
- 3) il tema della morte;
- 4) i ritratti delle star.

L'arte di Warhol ha sempre a che fare con la *merchandising*, perché è la nostra stessa vita che si confronta con la superficie del mondo: noi non vediamo mai le zuppe, ma l'oggetto o la marca di un cibo che non è più un'elaborazione culturale della natura da parte dell'uomo, ma qualcosa prodotto dalle macchine. Il trionfo della confezione. Gli stessi ritratti delle star si basano su foto promozionali, già fruite nella circolazione mediatica. Qui Warhol traduce perfettamente un'intuizione che già Benjamin aveva esposto in tutta la sua acutezza nel suo saggio sull'opera d'arte nell'epoca sua riproducibilità tecnica. Benjamin nota come il declino dell'aura dell'opera coincide con la creazione artificiosa di un suo surrogato: il legame affettivo (e quindi culturale) che il fan nutre nei confronti della star attraverso la sovraesposizione dell'immagine del divo (il suo valore espositivo, nei termini di Benjamin). Warhol è il grande interprete di questa "meccanicizzazione" del sé divistico tanto da far coincidere l'esistenza della star unicamente in questa sua essenza espositivo-virtuale, il simulacro su cui insiste a più riprese Baudrillard. "Il cinema risponde al declino dell'aura costruendo artificialmente la *personality* fuori dagli studi: il culto del divo, promosso dal capitale cinematografico, cerca di conservare quella magia della personalità che da tempo è ridotta alla magia fasulla propria del suo carattere di merce"¹⁰. A questo culto del divo, aggiunge Benjamin, fa da *pendant* la stessa possibilità che ha qualsiasi sconosciuto di "trasformarsi da passante a comparsa cinematografica"¹¹, e perché no, a celebrità del momento. Ed è su queste implicite basi che Warhol formulerà la sua famosa frase sui quindici minuti di fama che in futuro tutti potranno avere.

In quest'ottica il caso Marilyn è esemplare tanto per Warhol quanto per tutto il movimento pop¹². Norma Jean Baker rappresenta la trasformazione tangibile di un io (il nome, i capelli, la voce, l'immagine), la perfetta collisione iconica di virtuale ed espositivo, per richiamare ancora una volta Benjamin. Una schizofrenia costruita che al tempo stesso espone una verità ontologica del divismo: le star sono concetti e immagini più che persone reali, sono quindi problematiche forme ideali, *eidola* direbbe Platone. Nelle trenta serigrafie dedicate a Marilyn tra il 1962 e il 1964 si assiste alla totale spersonalizzazione di un io pur nella sua piena riconoscibilità. Anzi più Marilyn è ontologicamente riconoscibile nella sua immagine, più non lo è nella sua dimensione esistenziale. L'utilizzo di Warhol di una sola e unica immagine dell'attrice lo ribadisce (la foto è quella promozionale di Frank Powolny per il film *Niagara*). Nel concentrarsi esclusivamente sul volto (il corpo non è mai rappresentato) Warhol coglie un tratto profondo di Marilyn: l'attrice è un corpo senza trama, proiezione simbolica perfetta della città che rappresenta, Los Angeles, una città senza centro, e il

¹⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1980, pp. 34-35.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. almeno *Das Prinzip Superstar. Von Warhol bis Madonna*, a cura di I. Bruegger, G. Matt e T. Miessgang, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2006. E specificamente sulla dimensione iconica di Marilyn Monroe: *Elvis + Marilyn: 2 x Immortal*, a cura di G. De Paoli, Rizzoli, New York 1994; *Marilyn*, a cura di T. Levy e A. Sairally, County Hall, London 2003;

suo inedito statuto di prima star del passato, anche di prima star senza star system¹³. Warhol accentuerà questa sottrazione del corporeo riproducendo solo le labbra di Marilyn con una consapevole strategia del suo pensiero *second-hand*: ciò che conta di quella labbra non è la loro baciabilità (l'esperienza fisica che se ne poteva fare), ma la loro fotografabilità (l'esperienza virtuale che è sempre riproponibile). In secondo luogo si comprende come l'interesse non si concentra sul volto, ma sul trucco, la maschera, sulla mediazione sociale del corpo, in questo caso il volto. La superficie cosmetica della star diventa il muro tra noi e Marilyn, il falso accesso al mondo delle star, il fittizio del culturale è colto in tutto la sua drammaticità mimetica. Ma sul tema della bellezza come maschera sociale Warhol era stato ancora più incisivo un anno prima, nel 1961 con *Before and After*, un'opera che rappresentava una ragazza prima e dopo un intervento di chirurgia plastica la naso. L'operazione, sembra suggerire Warhol, non migliora il look, l'aspetto, ma lo trasforma, cambia la sua vita sociale. Ancora una volta non conta l'oggettività percettiva di un'esperienza, ma la sua declinazione rappresentativa. La bellezza si configura in questo momento storico, che Warhol interpreta, come un ideale parallelo al vitalismo consumistico, proprio in anni nei quali si impone una rivista come "Playboy": il sesso non è un aspetto della vita, ma uno stile di vita, non più una dimensione primaria dell'esperienza dell'individuo, ma un suo corredo iconico.

3. RISCRIVENDO IL REALE

Nei suoi testi Warhol ha ribadito in modo certamente provocatorio, ma anche netto questa modalità mediata dell'essere al mondo della civiltà contemporanea. Le frasi che seguono sono riprese dai suoi testi principali: *La filosofia di Andy Warhol* del 1975, *Popism* del 1980 e *America* del 1985¹⁴.

"Amore e sesso"

Il sesso è comunque più eccitante sullo schermo o fra le pagine che fra le lenzuola. Un amore immaginario è molto meglio di un amore reale. Non farlo mai è molto eccitante. Le attrazioni più eccitanti sono quelle tra due opposti che non s'incontrano mai.

Niente è più apparentemente lontano dell'amore nel mondo di Warhol. Ogni traccia d'emozione e sentimento è bandita. L'amore è sopportabile solo se sublimato, mediato attraverso un'immagine. Noi amiamo le stelle. L'amore in Warhol, e si potrebbe estendere a ogni rapporto umano, anche una semplice stretta di mano, ha, come ha notato Bernard Marcadé, una natura profilattica: occorre proteggersi dalla sua invasività.

¹³ Cfr. E. Morin, *Le Star*, Edizioni Olivares, Milano 1995.

¹⁴ Riprendo, anche alla lettera, molte delle osservazioni seguenti dal bellissimo contributo di Bernard Marcadé, *Andy Warhol, moraliste de l'image*, in *Spécial Andy Warhol*, cit. pp. 131-143.

“Arte commerciale”

La Business Art è il gradino subito dopo l'arte. Io ho cominciato come artista commerciale e voglio finire come artista commerciale. Dopo aver fatto la cosa chiamata “arte”, o comunque la si voglia chiamare, mi sono dedicato alla Business Art. Voglio essere un Business-Man dell'Arte o un Artista del Business. Essere bravi negli affari è la forma d'arte più affascinante.

Il rifiuto del credo dell'arte per l'arte, dell'autonomia dell'estetico. La continua contaminazione dell'arte con valori tradizionalmente considerati a lei esterni, il denaro ad esempio. L'artista stesso è commerciabile. Il business è quindi allo stesso tempo mediazione sociale dell'opera, ma anche il consolidamento. Warhol chiama questo prevalere dell'artista che diventa celebrità “aura”, un paradosso questo insito nel cuore del pop, una dimensione artistica che ha sempre cercato di negare l'individualità dell'artista. Come affermerà Roy Lichtenstein in una conferenza del 1964 infatti il pop è nella sua essenza più profonda un'arte dell'antisensibilità.

“Bellezza”

Non ho mai incontrato una persona che non si potesse dire bella. Quando mi sono fatto l'autoritratto ho evitato di riprodurre tutti i brufoli perché è così che si dovrebbe fare sempre. I brufoli sono una condizione temporanea e non hanno niente a che fare con il tuo vero aspetto. Ometti sempre i difetti: non fanno parte della bella immagine che vuoi ottenere.

La bellezza è come la fama: tutti possono essere famosi, tutti possono essere belli. La bellezza è una potenzialità che hanno tutti, è qualcosa di oggettivo. L'idea di una bellezza che va oltre il sensibile (come nei Greci, la sintesi dei corpi). Il difetto è visto come qualcosa di temporaneo che scalfisce l'idea del bello e che non ha niente a che fare con il vero. In questo senso conta di più l'immagine (la fotografia) che non è soggetta al tempo rispetto alla figura reale. Questo lo si riscontra nel divario tra la bellezza delle star nei film e nella realtà. La bellezza è sempre seriale perché ripete la stessa immagine (intatta come l'icona) all'infinito: al diverso Warhol preferisce il sempre uguale.

Una bellezza in fotografia è diversa da una bellezza dal vero. Una volta mi è stato chiesto di dire chi era la persona più bella che avessi mai incontrato. Be' le sole persone che sceglierei per la loro inequivocabile bellezza sono quelle dei film, ma se poi le incontri non sono tanto belle nemmeno loro, e così ti accorgi che anche i tuoi modelli sono fasulli. Nella vita le star del cinema non raggiungono mai i livelli che raggiungono nei film.

“Coca-Cola”

Quel che c'è di veramente grande in questo paese è che l'America ha dato il via al costume per cui il consumatore più ricco compra essenzialmente le stesse cose del più povero. Mentre guardi alla tv la pubblicità della Coca-Cola sai che anche il presidente beve Coca-Cola, Liz Taylor beve Coca-Cola e anche tu puoi berla. Una Coca-Cola è una Coca-Cola e nessuna somma di denaro ti può permettere una Coca-Cola migliore di quella che si beve il barbone all'angolo della strada. Tutte le Coca-Cole sono uguali e tutte le Coca-Cole sono buone. Liz Taylor lo sa, lo sa il Presidente, lo sa il barbone

e lo sai anche tu. L'idea dell'America è meravigliosa perché più una cosa è uguale più è americana.

La bottiglia di Coca-Cola è emblema minimale per eccellenza sia come oggetto della pittura che come oggetto di consumo. Esattamente come lo è la banconota da 1 dollaro. È la proiezione stessa dell'immagine e dell'illusione democratica. Warhol sembra suggerirci che le differenze non sono nell'oggetto, che anzi è garanzia di eguaglianza, ma nelle relazioni che gli individui/spettatori/consumatori possono eventualmente intrattenere con l'oggetto. L'oggetto diventa così plurale. Può essere molte cose, perché è visto in molti modi. L'oggetto-merce poi va oltre la dimensione del naturale. È una protezione perché la natura di per sé è sempre difettosa. Un'idea antica quella per cui l'uomo interviene laddove la natura difetta. L'arte (intesa come artificio) è lo strumento di un correttivo continuo. Come la cosmesi. All'idealizzazione della natura tramite l'arte Warhol risponde con la manipolazione e la banalizzazione dell'immagine, l'aneestetizza come nel caso dei *Flowers*, che diventano rivestimento urbano, carta da parati. Il problema dell'immagine conduce a un altro problema centrale in Warhol: l'identità degli individui. Il tema della maschera: "La nudità è una minaccia per la mia esistenza". Ma anche il tema dell'identità sessuale. Nel mondo warholiano abbiamo sempre a che fare con persone perennemente altre rispetto al proprio sé sessuale di partenza. Forse questo è la fuga più drammatica dal naturale che l'arte di Warhol registra come dimostra il ciclo *Ladies and Gentlemen* del 1975 che ha come tema il travestitismo e la transessualità.

Nonostante il geniale esorcismo dal reale che Warhol ha coltivato mediante la riproduzione del reale stesso, permane nell'artista americano un senso tragico difficilmente estirpabile. Non tanto e non solo nel tema della morte, tema che affiora in tutta la produzione warholiana, ma in alcune frasi che qua e là emergono dai suoi testi o dalle sue dichiarazioni. Aforismi impenetrabili e lapidari che sembrano usciti da qualche frammento postumo di Nietzsche, come ad esempio il "Nascere è un po' come essere rapiti. E poi venduti come schiavi" contenuto in *La filosofia di Andy Warhol*, oppure schegge indecifrabili di qualche presocratico, come una frase sgrammaticata rinvenuta in un quaderno d'appunti, presumibilmente alla fine degli anni Sessanta¹⁵: "illiminate art", un ibrido tra "illuminati e eliminate". Illuminare ed eliminare l'arte allo stesso tempo. Un'arte capace di registrare la realtà, ma presumibilmente anche incapace di farlo. Warhol ha lasciato troppe suggestioni, troppe immagini dietro di sé per elaborare ipotesi plausibili. L'interprete allora non può fare a meno che seguire le parole dell'artista ancora una volta.

Non ho mai capito, perché quando si muore, non si svanisce e basta, ogni cosa così potrebbe continuare ad andare avanti come prima, solo che tu non ci saresti più. Ho sempre pensato che mi sarebbe piaciuta una lapide vuota. Nessun epitaffio, nessun nome. Beh, in realtà, mi piacerebbe che ci fosse scritto "finzione".

¹⁵ Ne dà conto Wayne Kostenbaum nella sua monografia *Andy Warhol*, Viking, New York 2001, p. 64.

Abstract

Tutta l'opera di Warhol sembra avvolta da un'interrogazione continua sullo statuto della *mimesis*. Nella contemporaneità Warhol comprende come ogni esperienza sia irrimediabilmente *second-hand*, mediata dalla forza iconica dei sistemi di comunicazione che compongono la trama del reale. In questo quadro, sulla base di quanto aveva già espresso Walter Benjamin e ribadito Arthur Danto, nell'arte non conta più l'esperienza percettiva (fisica), ma la sua declinazione rappresentativa (virtuale).

Nota biografica

Andrea Mecacci insegna Estetica presso la facoltà di Architettura dell'Università di Firenze. Ha trascorso periodi di ricerca presso l'Università di Tubinga e la Georgetown University di Washington, DC. È autore di *Hölderlin e i Greci* (Bologna 2002) e *La mimesis del possibile. Approssimazioni a Hölderlin* (Bologna 2006). Ha curato le edizioni di *Hölderlin e l'idealismo tedesco* di Cassirer (Roma 2000) e *Eraclito* di Gadamer (Roma 2004). Attualmente sta ultimando una monografia su Andy Warhol per la casa editrice Laterza.

STUDI E SAGGI

Titoli pubblicati

ARCHITETTURA E STORIA DELL'ARTE

Benelli E., *Archetipi e citazioni nel fashion design*

Benzi S., Bertuzzi L., *Il Palagio di Parte Guelfa a Firenze. Documenti, immagini e percorsi multimediali*

Biagini C. (a cura di), *L'Ospedale degli Infermi di Faenza. Studi per una lettura tipomorfologica dell'edilizia ospedaliera storica*

Fрати M., *"De bonis lapidibus conciiis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze nei cantieri fra XIII e XIV secolo*

Maggiora G., *Sulla retorica dell'architettura*

Mazza B., *Le Corbusier e la fotografia. La vérité blanche*

Messina M.G., *Paul Gauguin. Un esotismo controverso*

Tonelli, M.C., *Industrial design: latitudine e longitudine*

CULTURAL STUDIES

Candotti M.P., *Interprétations du discours métalinguistique. La fortune du sūtra A 1.1.68 chez Patañjali et Bhartṛhari*

Nesti A., *Per una mappa delle religioni mondiali*

Nesti A., *Qual è la religione degli italiani? Religioni civili, mondo cattolico, ateismo devoto, fede, laicità*

Rigopoulos A., *The Mahānubhāvs*

Squarcini F. (a cura di), *Boundaries, Dynamics and Construction of Traditions in South Asia*

Vanoli A., *Il mondo musulmano e i volti della guerra. Conflitti, politica e comunicazione nella storia dell'islam*

DIRITTO

Curreri S., *Democrazia e rappresentanza politica. Dal divieto di mandato al mandato di partito*

Curreri S., *Partiti e gruppi parlamentari nell'ordinamento spagnolo*

Federico V., Fusaro C. (a cura di), *Constitutionalism and Democratic Transitions. Lessons from South Africa*

Fiorita N., *L'Islam spiegato ai miei studenti. Otto lezioni sul diritto islamico*

ECONOMIA

Ciappei C. (a cura di), *La valorizzazione economica delle tipicità rurali tra localismo e globalizzazione*

Ciappei C., Citti P., Bacci N., Campatelli G., *La metodologia Sei Sigma nei servizi. Un'applicazione ai modelli di gestione finanziaria*

- Ciappei C., Sani A., *Strategie di internazionalizzazione e grande distribuzione nel settore dell'abbigliamento. Focus sulla realtà fiorentina*
- Garofalo G. (a cura di), *Capitalismo distrettuale, localismi d'impresa, globalizzazione*
- Lauretì T., *L'efficienza rispetto alla frontiera delle possibilità produttive. Modelli teorici ed analisi empiriche*
- Lazzeretti L. (a cura di), *Art Cities, Cultural Districts and Museums. An Economic and Managerial Study of the Culture Sector in Florence*
- Lazzeretti L. (a cura di), *I sistemi museali in Toscana. Primi risultati di una ricerca sul campo*
- Lazzeretti L., Cinti T., *La valorizzazione economica del patrimonio artistico delle città d'arte. Il restauro artistico a Firenze*
- Lazzeretti L., *Nascita ed evoluzione del distretto orafa di Arezzo, 1947-2001. Primo studio in una prospettiva ecology based*
- Simoni C., *Approccio strategico alla produzione. Oltre la produzione snella*
- Simoni C., *Mastering the Dynamics of Apparel Innovation*

FILOSOFIA

- Cambi F., *Pensiero e tempo. Ricerche sullo storicismo critico: figure, modelli, attualità*
- Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*
- Desideri F., Matteucci G. (a cura di), *Estetiche della percezione*
- Giovagnoli R., *Autonomy: a Matter of Content*
- Valle G., *La vita individuale. L'estetica sociologica di Georg Simmel*
- Baldi M., Desideri F. (a cura di), *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*
- Solinas M., *Psiche: Platone e Freud. Desiderio, sogno, mania, eros*

LETTERATURA, FILOLOGIA E LINGUISTICA

- Dei L. (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi. In memoria, per la memoria*
- Franchini S., *Diventare grandi con il «Pioniere» (1950-1962). Politica, progetti di vita e identità di genere nella piccola posta di un giornalino di sinistra*
- Francovich Onesti N., *I nomi degli Ostrogoti*
- Gori B., *La grammatica dei clitici portoghesi. Aspetti sincronici e diacronici*
- Keidan A., Alfieri L. (a cura di), *Deissi, riferimento, metafora*
- Lopez Cruz H., *America Latina aportes lexicos al italiano contemporaneo*
- Pavan S., *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*
- Svandrlík R. (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*
- Totaro L., *Ragioni d'amore. Le donne nel Decameron*

POLITICA

- De Boni C., *Descrivere il futuro. Scienza e utopia in Francia nell'età del positivismo*
- De Boni C. (a cura di), *Lo stato sociale nel pensiero politico contemporaneo. I. L'Ottocento*
- Spini D., Fontanella M., *Sognare la politica da Roosevelt a Obama. Il futuro dell'America nella comunicazione politica dei democrats*

PSICOLOGIA

- Aprile L. (a cura di), *Psicologia dello sviluppo cognitivo-linguistico: tra teoria e intervento*
- Barni C., Galli G., *La verifica di una psicoterapia cognitivo-costruttivista sui generis*

Luccio R., Salvadori E., Bachmann C., *La verifica della significatività dell'ipotesi nulla in psicologia*

SOCIOLOGIA

Alacevich F., *Promuovere il dialogo sociale. Le conseguenze dell'Europa sulla regolazione del lavoro*

Bettin Lattes G., *Giovani Jeunes Jovenes. Rapporto di ricerca sulle nuove generazioni e la politica nell'Europa del sud*

Bettin Lattes G. (a cura di), *Per leggere la società*

Bettin Lattes G., Turi P. (a cura di), *La sociologia di Luciano Cavalli*

Catarsi E. (a cura di), *Autobiografie scolastiche e scelta universitaria*

Leonardi L. (a cura di), *Opening the European Box. Towards a New Sociology of Europe*

Nuvolati G., *Mobilità quotidiana e complessità urbana*

Ramella F., Trigilia C. (a cura di), *Reti sociali e innovazione. I sistemi locali dell'informatica*

Rondinone A., *Donne mancanti. Un'analisi geografica del disequilibrio di genere in India*

STORIA E SOCIOLOGIA DELLA SCIENZA

Cabras P.L., Chiti S., Lippi D. (a cura di), *Joseph Guillaume Desmaisons Dupallans. La Francia alla ricerca del modello e l'Italia dei manicomi nel 1840*

Cartocci A., *La matematica degli Egizi. I papiri matematici del Medio Regno*

Guatelli F. (a cura di), *Scienza e opinione pubblica. Una relazione da ridefinire*

Lippi D., *Illacrimate sepolture. Curiosità e ricerca scientifica nella storia delle riesumazioni dei Medici*

Meurig T. J., *Michael Faraday. La storia romantica di un genio*

Massai V., *Angelo Gatti (1724-1798)*

STUDI DI BIOETICA

Baldini G., Soldano M. (a cura di), *Tecnologie riproduttive e tutela della persona. Verso un comune diritto europeo per la bioetica*

Bucelli A. (a cura di), *Produrre uomini. Procreazione assistita: un'indagine multidisciplinare*

Costa G., *Scelte procreative e responsabilità. Genetica, giustizia, obblighi verso le generazioni future*

Galletti M., Zullo S. (a cura di), *Lo stato vegetativo permanente e le nuove condizioni del morire*

Finito di stampare presso
la tipografia editrice Polistampa