

SINTESI (a cura del prof. Santoro Mario) – Maurizio Ferraris – Sergio Givone – Federico Vercellone, *Estetica*, Tea editore, Milano 1996, pp. 115.

1. Introduzione.

«L'estetica è anzitutto divisa tra un continuismo tenace, che insiste sulla costanza del problema del bello e dell'arte nel pensiero occidentale, e un assoluto nominalismo, che fa incominciare l'estetica con le *Meditationes* di Baumgarten, che nel 1735 inventa il nome e, dunque, la cosa (ivi, p. 8).

(...) L'estetica di Baumgarten non è la filosofia dell'arte di Hegel, e soprattutto non è la «filosofia artista» di Nietzsche. Per il primo, come per la maggior parte dei suoi contemporanei e nel quadro del continuismo tra sensibilità e intelletto, si tratta di rendere ragione di quelle cognizioni chiare ma confuse che ci vengono dai sensi e dalle immagini, e che, nel rischiaramento infinito di una monade, possono (ma non necessariamente devono) trovare finalmente la luce dell'intelletto (ivi, pp. 8-9).

(...) L'arte vale in quanto è opera dello spirito, ma lo spirito è il nulla. Più che segnare il definitivo accantonamento dell'arte nelle regioni dell'infanzia del genere umano, il Novecento filosofico sembra dunque riconciliarsi con il mito. Se il mondo non esiste che nel suo racconto, la filosofia come *teleologia rationis humanae* non può impegnarsi nella ricerca di una verità finalmente ottenibile, e trova (nell'arcaismo che, nel nostro secolo, è forse il suo tratto caratteristico) il proprio senso precisamente nel suo fondamento avverso, il mito da cui si era dipartita. Se questo è vero, l'inafferrabilità dell'estetica, tante volte rilevata, non è che la trama oscura o l'altro volto della filosofia – o, almeno, di una filosofia, quella che si è posta il problema dell'edificazione di una scienza filosofica che si è chiamata estetica» (pp. 9-10).

2. La nascita dell'estetica tra sensibilità e riflessione.

2.1. *Ascesa e declino dell'invenzione di Baumgarten.* - «Estetica, da *aisthetikè* ((sott. *episteme*; in relazione a *aisthesis*, sensazione) è una paleonimia, forse avvertita soggettivamente come neologismo, sorta dall'uso sei-settecentesco di coniare grecismi dotti. Neologicistico, ed effettivamente indicativo della invenzione di una scienza nuova, è l'uso sostantivale dell'aggettivo *aesthetikè*. Quest'ultimo si trova, ad esempio, in Aristotele, che parla di *phantasia loghistikè kai aisthetikè* (*De an.* III, 10, 433 b 29) e, ancora nella tradizione aristotelica, nel *Lexicon Philosophicum* di Rodolfo Goclenio (1615), che, alla voce *Phantasia*, distingue, seguendo il lessico Suida, una *phantasia bouletikè* (di natura soltanto intelligibile), e una *phantasia aisthetikè* («*quae sensui adjuncta est*»: immaginazione riproduttiva, che si distingue – e ci troveremo sovente confrontati con queste tassonomie – in *confusa*, propria dei vermi, e in *inconfusa*; quest'ultima a sua volta è suddivisa in «*quae potest doceri*» - *didaktè* - «*Haec tribuitur Canibus & psittacis*», e «*quae non potest doceri*», come nelle formiche e nei ragni. Gli zoofiti, una forma intermedia tra piante e animali, avrebbero una fantasia solo *aisthetikè*).

L'onomaturgo è Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), professore e poi rettore nella Università di Francoforte sull'Oder, massimo esponente della scuola leibnizio-wolffiana che nel Settecento dominò in Germania sino a Kant; l'occorrenza è alla fine del § 116 delle giovanili *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735); gli *aisthetà* si contrappongono ai *noetà* dell'intelletto, ma non designano la sola sensazione attuale, potendo riferirsi anche alla traccia della sensazione. Questa emancipazione dalla sensibilità è il principio della creatività della immaginazione; ancora Baumgarten (§ 116): negli *aisthetà* rientrano non solo i *sensualia*, ma anche i *phantasmata*, dunque sia ciò che è sensuale per il soggetto (§§ 24 ss.) sia le rappresentazioni della fantasia (§§ 28 ss.); i fantasmi infatti sono sia passivi (immaginazione riproduttiva), sia sganciati dal concatenamento fattuale e riarticolati secondo un ordine libero (immaginazione produttiva, o più esattamente combinatoria), e in questo caso sono detti *figmenta* (§§ 50 ss.), distinti in veri (possibili nel nostro mondo) e eterocosmici (possibili in un altro cosmo). In Baumgarten, l'immaginazione diviene la base che differenzia l'estetica da una pura teoria della sensibilità, e la incammina verso la riflessione per almeno due versi: 1) l'esame delle sensazioni non

attuali e non presenti (idealizzazione intraestetica); 2) l'esame del soggetto in rapporto con se stesso, nella riflessione sul sentimento di piacere o dispiacere procuratogli dalla immagine. L'estetica è qui scienza della sensazione-riflessione così come, topologicamente, confina in alto con la filosofia, in basso con la poetica e la retorica (§117).

Queste determinazioni sono precisate nei *Philosophische Briefe von Aletophilus* (1741), e dalla definizione di Baumgarten nella *Aesthetica* (1750: I, § 1; la seconda parte uscì nel 1758, e l'opera resta incompiuta): «l'estetica (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello, arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensitiva». Le arti liberali risultano distinte dalle meccaniche, con privilegio delle arti del discorso (grammatica, retorica e poetica, appunto;...). Più importante è il richiamo alla gnoseologia inferiore... il cui ambito è l'*analogon rationis* (così già nella *Metaphysica*, 1739: § 640), che ricopre l'irrazionale e il verosimile, e la cui perfezione è insegnata dall'estetica; il confine tra superiore e inferiore è fluido, e dipende per intero dal grado, maggiore o minore, di chiarezza.

Il riferimento all'analogo della ragione è il punto in cui si addensa tutto il problema; l'estetica non è il prerazionale, ma il pararazionale, un analogo della ragione che non può essere ricondotto all'identico. (...) Nella seconda parte della *Aesthetica* (§ 631), Baumgarten distingue una verità secondo l'estesi e una verità secondo la noesi: ci sono cose chiare secondo l'estesi e oscure secondo la noesi; inversamente, verità noeticamente chiare possono risultare inaccessibili all'analogo della ragione quando sia usato da solo... E' dunque postulata (secondo un canone platonico e aristotelico) la distinzione non solo tra due ordini di conoscenze, ma anche tra due ordini di discorso: quello retorico, che è fluente e largo, ed è proprio dell'estetica – e quello conciso e serrato della dialettica. Quest'ultimo (e qui Baumgarten si appoggia per l'appunto all'autorità di Aristotele), serve nelle opere acroamatiche, ma è nocivo se fuori luogo, ossia (e questa precisazione è certo della massima importanza) *fuori del circolo della ragione*. (...) L'estetico è come il retore, e piuttosto che pansofico e polistorico deve essere esperto nel dire, sulla base di una erudizione generica (1750: § 67); così come la completezza del discorso estetico non deve necessariamente eguagliare quella vigente nella logica, nella filosofia e nella matematica (§ 158); «chi intenda bellamente pensare deve tenere questa via di mezzo: quanto occorre, quanto basta» (§ 162) » (ivi, pp. 10-12).

«Nella definizione baumgarteniana dell'estetica si trovano pertanto i presupposti della sua morte, che non ha, strettamente parlando, relazione con la morte del suo preteso oggetto, ossia l'arte. L'estetica è la scienza dell'orazione sensitiva, lo si è visto, e non solo dell'orazione sensitiva perfetta, cioè del poema; il suo rapporto più prossimo è la retorica, la propaganda e la poetica in quanto rende i concetti visibili e concreti (individuali)... Dall'idealismo innanzi – ma proseguendo l'inclinazione illuministica alla *Populärphilosophie* – sarà la filosofia stessa a reclamare per sé il possesso degli allettamenti sensibili, revocabili all'oratoria, al mito e alla storia, e non all'arte soltanto nel quadro di una nuova mitologia. L'arte dunque non muore perchè si faccia avanti il mondo arido della scienza, ma perchè questo mondo si orna coi colori del mito» (ivi, p. 17).

2.2. *Il sistema delle arti*. - «La sentenza di Adorno nella *Teoria estetica* (1970), secondo cui Kant e Hegel furono gli ultimi a poter parlare in grande stile di estetica senza intendersi di arte, oltre a essere ingiusta verso entrambi, mistifica i caratteri propri del sorgere dell'estetica, che non è una ripresa filosofica delle poetiche, nè una generalizzazione teoretica della critica, bensì una riflessione sulla sensibilità in rapporto alla ragione» (ivi, p. 23).

«Se questo è vero, il sorgere di un sistema autonomo delle arti non è il solo candidato, per la secondarietà della riflessione sul bello, e della stessa autonomia dell'arte, rispetto a decisioni e circostanze di cui l'autonomizzarsi del sistema delle belle arti, fattesi arti *tout court*, pare piuttosto una conseguenza. Qui il sistema delle arti deve essere messo in contatto con altri generi di sistematiche: il sistema dei saperi (la posizione dell'estetica rispetto alla dialettica, alla retorica e alla poetica, ossia le arti liberali la cui traslazione nelle arti belle non è affatto integrale), e il sistema delle facoltà e delle idee estetiche (cioè appunto il formarsi di idee-guida come gusto, giudizio, genio, senso comune e senso della bellezza, da una parte; e d'altra parte il selezionarsi, di fronte alla divisione medievale di intelletto e volontà, di una tripartizione, ravvisabile tra i moderni in Bacone

ma già osservabile in Aristotele, in senso, immaginazione e intelletto – i presupposti della gnoseologia inferiore in cui si colloca l'invenzione di Baumgarten).

E' un fatto che nel XVIII secolo si fa avanti l'evoluzione per cui con arte si intendono i *beaux arts*, distinti dalle arti utili ma anche, almeno incoativamente, dalle arti liberali... La chiarezza della definizione di un sistema delle arti è piuttosto comparativa, rispetto all'antico, dove all'evidenza mancava un concetto unitario (al massimo c'era la nozione di *mimesis*, che per altro si riferiva anche a concetti non estetici). E il moderno umanistico e rinascimentale non aveva apportato in quanto tale un rinnovamento, visto che il Rinascimento non forma una teoria unitaria delle arti, ma piuttosto continua sulla falsariga della tradizione delle arti liberali; la massima acquisizione è, in Italia, la separazione di pittura, scultura e architettura dal resto dell'artigianato» (ivi, pp. 23-24).

«L'Italia non dà grandi contributi per la formazione del sistema moderno. Per Muratori la poesia include l'eloquenza e la storia, cioè gli *studia humanitatis*; le trasformazioni (se adottiamo l'assiologia di Kristeller) interverranno quando Bettinelli e altri si rimetteranno in pari con i francesi e gli inglesi. Da questo punto di vista, il vero apporto per la costituzione di un sistema delle arti è francese, per via dell'apporto di Charles Batteux (*Les beaux arts réduits à un même principe*, 1746), poi accolto e propagato dalla *Encyclopédie*... E' una tesi molto diffusa, che conferisce una luce supplementare al progetto di Baumgarten di una *scientia cognitionis sensitivae*; tutto dev'essere scienza, compresa l'arte; dove però è utile rilevare che proprio la preoccupazione epistemologizzante, come poi nell'Ottocento, eccita la scissione, o per mimesi (l'arte come la scienza) o per allergia (l'arte sopra la scienza)» (ivi, p. 25).

2.3. *La divisione delle facoltà*. - «Sopra il gusto sta per solito il genio, quando non si confonda con esso; se quello ha funzione prevalentemente ricognitiva, questo ha piuttosto, ma non necessariamente, una funzione produttiva. Tale pare essere la distinzione prevalente, che non passa tra natura e cultura (gusto e genio essendo entrambi innati e potendo del resto essere educati), ma consiste piuttosto nel fatto che il genio produce e il gusto riconosce (si è visto però come in molti casi il gusto sia il tratto proprio del poeta). L'ingegno (*ingenium*, *wit*, *Witz*, *génie*) è un demone dell'analogia, che trova rapporti non palesi tra le cose (la misura dell'ingegno, già per Aristotele, è la creazione di paragoni inusitati). In questo senso, nel Settecento, come già in Bacone, si conferma una differenziazione tra *ingenium* (come facoltà di cogliere le analogie) e *iudicium* (abilità nel riconoscere le differenze); così in Wolff, che distingue per l'appunto tra *Witz* (*ingenium*, arguzia) e *Scharfsinnigkeit* (*acumen*, acutezza). La distinzione è sostanzialmente accolta da Baumgarten, per il quale l'ingegno è, in senso stretto, la facoltà di riconoscere le identità fra le cose (1739: § 572) e, in senso lato e riflessivo, è una determinata proporzione tra le facoltà di un individuo (*Ibidem*: § 648). L'*esprit* dei Francesi, quello, in particolare, diffuso in Germania dalla larga circolazione di *De l'esprit* di Helvétius (1759), ha determinazioni affini, consistendo in una facoltà produttrice di pensieri (per 'genio' Helvétius propone l'etimo da *gigno*), che procede attraverso l'assemblaggio di idee e di combinazioni nuove (Pascal, 1670: «Q'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau; la combinaison des matières est nouvelle»; più in generale, si tenga presente la distinzione tra *esprit de géométrie* e *esprit de finesse*, che si appoggia però piuttosto a una differenziazione tra l'impalpabilità degli oggetti a cui si dirige il primo, e la sensibilità degli oggetti del secondo, per percepire i quali «il n'est question que d'avoir bonne vue, mais il faut l'avoir bonne», *Ibidem*: 1091). La metafora è la forma oggettiva di ciò che l'ingegno è soggettivamente: favola abbreviata (Aristotele) che pone sotto gli occhi l'analogia colta dal genio.

Abbiamo parlato di facoltà e non solo di idea estetica, precisamente nel senso che storicamente il correlato più prossimo del genio è l'immaginazione, distinta dalla sensibilità e dall'intelletto. Resta da sapere se questa facoltà sia necessariamente connessa con l'arte, e questo si complica secondo che si distingua, come già nella tradizione, tra la immaginazione riproduttiva (più prossima alla sensibilità, trattenendo l'intuizione senza la presenza dell'oggetto) e la immaginazione produttiva (che procede a associazioni libere e arbitrarie, combinando, secondo il detto di Bacone, matrimoni illegali tra le cose)» (ivi, pp. 38-39).

«Le arti e i teatri della memoria, gli ideali pansofici e polimatici che dal Rinascimento si portano verso il Settecento, sono in questo senso la rielaborazione di un retaggio retorico, in cui le arti della

inventio come tecniche della memoria (ricordare delle topiche per provare argomenti persuasivi all'interno di un ambito pregresso di *loci communes*) si protende verso l'invenzione nel senso moderno. E' a questo apparato che si richiama Vico, la cui scienza nuova viene a coincidere con lo scoprimento di una antichissima sapienza. La *semeiotikè* di Locke e la *characteristica* di Leibniz sono le più nette affermazioni di questa prospettiva, in cui la memoria viene a sposarsi con l'invenzione. Semmai, nel secolo dell'estetica si annuncia una frattura, per cui da una originaria unità entro una logica dell'invenzione si disegnò (ma soprattutto retrospettivamente, agli occhi di una storiografia sorta sul suolo della scissione kantiana tra sensibilità e intelletto, indi di quella ottocentesca tra scienze della natura e scienze dello spirito) una divaricazione tra logica e estetica, intellettuale e sensibile, calcolo e immaginazione. La logica non si svolse nel senso della induzione, bensì in quello dell'*ars inveniendi* matematizzata di Descartes e di Leibniz. Il sorgere dell'estetica si rispecchia nella genesi della storia, perchè la sensibilità e l'individualità (...) stanno prendendo congedo dalla logica matematizzata dell'universale. E' in questa prospettiva che bisogna guardare all'*Aesthetica* di Baumgarten, specie nella sezione II, dedicata all'estetica naturale, che non è l'esame del bello di natura, ma delle facoltà estetiche di cui è dotato l'estetico felice (che non è solo l'artista): sentire acutamente, immaginare, avvalersi di perspicacia («la quale rifinisca, per così dire, i suggerimenti del senso e della fantasia», 1750: § 32), riconoscere, ossia avvalersi di memoria: «Gli antichi, i quali riconducevano alla memoria anche la riproduzione immaginativa, chiamavano Mnemosine la madre delle Muse» (§ 33). Tuttavia, nell'ingegno bello intervengono anche le facoltà conoscitive superiori, perchè intelletto e ragione suscitano le passioni, visto che hanno un ruolo egemone entro le facoltà dell'anima; la perfezione estetica è armonica, dunque debitrice di intelletto e ragione, e infine la percezione dell'analogo della ragione, come facoltà inferiore, si ottiene appunto quando, risalendo dal basso verso l'alto, produce la bellezza dell'intelletto e della ragione (§ 38). Il rapporto, in generale, è dispari: un ingegno bello, dotato di immaginativa, può accidentalmente trascurare le altre facoltà, ma ben difficilmente chi eccella nelle facoltà superiori omette di conferire una perfezione estetica a tutto ciò che produce... Ci può, insomma, essere bellezza senza esattezza, ma la vera esattezza ha anche la bellezza... La distinzione delle facoltà nei loro esiti pragmatici, dunque, non è riferita al sistema delle arti, nè strettamente al sistema delle idee estetiche, ma piuttosto fa riferimento a un esame psicologico... L'immaginazione è qui un ingrediente psicologico che concorre alla forza o alla virtù della produzione poetica (§ 384, «nobiltà d'animo estetica»), cui si ricollega, come in tutta la scuola leibnizio-wolffiana, l'ambito delle finzioni (e l'immaginazione produttiva si caratterizza come *facultas fingendi*)... Finzione è tutto ciò che non è sensazione, dunque ci possono anche essere delle finzioni strettissimamente vere (quelle a cui non manca che la percezione: ciò che si apprende del passato attraverso la storia, ciò che si scorge da lontano nel presente, ciò che si progetta per il futuro, come la torre nell'anticipazione dell'architetto, § 506). Le finzioni eterocosmiche, invece, che postulano un altro mondo, sono poetiche, anche se profferite da storici (§ 511)» (ivi, pp. 41-43).

Baumgarten nella sua opera, *Aesthetica*, considera l'immaginazione, nel senso aristotelico e wolffiano, come una facoltà intermedia tra *aisthesis* e *noesis*.

Durante tutto il Settecento si dibatte circa lo statuto estetico dell'immaginazione. Kant, nella *Critica del giudizio*, si avvale dell'immaginazione sia nell'analitica del bello che nell'analitica del sublime, secondo qualità modernamente estetiche. Nella *Critica della ragion pura*, l'immaginazione produttiva, pur svolgendo la prima funzione di mediazione tra sensibile ed intelligibile, assume un ruolo centrale proprio nell'ambito gnoseologico, accantonando la sua portata poetologica. «Capacità di immaginazione è la facoltà di rappresentare un oggetto, anche *senza la sua presenza*, nell'intuizione» (1787: 185). Kant, nei suoi corsi, cita la seguente definizione wolffiana: «*Facultas producendi perceptiones rerum sensibilibus absentium Facultas imaginandi seu Imaginatio appellatur*» (Wolff, *Psychologia empirica*, 1732, § 92) (Cfr. ivi, pp. 44-45). «Sul piano della deduzione, l'immaginazione predispone i dati della intuizione per il loro uso da parte dell'intelletto che si vuole legislativo. I dati della sensibilità sono eterogenei rispetto alle categorie dell'intelletto. Occorre allora che una funzione medi tra i due livelli; e questo avviene proprio perchè l'immaginazione sarebbe quella facoltà che, sgangiando l'intuizione dalla presenza, la predispone

per il suo uso categoriale. L'abisso tra intuizione e intelletto aperto dal rifiuto kantiano nei confronti del gradualismo leibniziano viene ripianato da questa mediazione. Sul piano dello schematismo, l'immaginazione è una funzione della memoria idealizzante. Senza la sintesi dell'immaginazione nella riproduzione, io non potrei mai far seguire ad A: B, C, D..., ma mi troverei sempre di fronte ad A, in un tempo che sarebbe insieme istantaneo e assoluto. L'immaginazione, qui, non ha dunque nulla di poetico. La si può definire come la capacità di tesaurizzare nella memoria, *ossia di idealizzare*» (ivi, p. 45).

2.4. *Individuo e astrazione*. – (...) «Il principio della identità degli indiscernibili, che Kant ritorcerà contro Leibniz quasi a rimproverargli di avere considerato solo l'identità logica e non quella estetica, ha in Leibniz il valore diametralmente opposto della rivendicazione della individualità per cui la differenza tra due individui è sempre più che numerica, e mai, come nella scommessa di Sofia di Hannover, si troveranno due foglie uguali allo stesso modo che mai due anime usciranno identiche dalle mani del creatore. Persino l'individuo non è uguale a se stesso che per spazio di un istante. La fondazione ontologica della individualità (e nulla esiste senza ragione) fornisce la più potente cauzione metafisica ai diritti del gusto, che non è semplicemente l'accidentale rispetto all'universale. La rivalutazione dell'individuo impone altresì dei limiti all'astrazione (della quale vengono peraltro riconosciuti i meriti nel quadro della distinzione tra verità di fatto e verità di ragione)» (ivi, p. 49).

Leibniz, nella sua opera del 1705, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, III, 3, così afferma : Non dissento affatto da quest'uso delle astrazioni, purchè si risalga dalle specie ai generi piuttosto che dagli individui alle specie. Perchè (per paradossale che sembri), ci è impossibile avere la conoscenza degli individui e trovare il modo di determinare esattamente l'individualità di qualunque cosa, a meno di tenerla tal quale; perchè tutte le circostanze possono ripresentarsi; le differenze più piccole ci sono insensibili; il luogo e il tempo, lungi dall'essere determinanti, sono essi stessi determinati dalle cose che contengono. E' soprattutto da considerarsi, a questo proposito, che l'individualità implica l'infinito, e che solo chi è capace di comprenderlo può conoscere il principio di individuazione di una determinata cosa; ciò che (se bene inteso) deriva dalla influenza reciproca di tutte le cose dell'universo.

E' utile richiamarsi alla mente questo passo di Kant, tratto dalla *Critica della ragion pura*:

Senza dubbio, si deve dire: ciò che spetta o contraddice universalmente ad un concetto, tocca anche o contraddice ad ogni parte contenuta in quel concetto [...]. Sarebbe tuttavia assurdo mutare questa proposizione fondamentale della logica, così da farle dire: ciò che non è contenuto in un concetto universale non è contenuto neppure nei concetti particolari, che sono subordinati a quello; questi, in effetti, sono concetti particolari appunto perchè contengono in sè qualcosa di più rispetto a ciò che è pensabile nel concetto universale (1787: 349-50).

Nel paragrafo 560 della *Aesthetica*, Baumgarten affronta precisamente questo aspetto:

Si chiede, ora, se l'universale descritto [quello ottenuto nelle scienze per astrazione] possieda tanta verità metafisica, quanta ne possiede l'individuo sotto di esso contenuto. Ritengo che i filosofi possano vedere chiarissimamente che il guadagno nella perfezione formale, all'atto della verità e della conoscenza logica, si paga con la perdita di molta e grande perfezione materiale. Che cosa è, infatti, l'astrazione se non una perdita? Allo stesso modo non realizzerai una sfera a spese di un pezzo di marmo irregolare, se non perdendo almeno tanta materia quanta ne richiede il maggiore valore della rotondità.¹

«Nel razionalismo di Wolff, il conseguimento di rappresentazioni distinte era un motivo sufficiente per sottoporsi alla fatica dell'astrazione, ossia a ciò che Hegel chiamerà il lavoro del concetto; ma nella seconda metà del Settecento si fa avanti una tonalità sensistica e nichilistica: anche le rappresentazioni distinte di noi uomini sono confuse (Meier, *Vernunftlehre* [*Dottrina della ragione*], 1752: §179, § 175); la conoscenza universale è solo una illusione. La nascita dell'estetica sarebbe dunque la stessa cosa che la «bancarotta della conoscenza», ancora secondo l'espressione di Bäumler (ma meglio sarebbe parlare di una divaricazione). La nuova scienza di Baumgarten è il controcanto della logica dell'astrazione di Wolff; l'astrazione comporta l'identificazione, nel genere sommo, di essere e nulla (è la vacuità dell'astrazione che Hegel riconoscerà nella sua logica). A ciò si risponde con il richiamo all'individuo, che è insieme il rimedio e la causa del nichilismo. All'astrazione vuota in cui l'essere e il nulla si confondono si risponde con la concretezza dell'individuo, con l'entelechia che può rispondere al problema del senso. Ma d'altra parte proprio il concreto si rivela evanescente, cioè ineffabile e mai attingibile nel suo fondamento ultimo; e il

¹ I passi citati sono presenti in M. FERRARIS - S. GIVONE – F. VERCELLONE, *op. cit.*, pp. 49-50.

fine immanente all'individuo viene a equivalere all'essenza di scopo, secondo l'intuizione che si farà chiara nel fondo nichilistico della *Critica del giudizio*.

L'estetica di Baumgarten è una logica dell'individuale. «Chiaro» è per lui un'espressione vacua; ciò che domina, ora, è *sensitivus*; e sensitivo è diverso da sensuale; qui si sviluppa quella elaborazione che pone capo al concetto di sensibilità pura in Kant. La poesia, come *oratio sensitiva perfecta*, è conoscenza perchè è connessione, ma la connessione non risulta da concetti, bensì dall'articolarsi di idee sensibili in un discorso del pari sensibile (così ancora in Kant: non sono le leggi a determinare la causalità, ma l'azione di un fenomeno A su un fenomeno B); la perfezione si dà quando il discorso unisce alla unità e alla connessione anche la massima molteplicità possibile, secondo il principio leibniziano che Baumgarten suppone nel § 8 delle sue *Meditationes*: l'orazione sensitiva sarà tanto più perfetta, quanto più parti varie vi agiranno per suscitare rappresentazioni sensitive. Una poesia è una unità di rappresentazioni sensibili, in un quadro orientato dall'unità della varietà, dal momento che senza unità non ci può essere nemmeno varietà. Si tratta di unità nella molteplicità sensibile, non di unità logico-razionale. Onde la poeticità del particolare: «è poetico che nel poema le cose da rappresentare siano determinate quanto più possibile» (1735: § 18); inversamente, gli individui essendo completamente determinati, «le rappresentazioni singolari sono sommamente poetiche» (§ 19). Dal principio fondamentale, che l'individuo è massimamente poetico, segue una valutazione della metafora, che nei fatti è un encomio della metonimia, e la tesi che le rappresentazioni di genere inferiore o di specie sono più poetiche che le rappresentazioni di genere superiore o di genere (§ 20: *palma pro praemio, Lybicae areae pro terris frugiferis*); tempo e luogo sono utili ausilii per la individuazione, in base al principio leibniziano secondo cui spazio e tempo non sono categorie assolute, ma indicano immancabilmente una situazione determinata (§ 32: «sappiamo che è poetico rappresentare le cose secondo la massima determinazione possibile. Ora, le determinazioni di tempo e di luogo sono numeriche, o almeno specifiche: talché determinano la cosa massimamente»); lo stesso dicasi dei nomi propri (§ 89); di qui, ancora, il valore degli esempi, § 21 e § 22. Qual è il rapporto dell'esempio con l'universale e del sensibile con l'intellettuale? Tale, in ultimo, il problema con cui si misura Baumgarten, e che si addensa nella definizione dell'estetica come *analogon rationis* (che lessicalmente, sotto la forma di *analogum rationis*, è già presente in Wolff, ma in un altro senso, legato al problema della razionalità animale). Alla obiezione che la conoscenza distinta primeggia, si oppone, nella *Aesthetica*, che, per uno spirito finito, questo avviene solo nelle cose più importanti, che una conoscenza non esclude l'altra, e che proprio perchè la conoscenza estetica è confusa giova sottometterla a regole. (...) Non c'è sensibile che non sia finito, cioè individuale; l'astrazione è il suo destino e la sua morte» (ivi, pp. 51-52).

3. La questione della forma.

3.1. *Declino del bello ed esperienza dell'opera*. - «Nella seconda metà del Settecento si affaccia una consapevolezza storica del fare artistico che verrà via via determinando la crisi non solo dell'apparato delle regole, della normativa illuministica che utilizza le opere d'arte come *exempla*, paradigmi di senso e di valore intemporali... Il tempo, meglio: la temporalità del moderno tende a disgregare la stabilità delle determinazioni estetiche; e, accanto alla fissità del bello, finiscono per essere messi in questione anche i caratteri peculiari dell'esperienza estetica, che tende a confondersi con l'esperienza *tout court*. Fino a quando non sono gli stessi confini dell'opera a venire travolti» (ivi, p. 52).

«I limiti dell'opera vengono corrosi dal tendenziale confondersi dei confini tra verità e apparenza; in quanto la realtà tende ad assumere le fattezze dell'universo estetico, l'opera stessa perde la sua natura di alterità, la sua relazione di continuità e distanza con e dal mondo» (ivi, p. 53).

«Riprendendo il filo cronologico: nel mezzo, dopo il crollo dell'ultima grande costruzione sistematica in ambito estetico, quella hegeliana, si assiste al tentativo di trattenerne il brutto, l'informe, entro l'orbita del bello, come suo opposto simmetrico. Mi riferisco, come è chiaro, soprattutto a Karl Rosenkranz e alla sua *Aesthetik des Hässlichen* (1853, *Estetica del brutto*). Ma si tratta di un tentativo che non può che andare incontro allo scacco. Poichè il problema del brutto e

dell'informe non è, a ben vedere, risolvibile in termini di simmetria, ma sfugge a determinazioni armonicistiche – o sarebbe forse meglio dire antiarmonicistiche, in quanto pone in primo piano l'elemento del tempo, della caducità, rispetto allo spazio, all'organizzazione del mondo in cosmo secondo quella che, a ben vedere, è l'aspirazione suprema della bellezza. Ma ecco allora (...) che è proprio il proliferare del particolare, dell'*interessante* (...), a imporre che le opere vadano oltre i loro stessi limiti, e tendano a ricondurre entro le plastiche maglie dell'apparenza quanto altrimenti non sarebbe coglibile. Non è più la forma nella sua portata eternizzante ciò che si impone; a profilarsi è piuttosto l'esperienza del particolare, dell'«attimo». Potremmo allora dire che, in quanto la forma non è più in grado di trattenere i propri contenuti, l'esperienza estetica debba sempre assumere una dimensione temporale, e di una temporalità che, nella sua accelerazione, tende sempre più all'intensione rispetto all'estensione, all'istantaneità rispetto alla continuità temporale. (...) L'interrogativo teorico cui l'estetica sembra ora esposta potrebbe così riassumersi: è in grado la forma di assumere entro di sé la temporalità storica e non solo di proseguire sul piano umano l'opera formatrice della natura?» (ivi, pp. 54-55).

3.2. *Da Lessing alla Romantik*. - «Per avviare questo itinerario è necessario prendere le mosse dalle due figure che tanto autorevolmente, quanto in modo intimamente contraddittorio lo inaugurano: Johann Joachim Winckelmann e Gotthold Ephraim Lessing... Come è ben noto Winckelmann nei suoi *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755-1756, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca nella pittura e nella scultura*) afferma: «Per noi, l'unica maniera per divenire grandi e, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi» (p. 11)... Il dolore del *Laocoonte* risulta del tutto estraneo a ogni dimensione psicologica, e trattenuto piuttosto entro un orizzonte ideale che ne garantisce l'universalità. E' solo l'assenza di espressività individuale, la «nobile semplicità e [...] quieta grandezza», la vera condizione per l'esprimersi dell'animo volta a garantire l'ideale classico di bellezza... Non è possibile non richiamare, in questo quadro, il *Laokoon* (1766, *Laocoonte ovvero dei confini della pittura e della poesia*) di Lessing, dove, al di là delle divergenze tra questi e Winckelmann, si ritrova un analogo atteggiamento rispetto al famoso gruppo marmoreo» (ivi, pp. 55-56).

«E' il problema del sorgere della forma che si affaccia nella *Klassik* weimariana sotto un duplice aspetto, quello del sorgere dell'opera d'arte nella sua ininterrotta continuità con la natura, e quello della formazione nel senso del termine tedesco *Bildung*, indicante un'educazione che quasi prosegua, in ambito culturale, l'opera della natura. I due momenti sono, fra loro, intimamente connessi; la concrezione della forma classica che rinvia all'universalmente umano è anche la via della nuova *paideia*. Wilhelm von Humboldt definì in modo paradigmatico la questione, distinguendo la civiltà in quanto somma di conoscenze per così dire non metabolizzate, rimaste esteriori, dalla *Bildung* che sorge da un intimo sviluppo:

La civiltà è l'umanizzazione dei popoli nelle loro istituzioni e usanze esterne, come nell'atteggiamento spirituale che si riferisce ad esse. La cultura aggiunge scienza e arte a questa nobilitazione dello stato sociale. Ma quando, nella lingua tedesca, diciamo *Bildung* («formazione spirituale»), intendiamo qualche cosa di più alto e insieme di più intimo, cioè l'atteggiamento che, scaturendo dal conoscere e sentire la totalità delle esperienze spirituali ed etiche, armonicamente si riversa nel sentimento stesso e nel carattere (Humboldt, *Scritti di estetica*, a cura di G. Marcovaldi, Sansoni, Firenze, 1934, p.148).

Da parte sua e analogamente l'opera d'arte attinge a risorse espressive che sono deposte nella natura. Per riprendere quanto Humboldt afferma a proposito di Goethe, inteso quasi come paradigma della creazione poetica: «Così l'opera d'arte ridiventa un'opera della natura» (*Ibidem*, p. 290).

La vita, nell'ottica di Goethe, si leva naturalmente alla forma poetica; e ciò dipende dal fatto che la natura costituisce il fondamento dell'arte, una risorsa in sé inesauribile in quanto si dispiega secondo la legge, la scansione di metamorfosi infinite... In Goethe viene così a dispiegarsi una visione morfologica che congiunge natura e cultura in un unico plesso» (pp. 57-58).

3.3. *La Romantik oltre Hegel*. - «Può la forma rinunciare ad assumere entro di sé la temporalità?... Senza il nesso che, proprio su questa base, congiunge compiutamente, a partire dalla *Romantik*, arte e coscienza storica non sarebbe, da questo punto di vista, neppure possibile delineare il rapporto teoretico che connette l'arte alla verità» (p. 59).

«(...) La consapevolezza della temporalità si dà, in larga parte nella *Romantik*, come conoscenza poetica dell'assoluto» (p. 61).

La *Romantik* profila «la possibilità di una storicità della forma. Per un verso (...) la poesia romantica viene a configurarsi come il vero e proprio *epos* moderno, secondo gli auspici di Friedrich Schlegel nel frammento 116 dell'«Athenaeum», per cui essa si profila come «poesia universale e progressiva», in grado di assumere la disgregazione del reale, e di farla propria entro le plastiche maglie dell'apparenza estetica; e ciò avviene proprio in quanto l'alterità stessa si è ridotta a null'altro che a questo: un universo infranto e disgregato che si offre solo ai fragili tentacoli dell'opera d'arte. Siamo qui sul piano di un'opera che è cognizione della realtà in quanto traduce l'intensione in estensione: si tratta di ricondurre la più minuta particolarità nell'ordine dell'universale poetico» (ivi, p. 63).

Secondo Schlegel, il caos, piuttosto che essere «un elemento di disordine renitente alla forma», si presenta «come la matrice del senso e dunque della forma stessa che, costituendolo, lo organizza. La forma viene qui a temporalizzarsi (l'*epos* moderno come «poesia universale progressiva»), e si afferma così nella sua natura plastica – così che la poesia romantica si manifesta non come un ibrido, ma come il nuovo genere in grado di realizzare un compito inaudito: *fare del poetico la coscienza storica della modernità...* Nella *Romantik*, al di là di questa *Bildung* progressiva (storica o storicistica a seconda di come si voglia considerarla), si annuncia anche un'altra storicità, quella della natura che accompagna e integra – secondo quanto viene anticipato dal paragrafo 80 della *Kritik der Urteilskraft* di I. Kant (1790, *Critica del Giudizio*) – le *res gestae*. E' un altro piano che integra il precedente – e lo fa antepoendo i depositi di senso nella natura alla storicità in senso proprio. Ci si riferisce qui, com'è chiaro, a Novalis, e in particolare al Novalis dello *Heinrich von Ofterdingen* (1802) laddove l'analogia tra mondo naturale e mondo umano rimanda a un sistematico ordine delle corrispondenze che rinvia il divenire individuale a qualcosa che lo precede e ne determina l'orizzonte. Si tratta di trovare una mediazione che congiunga e correli finito e infinito; e questa mediazione assume in Novalis, a più riprese, i tratti dell'*eros*, additando così la natura finita della soggettività che è qui in questione, e che non può giungere all'*agape* altrimenti che, appunto, attraverso l'*eros*» (ivi, p. 64).

« (...) La mediazione erotica per trascorrere all'infinito, che pervade il lessico novalisiano, testimonia allora della consapevolezza che la soggettività finita è il luogo intrascendibile a partire dal quale si definisce il cammino della temporalità quale mediazione tra finito e infinito. E questo è, per l'appunto, il cammino poetico, che riconduce il microcosmo al macrocosmo, congiunge la temporalità storica a quella della natura, secondo un andamento analogico che si compie nello *Ofterdingen*, ma pervade la riflessione novalisiana sin dai suoi inizi, sino a partire dalle *Fichte-Studien* (1795-1796, *Studi su Fichte*)» (ivi, p. 65).

3.4. *Da Hegel alla dissoluzione nietzschiana della forma.* – (...) «E' la conflittualità di forma e contenuto, che trova un breve momento di compiuta pacificazione, a costituire il filo rosso delle lezioni hegeliane; e questo attrito costituisce la vera e propria scaturigine del significato dell'opera, ma, a ben vedere, anche del significato in quanto tale» (ivi, p. 66).

Nelle lezioni di *Estetica*, Hegel guarda «al bello trascorrendo attraverso il suo opposto», e legge «l'informe nell'ottica dell'armonia». In realtà, «il travaglio del negativo hegeliano» supera questa antitesi, rilevando il tratto caratteristico dell'arte romantica nel «confronto con la caducità a partire dalla caducità stessa» (Cfr. ivi, p. 67).

«Quella continuità di arte e natura che aveva pervaso l'età di Goethe e che, nel *System des transzendentalen Idealismus* (1800, *Sistema dell'idealismo trascendentale*) schellinghiano, era stata enfatizzata sino a fare dell'arte l'organo dell'intuizione intellettuale, luogo originario dell'indivisa unità di soggetto ed oggetto – viene ora a dissolversi». Entra in crisi «la natura sempre più «costruita» della forma» (intesa alla maniera di Friedrich Schlegel), in quanto si assume «un atteggiamento realistico», alla presenza di un nuovo soggetto sociale, il proletariato, che vive soprattutto nelle grandi metropoli, modificando così «esigenze e modi della rappresentazione artistica». In questa epoca, quindi, il brutto ovvero l'informe, «non riconducibile alla compiutezza ideale», si propone (vedi, l'*Estetica del brutto* di Karl Rosenkranz, discepolo di Hegel). A questo

punto, l'atteggiamento realistico rompe «con l'impianto sistematico dell'estetica idealistica e, segnatamente, di quella hegeliana. Con il venir meno dell'idealità del bello, dunque della sua natura metafisica, decade anche la possibilità di un assetto sistematico della filosofia dell'arte». Le categorie della filosofia dell'arte si disgregano di fronte al negativo, per cui «il brutto non è spiegabile sulla base dell'antitesi metafisica con il bello» e «la simmetria di vero, bello e buono non è in grado di spiegare anche i loro opposti, quali mancanze, come un trascorrere dall'essere al non-essere». Ciò segna il limite, forse, dell'*Estetica del brutto* (Cfr. *ivi*, pp. 67-68).

Nietzsche, in uno dei suoi numerosi frammenti, dice: «Il "vero mondo", comunque lo si sia finora concepito: - è stato sempre *ancora una volta* il mondo illusorio».

«L'apparenza estetica tende dunque a disperdersi nel mondo, ad abbandonare su questa via la configurazione formale in quanto opera, per dissolvere i caratteri di quest'ultima in un indefinito procedere, dalle molteplici facce, che tutto racchiude e poi dissolve» (*ivi*, p. 72).

«Che la forma tenda a subire la temporalità sino a che questa non la disgrega attraverso un movimento che, nel suo tratto accelerato, vorticoso, reca evidenti i segni del moderno è quanto testimonia in modo eminente la riflessione di un letterato e pensatore quale Ernst Jünger. In un testo fondamentale per la riflessione sul nichilismo e il delinarsi dei tratti della tarda modernità, *Die totale Mobilmachung* (1930, *La mobilitazione totale*), Jünger evidenzia le forze centrifughe che hanno condotto al crollo del vecchio mondo, dello stabile universo gerarchico che aveva imposto la sua coerenza (costrizione, condizione ineludibile) sino alla prima guerra mondiale» (*ivi*, pp. 73-74).

«E' un movimento centrifugo che porta in primo piano il lavoro – secondo quanto Jünger rileverà in modo più compiuto in un'opera successiva, *Der Arbeiter* (1932, *L'operaio*) – che costituisce una *Gestalt*, una forma che si impadronisce di tutta la dinamica sociale. E' una dimensione aggressiva quella che viene a definirsi, laddove il lavoro, nella sua dimensione pervasiva, fa propria la tecnica e la utilizza come «un mezzo [...] per mobilitare il mondo» (*Ibidem*, VIII, 170). Si tratta di un movimento che scavalca e sconvolge ogni precedente assetto, una sorta di fenomenologia della catastrofe, dietro la quale si annuncia un nuovo tempo di avvento» (*ivi*, p. 74).

«Non illegittimamente si può passare di qui – per concludere questo itinerario – al saggio di Walter Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*). La tesi secondo cui l'opera d'arte, nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, perde l'aura dell'unicità e il valore estetico-culturale a essa connesso per esporsi sempre più a un'esperienza diffusa e distratta, come paradigmaticamente avviene nel cinema, compie, conclude l'itinerario che va dalla forma al mondo della vita, anche e ben al di là degli intenti teorico-politici di Benjamin» (*ivi*, pp. 74-75).

«La modalità tradizionale dell'esperienza dell'opera d'arte (e più in generale di quella estetica), attraverso il trascorrere dalle sue valenze culturali sino alla sua stessa teologizzazione, attraverso *l'art pour l'art*, realizza così tutto il suo *iter* sino a giungere al momento della propria stessa dissoluzione. E ciò avviene paradossalmente in un'arte che temporalizza l'immagine, e, così facendo, la restituisce dalla sua separatezza al mondo della vita, distogliendo da un atteggiamento puramente contemplativo nei suoi confronti» (*ivi*, p. 75).

«(...) Il divenire dell'immaginario o – per riprendere un termine desueto – delle «immagini del mondo» resiste alla loro incarnazione, riproponendo così, ancora una volta, in modo cogente, il rapporto all'interno dell'universo estetizzato, dell'autonomia della forma con il tempo» (*ivi*, p. 76).

4. *L'estetica nel Novecento.*

4.1. *L'estetica oggi.* - «E' curioso come la popolarità odierna dell'estetica sia direttamente proporzionale all'incertezza del suo statuto disciplinare» (*ivi*, p. 76).

«...Viviamo in un'epoca in cui l'esperienza artistica sembra soppiantare e surrogare quella religiosa: i grandi temi dell'immaginario collettivo, le visioni del mondo e gli stili di vita sono filtrati e trasmessi, almeno nell'occidente secolarizzato, certamente più dall'arte che non dal mito e dalla religione» (*ivi*, p. 76).

«...Le opere – non importa se capolavori o meno – vengono al mondo, e non solo il mondo non è più lo stesso, ma è la nostra percezione del mondo a cambiare. Come «definire» allora l'arte?» (ivi, p. 77).

«E' indicativo il fatto che la filosofia dell'arte in questo secolo abbia avuto in sospetto il termine estetico. A Croce (che non solo in Italia era considerato il maggior esponente della disciplina) già allora Gentile si opponeva polemicamente rivendicando per l'arte il momento «aurorale» del pensiero e quindi negando la sua appartenenza a un ambito separato dello spirito. (...) Allo stesso modo in cui la metafisica pone la domanda su che cosa sia l'essere e perciò lo perde di vista e ne dimentica la verità, in quanto la concepisce come qualcosa di oggettivo, così secondo Heidegger l'estetica che pretendesse di definire e di afferrare l'essenza dell'arte (com'è per lo più accaduto) non farebbe che abbracciare un fantasma» (ivi, p. 77).

4.2. *Morte e trasfigurazione dell'estetica.* - «...Che genere di esperienza facciamo quando «incontriamo» le opere d'arte?... Al fondo della domanda è l'ipotesi che quell'opposizione sia da revocare o almeno ridiscutere» (ivi, p. 78).

«...Il fatto che l'esperienza artistica si caratterizzi per una sostanziale separatezza (fisica o anche solo mentale) risponde all'atteggiamento di fondo che la istituisce. E' l'atteggiamento che Hans Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* (1960, *Verità e metodo*) ha attribuito alla «coscienza estetica», cioè alla coscienza tipica dell'uomo moderno, e sanzionata da Kant, per cui l'arte non avrebbe a che fare con il vero o con il bene bensì soltanto con il bello. Dunque, con qualcosa che si lascia giudicare unicamente per il sentimento di piacere o dispiacere che suscita e non per altro. La galleria d'arte, in quanto contenitore di oggetti, la cui presenza è legittimata dal loro essere apprezzabili esteticamente, rappresenta l'istituzione preposta a questo tipo di esperienza.

Esperienza tuttavia contraddittoria. Noi la facciamo a misura del nostro consapevole estraniarci dal mondo reale per entrare nel mondo dell'apparenza: fino a sognare, per dirla con Nietzsche (e con Leopardi) sapendo di sognare... [Tuttavia], dove l'artista «finge», il mondo ci viene incontro come da una nuova profondità di campo. Nè importa più sapere se è il mondo reale o il mondo dell'apparenza. La distinzione cade. Un gioco, certo. Ma un gioco terribilmente serio. Qui gli opposti coesistono: e mentre prendiamo le distanze dalla «cosa» che si offre alla nostra contemplazione, ci immedesimiamo in essa fino a provare un sentimento di empatia (per usare un termine introdotto da Theodor Lipps ed entrato nel linguaggio dell'estetica)... Nè ci importa sapere se di vera e propria scoperta si tratti, o non piuttosto di anamnesi: quasi il risvegliarsi in noi, attraverso l'arte, di latenze emergenti da profondità remote o più semplicemente dalla comune partecipazione a ciò che in qualche modo è in tutti...*De gustibus non est disputandum*: mai una massima è risultata più falsa, ma è precisamente quella che la coscienza estetica ha fatto sua, restando prigioniera di una concezione dell'arte del tutto inadatta a cogliere gli effettivi termini del problema» (ivi, pp. 78-79).

«...Kant, che contestava la validità di quella massima e soprattutto lo scetticismo relativistico in essa implicito, riteneva che i giudizi di gusto potessero avere valore d'universalità ed essere a loro modo veri: veri non allo stesso titolo degli enunciati scientifici, che riguardano il mondo reale, ma pur sempre veri, anche se limitatamente al mondo dell'apparenza. Egli indicava il fondamento di questa singolare «verità» nell'apparenza alla comunità delle persone esteticamente educate e dunque tali da condividere lo stesso ideale se non addirittura la stessa sensibilità... Come ben vide Schiller nella sua interpretazione kantiana,... la sensibilità di ciascuno deve essere potenziata ed affinata secondo la sua specifica natura, perchè solo così diventa l'organo adatto a cogliere l'universale nel particolare e attraverso il particolare. L'universale senza concetto.

Ma con questo, inevitabilmente, l'estetica «eccede» se stessa. Sorta allo scopo di consegnare l'arte al proprio ambito specifico, era venuta configurandosi come una sorta di sapere negativo. Che, per l'appunto, dice quel che l'arte non è: non è cosa del mondo reale, e infatti appartiene al mondo dell'apparenza, non ha a che fare con la verità se non nella forma del paradosso, non ha valore di conoscenza. Eppure è come se questo spazio definito per negazione custodisse un modello di esperienza della verità che *non* è oggetto di fondazione epistemologica e che tuttavia è: è sotto gli occhi di tutti, perchè come ciascuno può vedere e verificare l'arte è un insostituibile strumento

(«organo», dicevano i romantici, a cominciare da Schelling) della nostra comprensione della realtà... L'estetica... infatti nasce nel Settecento come domanda sul valore conoscitivo di un'esperienza che ha a che fare con la sensibilità piuttosto che con l'intelletto» (ivi, pp. 79-80).

4.3. *Arte ed esperienza della verità.* - «Due soli esempi: Hannah Arendt e Richard Rorty. La Arendt nella sua interpretazione della terza *Critica* kantiana propone di estendere all'ambito della politica una modalità del giudicare che è propria (anche se non esclusiva) del mondo dell'arte. Si tratta del «giudizio riflettente». Ossia del giudizio che asserisce qualcosa che deve valere per tutti in forza non già di un universale dato bensì di un'esigenza soggettiva d'ordine e di armonia.

Se io dico: «questo è bello», non posso certo appellarmi a un tribunale che mi dia ragione sulla base di criteri obiettivamente validi. Ma per l'appunto dico «questo è bello» e non semplicemente «questo mi piace» ad indicare che quel che suscita il mio apprezzamento lo deve suscitare anche negli altri». Per Kant, appunto, questo è possibile se «in tutti la forma del rapporto tra l'intelletto e l'immaginazione sia la stessa», per cui, nel momento in cui «l'immaginazione rappresenta un determinato oggetto conformemente alle attese dell'intelletto», inevitabilmente, l'accordo tra le due facoltà suscita «un piacere puro», che non è inquinato da tendenze egoistiche. «Analogamente se io dico: «questo è giusto in vista del bene comune», posso fare tale affermazione anche in assenza di norme stabilite positivamente e addirittura contro eventuali norme di questo tipo, perchè ne cerco il fondamento in quella specie di fede razionale nella libertà come condizione di ogni possibile accordo» (ivi, pp. 80-81).

«Dunque, sia in ambito artistico sia in quello politico secondo la Arendt noi giudichiamo in ultima istanza appellandoci al consenso di coloro con i quali formiamo una società, per l'appunto condividendone il «sentire». Sentire, questo, che non è possibile determinare in modo oggettivo, ma che non per ciò è privo di valore d'universalità» (ivi, p. 81).

«Insomma, riflettere per Kant significa nè più nè meno che interpretare. Interpretare come contrapposto a conoscere ma anche come suo prolungamento sul piano in cui la verità non è oggetto di dimostrazione» (ivi, p. 81).

«Dunque, vale per la politica quel che vale per l'arte. Il consenso che viene richiesto non è fondato su ragioni incontrovertibili. Piuttosto, è esso a legittimare ciò che diversamente apparirebbe arbitrario. Non risultato, ma origine, ideale regolativo, sfondo che ci dà l'orientamento è la comunità estetica, allo stesso modo in cui lo è la comunità in quanto tale». In sostanza, la funzione della comunità è «quella di rendere possibile qualcosa come un'esperienza della verità, ossia qualcosa che supera il soggettivismo e il relativismo, benchè non ci sia l'oggettività della conoscenza a garantirla» (ivi, p. 82).

«Anche Richard Rorty, specialmente nel suo recente volume su *Contingency, Irony and Solidarity* (1969, *La filosofia dopo la filosofia. Contingenza, ironia e solidarietà*) ma già anche nell'opera maggiore su *Philosophy and the Mirror of Nature* (1979, *La filosofia e lo specchio della natura*), si appella kantianamente al consenso fondato sopra un ideale regolativo piuttosto che normativo. E in modo assai più radicale di quanto non facesse la Arendt lo caratterizza fortemente in chiave estetica sulla base della considerazione che in gioco sono non tanto i contenuti di questo comune sentire quanto la sua intonazione e la sua partecipabilità al di là delle credenze, opinioni e certezze dei singoli» (ivi, p. 82).

«Accade nell'arte l'incontro con mondi possibili» (ivi, p. 83).

« (...) La filosofia deve mettersi alla scuola dell'arte: e capire che se il mondo non «sta là fuori», non per questo si dissolve in un caleidoscopio di ricostruzioni del tutto fantasmatiche, perché la verità può aver luogo, e forse ha luogo soprattutto, là dove si tratta non tanto di verificare quanto di interpretare.

E' la verità come «invenzione» piuttosto che la verità come corrispondenza, naturalmente. La verità come senso-per-noi, come nucleo ispiratore di codici nei quali la società cui apparteniamo si riconosce, come orizzonte che ci trascende nello stesso tempo salvaguardando la possibilità della comunicazione. Tolleranza e ironia, osserva Rorty, sono i caratteri della verità concepita su base estetica. Tolleranza: se nessuna rappresentazione del mondo può essere valida al punto da escludere tutte le altre, bisogna non solo riconoscere a ciascuna una sua legittimità sia pur relativa, ma porre

la nostra e quelle che differiscono dalla nostra su un piano di parità. Ironia: nessuna rappresentazione del mondo può esigere incondizionatamente l'assenso, dunque neppure la nostra, verso la quale perciò avremo un atteggiamento di adesione (altrimenti non sarebbe la nostra) e contemporaneamente di presa di distanza (altrimenti si sarebbe tentati di imporla e non solo di proporla). Come si vede, questo atteggiamento è modellato sull'esperienza estetica: il prospettivismo che lo caratterizza è precisamente quello che viene diffondendosi a partire dal momento in cui la scienza, per un verso, abbandona le pretese di assolutezza e di incondizionatezza e l'arte, per l'altro, appare come una dimensione in cui l'«apparire» è legato all'«essere» molto più profondamente di quanto l'ideale della verità come corrispondenza alla realtà lasciava supporre» (ivi, pp. 83-84).

4.4. *Al di là del principio di non contraddizione?* - «... Partito da premesse kantiane, Rorty approda a posizioni oggi largamente condivise anche al di là della problematica che passa attraverso Heidegger... L'essenza della verità, aveva sostenuto Heidegger in *Das Wesen der Wahrheit* (1930, *L'essenza della verità*) è la libertà e non la necessità» (ivi, p. 84).

«Ma che cosa significa propriamente «sperimentare» la verità nel segno della libertà piuttosto che della necessità? Essenzialmente questo: che la verità è sempre se stessa, è sempre identica a sé (se no non sarebbe la verità) e tuttavia è anche di volta in volta altra da sé. Se poi ci chiediamo dove questo paradosso assuma un carattere di particolare evidenza, la risposta viene da sé: nella dimensione estetica» (ivi, pp. 84-85).

4.5. *L'inoggettivabile.* - «Se dovessimo ora definire in termini conoscitivi l'esperienza della verità che riteniamo di fare in ambito estetico dovremmo forse parlare di sapere «enigmatico». Sapere, cioè, che lavora non tanto alla soluzione dell'enigma dell'esistenza quanto a tenere aperto l'orizzonte all'interno del quale sempre di nuovo trovi voce l'interrogare dell'uomo» (ivi, p. 87).

«In realtà l'oggetto della comunicazione è, paradossalmente, l'inoggettivabile. Siamo qui sul piano in cui la logica soggetto-oggetto è sospesa» (ivi, p. 88).

« (...) Da sempre l'ispirazione è concepita come un dono degli dei che travolge e innalza l'uomo, e Socrate nello *Jone* platonico parla della *theia mania* e cioè della divina possessione come di qualcosa che fa del poeta il più stolido e il più sapiente degli uomini: egli infatti, posseduto da una potenza che lo trascende smisuratamente, è inconsapevole del proprio dire, e tuttavia quel che dice lo dice *ex alto*» (ivi, p. 89).

Luigi Pareyson, nella sua *Estetica. Teoria della formatività* (1954), ha definito l'atto interpretativo come «interpretazione di forme da parte di persone», individuandone la struttura nell'ambito della stessa esperienza artistica. Senz'altro, «è la persona che dà la regola alla forma», tuttavia «è la forma che dà la regola a se stessa attraverso la persona, così come la persona e la forma sono sovrastate dalla regola che le vincola a un'istanza superiore e le stringe in una sorta di patto (che non può essere sciolto se non a scapito dell'una e dell'altra)» (ivi, p. 90).

«(...) Della regola si dovrebbe dire che c'è e non c'è: c'è, perché se non ci fosse l'attività artistica sarebbe abbandonata alla gratuità di gesti puramente soggettivi, e non c'è, perché se ci fosse (fosse lì, solo da applicare) allora il fare arte avrebbe carattere di un'operazione meramente esecutiva e obiettivamente. Così concepita la regola (modo di fare rivelativo della personalità dell'artista e tuttavia consegnato all'opera) non è che lo stile – e lo stile è l'inoggettivabile.

Perciò lo stile, in quanto impulso creativo che non è se non nel *modus* particolarissimo della sua manifestazione, ha potuto essere definito come qualcosa che non si lascia afferrare ma neppure esaurire: fonte della creatività, origine che si rinnova continuamente, principio che converte l'essere nel divenire» (ivi, p. 91).

4.6. *Dal mito al logos e dal logos al mito.* - «Mitopoiesi è il termine che può essere utilizzato per indicare quel «fare» governato dall'inoggettivabile cui oggi si fa riferimento in chiave quasi esclusivamente estetica» (ivi, p. 92).

«Accogliendo il mito nel suo ambito, l'arte ne disinnescerebbe la carica di violenza autoritaria che gli sarebbe connaturata e aprirebbe a un esercizio di chiarificazione e di maturità in senso «illuministico». Che il mito abbia quei caratteri, lo dimostrerebbe la logica cui esso obbedisce. Logica perfettamente tautologica, che trasforma la supposta evidenza originaria in evento fondatore

e quindi giustifica il passaggio dall'«è così perché è così» al «fai così perché è sempre stato fatto così». Figlia del mito, l'arte compirebbe un parricidio che inaugura l'età della ragione.

C'è però anche chi ha proposto di capovolgere questo schema che prevede la filiazione dell'arte dal mito. E s'è chiesto se non si potesse sostenere con motivi altrettanto validi che non l'arte deriva dal mito, bensì il mito dall'arte: nel senso che l'originaria mitopoiesi che è alla radice della comprensione fantastica e favolosa della realtà solo successivamente darebbe luogo a racconti organici in qualche modo codificati da una tradizione e inscritti in una vera e propria «mitologia». E' la tesi emersa dalla cosiddetta *Mythos-Debatte*, cui dette il primo impulso negli anni Settanta la rivista «Poetik und Hermeneutik» e che vide la partecipazione dei maggiori studiosi tedeschi di estetica tra cui H. R. Jauss, H. Blumenberg e più tardi M. Frank. Il mito: terrore o gioco? Ecco la questione» (ivi, p. 93).

«(...) Il mito è anzitutto gioco, non terrore, e in quanto gioco rende possibile un'esperienza in cui verità e libertà sono tutt'uno... Tessendo all'infinito la sua tela narrativa, il mito non fa che sconfessare anticipatamente le codificazioni religiose dei suoi messaggi (quasi fosse possibile ridurli a un'unica interpretazione vera) riportandoli invece all'ambito estetico (dove la loro verità appare non diversa da quella dell'arte e quindi aperta, in divenire).

In questa prospettiva il progetto romantico di una «nuova» mitologia o di una mitologia nuovamente estetizzata (secondo la sua vocazione) si configura come una inconsapevole radicalizzazione del pensiero vichiano. Con Vico i romantici rilevano nella mitologia una «sapienza poetica»: dunque qualcosa che ha a che fare con la verità (è, a tutti gli effetti, «sapienza»), ma non si limita ad adombrarla in modo improprio e per allegorie che esprimerebbero più l'impotenza di una mentalità primitiva che altro, perché al contrario dà forma ad essa in un modo che pur non essendo razionale è potentemente rivelativo e ha una natura specifica («poetica»). Essi però non consegnano, come Vico, questo sapere al passato memorabile dell'umanità, in cui l'uomo era tutto sensi e fantasia e niente ragione, bensì a un futuro utopico, in cui il massimo potenziamento delle capacità critiche dovrebbe coincidere con lo sviluppo delle capacità inventive e creative. Che tra le due non ci sia contrasto lo dimostrerebbe il mito stesso. Non è forse il mito, sostengono i romantici, una rappresentazione della realtà che implica simulazione, messinscena, presa di distanza?» (ivi, pp. 94-95).

4.7. *Percorsi alternativi*. - «Nel suo *Geist der Utopie* (1918, *Spirito dell'utopia*) Ernst Bloch procedeva all'identificazione di arte e mito e definiva «cariche di forza mistica e di un'ancora sconosciuta, innominata mitologia» le opere di Cézanne, di van Gogh e degli espressionisti. In quei quadri, scriveva nel suo peculiare linguaggio,

la cosa diventa maschera, concetto, modo deformato e denaturalizzato di segreti impulsi verso lo scopo ultimo; insomma, l'interiorità dell'uomo e l'interiorità del mondo si congiungono. Improvvisamente io vedo i miei occhi, la mia dimensione, il punto in cui sto [...] la differenza sparisce, si leva la linea di demarcazione tra il soggetto pittorico e l'oggetto rappresentato pittoricamente, e questo ora dovrà rinascere a ciò che è altro rispetto alla sua mera materialità di cosa, cioè alla sua essenza come principio interiore delle sue e di ogni nostra possibilità (1918, p. 45).

Ritroviamo in questo suggestivo passo di Bloch molti dei temi che in vario modo sarebbero poi stati ripresi dal dibattito sul mito: l'idea che il mito e l'arte in quanto attività mitopoietica siano tutt'uno, la tesi che questa attività si situi al di là della logica soggetto-oggetto e predisponga un orizzonte in cui il senso del mondo si darebbe come inoggettivabile, la convinzione che da tutto ciò derivi la possibilità di un'esperienza che regredendo verso sorgenti dimenticate di fatto abbia valenza progressiva. Ma su questa base appare significativo e forse inevitabile un riferimento a Theodor W. Adorno. L'arte, ha sostenuto Adorno nella sua *Aesthetische Theorie* (1970, *Teoria estetica*), è rappresentazione, ma lo è non tanto dell'esistente (il mondo così com'è, secondo l'immagine che ne forniscono gli apparati ideologici) bensì dell'inesistente (il mondo come potrebbe essere ma non è e come in qualche modo si mostra in forza di una dialettica negativa). Anche Adorno, che di Heidegger fu aspro avversario, sembra condividere la tesi heideggeriana per cui l'arte propriamente ha per «oggetto» il nulla. Dire infatti che l'arte rappresenta «il mondo come potrebbe essere ma non è» non significa attribuirle il compito di esibire una qualche positività dispiegata sia pure solo nell'immaginario. Se così facesse l'arte riconcilerebbe l'inconciliabile sul piano della falsa coscienza e sarebbe una forma di mistificazione, di *Kitsch*. Invece essa evoca ciò

che *non* è per negazione, operando sulla negatività, ostendendola, mostrandola, impedendo che le ferite della realtà vengano occultate. Solo così l'orrore del mondo può lasciar balenare una promessa di felicità. Ma è proprio il suo costitutivo far da legame tra il nulla e la più paradossale delle rivelazioni a sollevare per Adorno «la questione della verità» nel cuore stesso dell'apparenza e del non essere e ad avvicinare l'arte ad una specie di «brivido sacro» di cui è la memoria» (ivi, pp. 95-96).

Jauss e la Scuola di Costanza obiettono ad Adorno il fatto che questi ha enfatizzato troppo il momento «negativo», tipicamente romantico, dell'esperienza estetica a svantaggio di quello «positivo»; infatti, Adorno «la espone alla gratuità dei giochi dell'invenzione, all'infondatezza della mitopoiesi, al nichilismo. Insomma, Adorno non terrebbe nel debito conto che l'opera d'arte è un evento che irrompendo nel mondo dà luogo a una tradizione interpretativa e quindi a una storia nella quale il soggetto si riconosce e si ritrova «positivamente». E così facendo si lascerebbe sedurre proprio da quell'estetismo nichilistico che costituisce il riferimento polemico del suo pensiero» (Cfr. ivi, p. 96).

Nietzsche ha fatto *precipitare* il romanticismo nel nichilismo. Novalis aveva affermato: «Il mondo deve diventare una favola». E Nietzsche, in modo ironico e come se la parabola fosse compiuta, dichiara: «Il mondo è diventato favola». L'equivoco di fondo consiste nel fatto che «il mondo è diventato favola perchè della verità non ne è più nulla». In questo modo si rovescia l'assunto di Novalis, il quale, nel processo, diciamo, di «romantizzazione» del mondo, cioè nell'incessante lavoro mitopoietico che ne ricostruisce il senso, scorgeva la salvaguardia, piuttosto che la perdita di una eventuale esperienza della verità. Infatti, tale esperienza è possibile nei racconti favolosi e mitici, che, in quanto tali, cercano di cogliere il farsi e il disfarsi dell'ordine dato delle cose. (Cfr. ivi, pp. 96-97).

«Nietzsche invece concepisce la poesia come il medio della dissoluzione del mondo vero. E' quanto accade a partire da uno scritto che rappresenta la prima e fondamentale svolta del suo pensiero, ossia *Wahrheit und Lüge in aussermoralischen Sinn* (1874, *Verità e menzogna in senso extramorale*)... Tra le parole e le cose, scrive Nietzsche, non c'è altro rapporto che quello fondato su una convenzione: nulla ci assicura che all'ordine concettuale corrisponda la realtà e quindi non ci resta che simulare la realtà stessa. [...] Ecco intervenire la poesia: essa è una specie di valvola di sfogo, tollerata in quanto svela e non svela, dice e non dice, dice il vero dichiarando di mentire e quindi si sottrae al patto che ci obbliga a rispettare le regole della comunicazione pena l'espulsione dal gruppo di appartenenza. Né si tratta propriamente del vero e del falso. Poetica è la dimensione che affranca dalla verità perchè affranca dalla realtà. Che non esiste, non essendoci alcuna corrispondenza tra gli asserti e i fatti e quindi tutto essendo invenzione. E dire che tutto è invenzione è come dire, per Nietzsche, che tutto è interpretazione. Sottinteso: quindi della verità non ne è più nulla.

E' così che forse per la prima volta in Nietzsche l'estetica e l'ermeneutica vengono a coincidere, entrambe convergendo nella tesi che la verità è annullata, finita, messa fuori gioco. [...] Se dal più autentico orizzonte romantico emerge la rivendicazione dell'arte come luogo della verità (secondo la formula: non c'è stile senza verità e non c'è verità senza stile), oggi dal fronte più avanzato dell'ermeneutica si fa valere l'esigenza di tener fermo il nesso di interpretazione e verità (secondo la formula: non c'è interpretazione che della verità e non c'è verità che nell'interpretazione).

(...) Nessuno come Nietzsche ha saputo offrire anticipatamente i più efficaci strumenti concettuali per comprendere l'evoluzione dell'arte contemporanea» (ivi, pp. 97-98).

(Sintesi a cura del prof. Santoro Mario – Liceo Classico “A. Volta” di Como)

Como, gennaio-febbraio 2007