

Aisthesis

Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico

Italian Aesthetics / Estetica italiana (1861-1945)

edited by

Roberto Diodato

Andrea Mecacci

Poste Italiane spa - Tassa pagata - Piego di libro
Aut. n. 072/DCB/FI/VE del 31.03.2005



10 • 2/2017

ISSN 2035-8466
www.fupress.net

Aisthesis

Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico

*Italian Aesthetics / Estetica italiana
(1861-1945)*

Edited by
Roberto Diodato and Andrea Mecacci

Vol 10, No 2 (2017)

Firenze University Press



Citation: R. Diodato & A. Mecacci
(2017) Foreword. *Aisthesis* 10(2): 3-5.
doi: 10.13128/Aisthesis-22402

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 R. Diodato & A. Mecacci. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Foreword

ROBERTO DIODATO & ANDREA MECACCI

(Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano) (Università degli Studi di Firenze)
roberto.diodato@unicatt.it andrea.mecacci@unifi.it

The present issue of *Aisthesis*, dedicated to Italian Aesthetics, aims at mapping some specific orientations, trends and discussion pathways of the national aesthetic debate spread throughout the historical context ranging from Italy's Unification (1861) to World War II.

Along with and beyond the macro-polarities set by the agreement or disagreement with the philosophies of Croce and Gentile, this volume highlights the heritage and pays tribute to the plethora of authors, themes, stances and “places” (both physical and mental) that set the basis for the foundation of an autonomous aesthetical consideration prompted by the Unification and fed by the historical contingencies occurred thereafter.

The opening essay, signed by Paolo D'Angelo, focuses on the peculiar methodology of Giovanni Morelli. Moving from the art critic's philosophical and scientific background, the transition from a romantic to a positivistic approach is shown along with the contingent query about the actual valence of Morelli's empirical-observational model and his overturning of the hierarchical relation between general impression and characteristic forms in the process of attributing a painting to an artist. Thus, it is suggested that the original contribution of Morelli shall not be found in the well-known epistemological proceeding of the “detail”, but rather in the belief that everything implied in experiencing a work of art must be revered as equally worth of consideration.

The contribution of Francesco Valagussa examines Francesco De Sanctis' *Lectures* on Dante held during his exile in Turin and Zürich. Within the framework given by a problematic reworking of Hegelian aesthetics and a comparison between the specific space of poetry and the plastic space of figurative arts, De Sanctis tries to illustrate how Dante could unify body and concept, moving from allegories

and personifications towards figures and real people such as Beatrice, Francesca, Vanni Fucci and Ugolino.

Three essays are dedicated to the aesthetics of Benedetto Croce. The first one, here presented for the very first time in its Italian translation edited by Giuseppe D'Acunto, was written by Alfred Baeumler in 1922. Baeumler's excerpt belongs to the larger conceptual laboratory that would result in his work *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1923), aimed at the construction of a systematic project concerning a "logic of individuality". This concept emerges with the birth of modern aesthetics thanks to the definitive version of the notion of "judgment of taste" given by Kant in his third *Critique*. By examining Croce's aesthetics, Baeumler underlines the problematic unity between historical judgments and gnoseological preconditions. The essay encloses an introduction by the curator, Giuseppe D'Acunto, in which the role played by the taste as concrete manifestation of the individuality of man is brought forward to the attention of the reader through the means of a retracement of Baeumler's main contributions to aesthetics reflection.

The second essay of this series has Luciano Mecacci focusing on Croce's criticism of the experimental aesthetics of Gustav Fechner. Framed in the context of German experimental psychology's reception in Italy, the interpretation given by Croce accounts Fechner's thesis as a merely reductionist and naturalistic one. Croce would indeed refer to Fechner's theory as exemplar whenever he was to explain limits and features of what he would call "empirical aesthetic". To the contrary – thus showing a wider and livelier cultural scenario – Agostino Gemelli defended the experimental value and the theoretical relevance of such research perspective in determining the laws of aesthetic preference and judgment, proposing, therefore, a double-faced aesthetics: on one side analytic, focused on simple objects as basic geometrical patterns, and, on the other side, synthetic, suitable to account for complex objects such as works of art.

Closing the triptych, the essay of Rosalia Peluso offers an insight on the aesthetics of Croce seen as a theory of knowledge by the starting point of 1931's essay *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica*, in which Croce described the birth process of modern aesthetics as "logic of the senses". Moving from a quick comparison between such theory and Gilles Deleuze's "logic of the sense" or "surface thought", Peluso argues that Croce plainly deserves to be recognized among the authors who never ceased pursuing the overcoming of knowledge dualism (mind/body, internal/external, spirit/nature). Aesthetics, in Croce's solution, is philosophical in a double sense, since: an improved definition of its gnoseologic terms – with particular reference to the nexus between intuition and expression – has a positive impact on philosophy as a whole; and it also actually constitutes the auratic form of spiritual life.

Some unique aspects of Giovanni Gentile's aesthetics sit at the core of the essay signed by Roberto Diodato. Using some crucial passages of his works (namely *Sistema di logica come teoria del conoscere*, *Filosofia dell'arte*, *Introduzione alla filosofia* and *Genesi e struttura della società*) as building blocks to its development, the paper discusses the role and significance of the notion of "feeling", offering some intriguing insights on the ideas of "aesthetic logos", synthesis of logical immediacy and phenomenological immediacy, exhibition of a radical negativity beyond any conceptual understanding.

The contribution of Domenico Spinosa revolves around the concept of "occasionalismo sensista", also known by the expression of "formalismo sensista", that the Italian philosopher Adelchi Baratonò was proposing in the '30s and '40s of the twentieth century. Against the absolutization of the subject claimed by Giovanni Gentile, Baratonò affirms the profound otherness of subject and object in front of which philosophy is bound to be wrecked. In this perspective, the "sensible world" for Baratonò is in itself, regardless of the knowing subject, because everything is resolved in the "world within and around us". Consequently, Baratonò affirms that this is what feeling is all

about, that is something without which are neither perception nor the concept and even the idea. The feeling, therefore, far from being considered the first stage of knowledge, is the real existence.

The paper of David Micheletti pays homage to the figure of Carlo Michelstaedter. Starting from Michelstaedter's rearrangement of the ancient discord between philosophy and poetry as thematised in Plato's *Republic*, Micheletti sheds light on the crucial nexus between the personal life of the philosopher born and raised in Gorizia and his historical-philosophical reflection. By juxtaposing names such as Parmenides, Sophocles, Socrates, Christ and the Ecclesiastes in an anti-genealogical manner, that is fathers against masters as well as sons and disciples, Michelstaedter acknowledges in every philosophy intended to reconcile the absolute and relative the rhetoric artifice aimed at concealing an original *aporia* which can only be dishonestly swayed, rather than overcome.

Musical aesthetics is the main topic of Giacomo Fronzi's contribution. In the midst of the generally poor state (if not the complete absence) of a proper Italian aesthetics of music in the earlier XX century, Fronzi finds in Fausto Acanfora a "non-aligned" intellectual, who firmly tried to give musical studies an aesthetic-philosophical basis, on the one hand, and a much needed rigor in the early twentieth century Italy on the other.

Maria Antonietta Spinosa presents an analysis of the philosophy of Mariano Campo based on both historical and unedited sources, with particular regard to his aesthetic considerations.

The role played by *feelings* will emerge as pivotal to human aesthetic experience: it is through feeling that we experience a *transfiguration* of reality, which happens paradigmatically when, in front of an artwork, we appreciate it as an integral whole, a totality.

Closing the issue, four essays compose the "Varia" section: *What is the aesthetic in China?* by Gu Feng and Dai Wenjing provides a comparison between Chinese and European aesthetics aimed at highlighting both the specific features of the first and the common grounds with the latter, namely by the figures of Plato (sense of beauty), Baumgarten (aesthetics as perception) and Hegel (philosophy of art); *Etica ed estetica dell'improvvisazione coreutica* by Davide Sparti proposes an exploration based on the performative model of tango about the topic of improvisation, understood as the ability to produce something new, under the special conditions of a performance; *Problems with Musical Signification: Following the Rules and Grasping Mental States* by Marianela Calleja moves from Wittgenstein's reflections on music to critically examine the thesis on the signification of musical meaning proposed by Ahonen and Scruton; *Baroque Sherlock: Benjamin's friendship between «criminal and detective» in its fore- and afterlife* by Alice Barale presents an analysis of BBC's tv-series *Sherlock* ideated on the basis of a group of notes that Walter Benjamin wrote for his project of a novel based on the character of a detective.



Citation: P. D'Angelo (2017) Giovanni Morelli e l'estetica positivista. *Aisthesis* 10(2): 7-17. doi: 10.13128/Aisthesis-22403

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 P. D'Angelo. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Giovanni Morelli e l'estetica positivista

PAOLO D'ANGELO

(Università degli Studi Roma Tre)
paolo.dangelo@uniroma3.it

Abstract. Bernard Berenson used to refer to Giovanni Morelli as «the founder of the Method». With these words, he meant that Morelli was the scholar who, first, transformed connoisseurship in a science, giving to the discipline a stringent method. Does Morelli's theory of painting really deserve this praise? To answer this question, this paper examines in the first part the philosophical and scientific background of Morelli's doctrine, showing how its original debt payed to romantic philosophy went replaced by a neat positivist orientation. In the second part, the Method itself is discussed, asking in which measure it was anticipated by the intuitions of art experts such as Giulio Mancini or Luigi Crespi and discussing the nature and epistemological relevance of the so-called «morellian details», that is the forms of the nails, of the ears, of the hair's curls in paintings. Are these details really sufficient for the attribution of a painting to an artist? Which role play the documents in connoisseurship? And, more generally, how important is aesthetic value in the morellian «Method»?

Key words. Aesthetics, history of art criticism, connoisseurship, Positivism.

L'uscita del volume di Iwan Lermolieff (alias Giovanni Morelli) *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, nel 1880, venne salutata da uno dei *trustees* della National Gallery, Henry Layard, con queste parole: «È apparso da poco un libro che può venir considerato, sotto molti aspetti, come il contributo più importante mai arrecato alla storia dell'arte, e del quale si può dire che ha causato una rivoluzione nella storia della pittura italiana e che è stato il primo tentativo riuscito di dare una base seria e scientifica alle ricerche sull'autenticità dei dipinti» (Layard [1887]: XV). L'anno successivo alla morte di Morelli, nel 1892, lo stesso Layard descriveva l'affermazione delle idee morelliane con toni di epopea: dallo sconcerto causato dalle prime pubblicazioni, che suscitavano «una esplosione di furore in Germania» e attirarono all'autore le accuse di impostore e ciarlatano, si passa al riconoscimento dei suoi meriti e si finisce con la sua apoteosi, e lo sbaragliamento del campo avverso: «Il furore degli irati professori tedeschi si raffreddò gradualmente, e Morelli si assicurò un trionfo che pochi

uomini di lettere hanno avuto in sorte di godere. Alcuni dei suoi avversari più violenti sono divenuti suoi allievi, e i cataloghi delle gallerie tedesche sono stati riscritti per modificare le attribuzioni in essi proposte in accordo con le opinioni di lui» (Layard [1892]: 18-20). Il quadro non cambia se ci si rivolge al più acerrimo dei suoi nemici, il direttore dei musei berlinesi Wilhelm Bode, anche se il segno ovviamente è opposto. Bode parla dei morelliani come di una “setta” di giovani critici che sono pronti a giurare *in verba magistri*, un’accolita di fanatici pronti ad aggredire i dubbiosi e gli increduli. Ma il disprezzo per i seguaci non gli impedisce di registrare con disappunto il successo dell’avversario: «Nessuna opera consimile di storia dell’arte può fregiarsi di un successo paragonabile; nessun’altra ha suscitato sensazione in Germania come quest’opera pseudonima» (Bode [1930]: 59). Ancora a dieci anni dalla scomparsa di Morelli, un morelliano o lermolieffiano della prima ora, Bernard Berenson, si esprimeva nei confronti del maestro (che chiamava «the founder of the method») con un rispetto che sfiorava il reverenziale timore: «Se mi azzardo in certi casi a dissentire da Morelli stesso in ordine alla attribuzione di alcune delle pitture, sono autorizzato a farlo solo perché egli ha portato lo studio della pittura italiana su di una base così salda che, nel decennio trascorso dalla sua morte, lo studio ulteriore portato avanti sulle coordinate da lui stesso fissate ha condotto a maggiore accuratezza nei dettagli, e ad una più chiara percezione dei contorni esatti di ogni personalità artistica» (Berenson [1902]a: 145). Ma chi era Giovanni Morelli?

Sappiamo che Morelli pubblicò i suoi primi scritti con lo pseudonimo di Iwan Lermolieff, ottenuto anagrammando il proprio cognome e aggiungendovi una terminazione pseudo-russa. L’uso dello pseudonimo doveva servire da sostegno alla finzione inscenata nei primi saggi: quella di presentarsi come un “tartaro”, un “barbaro” ignaro di tutta la scienza tedesca ma capace di ottenere con l’occhio e l’esperienza risultati assai migliori di quelli dei “professori”, e fu poi mantenuto anche nelle pubblicazioni in volume. Il vero nome dell’autore comparve per la prima volta sul

frontespizio della traduzione inglese dell’opera *I maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, apparsa nel 1883. Giovanni Morelli era nato nel 1816 a Verona, da una famiglia protestante proveniente dalla Francia e trapiantata in Svizzera. Il padre aveva impiantato un’attività commerciale a Verona e aveva sposato la discendente di una famiglia protestante del bergamasco. Morelli fece gli studi medi in un collegio svizzero, passando poi all’Università di Monaco di Baviera, dove seguì gli studi di medicina a partire dal 1834. Gli interpreti hanno spesso sottolineato l’importanza di questo apprendistato scientifico per l’orientamento che Morelli prenderà nello studio della storia dell’arte, e indubbiamente gli studi medici debbono avere influito sulla scelta, operata da Morelli, di concentrarsi sui caratteri anatomici secondari (forma delle dita delle mani e dei piedi, lobo dell’orecchio, ecc.) al fine di identificare la “mano” dei maestri e di distinguere con sicurezza gli originali dalle copie. Va detto però che dalla corrispondenza del giovane Morelli emerge la figura di uno studente nel quale gli interessi filosofici e letterari sembrano perfino prevalere su quelli scientifici. Si appassiona al poeta H. Rückert, viene influenzato dai romantici e in particolare da Schelling, del quale forse frequenta le lezioni e che conoscerà personalmente, anche perché tradurrà in Italiano due scritti schellinghiani di grande importanza per l’estetica, le *Considerazioni filosofiche sopra Dante* e il *Rapporto delle arti figurative alla Natura*, ed entra nella cerchia di Bettina von Arnim. Uno studio recente ha giustamente rimarcato come alcuni tratti della mentalità di Morelli (la passione per l’ironia e una certa propensione alla satira) possono essere ricondotti alla sua formazione romantica (Locatelli [2011]); tuttavia non occorre spingersi fino a ritenere che non positivista, ma romantico, sia l’impianto delle teorie artistiche elaborate da Morelli nella maturità, anche perché la passione per l’arte figurativa sembra prendere forma lentamente, dapprima attraverso il contatto con alcuni artisti, in particolare Bonaventura Genelli, italiano ma attivo in Germania, poi con l’amicizia con il conoscitore tedesco Otto Mündler.

Le conoscenze storico-artistiche di Morelli crebbero negli anni, dopo il rientro in Italia avvenuto nel 1840, sia attraverso i numerosi viaggi nelle capitali europee per la visita di collezioni private e pubbliche, sia per lo svilupparsi di un'attività di collezionista in proprio, la cui evoluzione si può seguire attraverso le lettere degli anni Cinquanta (sappiamo che Morelli, morendo, donerà alla città di Bergamo oltre cento opere di grande interesse). Morelli, inoltre, agisce anche come consulente di collezionisti d'Oltralpe e di inviati di grandi musei stranieri, e in questa veste finisce per favorire l'esportazione all'estero di non poche opere d'arte italiana di valore, un comportamento che gli varrà le critiche di Roberto Longhi e di Federico Zeri.

L'unità d'Italia segnò per Morelli non solo il coronamento di una lunga militanza patriottica, ma anche l'ingresso nell'ufficialità. Nominato cittadino onorario del regno di Sardegna, nel 1860 diventa deputato per il collegio di Bergamo e siede in Parlamento tra le file dei cavouriani. L'anno seguente viene incaricato dal Ministero della pubblica istruzione di redigere il catalogo degli oggetti d'arte di proprietà ecclesiastica nelle Marche e nell'Umbria, al qual fine viaggia nelle due regioni dal maggio al luglio. Più che come riconoscimento ufficiale delle sue competenze, questo incarico va ricordato perché a Morelli fu affiancato come collaboratore, in quella occasione, Giovan Battista Cavalcaselle. I due massimi conoscitori del nostro Ottocento ebbero modo così di lavorare fianco a fianco (prima i contatti tra i due erano stati sporadici), e Giovanni Previtali ha ipotizzato che il modo di lavorare proprio di Cavalcaselle abbia notevolmente influenzato l'elaborazione successiva del "metodo" da parte di Morelli. Dopo, è certo che le strade dei due si divisero e anzi Morelli farà della polemica con Cavalcaselle uno dei cavalli di battaglia delle sue opere a stampa. Rieletto deputato nel 1865 e nel 1868, Morelli nel 1873 venne nominato senatore, carica che mantenne sino all'anno della morte, il 1891¹.

Fu solo molto tardi, alla vigilia dei sessant'anni, quando ormai l'ambiente romantico della sua giovinezza era lontano e dominava la scena il Positivismo, che Morelli sentì il bisogno di fissare l'esperienza accumulata come studioso, conoscitore e collezionista affidandola agli scritti. Il suo primo lavoro è una rassegna critica delle opere conservate nella Quadreria Borghese di Roma, allora ancora ospitata nelle sale di Palazzo Borghese. Le gallerie private o semi-private erano per lo più prive di catalogo; quando lo avevano o ne avevano una parvenza, si trattava di elenchi di opere con attribuzioni suggerite, nei casi fortunati, da un artista o da un erudito incaricato dal proprietario della collezione. Morelli si pone di fronte ai dipinti come di fronte a una materia vergine: contesta le attribuzioni correnti, scopre la mano di artisti famosi là dove non la si sospettava. Ma più spesso ancora non si perita di negarla anche là dove una lunga tradizione supposeva di riconoscerla. Il risultato, letterariamente, è un'opera alquanto frammentaria e caotica, a mezzo tra il catalogo e la guida, in cui il criterio dell'ordinamento delle opere per scuole regionali si interrompe talora per lasciar posto a quello seguito dalla esposizione museale. Si tratta di un modello seguito anche da conoscitori stranieri, per esempio da Mündler nel suo lavoro sul Louvre, e che Morelli adotterà per le Gallerie di Monaco, Dresda e Berlino nel volume del 1880, accentuando soltanto l'ordinamento per scuole. All'amico Layard che si offriva di riorganizzare la trattazione per renderla più simile a un libro di storia dell'arte, Morelli sconsigliava l'impresa, affermando che per gli scopi polemico ed esemplificativi che si proponeva era sufficiente anche la forma barocca sotto la quale aveva presentato al pubblico le sue prime fatiche.

Non pare, del resto, che Morelli si desse molta pena della veste in cui circolavano le sue idee: tanto la traduzione inglese che quella italiana del volume sulle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino sono particolarmente sciatte. Morelli se ne lamentava, in un'altra lettera a Layard, dandone poco cavallerescamente la colpa al fatto che entrambe fossero state «faites par des femmes», ma non risulta che sia intervenuto per control-

¹ Per la biografia di Morelli è ancora utile Frizzoni (1893), che si può leggere in Anderson (1991). Altre notizie biografiche si trovano in Gibson-Wood (1988) in part. Cap. X. Si veda poi Casini (2012).

larle o migliorarle. Egli era pago, con tutta evidenza, del rumore che le sue rivoluzionarie attribuzioni suscitavano negli ambienti artistici europei. Alcune furono, in effetti, clamorose, come il riconoscimento nella *Venere dormiente* del museo di Dresda, ritenuta fino ad allora una copia del Sassoferrato da Tiziano, di uno dei pochi dipinti autentici di Giorgione, o l'identificazione nella celebre *Maddalena* della stessa Galleria, assai ammirata come capolavoro del Correggio, di una semplice copia settecentesca, o ancora, qualche anno più tardi, l'attribuzione al Perugino dell'*Apollo e Marsia* del Louvre, acquistato dal museo come originale di Raffaello. Anche la raccolta di tutti gli scritti in tre volumi avviata presso l'editore Brockhaus di Lipsia prese il sapore di una consacrazione. Nel 1890 esce il primo volume, nel quale ai vecchi scritti sulla Galleria Borghese, rielaborati, si aggiungono le osservazioni sulla Galleria Doria Pamphili; nel 1891, l'anno della morte, il secondo, dedicato alle Gallerie di Monaco e Dresda. Il terzo uscì postumo nel 1893, con gli scritti sulla Galleria di Berlino e la raccolta di articoli su Raffaello apparsi negli anni Ottanta.

La novità più importante di questi volumi, anzi la sola sostanziale, è però costituita dal fatto che Morelli ritenne necessario premettere a tutta l'opera uno scritto che illustrasse compiutamente il suo metodo, tenendo conto anche delle numerose obiezioni che gli erano state mosse negli anni precedenti. Le preoccupazioni metodologiche, in effetti, avevano assunto per lui un peso e un'importanza crescenti. Nei primi articoli a stampa si potevano trovare al massimo sparse osservazioni, che nella Prefazione e nelle prime pagine del volume del 1880 già pretendevano a qualche organicità. Il fatto è che Morelli tendeva ad avallare sempre più l'idea che la novità e la superiorità del suo impegno in qualità di conoscitore consistessero nella originalità e nella sistematicità del "metodo". «Il veleno» scriveva con compiacimento a Layard riferendosi al volume del 1880 «si trova nascosto innanzi tutto nella prefazione»; e mentre definiva «arcinoidoso», parlandone all'amico Visconti-Venosta, il compito di riorganizzare il materiale per i tre volumi di Brockhaus, aggiungeva: «È vero che la parte più

scabrosa, la metodologica, è già bell'e fatta; tutto il resto non è che un ruminare, più o meno, il già detto» (Morelli [1888]). Non bisogna però avere fretta nell'avallare le pretese di "sistematicità" di Morelli. Perfino la sua *summa* metodologica, la "Prefazione" intitolata non per nulla *Principio e metodo*² restava innanzi tutto «eine Plauderei», una chiacchierata, come l'autore non aveva difficoltà ad ammettere. L'uso della forma dialogica, l'amore per la polemica, il desiderio di replicare alle stoccate degli avversari (tutti tratti, questi sì, che egli ereditava dalle giovanili infatuazioni romantiche) la rendono ben diversa da un "trattato" quale avrebbe potuto scrivere uno dei tanto detestati professori tedeschi; mentre l'indole di Morelli neanche in questa occasione lo preservava dalla ricerca di facili effetti, da una certa corsività di tono che talora è sul punto di degenerare nel volgare. A più di settant'anni, Morelli non rinunciava al ruolo che si era costruito lungo tutta la vita, e che tanto aveva contribuito a far circolare il suo nome: quello di *enfant terrible* della critica d'arte.

In un saggio molto fortunato, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, apparso la prima volta nel 1979, Carlo Ginzburg considerava le analogie tra metodo morelliano e indagine psicoanalitica come testimonianze di un rapporto intrinseco e non meramente superficiale. Erano i procedimenti stessi del metodo psicoanalitico freudiano a essere avvicinati a quelli messi in campo da Morelli per scoprire l'autore di un dipinto. Ma l'orizzonte in cui Ginzburg voleva inserire Morelli era ancora più vasto, e il suo saggio aveva in realtà un fine più ambizioso di quello di un confronto tra Morelli e Freud. Nel metodo di Morelli Ginzburg scorgeva in atto un paradigma epistemologico diverso e alternativo rispetto a quello astratto e deduttivo proprio delle scienze naturali a parti-

² Nell'edizione di *Della pittura italiana* a cura di J. Anderson, la si legge alle pp. 25-75 con il titolo *Concetto fondamentale e metodo*. La stessa Anderson afferma a p. 379 che il titolo originale del saggio sarebbe *Kunstkenner und Kunsthistoriker* (ovvero *Conoscitore d'arte e storico dell'arte*), ma questo è solo il titolo corrente delle prime pagine del saggio nella edizione tedesca.

re almeno da Galileo. Rintracciando i nessi tra la tecnica attributiva del conoscitore, la psicoanalisi e il metodo di indagine del detective, per esempio quello di Sherlock Holmes nei romanzi di Conan Doyle, Ginzburg voleva fissare le coordinate di una gnoseologia nella quale la conoscenza si acquisisce per via di indizi. Di questo paradigma indiziario Ginzburg rintracciava precedenti più antichi, per esempio nella semiotica medica, nella grafologia e addirittura nelle tecniche venatorie, ma è proprio nell'Ottocento che esso ebbe modo di dispiegarsi nelle scienze storiche, nella archeologia e nella paleontologia. Ovunque il problema non sia quello di stabilire leggi generali ma di identificare l'irriducibile diversità del fenomeno individuale il modello quantitativo della scienza classica non può che cedere il passo ad un sapere indiziario, che fa leva su spie per aprire un varco nella opacità del reale, esattamente come Morelli si appoggiava a dettagli da altri ritenuti trascurabili – orecchie, unghie, riccioli dei capelli – per arrivare ad identificare una personalità *artistica* (Ginzburg [1979]).

Morelli, tuttavia, sarebbe certamente rimasto molto sorpreso nel vedere considerato il proprio modo di procedere come esempio di un "Paradigma epistemologico" diverso e alternativo rispetto alla scienza galileiana. Perfettamente allineato in questo alle convinzioni più canoniche del Positivismo, per lui il metodo della scienza è uno solo, quello empirico-osservativo. Quando dice che l'unico modo di uscire dal diletterantismo, per gli studi d'arte, è quello di affidarsi al proprio «metodo sperimentale», egli è assolutamente certo di stare introducendo nel nuovo territorio i medesimi procedimenti che hanno costruito i successi delle scienze naturali: «questo metodo non può essere, a parer mio – scrive – se non il metodo sperimentale, il quale da Lionardo e da Galileo fino a Volta e a Darwin, ha messo capo alle più gloriose scoperte». Obiettargli che il suo modo di procedere non può a rigore essere definito sperimentale, ma al massimo osservativo, è tanto facile quanto sostanzialmente inutile, perché sarebbe sfondare una porta già aperta: diversamente da Zola, il quale voleva dimostrare che al romanziere spettava non solo la

qualifica di osservatore ma anche quella di sperimentatore, e citava a sostegno l'*Introduction à la médecine expérimentale* di Claude Bernard, Morelli confessava subito che per lui un termine valeva l'altro, e non c'era bisogno di sottilizzare: «Ma méthode scientifique ou pour mieux m'exprimer d'observation», scriveva a Layard nel 1879. Voleva dire qualcosa di molto semplice e di molto sensato, e cioè che i discorsi sulle opere d'arte dovevano partire dall'osservazione e dalla conoscenza delle opere stesse, piuttosto che sovrapporvisi.

Come per molti positivisti, tuttavia, sempre esposti al rischio di transitare inavvertitamente dalla più rigorosa empiria alla più sfrenata metafisica, anche per Morelli il discrimine tra i "fatti" e le ipotesi esplicative era spesso sul punto di confondersi. In quasi tutti i suoi scritti, e specie in quelli d'esordio, è molto forte la tendenza a far passare come dati obiettivi anche presunte leggi di sviluppo che spiegherebbero l'evolversi dei fenomeni artistici. Questa tendenza si coagula in particolare intorno al concetto di "scuola artistica" che Morelli intende come organismo dotato di leggi evolutive autonome e costanti: se Morelli guarda con tanto sospetto agli "influssi" di una scuola regionale sull'altra non è solo perché essi configurano indubbiamente una difficoltà per i suoi metodi attributivi, ma anche perché ritiene che le caratteristiche regionali si radichino in qualcosa di diverso dalla mera tradizione stilistica e si spieghino con un determinismo ambientale. Esse sono determinate «dalla diversità della razza» e stanno «nella più intima coesione organica» con il paese in cui sono nate. L'arte figurativa, a differenza della letteratura, in Italia «è venuta su dal suolo nativo come un organismo vivente». Siamo, evidentemente, in prossimità di una spiegazione dei fatti artistici nei termini della celebre triade tainiana di *race milieu moment*, o meglio dei primi due termini della triade, giacché il condizionamento storico non entra se non molto marginalmente nella considerazione morelliana. Ed è significativo che in una lettera a Layard del 1885 Morelli sembri voler identificare il suo metodo proprio per l'uso di questi determinismi: «i giovani [...] cercano ora di seguire il metodo di Lermolieff. Cominciano a

studiare le scuole di pittura e di scultura organicamente; a metterle in rapporto con l'aria, il clima e il territorio in cui sono nate – a guardarle come esseri viventi che hanno ognuno la propria fisionomia» (lettera di Morelli a Layard del 26 dicembre 1885). Partendo da qui, Morelli poteva sconfinare apertamente nella filosofia della storia, immaginando che ogni scuola passasse attraverso tre fasi, una eroica, una scientifica e infine una psicologica, il che permetteva di stabilire tra artisti di scuole diverse delle analogie di disposizione che erano pensate come omologie funzionali: «Così Tura e Francesco Cossa [...] presero nella loro patria lo stesso posto, che hanno ottenuto nella scuola umbra Pier dei Franceschi, nella fiorentina fra Filippo, Andrea del Castagno e Pollajuolo, nella veneta Vivarini e altri...».

Quando però Morelli arriva a scrivere *Principio e metodo* di questa precedente discussione rimane solo qualche traccia, ed è del tutto chiaro che le cose che stanno a cuore a Morelli sono a questo punto altre, e più originali. Egli sembra aver conseguito la più netta consapevolezza che la vera novità della sua metodica non sta nella fissazione delle leggi generali di sviluppo delle scuole, ma piuttosto nella più risoluta accentuazione della individualità dell'opera, insomma nel procedimento attributivo; il che non toglie, naturalmente, che lo studio dei tratti comuni che disegnano lo sviluppo di una scuola e quello dei tratti personali del singolo artista continuerebbero a configurare due polarità potenzialmente discordanti del suo orizzonte teorico, se egli volesse svolgerlo in un quadro coerente. Morelli rinuncia a farlo, e dobbiamo rallegrarcene. Perché semplificandosi il compito, è in grado di concentrarsi senza distrazioni su di un unico tema, e l'esposizione acquista in chiarezza ed efficacia. Morelli articola la sua esposizione metodologica in due parti, facilmente distinguibili perché corrispondenti all'incirca alle due "giornate" del dialogo: ora, alla prima parte corrisponde evidentemente la *pars destruens* della teoria morelliana, mentre alla seconda è affidata l'esposizione costruttiva dei precetti del nuovo metodo. Quel che Morelli critica nei procedimenti attributivi correnti sono essenzialmente due aspetti, la fiducia accordata ai docu-

menti e alla tradizione e il basarsi sull'impressione generale suscitata dall'opera. La tradizione creata intorno a certi artisti e a determinate opere si è rivelata inattendibile in troppe circostanze perché si possa ancora tributarle quel credito che le riconoscono gli storici dell'arte e soprattutto i cultori di memorie locali. Morelli ha evidentemente presenti soprattutto le dicerie raccolte da Vasari e tramandate sulla sua autorità, e non gli è difficile dimostrare che si tratta per lo più di fole messe in giro per le motivazioni più varie, dal desiderio di rendere più interessanti le biografie degli artisti alle questioni di campanile. Non si può certo dar torto al suo *porte-parole* che argomenta: «quando penso quali assurde dicerie sono state portate in giro sinanco sugli uomini e sui fatti dei nostri giorni [...] non mi pare ingiustificata la grande sfiducia che mi ha ispirato, per lunga esperienza, la cosiddetta tradizione, la quale alla personalità degli antichi artisti come a talune opere d'arte si è appiccicata come un fungo» (Morelli [1897]: 36), anche perché Morelli prende una posizione insolitamente equilibrata, che non esclude in linea di principio che la tradizione possa tramandare anche notizie esatte e utili. L'importante è che essa venga vagliata dalla critica, e non pretenda invece di imporsi ad essa: «Io credo pertanto che la tradizione nella storia dell'arte debba avere all'incirca lo stesso, se non minor valore, di quello che essa merita nella storia in generale» (Morelli [1897]: 36). Ma là dove la tradizione si presenta fondata su documenti scritti, non bisognerà che il conoscitore si arrenda alla sua autorità? Niente affatto. Perché è ancora il conoscitore che deve valutare l'attendibilità del documento, che dunque perde quell'aura di prova inconfutabile che sogliono spesso accordargli gli archivisti o gli eruditi. Intanto, il documento scritto può semplicemente essere un *falso*, come accade spesso nel caso dei "cartellini" con il nome dell'autore che accompagnano i quadri nelle Gallerie. O in quello delle firme e delle iscrizioni apposte ai dipinti proprio al fine di certificare una paternità fittizia. Morelli fa l'esempio del San Sebastiano alla Galleria di Dresda, firmato da Lorenzo Costa, che invece per lui è opera di Cosmé Tura (e questa volta si sbagliava, rivelandosi ipercritico, almeno alla luce

della dottrina posteriore, oggi incline a riconoscere il dipinto come autografo di Costa). Oppure, il documento può essere sì autentico, ma a essere sbagliato può essere il riferimento ad una determinata opera piuttosto che ad un'altra, come accade spesso nei documenti di archivio riguardanti committenze o descrizioni di opere.

Morelli conclude con una prescrizione lapidaria: «L'unico vero documento per l'attribuzione dell'opera d'arte deve alla fine essere l'opera stessa» (Morelli [1897]: 44). La limitazione «alla fine» (poco prima aveva detto: «in ultima analisi») dimostra che non è esatto quello che spesso si dice, e cioè che Morelli disprezzasse sotto ogni riguardo i documenti di archivio. È vero che talora affettava di non curarsi delle indagini degli eruditi; ma altre testimonianze mostrano che di quel tipo di ricerche non solo egli stesso si serviva, ma talora le compiva in prima persona. Il suo testo metodologico, in proposito, è singolarmente equilibrato (soprattutto se si tien conto della predilezione di Morelli per il *ton tranchant*). Egli è disposto a riconoscere che «Quello cui si sono accinti i signori archivisti specialmente in Italia e nel Belgio» è un lavoro «incontrastabilmente meritorio» (Morelli [1897]: 45). Meno disposto a concessioni Morelli appare nei confronti dell'altra «fallacia» dell'attribuzionismo corrente, la fede nell'«impressione generale». Chi vuol far credere di poter attribuire un dipinto sulla base di un colpo d'occhio, o, più nobilmente, di una «intuizione», è un millantatore, un ciarlatano. Morelli non nega che al conoscitore sia necessaria una «dote» naturale (quella *Divinationsgabe* che, protestava in una lettera, egli non si era mai illuso di poter suscitare dal nulla coi suoi scritti); nega però che questa capacità naturale possa condurre a qualcosa se non è sorretta dal lungo esercizio, dallo studio, dalla osservazione più accurata e infine, dal *metodo*.

Sulla base della intuizione o della impressione complessiva si potrà con una certa sicurezza stabilire se il dipinto appartiene alla pittura italiana, o a quella fiamminga, o tedesca; un occhio esperto sarà magari in grado di dire subito se l'opera è di scuola fiorentina, o veneta, o umbra. Ma quando si passa ad assegnare le opere ai singoli autori

all'interno di una scuola, o quando si deve distinguere il maestro dall'allievo, la copia dall'originale, l'intuizione non serve più, anzi diventa l'ostacolo da superare, e l'osservazione deve farsi analitica, deve prendere in considerazione ogni dettaglio del dipinto. Non più la vaga impressione complessiva, ma lo studio più rigoroso della forma e della tecnica deve avere l'ultima parola. Già «forma» e «tecnica» sono però termini vaghi: la tecnica non è quella materiale della composizione, la «paletta» dell'artista: nello studio di essa Morelli non ha fiducia, perché le opere dell'arte antica ci giungono troppo guaste o ridipinte, troppo sconciate dai restauri perché ci si possa affidare alla tecnica esecutiva; la «forma», dal canto suo, non è l'entità astratta dell'estetica filosofica, ma sono *le forme*, o meglio quelle che Morelli chiama forme caratteristiche, o anche forme fondamentali (*Grundformen*). E qui entrano in campo, finalmente, le famose orecchie, le mani e le unghie, che al nome di Morelli sono rimaste legate indissolubilmente, e gli hanno procurato le canzonature, per esempio, di Carlo Ludovico Ragghianti, che bollava i caratteri morelliani come un esercizio di «otorinologia» (Ragghianti [1973]: 29). Ogni grande maestro, ogni artista originale, ha infatti secondo Morelli un modo personale, e inconfondibile, di rappresentare questi dettagli anatomici. Se cerchiamo di distinguere (è uno degli esempi favoriti di Morelli) le opere di Filippo Lippi, di Sandro Botticelli e di Filippino Lippi sulla base dell'impressione generale, difficilmente arriveremo a qualche conclusione, perché si tratta di artisti troppo vicini e tra i quali sono intercorsi troppi rapporti; ma se guardiamo al modo in cui ognuno di essi raffigurava le falangi, le unghie, i padiglioni auricolari, ciascuno di essi assume una fisionomia particolare, che è diversa da quella degli altri.

Fino a che punto questo tipo di riscontri configura un vero e proprio *metodo*? Se si cerca la risposta nelle affermazioni di Morelli, si trovano molte indicazioni perentorie. Polemizzando con Cavalcaselle, sostiene che la diversità del suo atteggiamento è dovuta al fatto che egli si attiene a una metodologia rigorosa, e il medesimo rimprovero di scarsa metodicità lo rivolge anche all'a-

mico Mündler. Il tono trionfante di certi annunci («credo di aver trovato una via che può trasportarci in aria più pura») non sembra smorzato da qualche dichiarazione più prudente («le mie opinioni hanno soltanto un valore relativo»). In una lettera privata, Morelli si spinge a parlare non solo di un “metodo”, ma addirittura di un “sistema”: «le système de Lermolieff» (lettera del 1883, in [Gibson-Wood]: 197). Ma un “sistema” sembra richiedere accanto alla codificazione dei precetti un tentativo di fondarli e motivarli; e se sagliamo la coerenza delle motivazioni offerte da Morelli per giustificare i suoi procedimenti, ci accorgiamo non solo che questa coerenza sembra vacillare, ma anche che pare mancargli ogni interesse profondo a giustificare le indicazioni metodiche³.

Questo è un punto importante, perché chi conosce Morelli indirettamente, per esempio attraverso il saggio di Ginzburg che tanto ha contribuito a rimettere in circolazione il suo nome può avere l'impressione che egli elabori tutta una serie di spiegazioni per giustificare il rilievo delle sue forme fondamentali: il fatto che proprio i dettagli eseguiti inavvertitamente, quasi meccanicamente, sono quelli che tradiscono la personalità; l'amore per il frammento e il particolare isolato; l'idea che le parti più inespressive sono invece quelle più rilevanti per l'identificazione. Ma nessuno di questi punti è veramente sviluppato da Morelli. All'involontarietà dei tratti caratteristici egli non accenna che in un luogo, e sia pure significativo. Ma non è affatto vero che Morelli ritenga significativi i particolari inespressivi, perché sono inespressivi. Del suo dettaglio preferito, la mano, dice: «dopo il viso, non vi è parte del corpo umano così caratteristica, così individuale, così spiritualmente animata e parlante come la mano»; anche un orecchio, anche un braccio può diventare espressivo: «nell'opera di un vero artista tutte queste singole parti del corpo sono caratteristiche individuali, e perciò piene di significato». E quanto al presunto amore per il frammento, per lo schizzo e l'abbozzo, certificato secondo Edgar Wind dall'interesse

per i disegni degli artisti⁴, non si dimentichi che Morelli isola il particolare solo a fini di studio, e che la ragione che lo porta a dar tanto valore ai disegni è squisitamente tecnica: i disegni sono incomparabilmente meno alterati da restauri e interventi successivi di quanto non lo siano per lo più i quadri.

Un punto che sembra stare molto a cuore a Morelli è quello della originalità dei suoi procedimenti. Appena può, egli tende a ribadire che il confronto delle forme fondamentali rappresenta la novità che riuscirà a dare saldo orientamento agli studi artistici altrimenti sempre sul punto di naufragare nell'impressionistico, nell'approssimativo, nella divagazione letteraria. Che Morelli tendesse a sottolineare quanto lo distanziava dalla critica più accademica, soprattutto tedesca, è ben comprensibile, come è ovvio che egli accentuasse il carattere di rottura della propria impostazione. Se tuttavia ci rivolgiamo verso la tradizione dei conoscitori, troviamo più di una prefigurazione del “metodo” di Morelli. Il paragone euristico con la diversità delle calligrafie è un vero e proprio topos diffuso almeno a partire da Vasari; riprendendolo in pieno Seicento, il medico e dilettante di pittura Giulio Mancini scriveva che nelle copie difficilmente si arriva a riprodurre «quella franchezza del maestro, et in particolare in quelle parti che di necessità si fanno di resolutione [...] come sono in particolare i capelli, la barba, gli occhi. Che l'anellar dei capelli, quando si han da imitare, si fanno con stento, che nella copia poi apparisce. [...] E quelle parti nella pittura sono come i tratti e i gruppi della scrittura, che vogliono quella franchezza e resolutione di mastro» (Mancini [1956-57]: 383). Un secolo dopo, gli faceva eco Luigi Crespi: «Per grande che sia un valentuomo, il quale vogli sul pensiero di un altro operare, potrà bene [...] stare appunto sull'idea, sulla distribuzione, sul disegno, insomma su tutto quello che si denomina composizione, ma giammai potassi da lui, in tante e tante parti che concorrono a terminare un dipinto, uniformarsi all'autore, sicché non trapeli

³ Sui limiti del “metodo” morelliano si veda Wollheim (1974) e più di recente Lorber (2006).

⁴ Il capitolo “Critica del conoscitore d'arte” di Wind (1968) è in gran parte dedicato a Morelli.

qualche tratto che lo faccia conoscere, e massime in quelle che maggiormente soglionsi non curare, come sarebbe a dire, il terreno, lo indietro, e simili» (Crespi [1824]: 383). È probabile che Morelli non conoscesse Mancini e Crespi; certo conosceva la *Storia pittorica d'Italia* di Luigi Lanzi, in cui si legge che il falsario o il copista «non potrà nascondere a lungo andare la sua libertà che gli fa mescolare la propria maniera con l'altrui in quelle cose specialmente che men si curano, com'è lo stil dei capelli, il campo e l'indietro» (Lanzi [1815]: XXVI).

Ogni questione di precedenza, comunque, passa in secondo piano di fronte alla domanda veramente decisiva circa il “metodo” di Morelli: sono sufficienti i riscontri delle “forme fondamentali”, i confronti di orecchie, mani e unghie, per le sue attribuzioni e per le attribuzioni in genere? Ancora una volta, le dichiarazioni di intenti di Morelli hanno creato in proposito molti equivoci: «Solo l'accurata osservazione delle forme del corpo umano proprie di un Maestro può condurre ad un risultato adeguato», proclamava il volume del 1880, lasciando credere così che i riscontri dei particolari anatomici non siano solo una spia privilegiata, ma addirittura l'unico indicatore incontrovertibile di paternità. E come dare torto, a questo punto, a Wilhelm Bode, che tacciava di unilateralità il metodo di Morelli? Quando il direttore dei musei berlinesi osserva che i rilievi dei caratteri morelliani risultano utili solo in collegamento con altri supporti dell'osservazione, che anche i colori, il tono, la tecnica coloristica aiutano l'identificazione, che la diplomazia e lo studio delle iscrizioni possono esser d'aiuto, che nemmeno l'analisi fisico-chimica dei materiali è da trascurare, non è più il nemico personale di Morelli a parlare, ma la voce dell'equilibrio e della ragionevolezza.

Ma siamo certi che Morelli sia stato il primo lermolieffiano, che si sia attenuto esclusivamente allo studio dei suoi prediletti caratteri? Se guardiamo al procedere effettivo di Morelli, al modo in cui giungeva alle sue attribuzioni, vediamo che la sua prassi era alquanto extrametodica. Non basta: se così fosse saremmo in presenza al massimo di una felice contraddizione tra teoria e prassi. Ma anche

negli scritti di Morelli, incluso *Principi e metodo*, si trovano ogni momento prese di posizione singolarmente “aperte”. «Bisogna studiare, dice Morelli, quel che è caratteristico nell'opera dei grandi maestri, sia nella scelta e invenzione del soggetto, sia nella specifica rappresentazione delle forme e nell'armonia dei colori» (Morelli [1897]: 33). Non solo, dunque, le famigerate orecchie e le famigerate mani, ma anche le «differenze nell'armonia dei colori», la «scala dei colori», e poi il tipo dei bambini, il paesaggio, l'aggruppamento delle figure, le ombre, sono indicati da Morelli come possibili indizi della paternità di un dipinto. Morelli non aveva tutti i torti quando protestava: «Alcuni miei avversari in Germania mi rimproverano, non so se per ignoranza o malevolenza, di supporre di poter riconoscere un maestro già solo per la forma della mano, delle unghie, dell'orecchio o delle dita dei piedi. Ma io non sono così ingenuo. Quel che io credo è che le forme in generale, e quelle dell'orecchio e della mano in particolare, ci servono a distinguere con maggiore sicurezza l'opera del maestro da quella del suo imitatore, e così aiutano a controllare l'indicazione della “impressione complessiva”» (Morelli [1891]: 4). Ma bisogna riconoscere che egli per primo aveva fatto tutto il possibile per alimentare l'equivoco, con il suo insistere sul “metodo” e sul “sistema”, con l'ostentare l'irriducibilità dei suoi principi a quelli correnti nella pratica attributiva. Che egli finisse, nelle parole appena riportate, addirittura per rovesciare la gerarchia tra forme caratteristiche e impressione generale, suo cavallo di battaglia, è un buon indizio della aporia in cui Morelli si era cacciato facendosi banditore del “metodo”: se ammette che i confronti di orecchi e mani sono un sussidio alla attribuzione, sono un dettaglio da prendere in considerazione insieme ad altri e non un grimaldello con cui si aprono tutte le porte, cade gran parte della “scientificità” cui Morelli teneva così tanto e l'enfasi sul “metodo” appare ingiustificata; se non lo fa, è sempre possibile osservargli che egli per primo, in fatto e in diritto, non si è attenuto ai precetti da lui raccomandati. Ed è proprio uscendo da questa aporia, rifiutando ogni mitologia di coerenza e di novità radicali, che ci si avvia a cogliere con esat-

tezza il significato storico di Morelli. Morelli non ha escogitato un metodo infallibile, naturalmente; nemmeno si può dire che sia stato il primo a richiamare l'attenzione su certi dettagli meno studiati, per esempio i particolari anatomici. Ma gli resta indubbiamente il merito di aver rivendicato per quei particolari una considerazione non saltuaria ma costante; di aver ribadito che la conoscenza diretta delle opere è imprescindibile, in tempi in cui questo non era ancora un truismo; di aver intravisto, e più che intravisto, il principio secondo il quale l'ultima istanza nel giudizio sull'opera non può possederla che la percezione della forma. Quando, abbandonando per una volta i toni roboanti e abbracciando quelli della modestia, Morelli espone al suo immaginario interlocutore il proprio scopo con queste parole: «a me importa prima di tutto abituarla a tener conto nella osservazione di un'opera d'arte di ogni cosa, fin nelle minime per se stesse, perché col tempo si imparerà che le più semplici bazzecole possono servire a mettere sulla buona via» (Morelli [1897]: 62), egli si conquista di colpo la simpatia di chiunque ami e studi l'arte. Anche perché si intende bene quel che le sue parole finiscono per significare: che nell'opera d'arte non ci sono "bazzecole" e che tutto, nell'opera, è ugualmente degno di essere considerato e di attirare la nostra attenzione.

BIBLIOGRAFIA

- Anderson, J., 1991: *Dietro lo Pseudonimo*, in G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, a cura di J. Anderson, Adelphi, Milano, 1991, pp. 491-577.
- Berenson, B., 1902a: *The Morelli Collection at Bergamo*, "The Connoisseur", 4, pp. 145-152.
- Berenson, B., 1902b: *The Morelli Collection at Bergamo*, "The Connoisseur", 5, pp. 3-9.
- Bode, W., 1930: *Mein Leben*, vol. 2, Nicolai, Berlin.
- Casini, T., 2012: *Morelli, Giovanni Giacomo Lorenzo*, in *Dizionario Biografico Treccani*, vol. 76.
- Crespi, L., 1824: Lettera a Mons. Giovanni Bottari del 25 Settembre 1751, in M.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, Milano 1824, vol. IV, p. 383.
- Frizzoni, G., 1893: *Giovanni Morelli. Ein Lebensbild*, in G. Morelli, *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, a cura di J. Anderson, Adelphi, Milano, 1991, pp. 337-373.
- Gibson-Wood, C., 1988: *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*, Garland, New York-London, 1988.
- Ginzburg, C., 1979: *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in A. Gargani (a cura di), *Crisi della ragione*, Einaudi, Torino, pp. 57-106; poi in C. Ginzburg, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-193.
- Layard, H., 1887: *Introduction*, in Id., *Kugler's Handbook of Painting: The Italian Schools*, John Murray, London.
- Layard, H., 1892: *Introduction*, in G. Morelli, *Italian Painters. Critical Studies on their Works*, John Murray, London.
- Lanzi, L., 1815: *Storia pittorica d'Italia*, Capurro, Pisa.
- Locatelli, V., 2011: *Metamorfosi romantiche. Le teorie del primo romanticismo tedesco nel pensiero sull'arte di Giovanni Morelli*, Campanotto, Udine.
- Lorber, M., 2006: *Riflessi semiotici e "connoisseurship": Morelli, Berenson, Riegl e l'origine di un modello epistemologico*, "Arte in Friuli, Arte a Trieste", pp. 135-152.
- Mancini, G., 1956-1957: *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, Accademia dei Lincei, Roma, vol. 1.
- Morelli, G., 1888: Lettera di Morelli a Emilio Visconti-Venosta del 22 settembre 1888, citata in G. Agosti, *Giovanni Morelli in Galleria Borghese: un tentativo di lettura di un saggio critico*, in H. Ebert, D. Levi, G. Agosti, *La figura e l'opera di G. Morelli: Studi e Ricerche*, Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo 1987, p. 71.
- Morelli, G., 1891: *Kunskritische Studien über die italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Brockhaus, Leipzig.
- Morelli, G., 1897: *Della pittura italiana. Studi storico-critici*, a cura di J. Anderson, Adelphi, Milano, 1991.
- Ragghianti, C.L., 1973: *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze.

Wind, E., 1968: *Arte e anarchia*, Adelphi, Milano.

Wollheim, R., 1974: *Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship*, in Id., *On Art*

and the Mind. Essais and Lectures, Harvard University Press, Cambridge MA, pp. 177-201.



Citation: F. Valagussa (2017) Il concetto corporale. De Sanctis e la “concezione” dantesca. *Aisthesis* 10(2): 19-29. doi: 10.13128/Aisthesis-22404

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 F. Valagussa. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Il concetto corporale De Sanctis e la “concezione” dantesca

FRANCESCO VALAGUSSA

(Università Vita-Salute San Raffaele)
valagussa.francesco@hsr.it

Abstract. The present essay focuses on De Sanctis’ *Lectures* on Dante, held during his exile in Turin and Zürich, in order to show how aesthetics, politics and religion converge in his works. De Sanctis reads Dante’s journey throughout Hell, Purgatory and Paradise both as a diary and a drama, which reintroduces action, passions and a multitude of feelings in the peace and stillness that rule the kingdom of God after the final Judgment. De Sanctis tries to illustrate how Dante unifies body and concept, moving from allegories and personifications towards figures and real people, such as Beatrice, Francesca, Vanni Fucci and Ugolino. Dante’s conception of the relationship between history and eternity plays a leading role in De Sanctis’ reworking of Hegel’s *Aesthetics*.

Keywords. De Sanctis, Dante, Hegel, figure, poetry.

*Ha in mente una personificazione, e sotto la
penna gli esce una persona. La Teologia diviene
Beatrice, la Ragione diviene Virgilio, l’Uomo
diviene Dante Alighieri.*
De Sanctis [1967]: 114

Durante il decennio precedente l’unità d’Italia – e così pure nel corso del ventennio successivo – all’interno dello hegelismo italiano «prevale di gran lunga l’interesse per gli studi di politica e di filosofia della storia, mentre l’estetica vi giuoca un ruolo affatto subordinato» (Oldrini [1994]: 56). In un simile panorama Francesco De Sanctis compare come una sorta di eccezione. Rimane complicato rubricare sotto l’etichetta «estetica» i numerosi corsi sulla *Divina Commedia*, dove religione, politica e scienza si trovano «tramescolati» (cfr. De Sanctis [1967]: 81). A conferma della tendenza generale dettata

dalla congiuntura e dal contesto, nelle sue lezioni l'occhio si volgeva comunque e inevitabilmente in direzione storico-politica, basti pensare alla prolusione relativa al corso del 1855: «I fati ci negano per ora le grandi cose, noi ci prepariamo a quello che dovremo essere un giorno, studiando quello che fummo ne' nostri gloriosi antenati, e massime in un poeta, che amò tanto la patria, che la fece sì grande» (De Sanctis [1967]: 246).

L'anomalia intrinseca alla figura di De Sanctis non concerne il "settore disciplinare", bensì il rapporto instaurato con la filosofia hegeliana. Il gruppo dei giovani napoletani restò sostanzialmente fedele alla "dialettica di Stoccarda" persino nel periodo postunitario. Gentile presenta *Logica e metafisica* di Spaventa¹ come «un ripensamento profondo della logica di Hegel» (Gentile [1972]: 6), ma un rapido sguardo all'indice del volume consente di verificare come l'impianto persino di quest'opera ricalchi ancora pedissequamente la struttura della *Scienza della logica*. De Sanctis, al contrario, matura il suo "rifiuto" già negli anni di esilio a Torino e Zurigo. La famosa lettera del 20 settembre 1857 a Camillo De Meis offre un riscontro inequivocabile: «La filosofia di Hegel mi ha seccata l'anima» (De Sanctis [1965]: 404). Più che un'occasione di approccio, il laboratorio dantesco degli Anni cinquanta sancisce un momento di verifica e di rielaborazione, per certi versi anche di rottura, nei confronti dell'estetica e del pensiero hegeliano più in generale.

La «insofferenza e diffidenza» desanctisiane rispetto a qualsiasi prospettiva di sistema, la sua «avversione nei confronti di ogni chiusura sistematica» (Oldrini [1994]: 71) sono formule che aiutano senz'altro a inquadrare il problema, ma non consentono di affrontarlo nelle sue peculiarità. Il rapporto articolato e travagliato tra De

Sanctis e lo hegelismo è già stato oggetto di studio a più riprese e a vari livelli²: qui s'intende soltanto riscontrare l'incidenza degli studi dedicati alla *Comedia* sull'evoluzione del suo pensiero. La questione si potrebbe formulare nella maniera seguente: quanto "pesa" Dante nella parabola spirituale di Francesco De Sanctis?

1. IL SIPARIO E L'AZIONE

Sin dalla sua *Esposizione critica della Divina Commedia*, e poi di nuovo nelle *Lezioni di Zurigo*, e ancora nei *Saggi critici*³, De Sanctis rimane sulle tracce di quella «unità interiore e impersonale che è la stessa comprensione vivente, indivisibile unità organica» (De Sanctis [1967]: 93) e che consente di non giustapporre i canti della *Commedia* come parti separate di un morto aggregato. Il suo assillo è «l'idea onnipresente che penetra e vivifica il tutto [...] nella severa unità del disegno» (De Sanctis [1967]: 20). Se si riuscisse a cogliere l'idea, allora il poema dantesco apparirebbe davvero come «quel lavoro perfetto, che è come un individuo compiuto, proprio, incomunicabile» (De Sanctis [1967]: 82).

Che cos'è la *Divina Commedia*? «È la storia finale dell'umanità – risponde De Sanctis – lo scioglimento e la catastrofe del dramma umano. Il sipario è calato; la porta del futuro è chiusa; l'azione è finita; al vivo movimento della libertà è succeduta l'immutabile necessità» (De Sanctis [1967]:

¹ L'opera si riferisce ai corsi tenuti nel 1867 a Napoli, ma venne pubblicata postuma solo nel 1911, a cura dello stesso Gentile. In quel circolo Spaventa rappresentava senza dubbio la personalità più vicina a De Sanctis: spesso i due vengono accostati oltre che per le disavventure patite nel periodo preunitario anche per una innegabile affinità spirituale. Ciononostante Spaventa si mantiene ancora molto aderente ai canoni dello hegelismo.

² Cfr. in particolare Croce (1948⁴). Dopo l'analisi di Croce, datata 1912, si assiste a un lungo silenzio da parte della critica sul rapporto Hegel-De Sanctis, interrotto soltanto dal contributo di Zappa (1957): 9-13 e 30-36, relativo alla presenza di Hegel nel giovane De Sanctis. Il silenzio si rompe nel corso degli anni Sessanta, grazie al contributo di Landucci (1963). Sempre sul rapporto tra De Sanctis e lo hegelismo si vedano i due contributi di Tessitore (1984): 237-278 e Lanza (1984): 155-184, apparsi nel volume del 1984 dedicato a De Sanctis. Infine, è opportuno ricordare per lo meno l'articolo di Stella (1986): 161-195 e l'importante volume di Borghesi (1999).

³ Pensiamo in particolare al saggio dal titolo *Dell'argomento della divina commedia*. Cfr. De Sanctis (1969²): II, 105-120, apparso per la prima volta in "Rivista contemporanea", 5, 1857, 11: 319-329.

83). Nell'altro mondo ogni disaccordo è cessato, ogni azione è spenta, «ogni vincolo che lega gli uomini in terra è disciolto: patria, famiglia, ricchezze, dignità, titoli, costumi, istituzioni, quanto nella società è di artificiato e convenzionale [...] sfuma nei mondi dell'infinito» (De Sanctis [1967]: 85). Trovi Filippo il Bello⁴ senza la sua porpora e Niccolò III senza tiara⁵.

I quattro novissimi costituiscono l'ultima parola di Dio, l'ultima pagina della storia, e dunque il suo compimento: «Non ci hai accidente, né mistero, né opposizione, né contraddizione. Tutto è determinato, tutto è misurato secondo una logica prestabilita e visibile, secondo l'idea morale. Non ci è più reale e ideale, i due termini diventano identici» (De Sanctis [1969²]: II, 111). In questo scenario non vi è spazio per l'azione: a questa altezza cade ogni maschera e «brilla senza nube quanto nell'umanità è di eterno» (De Sanctis [1967]: 85). Qui, esattamente qui, «in quell'aura senza tempo tinta»⁶ irrompe Dante! E De Sanctis sottolinea in tutti i modi che si tratta di un *vivente*, che turba come una tempesta la quiete dell'Al-dilà già tutto giudicato: «Dante vivo penetra nei tre mondi, e porta seco tutte le passioni di uomo e di cittadino e fa risuonare di terreni fremiti fino le tranquille volte del cielo: così ritorna il dramma, e nell'eterno riappare il tempo» (De Sanctis [1967]: 86).

Dante compare come «un ponte gittato tra il presente e l'avvenire», perché di fronte a questo *uomo vivente*, le anime rinascono per un istante, «e risentono antiche passioni e riveggono la patria e gli amici» (De Sanctis [1967]: 86). Il poeta si presenta come autentico eroe, nel senso platonico del termine, secondo l'etimologia proposta nel *Simposio*: ἥρωες da ἑρωτᾶν, sapienti abilissimi, capaci di interrogare⁷. Dove però l'interrogazione, anziché riunire i due mondi, il sensibile e il soprassensibile, già di per sé armonizzati nella pace eter-

na, torna a inquietarli: «così in mezzo all'immobilità dell'avvenire vive e si agita l'Italia, anzi l'Europa del secolo XIV, col suo Papa ed Imperatore, coi suoi re, principi e popoli, coi suoi costumi, con le sue passioni, con le sue discordie» (De Sanctis [1967]: 86).

Da parte della critica più recente⁸, si è notato come l'Inferno, per così dire, cominci «tardi»: soltanto nel canto VI ci troviamo inequivocabilmente tra i dannati. «Forse non è casuale – insiste Teodolinda Barolini – che nel canto in cui “giungiamo all'inferno”, giungiamo anche a Firenze» (Barolini [1992]: 67). In realtà non si giunge a Firenze come se la città fosse già lì e ci aspettasse all'Inferno: è Dante che letteralmente fa rinascere Firenze all'Inferno. L'aveva compreso bene De Sanctis: «non appena s'incontra in un uomo insignificante, in Ciaccio, quale è la prima domanda che egli fa? Quale è il primo bisogno che egli sente? Di aver notizie di costoro, di sapere ove sono, d'imparare a conoscerli» (De Sanctis [1967]: 217 s.). Chiedendo di Farinata, del Tegghiaio, di Rusticucci, di Arrigo, Dante fa rivivere Firenze laggiù⁹. Prima c'erano solo anime già giudicate e dannate, ora vivono dei Fiorentini.

Dante non è soltanto narratore e spettatore, ma anche attore: *Dante drammatizza il Regno*. De Sanctis esprime questa concentrazione di ruoli mediante due paragoni. Innanzitutto «il mondo ch'egli descrive è un teatro, nel quale egli stesso rappresenta una parte, e canta e milita ad un tempo: è Omero che è egli stesso Achille» (De Sanctis [1967]: 126)¹⁰: dunque scrittore e protagonista

⁴ *Inf.*, XIX, 86-87. *Purg.*, VII, 109-110. *Par.*, XIX, 118-120.

⁵ *Inf.*, XIX, 31-87. Gli esempi citati sono ripresi in Sanctis (1967): 85.

⁶ *Inf.*, III, 29.

⁷ Cfr. Plat. *Symp.* 398 d 5-6.

⁸ Cfr. Barolini (1992): 64-67, dove si nota come l'Antinferno del canto III costituisca soltanto la porta dell'Inferno, il limbo descritto nel canto IV non può ancora essere definito "Inferno" a tutti gli effetti, e così pure il canto V dedicato a Paolo e Francesca sia dotato di una «lingua bella e irresistibile» (Barolini [1992]: 65) in netto contrasto con l'atmosfera infernale.

⁹ Cfr. in particolare Davidsohn (1927): IV, 3, 190: «Fra le 79 personalità che Dante relega all'Inferno [...] ben 32 son fiorentine, e 11 di altre città toscane. [...] Nel Purgatorio incontra soltanto 4 Fiorentini e 11 Toscani, in Paradiso solo 2 Fiorentini».

¹⁰ Paragone ripreso nel saggio già citato *Dell'argomento della divina commedia*. Cfr. De Sanctis (1969²): 120: «Dante non solo come l'Omero, ma come l'Achille del suo

coincidono. In secondo luogo la *Commedia* fonde in sé due generi poetici diversi: «così la *Teogonia* si trasforma in *Iliade* e l'epica prende il nome di epopea» (De Sanctis [1967]: 95)¹¹. Non tanto una “rassegna ragionata del divino”, bensì un'azione: dispiegare l'oltretomba attraversandolo. Rimane il problema del rapporto che s'instaura tra narratore, teatro, spettatore e attore.

Nel suo capolavoro *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Ernst Robert Curtius scriverà: «Il mondo era dissestato. A Dante toccava l'immane compito di rimetterlo in carreggiata. [...] Nella *Commedia* egli smembra l'intero universo storico, per poterlo quindi ricomporre nel cosmo astrale dell'universo e nel cosmo metafisico della trascendenza» (Curtius [1948]: 406). Intuizione derivata chiaramente dal De Sanctis¹², che già nel 1854 notava: «Il poeta spezza la terra in frammenti e ne fabbrica i suoi mondi; tal che il lettore, guardando il tutto, può ben dire: mi sta innanzi un mondo nuovo» (De Sanctis [1967]: 90)¹³.

Nelle tre cantiche dantesche il nostro stesso mondo viene «emendato e rifatto secondo la coscienza» (De Sanctis [1967]: 247). Coscienza nel senso propriamente “etico” del termine: spesso – continua De Sanctis – ci scappa di bocca un'esclamazione: “Non dovrebbe andare così!”. «Questo “dovrebbe” è il significato del mondo dantesco; è la realtà corretta, il mondo raddrizzato, con ciascuna cosa al suo posto» (De Sanctis [1967]). Nel “dovrebbe” è sintetizzato il rapporto tra questo mondo e l'altro, sicché attraversare l'Aldilà significa al contempo riorganizzare la storia.

Antonio Tari¹⁴, forse l'unico grande studioso di teoria dell'arte dell'epoca, nei suoi *Saggi di critica* tendeva ancora a distinguere l'arte dalla filosofia e dalla morale: «l'Arte per certo non è né l'aquila Sofia, che imperterrita affissa il bagliore del

Vero, né la civetta Temi, che palpa, più che scorga le convenienze e disconvenienze del Bene» (Tari [1886]: 284). Astratte separazioni che per un verso renderebbero inintelligibile l'unità del poema dantesco, per l'altro verso ci fanno apprezzare lo stato di avanzamento dei lavori che caratterizzano l'officina desanctisiana.

Si riscontra uno sforzo costante d'intendere la *Divina Commedia* non secondo una lettura lineare, bensì mediante un'autentica visione *sinottica* che tenga insieme il tempo e l'eterno. Nei corsi torinesi e zurighesi si adopera a più riprese la dinamica della specularità nella sua dimensione metaforica¹⁵: l'altro mondo è uno specchio in cui questo mondo può “mirarsi e giudicarsi”, «è il finito, il reale, il terreno, ma lanciato in grembo dell'infinito, dell'ideale, del divino, che lo assolve o lo condanna» (De Sanctis [1967]: 397).

Dante è l'unico vivente nell'Aldilà, l'unico *motore dell'azione*, il solo “dispositivo metaforico” capace di *cambiare luogo* e di attraversare i tre regni: una figura che “non rientra”, che non trova il suo posto fisso, ma trapassa di girone in girone, di cerchio in cerchio, portandosi dietro la sua «passionata fede» (De Sanctis [1967]: 124); invade il mondo già raddrizzato, già acquietato dal giudizio divino, con tutta la propria vivente umanità. «Spesso sotto la veste del sacerdote fervono le passioni di parte e sotto le veemenze del profeta si nascondono le fallaci speranze del fuoriuscito» (De Sanctis [1967]: 397).

Ecco l'avversione del De Sanctis nei confronti di ogni “chiusura sistematica”: usando un linguaggio hegeliano, si può dire che Dante mostri come il calvario possa ancora inquietare il trono dello spirito assoluto (cfr. Hegel [1807]: 591; Hegel [1988⁶]: II, 305). Nella Prefazione alla *Fenomenologia dello spirito* il ruolo assegnato al singolo di «ripercorrere i gradi di formazione dello spirito universale» (Hegel [1807]: 31; Hegel [1988⁶]: I, 22) viene presentato come «fatica più lieve» rispetto all'immane compito intrapreso dallo Spirito nel corso della storia del mondo. La coscienza esamina se stessa, interiorizza la

mondo, non solo come poeta, ma come uomo».

¹¹ Questa similitudine verrà riproposta diverse volte durante i corsi zurighesi. Cfr. *ivi*: 400 s.

¹² Curtius conosceva l'opera di De Sanctis e la cita nei suoi lavori. Cfr. Curtius (1948): 390.

¹³ La stessa immagine ritorna in De Sanctis (1967): 397.

¹⁴ Per un inquadramento della figura di A. Tari cfr. Gallo (1884) e Leotta (1983).

¹⁵ Cfr. De Sanctis (1967): 92, 239 e 397.

propria storia nel ricordo: «a noi resta soltanto il puro stare a vedere» (Hegel [1807]: 77; Hegel [1988⁶]: I, 75).

Dante contesta *ante litteram* il *reines Zusehen*. Certamente ricordare in un certo senso è anche creare, così come lo spirito hegeliano interiorizza l'immediato, lo fagocita, lo digerisce, lo rammenta e lo crea come mediato. Ma nella traversata dantesca l'immediato rinasce in seno alla mediazione già compiuta. Proprio sul trono, nel regno dello spirito assoluto, rispunta il Calvario, e Firenze, e l'Italia del XIV secolo. Hegel insegna che il trono si presenta già ricco dell'intera galleria di immagini che costituiscono le stazioni del proprio calvario, e dunque anche di Firenze, di Roma e di tutti gli Imperatori e Papi del Medioevo; il concetto non si presenta mai nella sua astrattezza, bensì nel suo farsi, sempre carico di passione, di carne e sangue; è concetto soltanto come nesso vivente che non sorvola, ma prende parte alla realtà e la compenetra.

Quando però lo Spirito, che si manifesta nel tempo, coglie il proprio concetto, allora «elimina il tempo» (Hegel [1807]: 584; Hegel [1988⁶]: II, 298), inteso come quel puro esterno soltanto intuito, il mero tempo come «come quiete oggettiva dell'estensione» (Hegel [1807]: 587; Hegel [1988⁶]: II, 300), che sta di contro alla negatività assoluta, all'uguaglianza pura di Io=Io. Tutti gli sforzi di Hegel tendono a sopprimere questa differenza pura nella riflessione che coglie un tratto di tempo e lo trasforma nel concetto. Viceversa Dante tende a riaprire la differenza "in seno all'eterno" come direbbe De Sanctis: il movimento è speculare ma opposto.

Hegel si sforza di conciliare cielo e terra, di *produrre* il Regno: Dante non concilia, *dà per conciliati* il proprio tempo con l'eterno; la repubblica del Vangelo già «irradia e conforta di luce celeste un secolo di ferro» (De Sanctis [1967]: 132), e ora Dante fa esplodere nella conciliazione già attuata la "differenza pura". La forma-tempo ricompare e coincide con il suo itinerario singolarissimo che sconvolge l'unità di particolare e universale.

2. IL POETA BARBARO

Mirando alla *restitutio in integrum*, Hegel subì l'accusa di misticismo logico. Portando dentro l'eterno consiglio la sua «passionata fede», carica di impressioni e sentimenti irrefrenabili, Dante apparve a De Sanctis come un «eroico barbaro»¹⁶ (cfr. De Sanctis [1967]: 156), esponente tipico di quella «barbarie dei tempi moderni» (De Sanctis [1967]: 428) che è il Medioevo. E in queste formule si può sentire in maniera limpida l'eco vichiana¹⁷ che informa l'intero metodo desantisianiano, come ha ben mostrato Angela Borghesi nella prima parte della sua monografia (cfr. Borghesi [1999]: 1-26 e 48-67).

«Natura possente Dante fu odiato ed odiò; fu offeso ed offese» (De Sanctis [1967]: 413). La "natura possente" di Dante richiama la «corpulentissima fantasia» (Vico [1744]: 917) del Vico. Continuamente De Sanctis sottolinea come nella *Divina Commedia* si trovi l'evidenza più che l'eleganza (cfr. De Sanctis [1967]: 67), la visione di Dante raccoglie e fa convergere tutto nel centro, «rapido è il suo sguardo, ma animatore; e dove ch'ei passi lascia orme incancellabili» (De Sanctis [1967]: 68).

Il tema ricorre di frequente anche nei *Saggi critici* e si ripresenterà soprattutto nella *Storia della letteratura italiana*, tutta dominata dalla presenza del poeta fiorentino: «Dante, che dovea essere il principio di tutta una letteratura, ne fu la fine» (De Sanctis [1964³]: I, 274). L'intera letteratura italiana viene concepita come una sorta di "curva declinante" rispetto al glorioso inizio, ma nei momenti decisivi ritorna quella che De Sanctis chiama "la maniera dantesca", la capacità di forgiare "parole-reali" tipica, per esempio, di Machiavel-

¹⁶ La stessa espressione si trova in De Sanctis (1964³): I, 177.

¹⁷ Oltre alle numerose citazioni implicite, la figura di Vico appare in maniera esplicita in più di un'occasione all'interno dei corsi torinesi e zurighesi. Cfr. De Sanctis (1967): 69, 239.

li¹⁸ e di Leopardi¹⁹. Al di là delle riprese quasi letterali di alcuni passaggi, la *Storia della letteratura italiana* risulta quasi incomprensibile se si prescindere dalle lezioni torinesi e zurighesi.

L'eroico barbaro è colui che cinge una civiltà mediante il nodo erculeo (cfr. Vico [1744]: 1050): nessuno più di De Sanctis concorda con Vico nel definire Dante «il toscano Omero» (Vico [1744]: 1139). Dante non viene considerato “filosofo” *stricto sensu*: «difficile trovare in lui qualcosa di originale e di proprio, che gli assegni un luogo tra' filosofi» (De Sanctis [1967]: 149); inoltre, «il fondo interiore della *Divina Commedia* non è sistematico» (De Sanctis [1967]: 100). Dante è esponente di quelle “poesie primitive” che stanno al di sopra delle distinzioni astratte, «vere enciclopedie, bibbie nazionali, non il genere, ma il tutto» (De Sanctis [1967]: 99).

Poeta è il barbaro che nella sua opera concentra un intero mondo, anzi s'inventa un altro mondo per ricomporre i cocci del proprio: «La *Divina commedia* non è un concetto nuovo né originale, né straordinario, sorto nel cervello di Dante e lanciato in mezzo a un mondo meravigliato. Anzi il suo pregio è di essere il concetto di tutti, il pensiero che giaceva in fondo a tutte le forme letterarie, rappresentazioni, leggende, visioni, trattati, tesori, giardini, sonetti e canzoni» (De Sanctis [1964]: I, 145 s.). In Dante c'è per così dire “tutto insieme”: già con Petrarca quella bella unità tra l'immaginazione e la cosa sarà rotta²⁰, e in Boccaccio si spegne il cristiano e il cittadino²¹, mentre lo stile di Dante tiene insieme realtà e fantasia, religione e politica.

¹⁸ Cfr. De Sanctis (1964³): II, 515: «È la grande maniera di Dante che vive là dentro». Contenuti analoghi attorno a Machiavelli, pur senza che sia citato direttamente Dante, si trovano in particolare nell'ultima conferenza del ciclo tenuto a Napoli tra il 23 maggio e il 6 giugno 1969. Cfr. De Sanctis (1969): III, 377: «egli crea non parole vacue, ma sostanza».

¹⁹ De Sanctis (1964³): II, 831: «il verso, rotte le forme tradizionali e meccaniche, vien fuori spezzato in sé, con nuove tessiture e nuovi suoni, e non è artificio, è voce di dentro, è la musica delle cose, la grande maniera di Dante».

²⁰ Cfr. De Sanctis (1964³): I, 269.

²¹ *Ivi*, I, 288.

Lo stile dantesco è pieno di lampi e insieme brutale, il suo *veloce immaginare* trascorre da una figura all'altra, non lascia tempo alla riflessione: come si legge nel saggio dedicato a Ugolino, «l'immaginazione del lettore è percossa, spoltrita, costretta a lavorare, e non si fissa in alcuna realtà, e fantastica su quelle ultime ore della umana degradazione» (De Sanctis [1969]: III, 46). A più riprese De Sanctis paragona la *Divina Commedia* a una sorta di diario²² in cui Dante annota gli sviluppi della propria intima storia di salvezza, colma però di tutte le violente contraddizioni che animarono la sua vita: qui si concretizza una difficoltà immane, «perché non vi è azione, ma quadri staccati, di cui ciascuno è compiuto per sé: quando prendiamo interesse per un personaggio, sparisce per dar luogo a un altro» (De Sanctis [1967]: 160).

Perciò lo stile dantesco coincide con il “movimento esplicativo”, imprime rapidità all'andamento della narrazione e De Sanctis ci parla del segreto di questi «formidabili schizzi danteschi, così scarsi di sviluppi, così pieni di ombre e di lacune, che per sobrietà di contorni e di chiaroscuro ingigantiscono le proporzioni e i sentimenti» (De Sanctis [1969]: III, 47). Citando i versi 79-84 del canto XXIII del *Paradiso*²³, Ezra Pound commenta: «il passo è bello per la sua visione oggettiva; e tanto più notevole perché scritto secoli prima che i pittori avessero insegnato a notare luci ed ombre e ad osservare tali effetti in natura» (Pound [1910]: 222 s.). Ben prima della sua applicazione in ambito pittorico, Dante ha affinato in ambito poetico una tecnica capace di gestire la dimensione spaziale e luministica delle rappresentazioni. Il chiaroscuro è una sorta di compromesso, «era la zona d'ombra che, a detrimento della purezza lineare, manteneva l'equilibrio tra le due figurezioni spaziali, per mezzo dei colori e per mezzo delle linee» (Francastel [1951]: 120). Dovendo passare rapidamente di figura in figura, Dante

²² Cfr. De Sanctis (1967): 120 e 411.

²³ Cfr. *Par.*, XXIII, 79-84: «Come a raggio di sol che puro mei / Per fratta nube, già prato di fiori / Vider, coperti d'ombra, gli occhi miei; / Vid'io così più turbe di splendori, / Folgorati di su di raggi ardenti, / Senza veder principio di fulgori».

impiega e insieme insegna simili giochi di luce ed ombra alle generazioni future.

De Sanctis chiama poeta chi ha dentro di sé un mondo d'immagini e di forme, magari ancora confuse e prive di contorni, raggi di luce irriflessa e suoni sparsi, tuttora privi di armonia²⁴. L'individuo poetico è passione che «raccolle le forze interne, prima sparpagliate e distratte negli usi della vita, intorno a un punto» (De Sanctis [1967]: 169) e ne trae delle forme. «Quando la passione vuole realizzarsi al di fuori, s'intoppa nell'ordine generale delle cose» (*ivi*: 170), così la fantasia del giovane individuo cede il passo all'abitudine e al lato prosaico della vita. Dante conserva e alimenta quella corposa fantasia, sino a quando riesce a trasfigurare l'intera materia di questo mondo e a forgiarne una figura: «Questo mondo di immagini lo assedia e gli tumultua al di dentro insino a che egli non lo realizzi nel marmo, nella parola, nella musica» (De Sanctis [1967]: 412).

3. IL PENSIERO FUSO CON L'IMMAGINE²⁵

Nelle prime pagine del suo saggio fondamentale, dal titolo *Figura*, Auerbach mostra – riferendosi a Varrone – come «qui siamo già molto vicini all'idea che ci siano figure anche per il senso dell'udito» (Auerbach [1938]: 177). In effetti la *figura* non intrattiene alcun legame esclusivo con il senso della vista: in realtà «tutto ciò che è sensibile ha “figura”» (Auerbach [1938]: 181). Nella tradizione cristiana la figura viene intesa sin dai Padri della Chiesa come “profezia reale”, per esempio la Legge o la storia degli Ebrei come “figura” di Cristo: si concepisce «l'Incarnazione come adempimento di questa “figura”» (Auerbach [1938]: 199).

Così Auerbach riporta il metodo allegorico verso origini antico-pagane, mentre riconduce il metodo figurale agli influssi cristiani: le figure sono forme provvisorie di qualcosa di eterno. Nella *Divina Commedia* a Dante si rivela la *verità ultraterrena* delle figure terrene: in quelle stes-

se figure storiche Dante vede ora il compimento; vede come saranno nel Regno. Perciò, negli stessi anni di Auerbach, Gilson potrà sostenere che «Dante non scrive, usualmente, alcun nome proprio senza avere buoni motivi per farlo» (Gilson [1939]: 261). Il nome proprio è indice della persona storica, figura di ciò che si adempie nell'altro mondo.

Anche De Sanctis separa nettamente l'allegoria dalla “maniera dantesca”. Già nel primo anno dei corsi torinesi si sofferma sulla poesia umana e terrena, sulle passioni di Dante, «per le quali gli vien fatto di vincere in parte quell'indirizzo allegorico e dottrinale che era il vezzo de' suoi tempi» (De Sanctis [1967]: 90). A Zurigo tornerà nuovamente sulla differenza tra la forma allegorica e la poesia dantesca in cui «comincia a sentirsi un'aura di vita» (De Sanctis [1967]: 392). Le donne non sono più esseri astratti: all'orizzonte spunta Beatrice. E ancora, «l'altro mondo non è simbolo di qualche altra cosa, ma è il mondo razionale stesso effettuato: il concetto e la realtà sono compenetrati» (De Sanctis [1967]: 118). L'attenzione di De Sanctis si sofferma proprio sul carattere sensibile, collegandolo a qualcosa «che si rifiuta all'analisi, che si rileva solo al genio ed al gusto; ed è la forma, il *verbum factum caro*, l'idea fatta carne e sangue, incorporata, divenuta persona» (De Sanctis [1967]: 392). Circa ottant'anni prima di Auerbach, De Sanctis intuisce come l'incarnazione costituisca un momento decisivo nel trapasso dall'allegoria alla figura. Per valorizzarne appieno la portata, tale transizione viene proiettata su un piano cronologico molto più vasto, quasi a voler ricollegare il Medioevo all'antichità.

In una di quelle pagine mirabili in cui lo spirito riesce a compendiare i secoli in poche righe, si rileva come durante la decadenza dell'Impero romano i filosofi pagani cercassero di ricondurre le loro favole, ormai ritenute assurde, alla forma di allegorie. I cristiani distrussero i templi, le statue e ogni traccia dell'antica mitologia, perché volevano la verità pura, “senza corpo”, mentre «la poesia era tenuta un tessuto di menzogne»: quando ricomparvero i primi poeti, «l'allegoria fu una specie di salvacondotto» (De Sanctis [1967]: 408), affinché

²⁴ Cfr. De Sanctis (1967): 412.

²⁵ Cfr. *ivi*: 411.

anche la poesia potesse essere tenuta a battesimo nel mondo cristiano.

In questo panorama, Dante «prova lungamente che poesia e teologia sono lo stesso, poiché il poeta si propone d'insegnare la verità sotto il velo della finzione» (De Sanctis [1967]: 408). Il tema del *poeta theologus* sarebbe stato ripreso ampiamente nel corso del Novecento (cfr. Hollander [1980]).

Torniamo a De Sanctis, e a come in Dante il poeta vinca il critico:

con una mano edifica l'allegoria e con l'altra la distrugge; vuol fare delle personificazioni, e di sotto alla penna gli escono persone vive. L'onnipotenza del genio trionfa dei suoi pregiudizi. Beatrice significa la teologia, Dante significa l'umanità. Credete voi che Beatrice e Dante siano semplici figure allegoriche? Ma sotto alla teologia palpita un cuore di donna, e sotto all'umanità fremente l'anima di Dante Alighieri. (De Sanctis [1967]: 409)

La distanza tra “personificazione” e “persona” in De Sanctis consente di vedere nella poesia dantesca la distruzione dell'allegoria: il concetto non ha “paragoni”, ma è lo stesso movimento interno al sensibile: «il pensiero si è fuso con l'immagine» (De Sanctis [1967]: 411). Qui si assiste a una vera e propria *trasformazione del pensiero*: «non è illustrato da una immagine ma è divenuto immagine» (De Sanctis [1967]: 470). L'influsso esercitato dal pensiero vichiano appare in maniera prepotente, in particolare se si considera Vico come l'ultimo esponente dell'umanesimo italiano e insieme come elemento di raccordo con l'idealismo tedesco – itinerario che peraltro sarebbe stato delineato proprio da Bertrando Spaventa²⁶ nei suoi corsi napoletani del periodo postunitario.

In una lezione del periodo di Zurigo, dedicata a Dante e Faust, De Sanctis torna sul superamento della dimensione allegorica: «in Dante ci sono due uomini, l'uomo ed il tale uomo, vale a

dire del tal secolo, della tale città, del tal partito, con tali passioni, convinzioni ecc.: ed è questa ricca personalità che rimedia a quel non so che di glaciale e di astratto che è in tutte le allegorie, ed insinua il calore e la vita nella poesia» (De Sanctis [1967]: 478). Il transitare di Dante vivo per i tre regni determina il passaggio dall'uomo – dannato, purgante, beato – al tal uomo, di volta in volta fiorentino o pisano, Imperatore o Papa, guelfo o ghibellino.

«Il meno difficile – spiega De Sanctis – è il concepire: ma nel creare, dare vita è difficile; in quella operazione che i latini chiamano *dettare*» (De Sanctis [1967]: 161). L'intensivo del verbo *dicere* – che raccoglie appunto sul piano strettamente etimologico²⁷ un vasto panorama lessicale, dall'*ars dictamini* latina alla *Dichtung* tedesca – è il medesimo che si ritrova nei celebri versi del Purgatorio, dove si accenna al modo in cui «e' ditta dentro»²⁸.

Come marca una differenza tra “personificazione” e “persona”, allo stesso modo De Sanctis distingue il “concetto” dalla “concezione”: «Questo non è il concetto, ma la concezione, il concetto corporale visibile ed accessibile a' sensi, proprio della poesia e proprio di Dante» (De Sanctis [1967]: 254). Se il concetto è significato determinato, la concezione è proprio l'*andar significando*, l'atto vivente “sotto dettatura”. La “concezione” dantesca diviene così un termine tecnico all'interno del lessico desanctisiano: la poesia di Dante muore presso Lucifero, perché s'inabissa nella pura materia senza intelletto, così come muore in Dio, pura intelligenza che spiritualizza tutto il sensi-

²⁶ Cfr. Spaventa (1862): II, 446 s., dove il Vico viene definito «il vero precursore di tutta l'Alemagna», proprio in quanto erede della grande tradizione italiana rinascimentale: Spaventa si riferisce in particolare a Pomponazzi, Telesio, Bruno e Campanella.

²⁷ Cfr. Pokorny (1959): 188 s., dove si mostra come dalla radice indoeuropea “deik” si possano far derivare termini greci come Δίκη e δῆγμα (dimostrazione, esempio), il latino “iudex” (*ius dicere*) e “vindex” (*vim dicere*), mentre attraverso la radice gotica “gateihan”, si risale all'altornordico “tigenn” (*monstratus*), da cui “zeigen”, e persino all'inglese “to teach”.

²⁸ Cfr. *Pur.*, XXIV, 52-54: «E io a lui: “I' mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / Ch'è ditta dentro vo significando”».

bile²⁹. Tra questi due estremi agisce la *concezione dantesca*: il concetto corporale.

4. LO SPAZIO DELLA POESIA

La concezione dantesca è *concetto corporale*, ma il corpo implica la dimensione spaziale e qui la poesia sconta tutta la propria inadeguatezza rispetto alla scultura e alla pittura nell'offrire una visione istantanea e simultanea della figura nelle sue varie sfaccettature. Quasi riprendendo alcune tematiche care a Herder³⁰, e senza accogliere subito le tesi hegeliane relative alla superiorità della poesia sulle altre arti³¹, De Sanctis comincia a delineare la questione nei termini che seguono: «la parola non può come lo scalpello o il pennello rappresentarci tutta una figura visibile» (De Sanctis [1967]: 231).

Ma la formazione desanctisiana rimane *totaliter* hegeliana sotto questo profilo: quando conclude che «la parola non s'indirizza a' sensi, ma all'immaginazione», e diventa poesia quando riesce a raccogliere mille idee accessorie e a concepirle in un'unica figura, sta praticamente citando l'estetica di Hegel³², che lui leggeva nella traduzione francese di Charles Bérnard. Il problema, tuttavia, rimane, poiché il poeta non può rappresentare un corpo con facilità, «non potendo le parole che presentarvi successivo e disgregato quel che nello spazio è uno» (De Sanctis [1967]: 467). Una carta

geografica fa comprendere la topografia di un luogo meglio di centomila parole³³.

Come la poesia riesce a compensare lo “scarto” che patisce rispetto all'onnilateralità della scultura e alla visione spaziale simultanea offerta dalla pittura? Si tratta di verificare sul campo, nel concreto della poesia dantesca, come si realizzi questo “lavoro scultorio della poesia”, e De Sanctis offre subito una traccia metodologica: «la poesia rappresenta l'espressione che esce dalla figura, non la figura: guardate l'intaglio, e quella figura vi sta netta innanzi; leggete la poesia, e quella figura vi fluttua innanzi come un'ombra» (De Sanctis [1967]: 340). Accade come se la poesia non ci offrisse la figura, ma per così dire l'espressione della figura: il sottinteso della scultura diviene l'espresso della poesia³⁴. Attingendo a quel vasto patrimonio di critica dantesca che è l'officina desanctisiana si possono enucleare tre esempi di lavoro scultorio della poesia.

Il primo caso riguarda Paolo e Francesca. Sfruttando le indicazioni di De Sanctis si può guardare subito l'intaglio, o meglio l'ombra, il chiaroscuro, il compromesso che tiene insieme le due figure. Francesca ha tale e tal carattere, ma – chiede De Sanctis – chi è Paolo? Non si sa. «Paolo è l'espressione muta di Francesca; la corda che freme quello che la parola parla; il gesto che accompagna la voce» (De Sanctis [1967]: 212). Il pianto di Paolo è il gesto che Francesca esprime: qui compare la concezione dantesca come concetto corporale; parola che è gesto al contempo. Una sorta di “espressione gestuale” simile a quelle cinque “parole reali” che Idantura manda in ambasceria a Dario (cfr. Vico [1744]: 829).

Il secondo è Vanni Fucci. Siamo nel canto XIV dell'Inferno, nella settima bolgia, tra i ladri. Vanni Fucci ha avuto una coscienza umana, ma l'ha soffocata: ora è come un animale, che nemmeno arrossisce per il suo difetto. Peggio, era consapevole del suo difetto, ma ha rinunciato all'umanità: «e si fa animale, e dicesi sfacciato, perché perde

²⁹ Cfr. De Sanctis (1967): 423. In particolare la tesi su Lucifero “carne senza intelletto” ritorna in diversi luoghi delle lezioni. Cfr. *ivi*: 171, 303. Dio viene inteso invece come apice della trasfigurazione del sensibile, come “spirito assoluto”. Cfr. *ivi*: 107.

³⁰ Nel caso di Herder la scultura vanta una priorità persino rispetto alla pittura. Cfr. Herder (1778): 35: «appena vi è un *punto di vista* radicato il vivente diviene tavola, e la bella rotonda *figura* viene fatta a pezzi in un misero *poligono*».

³¹ Cfr. Hegel (1837): II, 1073: «la *poesia*, l'arte della parola, la *totalità* che riunisce in sé ad un gradino più alto [...] i due estremi delle arti figurative e della musica».

³² Cfr. *ivi*: 1081, dove la poesia «diviene l'arte universale che può configurare ed esprimere in ogni forma ogni contenuto che solo sia in grado di accedere alla fantasia».

³³ L'esempio è sempre di De Sanctis (1967): 467.

³⁴ Cfr. *ivi*: 467. In tal modo De Sanctis si riallinea perfettamente alla teoria hegeliana.

la faccia umana, e dicesi sfrontato perché perde la fronte umana» (De Sanctis [1967]: 277). Vanni Fucci prende parola, ma è come se si esprimesse *per gesti*. La poesia dantesca *realizza* l'animale: «Io piovvi di Toscana», si legge al verso 122. Commenta De Sanctis: «Un altro uomo direbbe: – io cad-di; – no: io piovvi! Piovvere è un verbo impersonale e non dice: io piovo, perché esprime un'azione fatta dal cielo e non da una persona» (De Sanctis [1967]: 278). Più ancora del verso in cui si dichiara mulo³⁵ – e dunque bastardo, chiosa De Sanctis – più ancora del verso successivo, in cui Pistoia non è nemmeno “città”, bensì “tana”³⁶, è proprio questo “piovvi” a *raffigurare* Vanni Fucci: «Era riserbato a Vanni Fucci il dire: – io piovvi, – il personalizzare, permettetemi nuova parola a cosa nuova, il personalizzare questo verbo, lo scegliere una immagine impersonale nella quale egli annega la propria persona» (De Sanctis [1967]: 279). L'espressione poetica è gesto che annega la persona e concepisce la figura animale di Vanni Fucci. Dante, appunto, non lo degnerà nemmeno di una parola.

Il terzo è il “sì” di Anselmuccio. Quel “sì” che nelle lezioni di Zurigo De Sanctis definisce “pittresco”, perché dipinge la scena. Il figlio di Ugolino chiede: «tu guardi sì padre, che hai?»³⁷. Qualcosa di nuovo sconvolge e spaventa Anselmuccio. «Quel “sì” non è un avverbio; è un'immagine. Il padre li guardava sempre; ma questa volta il suo sguardo avea quel non so che di fisso e di stravolto che è proprio della disperazione» (De Sanctis [1867]: 312). È un “sì” che *dice un gesto*: il “dittare” dantesco concepisce nel “sì” una figura nell'atto di piangere. Hegel avrebbe parlato di «gesti del discorso» (Hegel [1838]: III, 320; Hegel [1998]: II, 1158). Come quando un pittore coglie l'attimo e fissa sulla tela una scena che accenna contemporaneamente all'istante precedente e a quello successivo e così nella singola immagine raffigura una storia. Tutto questo è raccolto nel chiaroscuro del “sì”.

I *Gebärden der Rede*, i gesti del discorso, la parola come puro suono³⁸, sono il contrassegno dell'eroismo barbaro di Dante Alighieri, che trasforma il pensiero di un'intera moltitudine in una parola vivente: «un grido eloquente che compendia secoli di meditazione» (De Sanctis [1967]: 190)³⁹. Dante trovò nel suo tempo una materia grezza, che secondo De Sanctis attendeva soltanto lo scalpello: «Dante la trovò morta e la fece immortale» (De Sanctis [1967]: 393).

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach, E., 1938: *Figura*, “Archivum romanicum”, 22, pp. 436-489; ora in *Neue Dantestudien*, Istanbuler Schriften, Istanbul, 1944. Trad. it. *Studi su Dante*, a cura di M.L. De Pieri Bonino, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Barolini, T., 1992: *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton University Press, Princeton. Trad. it. *La commedia senza Dio*, a cura di R. Antognini, Feltrinelli, Milano, 2013.
- Borghesi, A., 1999: *L'officina del metodo. Le lezioni del giovane De Sanctis*, La Nuova Italia, Firenze.
- Croce, B., 1948⁴: *De Sanctis e l'hegelismo*, in *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Laterza, Bari.
- Curtius, E.R., 1948: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, A. Francke Verlag, Bern. Trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo Latino*, a cura di A. Luzzatto e M. Candela, La Nuova Italia, Firenze 1997.
- Davidsohn, R., 1927: *Geschichte von Florenz*, Ernst Siegfried Mittler und Sohn, Berlin, 4 voll. Trad. it. *Storia di Firenze*, a cura di G.B. Klein, Sansoni, Firenze 1956-1968, 3 voll.

³⁵ Cfr. *Inf.*, XXIV, 125: «Sì come a mul ch'i fui; son Vanni Fucci».

³⁶ Cfr. *Inf.*, XXIV, 126: «Bestia, e Pistoia mi fu degna tana».

³⁷ *Inf.*, XXXIII, 51.

³⁸ In questo caso cfr. De Sanctis (1967): 191, dove commentando i versi danteschi “il seme di lor semenza” (*Inf.*, III, 104-105), De Sanctis mostra come la poesia si risolve in note musicali, poiché a Dante giunge «non il significato, ma il suono della bestemmia».

³⁹ De Sanctis si riferisce qui al grido che prorompe dall'inferno, cui partecipano tutte le anime dannate, ma si potrebbe utilizzare la stessa formula per descrivere l'operazione che Dante stesso realizzò sintetizzando il pensiero del proprio tempo.

- De Sanctis, F., 1964³: *Storia della letteratura italiana*, a cura di M.T. Lanza, Feltrinelli, Milano, 2 voll.
- De Sanctis, F., 1965: *Epistolario (1856-1858)*, a cura di G. Ferretti e M. Mazzocchi Alemanni, Einaudi, Torino.
- De Sanctis, F., 1967: *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino.
- De Sanctis, F., 1969²: *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari, 3 voll.
- Francastel, P., 1951: *Peinture et Société. Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Audin Editeur, Lyon. Trad. it. *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, a cura di A.M. Mazzucchelli, Einaudi, Torino, 1957.
- Gallo, N., 1884: *Antonio Tari - Studio critico*, Giampone e Lamentina, Palermo.
- Gentile, G., 1972: *Introduzione* a B. Spaventa, *Logica e metafisica*, in *Opere*, a cura di G. Gentile, Sansoni, Firenze, vol. III.
- Gilson, E., 1939: *Dante et la philosophie*, Vrin, Paris.
- Hegel, G.W.F., 1807: *Phänomenologie des Geistes*, in *Werke*, hrsg. E. Moldenhauer und K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, Bd. III. Trad. it. *Fenomenologia dello spirito*, a cura di E. De Negri, La Nuova Italia, Firenze, 1988.
- Hegel, G.W.F., 1837: *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke*, hrsg. E. Moldenhauer und K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, voll. XIII-XV. Trad. it. *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Einaudi, Torino, 1997, 2 voll.
- Herder J.G., 1778: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt*, Hartknoch, Riga. Trad. it. *Plastica*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Aesthetica, Palermo, 2010.
- Hollander, R., 1980: *Dante "Theologus-Poeta"*, in Id., *Studies in Dante*, Longo, Ravenna, pp. 39-89.
- Landucci, S.C., 1963: *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Feltrinelli, Milano.
- Lanza, M.T., 1984: *De Sanctis e Hegel*, in AA.VV., *Francesco De Sanctis e la storia della cultura*, Laterza, Roma-Bari, vol. I, pp. 155-184.
- Leotta M., 1883: *La filosofia di Antonio Tari*, Istituto italiano per gli Studi storici, Napoli.
- Oldrini, G., 1994: *L'estetica di Hegel e le sue conseguenze*, Laterza, Bari.
- Pokorny, J., 1959: *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Francke Verlag, Bern-München, 3 voll.
- Pound, E., 1910: *The Spirit of Romance*, J.M. Dent & Sons, London. Trad. it. *Lo spirito romanzo*, a cura di S. Baldi, Vallecchi, Firenze, 1959.
- Spaventa, B., 1862: *La Filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, in *Opere*, a cura di G. Gentile, Sansoni, Firenze, 1972, vol. II.
- Stella, V., 1986: *De Sanctis e l'estetica di Hegel*, in AA.VV., *Francesco De Sanctis. Un secolo dopo*, Laterza, Roma-Bari, vol. I, pp. 161-195.
- Tari, A., 1886: *Saggi di critica*, Vecchi, Trani.
- Tessitore, F., 1984: *Filosofia di De Sanctis*, in *Francesco De Sanctis e la storia della cultura*, Laterza, Roma-Bari, vol. I, pp. 237-278.
- Vico, G., 1744: *Principj di Scienza nuova*, in *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Bompiani, Milano, 2013.
- Zappa, G., 1957: *L'estetica di Hegel nel pensiero del giovane De Sanctis*, "Svizzera italiana", 17, 125, pp. 9-13 e 30-36.



Citation: G. D'Acunto (2017) Alfred Baeumler: per un'estetica dell'individualità. *Aisthesis* 10(2): 31-37. doi: 10.13128/Aisthesis-22405

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 G. D'Acunto. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Alfred Baeumler: per un'estetica dell'individualità

GIUSEPPE D'ACUNTO

(Pontificio Ateneo «Regina Apostolorum», Roma)
gdacunto@libero.it

Abstract. This paper, accompanying Baeumler's 1922 essay on Croce, illustrates the German philosopher's thesis that modern thought on beauty does lead to aesthetics only when, with Kant, it acquires a notion of taste, understood as the sensible manifestation of the concrete individuality of man.

Key words. Thought of totality, irrationalism, historicity, concreteness.

Il concetto di individuo è, forse, quello intorno a cui si raccolgono gli sforzi teoretici più rilevanti della riflessione di Baeumler. Basti pensare al fatto che la sua opera più famosa, *Das Irrationalitätproblem* (1967)¹, reca, nella seconda edizione, un «Nachwort» in cui si legge che il testo, nel «progetto sistematico» del suo autore, avrebbe dovuto portare il titolo di «Logica dell'individualità», progetto che, in una fase successiva, doveva seguire gli sviluppi del «concetto di totalità nella logica postkantiana fino alla fine del XIX secolo». A partire da Kant, Baeumler afferma, infatti, che noi ci troviamo al cospetto di un pensiero che non riconosce più nulla che non si lasci «riconduurre a forme logiche fondamentali» e che si iscrive, appunto, nell'orizzonte di «una filosofia della totalità» (Baeumler [1967]: 353)².

Ebbene, il saggio su Croce, qui offerto, per la prima volta, in traduzione italiana e uscito, nel 1922, sulla «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», appartenendo allo stesso giro di anni dell'opera citata in precedenza, si inserisce, in qualche modo, nella scia di quel progetto di continuazione che essa si era data

¹ Si tratta della tesi di dottorato di Baeumler, discussa nel 1914 ma pubblicata solo nove anni dopo.

² Il secondo volume, progettato, scritto, ma poi andato perduto, aveva come titolo: «La soluzione sistematica del problema dell'irrazionalità nella filosofia critica», secondo quel che leggiamo nel «Vorwort» in Baeumler (1967): V.

come compito per il futuro. Progetto che, come si sa, non è stato mai portato a termine, per il fatto che Baeumler abbandonerà la ricerca estetica per dedicarsi a quella mitologica, orientandosi verso autori quali Bachofen³ e Nietzsche⁴.

Partiamo dal fatto che, con la nascita dell'estetica moderna, si fa strada «un nuovo atteggiamento rispetto alla vita»: il problema dell'individualità fa il suo ingresso nel mondo occidentale. Certamente, un tale problema aveva richiamato l'attenzione su di sé già nel Rinascimento. In quest'ultimo, però, era mancata l'istanza della riflessione, che fa la sua comparsa, appunto, solo nell'epoca moderna: «Quel che intorno al 1500 era un puro dato di fatto, verso il 1700 si costituisce come un *problema*» (Baeumler [1967]: 1).

Ciò che caratterizza il «nuovo sentimento della vita» è che esso trova il suo coronamento in una «dottrina del *gusto*», il cui presupposto è dato dall'imporsi di un «*soggetto estetico specifico*», in relazione al quale il problema dell'individualità può essere colto e riconosciuto, finalmente, in quanto tale.

La semplice riflessione sul bello non produce ancora una estetica. Solo dove è presupposto un soggetto estetico del tutto autonomo, lì si può concepire l'idea di una estetica come scienza a sé stante. Una scienza dell'estetica si dà, perciò, solo nel momento in cui l'esperienza vissuta [Erlebnis] e il concetto di gusto fanno la loro apparizione nella coscienza dell'umanità europea. L'esperienza vissuta del gusto costituisce il soggetto estetico. Questo soggetto pone al pensiero un problema nuovo e difficile, il più difficile che, a esso, in assoluto, poteva essere posto. Si tratta del problema dell'uomo vivente e concreto in generale. [...] Unicamente nella sfera estetica l'uomo in quanto uomo può essere riconosciuto, per cui solo all'interno dell'epoca

del gusto l'individualità vivente è potuta diventare un oggetto per il pensiero (Baeumler [1967]: 2-3).

Il gusto stesso, preso «nel suo significato più ampio», è definito da Baeumler come «l'individualità nella sua manifestazione sensibile (estetica)», per cui l'irrazionalismo ha inizio, propriamente, solo nell'epoca del primo. «In corrispondenza di ciò, il «giudizio di gusto» va inteso come il giudizio dell'individualità o anche come un giudizio di valore» (Baeumler [1967]: IX).

La nuova scienza estetica promette all'uomo di condurlo, così, «nel regno della sua manifestazione», in quanto «nulla si frappone, qui, tra il pensiero orientato verso il concreto e l'oggetto di esso» (Baeumler [1967]: 3).

Ora, con Kant, Baeumler vede il gusto saldarsi strettamente con l'istanza critica, nel senso che il primo è per il lato soggettivo ciò che la seconda è per il lato oggettivo.

Presupposto dello spirito critico è l'autonomia e la libertà del soggetto. Fino a che si assume un'unità di misura assoluta, lì non c'è nessuna critica. La quale, invece, è possibile solo dove il criterio ultimo viene riposto nell'esperienza singola (Baeumler [1967]: 6).

L'istanza critica, kantianamente intesa, troverebbe il suo paradigma nella riflessione estetica, visto che da quest'ultima ci viene «l'esempio di un metodo che, senza rinunciare ai principi *in generale*, si contrappone al dogmatismo delle regole». «Tale metodo riconosce l'istanza soggettiva, il diritto dell'esperienza, senza, per questo, essere meramente empirico». (Baeumler [1967]: 7).

Con Kant, «pensatore dell'identità [e] della *totalità*» (Baeumler [1967]: VI)⁵, dunque, e con la *Critica della facoltà di giudizio*, in particolare, veniamo introdotti «nel cuore dell'ipotesi siste-

³ Cfr., ad esempio, Baeumler (1926): 87-190. Si tratta della parte centrale di un'introduzione a Bachofen in tre sezioni, di circa 360 pagine.

⁴ Il testo di Baeumler più importante su Nietzsche è Baeumler (1931). Per un raffronto fra Bachofen e Nietzsche, cfr. anche l'omonimo saggio, del 1929, compreso in Baeumler (1937): 220-243. Sulla lettura baeumleriana di Nietzsche cfr. Penzo (1987), Mina (2002) e Barbera (2007).

⁵ È molto importante che Baeumler accenni alla necessità di un'articolazione fra queste due istanze, in quanto Kant era stato visto dagli idealisti solo come un pensatore dell'identità. Come pensatore anche della totalità, egli è, invece, colui che porterebbe a compimento quel «concetto di finalità, che fa tutt'uno con il sistema». Cfr. Moretti (1987): 394.

matica di una logica dell'individualità» (Tedesco [2006]: 38). Il problema della terza *Critica* è, infatti, «il modello del problema critico in generale» (Baeumler [1967]: 7).

Come totalità, la filosofia critica può essere interpretata solo [...] a partire dalla Critica della facoltà di giudizio. Soltanto qui i principi giungono a espressione. [...] Muovendo dal problema del gusto, la terza Critica perviene a un oggetto che non è subordinato a nessuna dottrina, a nessuna legalità astratta formulabile a priori. [...] La critica del gusto [...] è una "critica della critica" (Baeumler [1967]: 13).

Baeumler insiste sul fatto che la terza *Critica* è «soltanto critica»: non è un mero stadio ricognitivo preliminare che appronti le condizioni per il porsi in essere successivo di una teoria. In tal senso, è un errore intenderla come un semplice sviluppo rispetto alla prima e alla seconda *Critica*. Il significato vero e proprio di essa non va ricercato, infatti, né nell'estetica, né nella dottrina dell'organico, ma in quel «concetto superiore che comprende sotto di sé gli oggetti della facoltà del giudizio estetico e teleologico».

Tale concetto superiore è l'individualità. Oggetti belli e corpi viventi non vanno colti mediante leggi universali. Come tutto ciò che è individuale e che ha in se stesso la sua vita, essi si sottraggono alla teoria. Eppure, si può rinunciare a una dottrina, senza, per questo, dover rinunciare a ogni conoscere comprendente. Di ciò che è individuale è possibile un sapere storico. Lo strumento metodico che conduce a un tale sapere è, però, la critica (Baeumler [1967]: 14-15)⁶.

E, circa questo «sapere storico», poco prima si trova la seguente categorica affermazione: «Tutti i grandi filosofi dell'epoca moderna hanno pensato storicamente. [...] Senza una conoscenza vivente di ciò che l'uomo è stato nel culmine della sua manife-

stazione storica, non si dà più alcuna filosofia sistematica. L'organo per l'autocomprensione dell'Occidente è la storia» (Baeumler [1967]: 11-12)⁷. Ecco in che senso la critica si mostra come quel sapere, essenzialmente storico e «comprendente», che può attingere l'individuale, in quanto non si acquieta mai nella sua tendenza a costituirsi entro i limiti ben definiti di una dottrina⁸: «Una logica dell'individuale [...] vive solo nella tensione persistente fra teoria (dottrina) e critica» (Tedesco [2006]: 39).

Baeumler ne può concludere, così, che «l'oggetto verso cui si dirige, come suo punto terminale, il nuovo concetto di metodo della *Critica della facoltà di giudizio* è [...] la storia».

L'estetica è una prefigurazione della storiografia. Nella misura in cui impara a comprendere l'individualità, scopre, al tempo stesso, il mondo individuale della storia e il problema della conoscenza di esso. Il XVIII secolo è la culla del senso storico, in quanto è la patria [Heimat] dell'estetica (Baeumler [1967]: 15).

In epoca moderna si verifica cioè una saldatura fra estetica e storiografia, fra «amore nei confronti di ciò che è individuale» e «senso storico» (Baeumler [1967]: X). E ciò poiché Baeumler pensa – kantianamente – «l'individualità come un "fatto [Faktum]"» e non – neokantianamente – come un compito. Solo così è consentito a noi l'accesso alla storia, in riferimento alla quale la «domanda vitale» che si pone è la seguente: «Come è possibile l'esperienza di individui?» (Baeumler [1920a]: 421).

⁷ Questa affermazione di Baeumler andrà tenuta ben presente negli sviluppi successivi del suo pensiero, perché è proprio una filosofia della storia quella che egli «crederà di poter ricostruire grazie all'interpretazione delle opere di Bachofen». Inoltre, è a Nietzsche che egli si rivolgerà quando vorrà trovare una via di uscita dal «soggettivismo puro e semplice dell'Ottocento, per trasformarlo nel *volontarismo* novecentesco». Cfr. Moretti (1987): 396.

⁸ Circa le affinità teoriche che, su questo punto, si possono rinvenire fra Baeumler e Gadamer, basti pensare al fatto che il secondo riconosce al primo di aver «analizzato in modo particolarmente fecondo» proprio «l'aspetto positivo del legame tra l'estetica kantiana e il problema della storia». Cfr. Gadamer (1960): 67, nota.

⁶ Il termine «conoscere comprendente [verstehendes Erkennen]», che qui ricorre, nonché la spiccata attenzione verso il problema dell'individualità, riconducono Baeumler nell'alveo della riflessione delle scienze dello spirito e a un nome su tutti, in particolare: Erich Rothacker (1888-1965).

Ora, proprio la saldatura di cui abbiamo appena detto ci consente di fare un primo riferimento al nome di Croce, non a caso, egli stesso, a un tempo, storico e studioso di estetica. Croce il quale, nel testo di Baeumler qui proposto, viene visto come il filosofo del Novecento che, insieme con Bergson, è stato forse il più sensibile al problema dell'individualità⁹, ma che, a differenza di quest'ultimo, dispone di uno sguardo storico sovrano. E poiché Hegel, insieme con Vico, è definito come una delle due polarità del suo universo intellettuale, vediamo, velocemente, per Baeumler, che posto occupa il filosofo tedesco negli sviluppi successivi all'estetica kantiana.

Ebbene, quel che, all'apparenza, contrappone Kant a Hegel si mostra «meno profondo e insuperabile» proprio se «si pone a fondamento [del confronto fra di essi] la visione del mondo della *Critica della facoltà di giudizio*».

La tendenza verso l'individualità che si manifesta sensibilmente, verso il concreto, verso la storia è, in ultima istanza, una tendenza estetica – tanto storicamente, quanto oggettivamente. Hegel è colui che porta a compimento l'epoca dell'«estetica» inaugurata da Leibniz. Fra Hegel e Leibniz si trova, però, la filosofia critica, considerata dal punto di vista della Critica della facoltà di giudizio (Baeumler [1967]: 16).

La terza *Critica* diviene così, per Baeumler, «il medium di comprensione del significato più autentico dell'estetica hegeliana» (Lacchin [2009]: 13).

L'esposizione della Critica della facoltà di giudizio, secondo il contenuto dei suoi concetti, porta immediatamente alla filosofia di Hegel (Baeumler [1967]: 17)¹⁰.

⁹ Tra gli scrittori del suo tempo, Baeumler rinviene un'attenzione spiccata verso il problema dell'individualità in Thomas Mann, la cui opera sarebbe caratterizzata, infatti, da una grande «tensione verso l'elemento storico-concreto». Cfr. Baeumler (1920b): 368. Per i rapporti intercorsi tra il filosofo e lo scrittore cfr. Baeumler, Brunträger, Kurzke (1989) e Brunträger (1993).

¹⁰ In un altro suo testo, Baeumler vede Hegel a compimento di un processo che inizia sempre con Kant, ma con quello della prima *Critica*, non della terza. «La via

Se, infatti, i materiali concettuali di cui Hegel fa uso appartengono interamente all'epoca di Kant, la nuova terminologia cui fa ricorso il primo è indice, invece, di «un sentimento della vita» del tutto originale: «I problemi rimangono gli stessi. Lo spirito, nel cui segno essi vengono risolti, però, è diverso. Il nuovo sentimento della vita si crea un linguaggio nuovo. Anche se Hegel usa ancora la vecchia terminologia, egli fa di essa un qualcosa di puramente storico» (Baeumler [1967]: 17). In particolare, al modo di concepire l'individualità concreta e vivente, tipico dell'epoca di Kant, si ricollegherebbe la cosiddetta «nuova estetica del contenuto [*Gehaltsästhetik*]», propria del classicismo e, segnatamente, di Hegel. In essa, tale contenuto «non è una casualità o un'esperienza vissuta qualsiasi, ma la cosa considerata in tutta la ricchezza delle sue proprietà relative tanto alla forma, quanto al formare [*formerfüllend*] stesso» (Baeumler [1922]: 3-4)¹¹.

Al centro della visione classica del mondo si pone l'uomo. Non si tratta di una forma, di un'astrazione, ma di un contenuto. Per questo, l'estetica classica si chiama estetica del contenuto. [...] La vera e propria superiorità del pensiero classico consiste nel fatto che esso muove da un concetto concreto di uomo. [...] All'uomo concreto appartiene la sua storia. [...] Il classicismo pensa l'individuo singolo concreto. Hegel pensa l'individuo concreto dell'umanità (Baeumler [1922]: 12-13).

Baeumler, a proposito di questa «estetica del contenuto», parla anche di «oggettivismo estetico» (Baeumler [1922]: 3): una prospettiva che, muovendo da una «identificazione fra opera e uomo», perviene a un «soggetto» non contingente-empirico, ma storico-spirituale», tale, cioè, che i caratteri che essa provvede a descrivere sono interpretabili

[...] che porta Hegel dal trattato *Fede e sapere*, attraverso la *Fenomenologia*, fino alla *Scienza della logica* e all'*Enciclopedia* è il percorso del destino della filosofia tedesca. L'inizio di questo percorso si trova nella *Critica della ragion pura*» (Baeumler [2009b]: 139-140).

¹¹ Per la qualifica di «pura estetica del contenuto», riferita a Hegel, cfr. anche Baeumler (2009a: 151-152).

li come «momenti di una connessione spirituale-oggettiva» (Baeumler [1922]: 4-5)¹².

L'*Estetica* hegeliana si caratterizzerebbe, così, per una «collocazione mediana [...] fra sistematica e storia» (Baeumler [1922]: 5): la stessa che, non dando più luogo a una riconciliazione fra vita e filosofia, esperienza vissuta e pensiero, apre quella divaricazione fra i due termini con cui inizia il saggio su Croce e per la ricomposizione della quale è invocata una logica che, non lasciando l'individuo privo di una fondazione, non rifiuta mai l'aiuto che, a tal fine, può venire a essa dal concetto. Attribuendo un esito "irrazionalistico" al pensiero del filosofo italiano, Baeumler intende, infatti, una posizione teorica che, rinunciando a un apparato logico-conoscitivo che le faccia da impalcatura, non perviene più a una soluzione sistematica del problema dell'individualità: a quella stessa soluzione cui era pervenuta, invece, la filosofia critica.

Baeumler parla di un'«estetica del contenuto» anche in riferimento a Platone. In quest'ultimo, uomo e mondo si incontrano nella mediazione di «un "terzo elemento", che non è qualcosa di esterno e di estraneo rispetto a essi, quanto piuttosto qualcosa che è a essi comune ed essenziale»: «la misura, non in quanto forma» ma, appunto, «in quanto contenuto» (Baeumler [2009a]: 46, 39). Ebbene, questo «elemento intermedio» è proprio ciò che verrebbe meno con l'estetica di Croce. Qui, l'unità di forma artistica e di contenuto sentimentale, di individuale e di universale non resta che un postulato: è avanzata solo in modo assertorio e non si compie mai nella dimostrazione della struttura logica di essa, ossia nel quadro di ciò che Baeumler chiama «pensiero della totalità». Con la conseguenza che l'estetica, nel filosofo italiano, si dà solo come una teoria dell'arte, precludendosi la possibilità di costituirsi anche come una dottrina della conoscenza intuitiva.

¹² Circa l'identità fra giudizio storico e giudizio estetico, cfr. anche *Bamberg und Hamburg. Über die Epochen des Mittelalters* (1925), in Baeumler (1937): 33, dove leggiamo: «Il punto di vista estetico e quello storico [...] sono, in ultima istanza, la stessa cosa. Non c'è giudizio estetico [...] che non rinchiuda in sé, al tempo stesso, una veduta storico-filosofica determinata».

Dove l'estetica si costituisce come teoria dell'arte e, insieme, come dottrina della conoscenza intuitiva è, invece, in Baumgarten, l'aspetto più fecondo del cui pensiero (le riflessioni sull'*analogon rationis* inteso come "logica dell'individuale") è ciò che Croce, appunto, rifiuterebbe.

Lo stretto legame fra interessi logici ed estetici, caratteristico della nascente estetica, ha la sua ragione profonda nel fatto che la dottrina del gusto coincide con un problema, la cui soluzione poteva venire solo dalla logica (Baeumler [1967]: 46).

Siamo ricondotti, così, al concetto di gusto: nozione che Baeumler esamina, proprio come farà in seguito anche Gadamer, a partire da Gracián e che, sempre come l'autore di *Verità e metodo*, intreccia con l'analisi di altri concetti, quali genio, giudizio e senso comune. E, sempre in merito agli influssi di Baeumler sulla riflessione del presente, non andrebbe dimenticata la sua incidenza in relazione al tema dell'ineffabilità dell'individuo in estetica¹³, nonché a quello dell'importanza della retorica nella teoria settecentesca relativa al bello¹⁴. Tema, quest'ultimo, che è proprio ciò che avrebbe impedito a Croce di accedere al cuore del pensiero di Baumgarten.

Inoltre, ancora in riferimento a Gadamer, molto originali sono le riflessioni svolte da Baeumler in tema di ontologia dell'opera d'arte e, segnatamente, in relazione al gioco, nonché alla forma come «elemento architettonico» della creazione.

Nel fare artistico è presente [...] un giocare.

[L'arte] intrattiene un rapporto immediato con l'essere. Essa ha un significato ontologico.

La forma è sempre la forma di un tutto, di un mondo. [...] Esiste un mondo delle opere d'arte che riposa in se stesso.

¹³ Per l'influsso di Baeumler sulla «ricostruzione dei concetti di gusto, giudizio e senso comune nella prima parte di *Verità e metodo* di Gadamer», nonché per la sua incidenza sulla riflessione di autori quali Ferry (1990) e Frank (1982), cfr. Ferraris, Givone, Vercellone (1995): 449-450.

¹⁴ Cfr. ad esempio Dockhorn (1949).

L'opera d'arte [...] è del tutto forma (Baeumler [2009a]: 166, 180, 171-172 e 198).

Il mondo artistico, in particolare, è un «qualcosa di reale», nel senso che – in quanto «inesauribile, impenetrabile e “incommensurabile”» – non è un'immagine, non è un che di «solo pensato, [...] solo espresso»: «è esistente, fondato in se stesso, *vivente da se stesso*» (Baeumler [2009a]: 176-177). La forma a sua volta, in quanto «forza formativa» (Baeumler [2009a]: 197), è un'istanza che «si pone all'inizio», così che l'artista mai «generalizza il particolare», ma piuttosto «concretizza l'universale» (Baeumler [2009a]: 181).

Rispetto al rapporto antitetico, stabilito nel passato, tra forma e contenuto, la modernità ha cercato, invece, di «rendere la forma contenuto», nonché di «risolvere il contenuto in forma». Nel linguaggio di Baeumler, l'«immagine sensibile» è, infatti, ciò che «trasforma il contenuto in forma» e, a sua volta, «la forma in contenuto», rendendola, in tal modo, concreta. «Nell'immagine sensibile si “specchia” il tutto. Essa è libera da ogni punto di vista» (Baeumler [2009a]: 193). Su questo punto, in linea con gli inizi della sua riflessione estetica, il filosofo tedesco afferma: «Ogni mondo artistico è un individuo [...]. Per entrambi è essenziale non poter essere ridotti a un concetto, essere impenetrabili per l'intelletto e inesauribili» (Baeumler [2009a]: 172). Che è proprio ciò che Baeumler intendeva per “irrazionalismo”, ossia un qualcosa cui non si può accedere per via unicamente concettuale e la cui ricognizione costituisce, così, un compito sostanzialmente infinito per il pensiero.

BIBLIOGRAFIA

- Baeumler, A., 1920a: *Kritizismus und Kulturphilosophie*, “Kant-Studien”, 25, pp. 411-426.
- Baeumler, A., 1920b: *Metafisica e storia. Lettera a Thomas Mann*, trad. it. di L. Pica Ciamarra, “Archivio di storia della cultura”, 18 (2005), pp. 347-362.
- Baeumler, A., 1922: *Einleitung a Hegels Aesthetik*, Beck, München, pp. 1-34.
- Baeumler, A., 1926: *Da Winckelmann a Bachofen* (1926), in Baeumler, A., Fr. Creuzer, J.J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a cura di G. Moretti, vol. I, Spirali, Milano, 1983, pp. 87-190.
- Baeumler, A., 1931: *Nietzsche, der Philosoph und Politiker*, Reclam, Leipzig.
- Baeumler, A., 1937: *Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Junker und Dünnhaupt, Berlin.
- Baeumler, A., 2009a: *Estetica [1934] e annotazioni sulla teoria dell'arte [1949 sgg.]*, a cura di G. Lacchin, Unicopli, Milano.
- Baeumler, A., 2009b: *Sul significato del mondo degli spiriti per la storia del pensiero filosofico in Germania (1961-1966)*, in Schelling, F.W.J., *Clara ovvero Sulla connessione della natura con il mondo degli spiriti*, trad. it. di M. Ophälders, Zandonai, Rovereto, pp. 127-140.
- Baeumler, M., H. Brunträger, H. Kurzke, 1989: *Thomas Mann und Alfred Baeumler. Eine Dokumentation*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Baumler, A., 1967: *Das Irrationalitätproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1923), Niemeyer, Tübingen.
- Barbera, S., 2007: «*Er wollte zu Europa, wir wollten zum “Reich”*». *Anmerkungen zu den Nietzsche-Interpretationen von Alfred Baeumler*, in *Nietzsche nach dem ersten Weltkrieg*, a cura di S. Barbera e R. Müller-Buck, ETS, Pisa, pp. 199-234.
- Brunträger, H., 1993: *Der Ironiker und der Ideologe. Die Beziehungen zwischen Thomas Mann und Alfred Baeumler*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Dockhorn, K., 1949: *Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Ferraris, M., S. Givone, F. Vercellone, 1995: *Estetica*, in *La Filosofia*, a cura di P. Rossi, vol. III: *Le discipline filosofiche*, UTET, Torino, pp. 437-539.
- Ferry, L., 1990: *Homo Aestheticus. L'invenzione del gusto nell'età della democrazia*, trad. it. di C. Gazzelli, Costa & Nolan, Genova, 1991.

- Frank, M., 1982: *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, trad. it. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino, 1994.
- Gadamer, H.-G., 1960: *Verità e metodo* (1960), trad. it. e cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano, 1983.
- Lacchin, G., 2009: *Hegelismo e Stilgeschichte. Arte e filosofia della storia nell'Estetica di Baeumler*, introduzione a Baeumler (2009a).
- Mina, A., 2002: *Nietzsche e la storia della filosofia. Le interpretazioni di Baeumler, Heidegger, Löwith e Jaspers a confronto con la storia della filosofia nietzscheana*, Mursia, Milano (cap. II: «L'interpretazione di Baeumler del pensiero di Nietzsche»), pp. 32-67.
- Moretti, G., 1987: *Alfred Baeumler*, "Filosofia oggi", 3, pp. 393-407.
- Penzo, G., 1987: *Il superamento di Zarathustra. Nietzsche e il nazionalsocialismo*, Armando, Roma (L. II., P. I, cap. I: «Baeumler e l'antiumanesimo»), pp. 185-210).
- Tedesco, S., 2006: *Il metodo e la storia*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.



Citation: A. Baeumler (2017) Benedetto Croce e l'estetica. *Aisthesis* 10(2): 39-46. doi: 10.13128/Aisthesis-22406

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 A. Baeumler. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Benedetto Croce e l'estetica

ALFRED BAEUMLER

Abstract. Written in 1922, the present essay by Baeumler on the aesthetics of Croce belongs to the period of the German philosopher's thought culminating with *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft* (1923), in which he works on a systematic project about a "logic of individuality". This concept, which appears in the western world with the birth of modern aesthetics, when the notion of "judgment of taste" established itself in the third *Critique* by Kant, will find in Croce, during the twentieth century, one of the most attentive Philosophers to the problem it implies.

Key words. Individuality, modern aesthetics, judgment of taste, criticality.

1. Nel problema relativo a ciò che è concreto, compiuto e vivente si intrecciano gli interessi più alti della vita e della filosofia. Se la logica risolverà il problema dell'individuo, allora, colmatosi il divario fra "esperienza vissuta e pensiero", intuizione e astrazione, sistematica e storia, la filosofia e la vita si riconcilieranno. Tutti i tentativi di risolvere questo problema fondamentale meritano, in forza del loro oggetto d'indagine, un'osservazione più approfondita. Potrebbe sembrare che la filosofia tedesca abbia trascurato di applicare le sue forze proprio a ciò che si è guadagnato il suo interesse prioritario. Noi, a figure quali Bergson e Croce non abbiamo nulla da obiettare, dato che Dilthey, a cui viene da pensare per primo, si è accontentato della ricerca storica concreta, senza mai sviluppare una metafisica del concreto. Ciononostante, una conoscenza solo superficiale della filosofia tedesca non potrebbe dirsi al passo con i tempi qualora si affermasse che, in essa, i problemi dell'intuizione e della vita non hanno quell'importanza che nel pensiero europeo rivestono già da lungo tempo. Piuttosto, da supporre è che si ripeta il processo che ha caratterizzato la storia della filosofia europea del XVIII secolo. Anche a quell'epoca, infatti, il problema dell'individuo, del sentimento, del gusto e del genio era stato ampiamente trattato, in scritti italiani, inglesi e francesi, geniali ed eleganti, quando Kant, nella *Critica della facoltà di giudizio*, enuncia quella parola che arriva sì in ritardo, ma che è risolutiva per la dottrina tedesca del gusto e del

genio e che rende possibile le grandiose concezioni estetiche dei suoi continuatori, in quell'arco che va da Schiller fino a Hegel e a Vischer. E il confronto si potrebbe estendere, forse, ancora più in là. Come, rispetto a Bouhours, Dubos, Vico, Burke, Home e Gerard, l'*Aesthetica* dell'esperto e raffinato Baumgarten, all'apparenza troppo pesante e puntigliosa, non ha prodotto effetti sulla coscienza europea, così il lucido lavoro di Rickert, messo a confronto con le acquisizioni di Bergson, è stato visibilmente dimenticato da essa. Ma se la storiografia filosofica deve elogiare, in misura molto maggiore di quanto si è soliti fare sulla base del giudizio e del pregiudizio kantiani, il lavoro di Baumgarten, grazie al suo riferirsi ai concetti logici più profondi dell'estetica critica e al suo confronto con le dottrine italiane, inglesi e francesi del gusto e dell'arte, ecco che non ci si può non misurare, anche solo una volta, con le speculazioni di Rickert. Verrà il giorno in cui si vedrà che, per il problema dell'individualità, nei lavori "scolastici" di Rickert è presente tanto quanto si può trovare nella metafisica di Bergson, se non addirittura di più. In verità, la filosofia tedesca già da tempo si occupa di quel problema che oggi è rappresentato nel modo più efficace, nella coscienza europea, da Bergson e da Croce. Conformemente alla profondità cui lo spirito tedesco è votato, esso, da secoli, ha provveduto a predisporre i mezzi per la risoluzione del problema in questione. Forse non è molto lontano il tempo in cui si mostrerà che questo lavoro è stato proficuo per il problema filosofico della vita. In un saggio del 1918 sulla critica letteraria come filosofia, Croce ha rilevato che non si può dire che i tesori accumulati in Germania dai pensatori del periodo classico abbiano trovato una grande utilizzazione negli ultimi cinquant'anni¹. Si

è nel giusto se si pensa che il tempo per ciò di cui Croce avverte la mancanza sia arrivato. Il neokantismo ha raggiunto una comprensione più approfondita del pensiero classico tedesco. Pensiero che, preso in tutta la sua portata, non è altro che quello relativo all'individuo e alla vita.

L'occasione per le osservazioni che seguono ce la offre l'apparizione, nel 1920, del volume di Benedetto Croce *Nuovi saggi di estetica*. Oltre al *Breviario di estetica* (1913), già apparso in lingua tedesca, e a una appendice (una memoria accademica «Sulla filosofia teologizzante e le sue sopravvivenze»), il volume contiene nove nuovi saggi. Uno su «Inizio, periodi e carattere della storia dell'Estetica», due sull'arte («Il carattere di totalità dell'espressione artistica» e «L'arte come creazione e la creazione come fare»), tre sulla critica, uno sul concetto extra-estetico di bello, uno sulle arti figurative e, infine, una critica della teoria artistica di Hildebrand e di Fiedler. Questi saggi risalgono agli anni 1911-1919 e rappresentano un ampliamento e un approfondimento della teoria dell'intuizione, del processo della creazione artistica, nonché della metodica relativa alla critica e alla storia dell'arte. Come Croce afferma nell'autocritica che fa da premessa, la sua *Estetica* soffre di incertezze tali che non va utilizzata per ciò che riguarda la sua parte negativa. Per la parte positiva, invece, egli chiede al lettore di attenersi al presente volume (cfr. Croce [1920]: 7-8). Con questo libro, l'estetica di Croce si offre dunque come nuova davanti a noi, per cui ci si presenta l'occasione per riesaminare da capo la fecondità dei suoi principi.

Rispetto a Bergson, Croce dispone di uno sguardo *storico* più ampio. Chi, con scrupolosità, ha attinto una volta alla fonte del passato, ne conserva i benefici per tutta la vita. Lo studio storico ha infuso nello spirito di Croce, probabilmente inquieto, una certa pace. I suoi pensieri restano sempre all'interno di questioni storiche reali e della loro risoluzione. L'opera di Croce appartiene a chi vuole rinsaldarsi nella fede nel senso e nella profondità del passato. Il suo studio storico si è

¹ [Qui il riferimento di Baeumler è diretto, molto probabilmente, ai *Primi saggi* di Croce, pubblicati però, in prima edizione, nel 1919. Nel cap. III («Della possibilità e dei limiti del giudizio estetico») della sez. II («La critica letteraria. Questioni teoriche»), leggiamo infatti che il ricco contributo che la letteratura europea aveva raccolto intorno al gusto, e che era giunto a maturazione nella terza *Critica* di Kant, poteva «considerarsi come caduto, sebbene la importanza storica ne resti grande per l'efficacia

esercitata sullo svolgimento dei problemi estetici» (Croce [1919]: 100). N.d.T.]

sviluppato lungo due direttrici: verso il passato del pensiero filosofico, tanto italiano quanto tedesco. Vico ed Hegel sono le polarità del suo universo intellettuale. Mentre alla considerazione di Vico si viene ricondotti attraverso la critica delle posizioni storiche di Croce, il suo rapporto con Hegel, invece, non può essere riassunto in una parola. Croce non è un hegeliano, se lo si intende come un semplice seguace, ma non è neanche un non hegeliano, se lo si vede come un continuatore che muova da basi hegeliane. Si tratta, piuttosto, di una certa postura fondamentale, di una disposizione speculativa che, ripresa da Hegel, concerne il modo di porre i problemi e di risolverli sistematicamente. Essa consiste in una propensione verso la storia, verso lo sguardo aperto sul reale e verso la fede nello "spirito" che traspare in ogni evento. Rispetto alla sistematica hegeliana vera e propria, nella misura in cui essa è valida ancor oggi, il pensiero del Nord si distingue da quello del Sud. Lo sguardo dell'italiano resta aderente all'individuo e si appaga di quell'intuizione che fa della sua filosofia un riscontro puntuale e oggettivo dell'intuizione. Hegel, al contrario, vuole penetrare il veduto con il concetto. Per un'ambizione enorme come questa, Croce dispone, in fin dei conti, di un giudizio tradizionale: logicismo. Infatti, nelle profondità del pensiero che penetra ogni cosa, tutto è logicismo. Egli contrappone la storia, l'individuo al sistema, senza vedere che quest'ultimo è la premessa necessaria ultima per la comprensione integrale stessa dell'individuale.

2. È indice di finezza del vissuto estetico e di potenza del senso filosofico il fatto che Croce metta in chiaro il «carattere alogico dell'arte» (Croce [1920]: 25) come nodo e punto centrale della sua dottrina, configurando la proprietà della creazione estetica come l'espressione autonoma di una «semplice ed elementare forma di conoscenza» (Croce [1920]: 22). L'individuo estetico è, in un tutt'uno, logico e alogico. Da questa peculiarità scaturisce il significato sistematico dell'intera ricerca concettuale estetica. Croce viene a capo dell'alogicità dell'oggetto estetico nel momento in cui definisce tutta l'arte come *intuizione*. La logicità dell'oggetto

estetico scaturisce, invece, nel momento in cui egli si sforza di distinguere il concetto di intuizione da quello della pura sensazione. Il carattere della conoscenza *intellettuale* è respinto fin dall'inizio attraverso il concetto di intuizione. Più difficile è tracciare i confini rispetto al puro *sentimento*. Qui entra in gioco Hegel. Il sentimento immediato è definito come un alimento che non è stato assimilato dall'organismo. La verità è il «superamento della immediatezza della vita nella mediazione della fantasia». Sentimento, volontà e azione presentano sempre la forma della particolarità: a esse non spetta alcuna verità. La quale si raggiunge solo al di là delle «mentali costruzioni» (Croce [1920]: 140), a cui appartengono i fantasmi estetici o, detto kantianamente, gli schemi estetici e le idee. La creazione di un «fantasma» è un processo estetico originario, il quale è profondamente affine al momento logico. Entrambi sono «un fare dello spirito» (Croce [1920]: 142).

La fondazione nel segno di un'attività spirituale permette di parlare di una «*sintesi a priori estetica* di sentimento e fantasia (intuizione)» (Croce [1920]: 60). Qui, in particolare, Croce è molto vicino allo spirito della filosofia critica, con posizioni che ricordano la scuola di Rickert. Le difficoltà iniziano appena si tratta di identificare con più esattezza il «fantasma» estetico. L'osservazione più precisa al riguardo è che il «fantasma» è «quel sentimento collocato nelle sue relazioni, quella vita particolare collocata nella vita universale». Ma il punto è che queste «relazioni» sono proprio ciò che deve essere determinato. Come distinguere la relazione estetica da quella logica? Il concetto intuitivo di unità come si distingue da quello discorsivo? Il concetto estetico di forma come si distingue da quello teoretico? Croce stesso prospetta acutamente il problema: che cos'è che conferisce connessione e unità all'intuizione? E risponde: il sentimento. Con esso è da intendere uno stato d'animo interno o, come anche diciamo, una certa «disposizione» dell'animo. Vita, unità, armonia e pienezza dell'opera d'arte si originano tutte da questa fonte. Ciò che stride è il contrasto che non si ricompone fra molteplici e diversi stati d'animo. In quanto «unità dello stato d'animo»,

come afferma Cassirer richiamandosi, all'occasione, alla *Critica della facoltà di giudizio*, per Croce ciò che va determinato è il principio dell'oggetto estetico. Il principio di vita dell'arte viene riposto nell'individualità vivente, nella personalità. Nulla sembra essere più appropriato di questo. Ma così non si ha di nuovo un ritorno alla vita *immediata*? Non significa, infatti, un appello all'"unità della personalità", ossia un richiamo all'autoriflessione? Nella misura in cui ciò che si intende per personalità non è identificato sistematicamente, il problema viene spostato indietro, da Croce, solo di un grado. Noi veniamo rinviati all'*esperienza vissuta* della personalità invece che a un *contenuto* articolabile in modo obiettivo. Il problema estetico ha certamente disteso le sue ali sulla sfera dell'umano in generale e resta un merito l'aver percorso la strada dall'uno all'altra in modo così conseguente. L'estetico è innervato nel grande contesto della logica dell'individuo e della vita – ma ciò, anzitutto, solo problematicamente. Una *soluzione* non ci viene mai data.

Croce ha seguito un altro percorso per determinare l'intuizione estetica: un percorso che passa attraverso il concetto di *espressione*. L'intuizione artistica e l'espressione artistica sono la stessa cosa. Il puro "sentire", insieme con il quale non è data ancora l'espressione, è «posizione e risoluzione di un *problema*: di un problema che il mero sentimento, la vita immediata, non risolve e nemmeno pone» (Croce [1920]: 140). Croce non ha sviluppato le conseguenze produttive relative a un tale "compito". Sviluppandole, sarebbe stato possibile pervenire a una fondazione dell'estetica come dottrina generale dell'espressione (nella misura in cui, in Croce, il legame fra estetica e filosofia del linguaggio è legittimo). Come si deve intendere quel compito, attraverso la cui posizione e soluzione il sentimento intuitivo si distingue dal puro sentire? Senz'altro, esso deve intrattenere una qualche relazione con la logicità, l'articolabilità e l'universalità. L'assoluta mancanza di problematicità del puro sentire sta nel fatto che esso è particolare e muto. La natura è ottusa di fronte all'arte, nonché muta, finché l'uomo non la innalza alla parola, come afferma hegelianamente Croce. Il senti-

mento è sciolto da qualsiasi tipo di relazione con l'universale. E proprio in esso risiede la difficoltà del concetto di intuizione. Croce si accontenta di recidere il nodo con una tesi coraggiosa. Il punto di vista, l'individuale sarebbero irriproducibili, mentre articolabile sarebbe solo l'universale, afferma egli scolasticamente. «Il vero universale è l'universale individuato», «il solo vero *effabile* è il cosiddetto *ineffabile*, il concreto e individuale» (Croce [1920]: 78). Questa tesi è ammirevole, in forza della sua audacia. Il punto è che essa dovrebbe essere, però, non l'argomento, ma il tema di un procedimento dimostrativo, costituire non il culmine, ma il fondamento di una teoria. Croce, con vigore e in piena coscienza, esclude ogni possibilità di una costruzione sistematica e di una esplicitazione logica, quando chiarisce che fra l'universale e il particolare «non s'interpone filosoficamente nessun elemento intermedio» (Croce [1920]: 52), nessuna sequenza di concetti di genere e di specie. Il che è indubbiamente vero, visto che l'individuo estetico non opera con tali concetti. Ma nella formulazione di questa tesi sta l'*errore* fondamentale di Croce: il suo propendere verso l'*irrazionalismo*. L'unità di individuale e universale resta un puro postulato finché non si produca la dimostrazione della sua struttura logica. Ma come fornire questa prova senza individuare un «elemento intermedio»? Nella costruzione di quest'ultimo sta il compito fondamentale di un'estetica, se essa vuole essere, al tempo stesso, anche una dottrina della *conoscenza* intuitiva. Qui il vecchio Baumgarten ha sopravanzato Croce. Il primo, pur prediligendo l'individuale, esattamente come il secondo, non ha disdegnato l'aiuto del concetto, cercando la soluzione del problema nel legame fra individuale e universale, nel processo stesso di *individualizzazione*. Anche se l'estetica di Croce è molto vicina a Baumgarten, l'uno ha respinto gli aspetti più produttivi dell'altro².

² In Croce si trova addirittura una risonanza del linguaggio di Baumgarten, laddove si legge che l'intuizione è «la forma aurorale del conoscere» (Croce [1920]: 114). [Il riferimento è a quel passo dell'*Estetica* in cui, dopo l'affermazione secondo cui «la natura non fa salti passando dall'oscurità alla distinzione», si legge: «Il mezzodì

Al rifiuto di qualsiasi ricognizione logico-sistemica riguardo al concetto di intuizione è congiunta una delle dottrine più caratteristiche dell'estetica di Croce. Quest'ultimo nega decisamente che si possano stabilire "leggi" per le singole arti particolari o, all'interno della poesia, per le singole specie di essa. Ogni sistematica in materia è erronea e superficiale. Lo storico diventa addirittura ingiusto nei confronti di Lessing, in quanto il suo contributo più importante è consistito proprio nel tentativo di operare una *delimitazione* entro la sfera delle arti (cfr. Croce [1920]: 104). Non esistono leggi peculiari per le arti figurative in contrapposizione a quelle della poesia, nessuna legge peculiare del dramma, nessuna estetica del tragico. In tutti questi casi, noi proviamo a impossessarci di un qualcosa che invece, in sé, è indeterminabile. Ogni singola opera esprime uno stato dell'animo e questo «è individuale e sempre nuovo» (Croce [1920]: 51). Qui ci troviamo di fronte a un pensiero radicale che percorre tutta la dottrina dell'individualità dell'arte. Per conseguenze interne, da questa posizione discende ciò che costituisce la peculiarità più evidente dell'estetica di Croce: l'identificazione della critica e della sistematica estetiche con la storia dell'arte (cfr. Croce [1920]: 86, 157). Nel legame che corre fra *estetica* e *storia* si trova un qualcosa che convince. Laddove ogni opera d'arte è un'intuizione singola, lì la critica non può consistere nell'adeguarsi a una unità di misura astratta, la quale ignorerebbe o recherebbe violenza all'individuale, all'essenziale. Alla meglio, si può produrre un resoconto storico di intuizioni, così come si sono realmente date: «La vera e compiuta *critica* è la serena *narrazione storica di ciò che è accaduto*» (Croce [1920]: 86). Il concetto di ideale di Winckelmann è «antistorico» (NSE: 105), così come antistoriche sono le rappresentazioni dei generi e delle tipologie dell'arte, che stanno a fondamento di una critica ultrastorica.

A questo punto vale la pena di gettare uno sguardo all'*Estetica* di Hegel, opera in cui l'elemento storico consegue i suoi pieni diritti, nel

riconoscimento dell'individualità storica di ogni fenomeno artistico. La profondità di questa concezione estetica consiste nel fatto che il momento sistematico non viene mai sminuito. In modo fermo e sicuro, la rappresentazione storica poggia su concetti sistematici fondamentali (quelli che per Croce sarebbero prigionieri). Senza intaccare in alcun modo i diritti dell'individualità, Hegel non avrebbe mai sottoscritto la tesi di Tolstoj che Croce cita invece con approvazione: «I geni sono *indipendenti* sempre» (Croce [1920]: 157). La falsità di questa tesi discende da facili considerazioni, cioè dal fatto che essa rende impossibile il comprendere ultimo e complessivo del genio in quanto *fenomeno storico*, nel segno della connessione costituita dall'individuo, così come esso si dà. Tale connessione rappresenta, infatti, l'autentico e ultimo individuo o il genio puro e semplice e non va mai colta al di fuori del concetto e delle classificazioni. Se dal riconoscimento dell'individualità singola si procede in avanti, sino alla fine, si perviene all'assurdo: alla pura e semplice individualità che non è posta sotto il segno di nessuna connessione. Si ha sì «una serie all'infinito di caratteristiche individuali» (Croce [1920]: 162), ma nessuna storia. Sviluppo si dà solo dove c'è un qualcosa che progredisce. Ma cosa si sviluppa, se ogni genio è assolutamente nuovo e autonomo? Non c'è nessuna storia senza il riconoscimento di certe "forme", tipologie e classificazioni. Una sequenza di punti individuali puri e semplici non è mai una connessione storica. La «genetica e concreta classificazione» (Croce [1920]: 54), la *comprensione* della storia resta, in ultima istanza, dipendente da un sistema. Senza sistematica, critica e storia si volatilizzano; «le intuizioni individuali, originali, in traducibili, inclassificabili» (Croce [1920]: 53) fuggono via dal pensiero non solo apparentemente, come pensa Croce, ma anche realmente. L'idea profonda secondo cui estetica e storia sono indissolubilmente legate l'una all'altra è vera, non solo nel modo in cui egli la pensa, ma anche in quello in cui la rifiuta. Estetica e storia si incontrano non solo nel pensiero del concreto, ma anche nel tipo di dipendenza del concreto dal sistematico. Come l'opera d'arte può essere colta solo in quanto edificio, *epos*,

viene dalla notte, passando per l'aurora» («Prolegomeni», § 7, 17-8). N.d.T.]

immagine o sinfonia, in modo tale che sembra riferita a un sistema formale determinato, come la storia dell'arte può essere scritta solo nel segno di concetti storici di genere, di tipologie e di caratteri, così la storia, la rappresentazione dell'individuale in generale, è connessa stabilmente con il sistema. Non c'è storia se l'umanità non ci si offre sotto un segno unitario. Umanità che non è altro che l'espressione concreta di tutto il sistema formale condizionato storicamente. L'umanità, non il singolo artista, è il genio autentico indipendente. Croce si oppone alla dissociazione del particolare dall'universale. «Tutte le storie sono alla pari individuali e universali» (Croce [1920]: 166). Ma il particolare può essere *determinato* solo a condizione di una sua separazione dall'universale. La separazione fra storia e sistema non è l'ultima parola. Essa va messa, però, in atto, perché altrimenti l'individuale resta un dato privo di articolazione. L'unione di individualità e universalità, ossia la tesi relativa alla possibile articolazione dell'individuale, resta una semplice dichiarazione di forza fino a quando l'universale non è assicurato nella sua autonomia e non è riconosciuto nella sua relazione con il particolare. Croce riesce solo a ripetere il pensiero più importante del suo sistema: «L'arte in quanto arte [è] sempre individuale e sempre universale» (Croce [1920]: 248). Egli non è in grado, però, di fondarlo, perché ogni riconoscimento dell'universale è per lui "formalismo".

La negazione dell'astratto ha impedito a Croce di pervenire alla fondazione logica del pensiero più bello della sua estetica: il pensiero del carattere di totalità cosmica dell'opera d'arte. Questa idea – nella quale, forse, più forte su di lui è l'influsso dell'idealismo postkantiano – può essere avanzata, nel contesto della sua estetica, solo in modo assertorio, non derivandola da principi. «Dare [...] al contenuto sentimentale la forma *artistica* è dargli insieme l'impronta della *totalità*, l'afflato cosmico; e, in questo senso, universalità e forma artistica non sono due ma uno» (Croce [1920]: 117). Nell'intuizione artistica «il singolo palpita della vita del tutto, e il tutto è nella vita del singolo» (Croce [1920]: 115). Tali affermazioni colgono l'essenziale, esprimendo la sicurezza di un

pensatore che intrattiene una relazione personale e immediata con i fatti artistici. Il beneficio che ne viene per la scienza può scaturire solo da una *fondazione* adeguata delle intuizioni relative al valore. Senza di essa, tutto resta *opinione*, anche se giusta e appropriata. La via verso la fondazione del pensiero della totalità sta nella conoscenza di un universale *in senso peculiare*. È necessario trovare quell'universale estetico che, differenziandosi dalla conoscenza delle leggi scientifiche, deve essere in grado di fondare la totalità, in quanto l'opera d'arte non è il risultato di una connessione astratta, ma è un individuo. La risposta relativa a come questo universale vada concepito si trova nella *Critica della facoltà di giudizio* di Kant, non esplicitata completamente, ma fornitaci nei suoi lineamenti più generali. Croce è ben lontano dal sottovalutare il significato della terza *Critica*. Egli sa che, in essa, si tratta del problema del *concreto*. E, di sfuggita, afferma che il suo «ufficio storico» fu di «correggere quel che di astratto rimaneva ancora nella *Critica della ragion pura*» (Croce [1920]: 30). Il significato della terza *Critica* è da lui riassunto in un'immagine: essa è il «punto di convergenza del pensiero estetico del Settecento» e, insieme, il «punto di partenza del pensiero che lo sorpassa» (Croce [1920]: 105). Ciononostante, Croce non ha apprezzato pienamente la terza *Critica*. Il che ci conduce all'altra faccia della sua estetica: quella storica.

3. Il profilo unitario della personalità di Croce si mostra nel fatto che le sue convinzioni gnoseologiche fondamentali sono in armonia con le sue valutazioni storiche. Dal punto di vista dell'individualità storica, egli si iscrive in quella linea di sviluppo che è data dai nomi di Vico, Herder, Winckelmann, Schiller, Chateaubriand, Madame de Staël, Schlegel e Hegel (cfr. Croce [1920]: 152). In tal senso, Winckelmann e Hegel sono visti come puri storici. La sequenza alternativa, rispetto a cui Croce si trova più distante, sarebbe quella data dai nomi di Leibniz, Baumgarten (come padre di ciò che egli rifiuta: la logica dell'individuo), Kant e Hegel (questa volta come sistematico). Contrassegno dell'universalità di Hegel è che

quest'ultimo sta alla fine di entrambe le sequenze. Egli concilia quelle direzioni che sono rappresentate dalle coppie di opposti Vico-Leibniz e Herder-Kant. L'autentica posizione di Croce rispetto a Hegel diviene chiara se si vede quest'ultimo come il culmine di quell'aspirazione, orientata verso lo storico e il concreto, data dalla linea Vico, Herder, Schlegel e oltre. In tal modo si può comprendere ciò che Croce di Hegel accetta e ciò che rifiuta: accetta Hegel come compimento di Herder e lo rifiuta come compimento di Leibniz (e qui starebbe il suo "logicismo").

Dal ricco materiale storico, Croce estrapola solo quei concetti che mostrano un aggancio con la sua propria teoria: gusto, sentimento, fantasia, genio. E poiché si tratta di concetti fondamentali, ne discendono sequenze storiche sostanziali. Nel segno della convinzione secondo cui il *problema dell'individuale* è contenuto in questi concetti, egli risponde affermativamente alla domanda se l'estetica sia o no una scienza moderna. L'estetica sarebbe nata in piena simultaneità con la filosofia moderna. Ciò che viene prima, afferma Croce, «appartiene [...] alla *preistoria* dell'Estetica» (cfr. Croce [1920]: 97). Il *soggettivismo* della filosofia moderna è la precondizione dell'estetica. Solo quando la filosofia è stata considerata dal punto di vista del compito di «fare l'inventario dello spirito umano» (Croce [1920]: 98) ci è stata offerta la possibilità di porre e di risolvere il problema dell'individuale. L'atteggiamento peculiare di Croce di fronte all'estetica è dunque determinato dal fatto che egli tiene fermi quei momenti in cui il pensiero dell'individualità alogica è stato sviluppato per la prima volta. Il che avviene con l'italiano Vico, il quale, raccogliendo in un concetto le esperienze individuali del Rinascimento e con l'aiuto della ricca letteratura estetica del suo paese, che si stava diffondendo allora in tutta Europa, scopre il fondamento creativo e prelogico della personalità, nonché trova alla fantasia produttiva il suo posto nell'"inventario dello spirito". Nella *Scienza Nuova* estetica e filosofia della storia si amalgamano sulla base di una nuova rappresentazione dell'individualità umana. Invece di riconoscere che Vico ha semplicemente *mostrato*, in modo oggettivo

e concreto, ciò che Leibniz ha *fondato* in chiave logico-sistematica e che ha trovato il suo compimento nell'estetica del XVIII secolo, Croce vede in lui solo il culmine del suo secolo. Il suo proprio sistema – «il lontano futuro» (Croce [1920]: 103) anticipato da Vico – determina l'immagine del passato. Il culmine può essere raggiunto, però, non dove viene *colta* la rappresentazione dell'individualità, ma solo dove essa è *pensata* in concetti. Il che succede solamente a partire dalla *Critica della facoltà di giudizio*, nonché nell'estetica e nella filosofia della storia postkantiane. Il giudizio storico di Croce su Vico corrisponde alla valutazione di uno studioso di estetica tedesco che veda il culmine dello sviluppo in Herder e non in Kant. Valutazione che Croce giudicherebbe improponibile, solo qualora la sua estetica non fosse di stampo prekantiano-vichiano.

Non è possibile, per una filosofia del presente orientata pre-kantianamente, formulare un *programma* positivo avvincente. Croce riconosce che nel pensiero europeo, da alcuni anni, è in atto un rivolgimento, da cui ha preso le mosse l'idea di una nuova filosofia. Ma egli crede di dire qualcosa dichiarandola antipositivistica e antimetafisica, mentre tali negazioni, per quanto siano giuste, non sono mai in grado di offrirci un'idea compiuta al riguardo. Croce rifiuta il termine "neoidealismo". Su De Sanctis afferma una volta che egli amplia la critica estetica, ossia storica, fino a una «*critica della vita*» (Croce [1920]: 85). In questa espressione si fa accenno al contenuto positivo del pensiero futuro: la filosofia a venire, anche se prenderà la vita a oggetto, sarà una filosofia critica della vita. L'individuo non dovrà essere inteso come un "dato" di fatto derivato, ma come una totalità che, nel suo asse centrale, si compie attraverso il lavoro. Nel rifiuto del neokantismo e del neohegelismo, avanzato, in sostanza, a vantaggio di Vico, si dà a vedere la limitatezza *nazionale* di Croce. Qui sarebbe un errore parlare di nazionalismo, come ha fatto R.M. Meyer (cfr. Croce [1920]: 174), laddove Croce difende giustamente se stesso, nella sua critica diretta a Meyer stesso e a Bartels. L'unilateralità di Croce non è esagerata o artificiale, ma ha un carattere naturale e storico. La dot-

trina dell'intuizione è un compimento dell'estetica del Rinascimento, il cui principio vitale, nonostante tutta l'esaltazione della regolarità, è lo splendore e la pienezza dell'individuale. In tal senso, Croce si colloca non lungo una deviazione qualsiasi, ma lungo una grande linea di sviluppo, anche se, all'interno di essa, si attesta su una posizione storica superata. L'estetica italiana ha dato di più, tanto alla Francia quanto alla Germania, diversamente da quel che invece abitualmente si crede. In Germania, queste istanze sono state profondamente rielaborate. Croce vuol ricondurci a ciò che Kant e Hegel hanno, in certo qual modo, già provveduto a renderci presente. Il che è storicamente utile, anche se farsi carico del loro contributo profondo può, dal punto di vista sistematico, non soddisfarci.

Dopo aver mostrato gli inconvenienti che la posizione storico-nazionale di Croce porta con sé, possiamo anche passare a vederne i vantaggi. Vantaggi che, secondo me, risiedono in quella tesi, genuinamente *estetica*, che teorizza l'unità di espressione e contenuto. «In realtà noi non conosciamo altro che intuizioni espresse» (Croce [1920]: 41). Un pensiero trova il suo compimento solo in parole, un'idea musicale solo in toni, una figurazione fantastica pittorica solo in colori. L'espressione corrisponde alla maturazione di una rappresentazione a noi interna. Il pensiero cresce fino al punto in cui si converte da se stesso in parole. Non c'è un interno che sta semplicemente accanto all'esterno o un esterno senza vita. I sentimenti sono «realmente lineati e colorati e ombreggiati e illuminati» (Croce [1920]: 244). Questa teoria autenticamente artistica fa leva sul modo di sentire dei paesi del Sud, per i quali sentimento, spirito e senso non stanno in opposizione con il concetto di ciò che Hegel o Schiller hanno chiamato la totalità o l'*ideale* – che essi intendono come coincidenza di articolabile (lo spiritua-

le) e articolato (il corporeo). Nord e Sud si danno così la mano: ciò che per l'uno è un dono naturale viene raggiunto con il sentimento proprio dell'altro solo dopo una lunga lotta. In tal modo, però, il secondo perviene a qualcosa che gli mancava: il concetto di ciò che esso sente, la piena autocoscienza dell'individualità. Croce colloca Winkelman al di sotto di Vico, in quanto il primo «informò la sua storia a un criterio astratto e antistorico, la cosiddetta "Bellezza ideale"» (Croce [1920]: 105). Ma proprio questo concetto è ciò che ci fa accedere alla comprensione di quel che per Croce sta più in alto di tutto: l'*individualità concreta*. L'ideale, pensato da Winkelman ancora astrattamente e atemporalmente, è concepito da Hegel in quanto carattere storico. Croce, muovendo da ciò che egli rifiuta, perviene a un chiarimento ultimo intorno a quel che più ama: a partire dal "logicismo" della filosofia tedesca, egli giunge alla conoscenza del senso profondo di quell'"estetismo" che, nel paese del Rinascimento, non ha ancora esaurito la sua fortuna. Noi abbiamo tutte le ragioni per rallegrarci del profilo nazionale dell'estetica di Croce. Esso, pur non negandoci nulla di ciò che è proprio, è tuttavia pienamente in grado di farci guadagnare una consapevolezza più alta di quel che abbiamo raggiunto in secoli in cui ci siamo faticosamente misurati con il meglio di quanto l'Europa ha sentito e pensato.

[Traduzione di Giuseppe D'Acunto]

BIBLIOGRAFIA

- Baumgarten, A.G., 1750: *Estetica*, trad. it. di F. Piselli, Vita e Pensiero, Milano, 1992.
 Croce, B., 1919: *Primi saggi*, Laterza, Bari, 1951.
 Croce, B., 1920: *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Bibliopolis, Napoli, 1991.



Citation: L. Mecacci (2017) Croce, Gemelli e l'estetica sperimentale. *Aisthesis* 10(2): 47-51. doi: 10.13128/Aisthesis-22407

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 L. Mecacci. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Croce, Gemelli e l'estetica sperimentale

LUCIANO MECACCI

(Università degli Studi di Firenze)
mecaccil@gmail.com

Abstract. The experimental approach to aesthetics, proposed by Gustav Fechner, was discussed in Italy at the beginning of the Twentieth century from different point of views. Benedetto Croce severely criticized experimental aesthetics by considering it as reductionist and naturalist. In contrast, the psychologist Agostino Gemelli stated the experimental validity and the theoretical relevance of this research perspective in determining the laws of aesthetic preference and judgment.

Key words. Experimental aesthetics, psychology, golden section, Benedetto Croce, Agostino Gemelli.

Uno dei capitoli dell'*Estetica*, nel quale Benedetto Croce esercitò al meglio la sua vena caustica rispetto alle teorie che non gli erano congeniali, è notoriamente quello dedicato al «positivismo e al naturalismo» estetici: Herbert Spencer scrive sull'idea di bello e sull'arte, ma «nel discorrere di estetica ignora affatto ch'egli tocchi problemi, dei quali tutte o quasi le soluzioni erano già state, assai prima di lui, proposte e scrutate» e «oscilla tra il sensualismo e il moralismo, senza mai acquistare coscienza dell'arte in quanto arte»; Grant Allen «raccolge gran numero di esperienze fisiologiche, che non sapremmo quanto valore scientifico abbiano in fisiologia, ma possiamo affermare che non ne hanno alcuno in Estetica»; Hippolyte Taine cade nella «illusione» o nello «infingimento» dei «gabinetti di chimica, di fisica e di fisiologia» che erano «diventati [...] antri di Sibille, dove risuonavano fiduciose le domande intorno ai più alti problemi dello spirito umano» e dove «molti di coloro, che in realtà pur conducevano le loro indagini col metodo intrinseco alla filosofia, presero ad affermare (o si dettero l'illusione) di attenersi al metodo delle scienze naturali», senza rinnegare i metodi filosofici come quando lo stesso Taine «si abbandona perfino a trattazioni e soluzioni dialettiche, affermando che nel periodo primitivo dell'arte italiana, nella pittura di Giotto, si aveva l'anima, ma non il corpo (tesi); che nel Rinascimento, nella pittura del Verrocchio, si ebbe il corpo, ma non più

l'anima (antitesi); e nel cinquecento, in Raffaello, si armonizzarono espressione e anatomia, anima e corpo (sintesi)» (Croce [1902]: 433-440).

Altro obiettivo critico fu l'estetica sperimentale di Theodor Fechner, presentata nella sua *Vorschule der Ästhetik* (1876), e da Croce liquidata in quattro pagine, sostanzialmente per aver affiancato un approccio empirico e naturalistico a una teoria estetica: «Ma perché mai il Fechner, il quale aveva già in pronto questa teoria (come egli la chiama) eudemonistica del Bello e dell'Arte, si addossava poi la fatica di enumerare principi e leggi, e di condurre esperimenti e costruire tabelle, inutili affatto a dimostrarla o illustrarla?», con la conclusione che «si è quasi tentati a pensare che quelle operazioni pseudoscientifiche fossero per lui, e siano per i suoi seguaci, uno svago, non più importante insomma del giocare al solitario o colpire francobolli» (Croce [1902]: 433-443).

Croce si sarebbe riferito a Fechner ogniqualvolta esponeva le caratteristiche e i limiti di quella che egli chiamava «estetica empirica». Così, alcuni decenni dopo l'*Estetica*, in *La poesia* (1936), sarebbe ritornato sull'argomento:

Il giudizio estetico, che si forma in virtù delle categorie mentali ossia dei concetti puri, è sostanzialmente filosofico e non empirico; come filosofica e non empirica è l'Estetica, metodologia di quel giudizio o scienza della categoria del bello. Coloro che vagheggiano un'Estetica che proceda empiricamente per induzioni e generalizzazioni, fissando leggi simili a quelle della fisica o magari salendo a formole matematiche, e vogliono in conformità modificare la natura del giudizio estetico, non se ne intendono; e, del resto, i tentativi di siffatto genere sono sempre falliti miserabilmente, e anzi hanno destato così poca attenzione che quasi nessuno si è curato di mettere in risalto quanto era di semplicistico nel proposito, né si è soffermato a rimirare con sollazzo le varie ridicolezze dell'esecuzione, ancorché dovuta a uomini per altri rispetti non privi di meriti, come fu il caso del Fechner.

Tutto ciò non toglie che siano affatto legittimi così il giudizio empirico del bello come un'Estetica o una Poetica empirica, composta di concetti empirici, con lo speciale loro ufficio che è classificatorio e non conoscitivo e giudicativo. Senonché quest'Estetica coi corri-

spondenti giudizi, non solo non può sostituire quella speculativa, ma anzi, quando è fatta come si conviene, la presuppone e la prende a fondamento, se è vero che la psicologia (la psicologia, e non lo psicologismo, che è una cattiva filosofia e una metafisica) presuppone la filosofia. (Croce [1936]: 154-155)

Croce contestava quindi la legittimità teorica della coesistenza tra una estetica filosofica e una estetica empirica, nei termini fechneriani tra una *Ästhetik von Oben* e una *Ästhetik von Unten* (Fechner [1876]: 4-6); al massimo consentiva che la seconda fosse esercitata secondo i canoni stabiliti dalla prima. Per quanto fosse specificato fin dalla premessa (Fechner [1876]: IV), a Croce sfuggiva che lo scopo principale della ricerca dello psicologo tedesco era stato quello di determinare le «condizioni dominanti del piacere immediato» (*überwiegende Bedingungen unmittelbaren Gefallens*). Sebbene Fechner si fosse impantanato in considerazioni superficiali quando si era spostato sul piano filosofico (l'«estetica dall'alto»), ciò non toglie che la sua proposta fosse giustificata rispetto all'esigenza di fondare una fenomenologia sperimentale della risposta estetica *immediata* del soggetto a un'opera d'arte. Su questa linea empirica, indipendente da una concettualizzazione filosofica, si sarebbero mossi la prospettiva fenomenologica della teoria della Gestalt e psicologi come Arnheim (1954, 1958) nei quali ritorna il problema del «piacere estetico» e della «esperienza estetica» in senso strettamente psicologico. Anche gli stimoli usati da Fechner nell'esperimento sulla sezione aurea sono tipici di un'impostazione tipica della successiva teoria della Gestalt che, al fine di determinare le condizioni e le leggi della percezione visiva, adottava stimoli semplici, come le figure geometriche (Allesch [1987]). L'esperimento sulla sezione aurea, ridicolizzato da Croce (1902: 441-442), consisteva nel presentare ai soggetti 10 rettangoli i cui lati maggiore e minore avevano lunghezze diverse in un rapporto tra loro variabile, e nel chiedere quale fosse il rettangolo che piaceva di più. Fechner trovò che i due terzi dei soggetti esaminati preferivano il rettangolo con il rapporto tra i lati uguale alla sezione aurea o vicino ad essa

(Fechner [1876]: 184-202). Questo risultato, più volte sottoposto a verifiche, non è stato confermato negli studi successivi, ma è stato invece rilevato che, come aveva notato Fechner, ciascun soggetto mostra una preferenza significativamente stabile per un determinato rettangolo, che rispetti o non la sezione aurea (Höge [1995], [1997]; McManus [2010]).

La prospettiva sperimentale in estetica fu esposta da Agostino Gemelli nel 1915 in due articoli dedicati ai principi teorici e ai problemi metodologici. Un terzo articolo avrebbe dovuto riguardare i risultati delle ricerche in questo campo, oltre ad una analisi del loro «valore» per l'estetica in generale, ma non fu più pubblicato (probabilmente perché, dopo l'entrata in guerra dell'Italia, il sacerdote, medico e psicologo Gemelli fu impegnato al fronte e si occupò attivamente di psicologia militare, riprendendo i suoi studi solo alcuni dopo; cfr. Cosmacini [1985]). La trattazione di Gemelli era aggiornata e molto accurata, come altri suoi lavori precedenti sul metodo sperimentale in psicologia, pubblicati sempre sulla *Rivista di filosofia neo-scolastica*.

Riprendendo un'osservazione di Oswald Külpe (1907), esponente della scuola di Würzburg, attenta più alle strategie individuali nei processi di pensiero che alla prestazione media (statisticamente accertata) di gruppi di soggetti (Mecacci [1992]: 242-247), Gemelli notava che «dapprima dominavano i punti di vista e le preoccupazioni di ordine fisico, così che si cercava di determinare le costanti e perciò oggettive condizioni del piacere estetico e le leggi che le regolano; in un periodo successivo ha sempre più preso posto l'importanza della ricerca individuale, ossia il raccogliere le testimonianze dei singoli soggetti. Per questa via oggi si tende sempre più a prendere per oggetto della indagine lo studio del godimento estetico nel suo complesso e nelle sue varietà molteplici» (Gemelli [1915a]: 478). Si stava quindi affermando l'approccio metodologico idiografico, già individuato da Fechner, rispetto a quello nomotetico, statistico. Al di là delle metodologie, restava valida l'affermazione della legittimità di una estetica fondata sulla psicologia, perché la fruizione estetica di un'opera

o la sua produzione dipendevano da operazioni psichiche. In un passaggio, che avrà fatto sobbalzare Croce se ebbe modo di leggerlo, Gemelli era esplicito su tale punto:

I fenomeni estetici – come tutti i cultori di estetica, sulla guida e dopo Fechner, lo proclamano – sono fenomeni dell'io e debbono per conseguenza essere studiati nella medesima maniera e con i medesimi procedimenti degli altri fenomeni dell'io. Il problema essenziale che l'estetica ha l'intenzione di risolvere è di sapere ciò che avviene in noi, quando noi contempliamo ciò che è bello, quando cioè noi proviamo godimento per questo oggetto che ci appare bello, oppure quando, per mezzo di una tecnica artistica qualsiasi, creiamo, come artisti, ciò che vien giudicato bello. Si capisce, – ed è riconosciuto da tutti – la contemplazione, il piacere, le creazioni estetiche costituiscono un'attitudine particolare, originale, specifica del nostro percepire, del nostro sapere, e della nostra attività. Ma sono sempre attitudini del nostro io, ossia fatti psicologici, per studiare i quali il solo metodo valevole è il metodo psicologico. (Gemelli [1915a]: 479)

Lungo questa prospettiva, era inevitabile che Gemelli, d'altronde sulla scia di tutti gli altri fautori dell'estetica sperimentale, arrivasse a porsi il problema di quale fosse l'oggetto d'indagine, pervenendo a un'impostazione che smembrava l'opera d'arte in elementi accessibili alla sperimentazione psicologica:

[Fechner notò che] l'estetica aveva battuta una via falsa. Essa era partita dall'alto, invece di partire dal basso; essa aveva incominciato coll'inventare delle ipotesi, invece di limitarsi modestamente ai fatti; essa aveva preferito le visioni dell'intuizione intellettuale all'osservazione e all'irrefutabile sperimentazione. Or l'osservazione ci apprende che è bello, nel senso largo della parola, tutto ciò che ha qualità di piacere immediatamente, tutto ciò che possiede queste qualità ad un grado a sufficienza elevato e a sufficienza puro. Il bello è dunque essenzialmente un sentimento di piacere, una gioia. Ma sentimento di piacere, di gioia, sono sentimenti psicologici; perciò occorre applicare al loro studio i metodi della psicologia: di scelta, di produzione, e dello studio degli oggetti usuali. È erroneo per cercare di rendersi conto di ciò che sono i

sentimenti e i giudizi estetici partire come fa l'estetica idealistica, dallo studio di oggetti complessi, da opere d'arte superiore. Tutti questi oggetti, tutte queste opere si riducono in ultima analisi a elementi molto semplici ed umili: linee, colori, particelle dello spazio e del tempo. Bisogna adunque sottomettere questi elementi semplici ed umili all'apprezzamento di un grande numero di soggetti, domandando ad essi di designare quelli che risvegliano in loro i sentimenti o le sensazioni più gradevoli, invitandoli a disegnare essi stessi le forme che soddisfano meglio il loro gusto, verificando infine quali sono i rapporti più usualmente impiegati nell'industria: carte da giuoco, quadri, sculture, ecc. Si arriva così a scoprire la radice del piacere estetico, si trova a poco a poco, di mano in mano, che le esperienze si moltiplicano e riguardano un insieme sempre più complesso, alcune leggi estetiche analoghe alle leggi fisiche ed alle leggi psicologiche. (Gemelli [1915a]: 481)

Gemelli si rendeva conto delle obiezioni che potevano essere avanzate a questo approccio elementistico (un oggetto complesso come la *Primavera* di Botticelli, supponiamo, ridotto a un insieme di linee, figure geometriche e colori: «particelle dello spazio e del tempo»), e quindi affiancava a una «estetica analitica» una «estetica sintetica»:

L'estetica sperimentale è anche sintetica. Essa incomincia con l'osservazione delle azioni estetiche circostanti di oggetti semplici, per esempio di semplici colori spettrali, di puri toni del diapason, per passare a studiare le combinazioni di due colori, di due toni o successivi o contemporanei. Essa, è vero, rimane ancor lontana, con questa sua prima e fondamentale ricerca, dallo studio di un fenomeno assai complesso ed elevato, come dalla contemplazione di una reale opera d'arte o di uno spettacolo della natura, ma essa dalle semplici leggi ricavate dallo studio di oggetti semplici riesce a risalire alla valutazione degli oggetti complessi di manifestazioni estetiche superiori, a capire i quali valgono le medesime leggi che per i primi. (Gemelli [1915a]: 481)

Gemelli passava quindi in rassegna le critiche all'estetica sperimentale, ma le inquadrava più sotto il profilo dell'adeguatezza metodologica delle ricerche fino ad allora svolte che sul piano teorico

dei rapporti con l'«estetica dall'alto». Proseguiva poi con un esame dettagliato dei metodi, un'esposizione che nella sua tecnicità, da sperimentazione di laboratorio, non può che aver confermato l'opinione negativa dei cultori della «estetica idealistica» (Gemelli traduceva e riportava anche la famosa tavola di Fechner sui risultati ottenuti negli esperimenti sulla sezione aurea dei rettangoli, una di quelle tavole numeriche che avevano scandalizzato Croce). Infine, metteva in evidenza i limiti dell'approccio statistico alla Fechner e valorizzava la «moderna indagine sperimentale in estetica» che «si è messa semplicemente a studiare i fattori psichici del godimento estetico. Essa non studia quindi gli stimoli, la forma, i colori, sottoposti all'esame del soggetto, ma bensì studia il modo di comportarsi del soggetto di fronte a questi suoni, a questi colori, a queste forme» (Gemelli [1915b]: 613).

Nella conclusione Gemelli faceva un riferimento esplicito all'*Estetica* di Croce, capofila di «coloro i quali condannano in blocco tutta l'*astrologia* dell'estetica [sperimentale], per il fatto che essa potrebbe stabilire le leggi dell'estetica, fondandosi sul preconetto che l'estetica sperimentale ritiene il fatto estetico equivalente a fatti fisici, [e così] dimostrano di essere rimasti assai addietro, cioè a Fechner, e di non conoscere il moderno sviluppo dell'estetica sperimentale, che senza pretendere di essere tutta l'estetica, vuole solo portare un contributo alla psicologia, dimostrando qual è il modo di comportarsi dell'uomo nel godimento estetico» (Gemelli [1915b]: 613-614).

L'intrusione, agli occhi di Croce e di altri esponenti dell'idealismo italiano, della sperimentazione nella ricerca sul Bello, secondo il lessico del tempo, non favorì certo la diffusione della psicologia in Italia (Mecacci [1998]): di nuovo la psicologia sconfinava nel terreno proprio della filosofia, unica custode autorizzata delle forme dello Spirito.

BIBLIOGRAFIA

Allesch, C.G., 1987: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, Hogrefe, Göttingen.

- Arnheim, R., 1954: *Art and visual perception. A psychology of the creative eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press. Trad. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1962.
- Arnheim, R., 1958: *Emotion and feeling in psychology and art*, "Confinia Psichiatrica", 1, pp. 69-88. Trad. it. *L'emozione e il sentimento nella psicologia e nell'arte*, in *Documenti sulla psicologia della forma*, a cura di M. Henle, Bompiani, Milano, 1970, pp. 415-436.
- Cosmacini, G., 1985: *Gemelli*, Milano, Rizzoli.
- Croce, B., 1902: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari, 1958.
- Croce, B., 1936: *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari, 1946.
- Fechner, G.T., 1876: *Vorschule der Ästhetik*, 2 voll., Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Gemelli, A., 1915a: *L'esperimento in estetica. I. Metodi e risultati*, "Rivista di filosofia neo-scolastica", 7, pp. 478-494.
- Gemelli, A., 1915b: *L'esperimento in estetica. II. I metodi*, "Rivista di filosofia neo-scolastica", 7, pp. 598-614.
- Höge, H., 1995: *Fechner's experimental aesthetics and the golden section hypothesis*, "Empirical Studies of the Art", 13, pp. 131-148.
- Höge, H., 1995: *The golden section hypothesis – Its last funeral*, "Empirical Studies of the Art", 15, pp. 233-256.
- Külpe, O., 1907: *Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik*, in *Bericht über die II Kongress für experimentellen Psychologie in Würzburg vom 18. bis 21. April 1907*, Barth, Leipzig, pp. 1-57.
- McManus, I.C., 2010: *Beyond the golden section and normative aesthetics: why do individuals differ so much in their aesthetic preferences for rectangles?*, "Psychology of Arts, Creativity and the Arts", 4, pp. 113-126.
- Mecacci, L., 1992: *Storia della psicologia del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- Mecacci, L., 1998: *Psicologia e psicoanalisi nella cultura italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.



Citation: R. Peluso (2017) Logica dei sensi. Estetica e teoria della conoscenza in Benedetto Croce. *Aisthesis* 10(2): 53-63. doi: 10.13128/Aisthesis-22408

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 R. Peluso. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Logica dei sensi. Estetica e teoria della conoscenza in Benedetto Croce

ROSALIA PELUSO

(Università di Napoli Federico II)
rosalia.peluso@unina.it

Abstract. This essay offers a general interpretation of Benedetto Croce's aesthetics as a theory of knowledge. It takes its title from Croce's famous work in the 1931, *Le Due Scienze Mondane; l'Estetica e l'Economica*, in which Croce describes the process of development of modern aesthetics as the affirmation of a *logica dei sensi* (logic of senses); a definition developed from the "poetic logic" in Vico's *Scienza Nuova*. The essay starts with a comparison with Gilles Deleuze's *logic of sense*, or *thought of the surface*, to propose the argument that Croce can be acknowledged as one of the authors of the Nietzschean *reversal of Platonism*. This argument is supported by the anti-metaphysical character of Croce's thought, who has always pursued the aim of overcoming cognitive dualism (body and mind, external and internal, nature and spirit) to give new dignity to the *sense* in all of its complexity and, by consequence, to the world.

Aesthetics, in Croce's solution, possesses two philosophical meanings: because its better epistemological definition – particularly in the connection between intuition and expression – provides advantages in other fields of philosophy; in addition, aesthetics is the initial form of spiritual life.

Key words. Benedetto Croce, Logic of sense, theory of knowledge, aesthetics, thought of the surface.

*Le cose belle mostrano che l'uomo
è fatto per il mondo.*
Kant

«Logica dei sensi» è un'espressione, ispirata a Vico, che compare in un contributo di Croce del 1931 dedicato all'estetica, assieme all'economica, ovvero all'insieme di scienze che comprende non soltanto l'economia in senso stretto ma anche il diritto e soprattutto la politica e costituisce una parte specifica, rigorosamente distinta dall'etica, della sua «filosofia della pratica». *Logique du sens* è invece un libro di Deleuze del 1969. Malgrado il singolare di Deleuze, «senso», e il plurale di Croce, «sensi», l'uno fa riferimento a un

significato non estraneo a quello nominato dall'altro. Il libro deleuziano, infatti, contiene alcune precisazioni che convergono sull'idea crociana di "modernità" esposta nel saggio qui discusso, *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica*, e nel quale la dimensione immanentistica del moderno è connessa ad una "fenomenologia del senso" o, come la definisce Croce, a una «teoretica e filosofica "redenzione della carne"» (Croce [1935]: 53), espressamente presentata come conquista gnoseologica dell'età moderna su cui si incardina la nascita dell'estetica.

La "logica del senso" di Deleuze è il tentativo di comporre una teoria in cui il Senso è divenuto, da presidio rivelato di altezze o profondità (Principio, Serbatoio, Riserva, Origine), un "effetto di superficie": «Il senso è sempre un *effetto*. Non soltanto un effetto nel senso causale; ma un effetto nel senso di "effetto ottico", "effetto sonoro", o meglio effetto di superficie, effetto di posizione, effetto di linguaggio» (Deleuze [1969]: 68). Il risultato si inquadra nel programma nietzschiano del "rovesciamento del platonismo" nato dall'intenzionale rivolta contro il dualismo di spirito e natura, ideale e reale, mente e corpo. Non soltanto si assiste a un vertiginoso capovolgimento del principio metafisico della doppia realtà e del relativo doppio concetto di verità, ma a un ancor più radicale riassetto del mondo, per mezzo del quale si può dire, sulla scia di Bergson, che «ci si insedia "di colpo" nel senso» e proclamare con Valéry che «il più profondo è la pelle» (Deleuze [1969]: 33, 17). Indizi che esprimono, nella loro immediatezza, che il senso vien scritto sulla superficie, pensato come il «prodotto» della espressività e dell'espressione di proposizioni e come «attributo» delle cose: «tutto ciò che accade e tutto ciò che si dice, accade e si dice alla superficie» (Deleuze [1969]: 120). La svolta nella determinazione della nuova profondità come "effetto di superficie" è da Deleuze connessa alla moderna filosofia trascendentale, che sostituisce i solidi cieli delle essenze metafisiche e naturalistiche con la fragilità epidermica del senso, pensato ora nel modo di evento che accade sulla pelle del mondo, e giunge sino alla fenomenologia husserliana, indi-

cata come «scienza rigorosa degli effetti di superficie» (Deleuze [1969]: 27). La definizione deleuziana, che congiunge Kant a Husserl, è tuttavia una qualifica che con Croce si può estendere a tutta la filosofia moderna.

Croce rientra a suo modo tra gli autori del "rovesciamento del platonismo": sicuramente per l'insoddisfazione che ricava dalla scissione del reale e il conseguente doppio ordine che viene a dimezzare l'integralità dell'umano; se ne distanzia però nel momento in cui il progetto nietzschiano si esaurisce nel capovolgimento della gerarchia metafisica e nell'imposizione di un nuovo ordine che viene sì a sostituire il precedente, ma non redime il mondo da quello che a suo giudizio è lo spettro della filosofia occidentale, il dualismo, proprio sia degli idealismi sia dei materialismi e naturalismi, nei quali ultimi, per più di una ragione, si esauriscono le vibrazioni dei "colpi di martello" nietzschiani¹.

L'estetica crociana, "logica dei sensi", ciononostante è un "pensiero della superficie". Per intendere questa filiazione filosofica ispirata a Deleuze occorre, in primo luogo, far leva sulla nascita moderna dell'estetica e connetterla di conseguenza con la rivoluzione gnoseologica che l'ha tenuta a battesimo, da Croce intimamente legata al superamento della metafisica tradizionale per mezzo dell'affermazione delle due categorie centrali della modernità: immanenza e soggettività (Croce [1920]: 97). Dire, come si legge nel saggio del '31, che l'estetica è una «scienza mondana», significa in primo luogo dichiararne l'appartenenza all'età moderna, durante la quale al "mondo", e nello specifico al "senso" e alla "natura", è attribuita una dignità prima sconosciuta. Nelle storie dell'estetica, che spesso corredano i suoi contributi, Croce ha sempre difeso la genesi moderna di questo ambito di esperienza, pur precisando ogni volta che pensieri sull'arte non sono mancati fin dall'antichità. Tuttavia, perché a partire dal Settecento, per la congiunta opera di Vico, che ne pensò la specifica facoltà, Baumgarten, che le attribuì il nome, e

¹ Sul rapporto Croce-Nietzsche rinvio a Viti Cavaliere [2002]: 93-108.

Kant, che ne rivendicò l'autonomia, l'estetica si affermasse come campo di indagine indipendente fu necessario quel processo irreversibile che nel testo crociano si trova compendiato come "mondanizzazione": non soltanto discesa del cielo sulla terra, come nella tradizione antiplatonica, quanto soprattutto inerenza del sopramondo al mondo o, detto in termini filosofici, dichiarazione di morte della trascendenza mediante l'immissione dell'immanenza nel circolo spirituale. Basta fare attenzione alla partizione interna del saggio per accorgersi subito che il processo di emancipazione e liberazione qui riassunto, e iniziato con la "filosofia dello spirito" del primo decennio del Novecento, ha uno specifico significato gnoseologico. Croce divide il suo studio in due parti, "spirito e senso" e "spirito e natura", e pone subito il lettore dinanzi al problema qui veramente discusso sotto il velo del «piccolo eulogio» delle scienze mondane. La questione agitata in queste pagine è infatti il dualismo conoscitivo, l'eredità più ingombrante della mentalità metafisica e presentata come autentica malattia gnoseologica.

L'estetica possiede una «natura radicalmente antiascetica, antitrascendente, mondana, profana» (Croce [1935]: 51) e viene a sanare le ferite dello spirito lacerato dalla separazione tra il soggetto e l'oggetto, l'interno e l'esterno, l'intuito e il voluto, e, aggiungiamo, il profondo e il superficiale, perché il "senso", assieme alla natura, non è più considerato estraneo e opposto allo spirito. Il battesimo moderno dell'estetica è anticipato dunque da una rivoluzione gnoseologica che mette capo a una giustificazione del "senso" finalmente introdotto nel circolo della vita spirituale: «dalla posizione di estraneo o di opposto alla spiritualità, di nemico pericoloso e insidioso e rapace contro cui si doveva combattere irreversibilmente e ad oltranza, esso era trasferito dentro lo spirito, come spiritualità anch'esso, spiritualità con una sua propria fisionomia, un proprio ufficio, un proprio valore, e perciò necessaria alla sana e intera vita spirituale. Ma se per tale interiorizzamento ed elevamento il senso si spiritualizzava, anche lo spirito si sensualizzava, o piuttosto ritrovava l'integrità e l'armonia, cessando di spasimare per la mutilazione che gli era sta-

ta inflitta di alcune parti essenziali del suo essere ed operare» (Croce [1935]: 53-54). La mentalità moderna progressivamente scopre «che non sussistono già due ordini di realtà o due mondi, l'uno spirituale e l'altro naturale o materiale [...] ma che l'unica compatta inscindibile realtà può essere a volta a volta elaborata secondo i concetti di spirito, vita, fine, e secondo quelli di materia, causa, meccanismo. Cosicché quel doppio ordine di reali e quella dualità di mondi si disvela non altro che la proiezione fantastica di un duplice fare dello spirito umano» (Croce [1935]: 57).

Riportato così il "senso" nell'alveo spirituale, occorre più da vicino determinare ciò che realmente Croce intende con questo concetto e perché abbia una particolare rilevanza in ambito estetico. È utile a questo proposito riferirsi a una pagina-compendio di uno scritto intitolato *Il mito della sensazione*, confluito poi nel secondo volume dei *Discorsi di varia filosofia* del '47 e nell'auto-antologia del '51 *Filosofia. Poesia. Storia*, dove, a proposito del "sensismo" e delle sue innegabili conquiste, si legge che esso ha fatto valere «la virtù del senso ossia dell'intuizione, e con ciò della fantasia e della poesia e della pittura e di tutto il mondo estetico. "Estetica" viene da "aisthesis", senso, e *scientia cognitionis sensitivae* fu primamente definita da chi le diè il nome, e "senso del genere umano" il Vico chiamava i poeti» (Croce [1947]: 305-306). Da qui risulta l'assoluta coincidenza tra il moderno nome "estetica" e quello antico di *aisthesis*, da Croce però non tradotto generalmente con "sensazione" – anzi, tutto il saggio qui discusso è una confutazione del "mito" che non ha messo mai capo ad un'autentica e corrispondente partizione filosofica – ma con "senso". Il nome, specifica lo scritto sulle "scienze mondane", ha «due congiunti ma distinti significati [...], da una parte quel che nel conoscere non è logico e razionalistico ma sensibile e intuitivo, e, dall'altra, quel che nella pratica non è per sé morale e dettato dal dovere ma semplicemente voluto perché amato, desiderato, utile e piacevole, la giustificazione dottrinale metteva capo, da una parte, alla logica dei sensi o logica poetica, scienza del puro conoscere intuitivo o Estetica, e, dall'altra, all'edonistica, alla

logica dell'utile, all'Economica nella sua più larga comprensione: che era né più né meno che la teoretica e filosofica "redenzione della carne", come si suol chiamarla, cioè della vita in quanto vita, dell'amore terreno in tutte le sue guise» (Croce [1935]: 53)².

Tra i riferimenti crociani di questa nota è da annoverare sicuramente Vico, che gli consegna l'espressione "logica dei sensi", modellata appunto sulla "logica poetica" della *Scienza nuova*, nella *Aesthetica in nuce* del '29 definita pure «logica sensitiva» o «logica estetica» (Croce [1935]: 16), e che serve al suo erede soprattutto per evitare le strettoie di un appiattimento speculativo sul "sensismo" – in ambito gnoseologico – e sul "sensualismo" – soprattutto in ambito estetico. Il filosofo napoletano ispira innanzitutto a Croce un ampliato intendimento del "senso", che non si esaurisce nella sola "sensazione", nel "senso fisico" o "psicofisico", o nel "sentimento", perché è "intuizione", quindi polifonica composizione di "effetti" che si producono sulla superficie del mondo attraverso l'espressione. «Tutto questo mondo è intuizione» – si legge nell'*Estetica* del 1902 – e «l'intuizione ci dà il mondo» (Croce [1902]: 64, 66). Il *Breviario di estetica* del 1913 interviene a chiarire meglio il concetto crociano di intuizione ricorrendo ad alcuni importanti sinonimi – "visione", "contemplazione", "immaginazione", "fantasia", "figurazione", "rappresentazione" – che meglio focalizzano l'attenzione sul carattere eidetico-espressivo dell'arte come produttrice di immagini (Croce [1920]: 16). L'intuizione inespressa, infatti, ovvero quella che non prende corpo in corrispondenti immagini, è per Croce una contraddizione in termini perché verrebbe pensata al di fuori di una sintesi spirituale e quindi della concretezza che ad essa pertiene. L'espressione di cui parla l'*Estetica*, non a caso definita "scienza dell'espressione", non è quella naturalisticamente intesa, e cioè l'espressione psico-fisica delle sensazioni e dei sentimenti (rossore, pallore, digrignare dei denti e via dicendo), ma, è specificato nella discussio-

ne sul "bello fisico", «*espressione in senso spirituale*»: «le parole del poeta, le note del musicista, le figure del pittore» (Croce [1902]: 136). È questa appunto la poesia vichiana come "senso dell'umanità", intuizione-espressione di una universalità che abbraccia l'intero genere umano, al di là dello spazio e del tempo, e che converge sulla definizione deleuziana di "senso" come "effetto di superficie" in termini non riduttivamente sensoriali.

Tra le fonti in compendio dell'estetica crociana c'è pure Baumgarten, di cui, malgrado le critiche mosse ai residui intellettualistici della sua estetica, eredità leibniziano-wolffiane nel suo generale sistema di conoscenza, Croce ha sempre riconosciuto l'importanza della definizione dell'estetica come "scienza della cognizione inferiore o sensibile" perché in essa sono espressi due principi fondamentali: da un lato c'è il riconoscimento gnoseologico dell'estetica e quindi una delle prime formulazioni della verità dell'arte; dall'altro l'affermazione che essa costituisce una sorta di aurora dello spirito, la prima porta di ingresso nella vita teoretica: la "inferiorità" nominata nella definizione baumgarteniana è da Croce intesa infatti come "precedenza" e, diversamente da quanto verrà pensato in ambito idealistico, completezza e autosussistenza. Per questa ragione, come si trova commentato lungo un indefinibile arco temporale, una più precisa determinazione dell'estetica porta con sé due conseguenze: da un lato essa può fungere da propedeutica filosofica, una sorta di avviamento che avvicina più agevolmente soprattutto le giovani generazioni alle questioni di etica, logica o addirittura di metafisica (cfr. Croce [1920]: 352-353), perché in essa si trovano compendati tutti i più importanti problemi della filosofia; dall'altro comporta una "estetizzazione" della filosofia, così la chiama Croce, ovvero l'uso di una serie di "suggerimenti per riforme in altre parti della filosofia", come è esplicitamente dichiarato nel titolo di un altro saggio (Croce [1941]: 73 ss.): «L'Estetica, sebbene sia una particolare dottrina filosofica perché pone a suo principio una particolare e distinta categoria dello spirito, in quanto è filosofica non si distacca mai dal tronco della filosofia, perché i suoi problemi sono di relazione tra l'arte e le altre

² Sulla relazione tra estetica e economica e soprattutto sulla «dilatazione dell'esteticità» in Croce rinvio a D'Angelo [2015]: 35-44.

forme spirituali, e però di differenza e identità: essa è, in realtà, tutta la filosofia, sebbene lumeggiata più insistentemente nel lato che riguarda l'arte» (Croce [1935]: 22-23).

I vantaggi che una più precisa sistemazione della scienza estetica diffonde per l'intero edificio filosofico riguardano in primo luogo la precisazione gnoseologica dell'estetica stessa, quindi la sua appartenenza all'ambito di quella generale "teoria della conoscenza" che Croce chiama "filosofia dello spirito". Nello specifico tutta la filosofia crociana beneficia di tre irrinunciabili conquiste estetiche: c'è innanzitutto l'individuazione di una distinta facoltà, la fantasia, organo creatore e perciò irriducibile all'immaginazione solamente riproduttiva. C'è in secondo luogo il riconoscimento di un tipo di conoscenza che si produce attraverso la creazione e comprensione dell'arte, l'intuizione, alla quale si lega la consapevolezza dell'esistenza di un "terzo molteplice" – così detto da Luigi Scaravello – vale a dire un *quid* conoscibile non esaurito dalla razionalità, e il nesso sintetico unitario in cui essa giace con l'espressione. C'è infine un modello di "logica" prodotto dall'arte, che viene a stemperare gli eccessi formalistici e intellettualistici di quella tradizionale, aprendo la strada alla "logica speculativa" o dell'"universale concreto" riconosciuta, con l'ausilio della sintesi a priori kantiana e della dialettica hegeliana, autentica "logica filosofica" che estende le sue ramificazioni a ogni parte della vita: essa, dice l'ultimo Croce alle prese con Hegel, è una "scoperta di alta Etica", prima ancora che ragionamento formalmente corretto, perché muove dal riconoscimento dell'opposizione (il male nell'etica, il brutto nell'arte, il falso nella conoscenza) quale forza motrice del vivere (cfr. Croce [1952]: 44). Dialettico è il pensiero soltanto perché si adegua al respiro della vita che si anima di contraddizioni.

Si è molto riflettuto in sede critica sull'autentica fisionomia dell'estetica crociana e più volte è stata messa in evidenza la sua fondamentale matrice gnoseologica e la sua conseguente risoluzione non tanto in una teoria critica da applicare allo studio e alla comprensione dei fenomeni estetici quan-

to in una vera e propria filosofia dell'arte³. Riper-correndo la genesi della Memoria pontaniana, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* del 1893, unanimemente considerata l'esordio filosofico del giovane Croce, e soprattutto le *Tesi di Estetica* e *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del primo Novecento, si ricava chiara coscienza che il problema che muove la riflessione estetica crociana è di natura speculativa⁴. In particolare l'ultimo quinquennio del XIX secolo vede Croce impegnato su due fronti che non a caso finiranno per fecondarsi reciprocamente nella "sistemazione" della filosofia dello spirito del decennio successivo: da un lato c'è lo studio del marxismo e della scienza economica in generale, che collabora in maniera non marginale alla definizione della categoria di "utile" che verrà ad affiancare la già nota triade metafisica di bellezza, verità e bene, e anzi coopererà non poco per una ridefinizione della stessa filosofia in chiave anti-metafisica. Dall'altro c'è la necessità di centrare l'autentica questione estetica, che per Croce, come anticipato, riguarda l'individuazione di corrispondenti facoltà, campo di indagine e legittimità conoscitiva. Così, scrive ad esempio a Karl Vossler nel 1902, e ribadisce più tardi nel saggio sulle "scienze mondane" a proposito del doppio significato di "senso" da esse rivendicato, di aver ricavato non pochi benefici per l'estetica dai suoi studi economici (Croce-Vossler [1991]: 37); a Giovanni Gentile, tra il 1898 e il '99, di aver chiaro che non c'è parte della filosofia che non abbia relazione con l'estetica e che quest'ultima è ancora nel tardo Ottocento «un ramo di studii da *creare*» (Croce [1981]: 37, 61); infine a Alberto Caracciolo, a distanza di più un quarantennio dalla prima edizione dell'*Estetica*, verso la quale i suoi sentimenti, nel corso del tempo e delle numerose riedizioni del libro, erano un misto di compiacimento e insoddisfazione, che il suo obbiettivo preliminare era stato

³ Sulla valenza gnoseologica dell'estetica crociana, «filosofia dello spirito in compendio», e sul suo "problema speculativo" quale "unificazione del molteplice" si veda Sasso [1994]: 107, e soprattutto 217 ss.

⁴ Sul nesso che lega l'estetica alla generale teoria della conoscenza crociana nel testo della giovanile Memoria rinvio diffusamente a Martorano [2008].

in fondo “spazzare le stanze dell'estetica” (cfr. Croce [1936]: 383). Mediante un'immagine insolita per le sue pagine, Croce alle prese con il problema estetico si paragona ad una “massaia” che, nell'atto di far ordine e arieggiare i locali, perdura nella consapevolezza di sospettare polvere ancora nascosta e imbrogli sempre stipati in cassetti e armadi: fin dalla stesura del suo maggiore contributo, come del resto è avvenuto e come è testimoniato dalle innumerevoli pubblicazioni di estetica che coprono la parte più cospicua di tutta la sua produzione, egli intuisce che il riordinamento delle stanze dell'estetica l'avrebbe impegnato una vita intera.

Croce è stato il primo storico di se stesso: ha storicizzato i suoi stessi contributi all'estetica indicando in prima persona l'apporto di studi successivi e integrativi rispetto a quanto asserito nell'*Estetica* del 1902. Fino alla terza edizione del libro, e prima laterziana, Croce non aggiunge sostanziali mutamenti concettuali che invece, proprio in quest'ultima revisione contenutistica, vedono la riscrittura dei capitoli X e XII dedicati al ruolo del sentimento nell'estetica, *I sentimenti estetici e la distinzione del bello e del brutto* e *L'estetica del simpatico* (ovvero della *Einfühlung*) che, associati al capitolo della *Filosofia della pratica* allora in gestazione, *Negazione della forma spirituale del sentimento*, esprimono le ragioni del rifiuto a riconoscere il sentimento come autonomo dominio dello spirito, seppure allo spirito costantemente congiunto e perciò con esso sempre “cooperativo”: l'uso di quest'aggettivo non cade a caso, essendo stato utilizzato dall'ultimo Croce per qualificare la funzione della “vitalità”, essa sì riconosciuta nella sua legittimità di forma o forza spirituale, e nella quale confluiscono sia la riflessione sull’“utile” sia quella sul “sentimento”, riconosciuto proprio nell'*Estetica* come “attività” confinata nel dominio economico, perché la coppia piacere/dispiacere del sentimento è equivalente a quella economica di utile/nocivo. Il sentimento è dunque inserito nella linea genetica di una meditazione sulla relazione tra lo spirituale e il pre-spirituale che ha accompagnato gli esordi e tutti i successivi svolgimenti estetici crociani⁵.

La revisione dell'*Estetica* si rende necessaria allora, nel 1908, quando occorre conformare i contenuti teorici del libro alle altre due opere della Filosofia dello spirito in gestazione, la *Logica come scienza del concetto puro* e la *Filosofia della pratica* – entrambe pubblicate nel 1909. Proprio in riferimento alla scrittura della *Pratica*, da Croce considerato il suo saggio filosofico a più profondo contenuto autobiografico, il filosofo manifesta apertamente disagio a ritornare su quella prima opera, non foss'altro perché intanto sente che «la vita fiammeggia, brucia e si strugge». Nel frattempo, inoltre, l'*Estetica* era stata già tradotta nelle principali lingue europee: anche per questo, per non alterare ulteriormente i contenuti del libro, Croce decide da quella data di consegnare le sue nuove riflessioni, nonché gli ampliamenti e le correzioni della sua teoria, a nuovi studi: escono così i *Problemi di estetica* del 1910 (dove si legge *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* del 1908), i *Nuovi saggi di estetica* del 1921 (che comprendono, tra l'altro, il già citato *Breviario di estetica* e *Il carattere di totalità dell'espressione artistica* del '18), gli *Ultimi saggi* (dove sono da segnalare, assieme allo scritto sulle “scienze mondane”, anche la già menzionata *Aesthetica in nuce* e la «*Difesa della poesia*» del '34), *La poesia* del 1936, infine le varie “note” presenti nel *Carattere della filosofia moderna* del 1941, nei *Discorsi di varia filosofia* del 1947 e nelle *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici* uscite nel 1952, anno della morte. Non marginali sono inoltre alcuni contributi che si leggono in un'altra monografia hegeliana, il *Saggio sullo Hegel* del 1913, nella *Filosofia di Giambattista Vico* del 1911, nella *Storia dell'età barocca in Italia* del 1929, nella *Storia d'Europa nel secolo decimonono* del 1932 e nella *Storia come pensiero e come azione* del 1938: questo lungo e peraltro parziale elenco, da cui è stata tenuta fuori la cospicua parte dei saggi di critica letteraria, soltanto per testimoniare come

in Peluso [2016]: 603-629, e a Sasso [1994]: 245 ss., sulla “natura dialettica del sentimento”, che è sia forma sia materia, e sulle sue relazioni con la categoria dell'utile-vitale. Interessanti considerazioni sul nesso estetica e etica si leggono anche nella voce *Etica* di Paolo Bonetti in Peluso [2016]: 245-295.

⁵ Rimando alla voce *Sentimento* di Vincenzo Martorano

l'interesse primigenio per la riflessione sull'arte abbia accompagnato Croce dal suo debutto filosofico fino alle sue ultime inquiete meditazioni.

La parola estetica trabocca dalla pagina crociana. Essendo stato Croce il primo critico e storico di se stesso, non è il caso più di insistere sulle cosiddette "svolte" interne al suo pensiero e dunque categorizzare le sue riflessioni storicizzandole in "prime", "seconde" e "terze scoperte"⁶. È opportuno piuttosto insistere sulla "unità", concepita tra l'altro non come unità esteriore, ma in senso storico-dialettico, come unità in divenire che cresce e si accresce nel corso del tempo, in risposta a problemi via via posti dalla esperienza reale. In una conversazione del '49 con gli allievi dell'Istituto per gli Studi Storici sulla *Poesia, opera di verità. La letteratura, opera di civiltà* – che riprende la distinzione tra poesia e letteratura già avanzata nella *Poesia* e che funge da preludio alla felice categoria di "estetività senza poeticità" (cfr. Croce [1952]: 246), ossia all'estensione pratico-civile dell'esperienza dell'arte congiunta al riconoscimento di una valenza estetica anche ad espressioni latamente prosaiche, comprese le proposizioni scientifiche – dice infatti che per quel suo «scrupolo di correggere e migliorare» è stato spesso «stranamente accusato di contraddizione e d'incoerenza: come se la coerenza fosse nel restare immobile e non già nell'acquisto di sempre più ricca coerenza, il che richiede che ci muoviamo» (Croce [1952]: 243).

Croce, fin dalle sue prime ricerche, avverte la profonda esigenza di sgombrare il dominio estetico da una serie di equivoci, fraintendimenti, suppellettili e ornamenti che ne viziavano la centratura teoretica. Si è trattato di un'autentica liberazione dell'estetico dall'antiestetico e dell'anestetico, concepiti da Croce come autentiche malattie non solo dell'estetica ma della conoscenza umana in senso lato, anche nel quadro della critica a finalità esteriori, extraestetiche, in vario modo didascalico-pedagogiche che hanno per molti secoli giusti-

ficato la funzione sociale dell'arte. In modo particolare va ricordato l'accanimento crociano contro i "generi letterari" su cui erano ancora costruite le *Kunstwissenschaften* o "estetiche classificatorie" del tempo⁷: il processo di riconduzione dell'opera d'arte a un genere definito è per Croce una conseguenza della tecnicizzazione dell'arte stessa, tipica non soltanto delle poetiche del passato, ma anche dell'arte contemporanea e dei fenomeni ad essa congiunti di "riproducibilità", direbbe Benjamin, come "perdita di aura", là dove invece «l'arte è intuizione, e intuizione è individualità, e l'individualità non si ripete» (Croce [1902]: 181), perciò «ogni vera opera d'arte ha violato un genere stabilito» (Croce [1902]: 72). In più di un'occasione si trova ribadito negli scritti crociani che le migliori riflessioni estetiche in età moderna provengono non dai pensatori di professione, spesso incapaci di «cogliere sul vivo» (Croce [1947]: 349) le relazioni tra concetti e prodotti artistici, ma da critici e artisti, come Flaubert, Baudelaire, Hanslick, Fiedler, Nietzsche, Pater, Lange, ai quali va aggiunto senza dubbio e non da ultimo Francesco De Sanctis, riconosciuto da Croce suo «ideale maestro» in campo estetico lungo una «più che trentenne servitù volontaria di apprendista» (Croce [1902]: 15).

Il vento liberatorio che si alza dalla pagina crociana a favore di una diretta, fresca, a tratti avanguardistica esperienza dell'arte suscitò le perplessità di Antonio Labriola, il quale aveva avuto un ruolo non marginale nel confronto crociano col marxismo in campo economico-politico e con l'herbartismo in quello morale, patrocinatore inoltre dei suoi studi di estetica. Labriola, leggendo le prime due edizioni del trattato crociano, 1902 e 1904, in particolare la sezione storica in cui Croce ingaggia uno spietato corpo a corpo con pressoché ogni contributo estetico precedente e contemporaneo, ebbe la sensazione di avere tra le mani non un libro ma un «camposanto». L'intento di Croce è da subito quello di inserire la «teoria estetica [...] in uno schizzo generale di Filosofia dello spi-

⁶ Cfr. Parente [1975]: 3-88. Per più moderni inquadramenti dell'estetica crociana rinvio a D'Angelo, [1982], [1997]: 5-71, Mustè [2009]: 39-62, Paolozzi [2016].

⁷ Sulla relazione tra Croce e le estetiche del suo tempo sempre utile riferirsi a Galasso [1990].

rito» e, dalla critica alle estetiche “con aggettivo” (fisiologica, psicologica, naturalistica e metafisica) e al loro bagaglio di errori, vuol far emergere il nocciolo teoretico di quella che è non soltanto una disciplina o una scienza ma un'autentica esperienza estetica del mondo. Così, nella stessa Avvertenza del '21 dove è riportato il sarcastico giudizio di Labriola, egli ricorda che, contro le sofisticazioni delle estetiche speciali, ha voluto far valere il solo «semplice concetto che l'arte è espressione, espressione beninteso, non già immediata e pratica, ma teoretica, ossia *intuizione*» (Croce [1902]: 12-13). Questa sintesi si ricollega immediatamente all'inizio dell'*Estetica* che si apre con il riconoscimento di una conoscenza intuitiva, distinta dalla conoscenza concettuale seppure con essa collaborativa, e la conseguente definizione della “natura teoretica dell'arte”.

L'*Estetica* di Croce deve essere letta dunque come un trattato di teoria della conoscenza perché il campo di indagine definito è una sorta di porta di ingresso nella filosofia: lo spirito albeggia nell'arte. Questa è la linea unitaria che possiamo rinvenire in tutti i contributi estetici crociani. La teoria crociana, del resto, non è mai pura metodica, ad esclusivo uso e consumo della critica, quanto autentica filosofia dell'arte. Un'estetica filosofica, dunque, dove sono già dati in “abbozzo” i problemi gnoseologici fondamentali: l'arte è conoscenza, conoscenza la creazione, conoscenza la fruizione e la critica, conoscenza l'intero campo dell'esperienza possibile dell'arte⁸. Per questa ragione Croce ha bisogno in primo luogo di centrare una “scienza dell'intuizione”, ossia di ottenere la determinazione dell'intuizione come facoltà conoscitiva, «atto spirituale», che perciò si distingue dalla semplice percezione, dalla sensazione (e dall'associazione di sensazioni), dalla rappresentazione, dalla intuizione spazio-temporale, ma pure dalla conoscenza concettuale, oggetto della logica. Lo stabilimento del nesso unitario tra intuizione ed espressione, che è «profonda proposizione filosofica» (Croce

[1935]: 24) – in seguito meglio esplicitato come «*sintesi a priori estetica*» (Croce [1920]: 39) – è il primo passo per la definizione dell'intuizione estetica: «vi è un modo sicuro di distinguere l'intuizione vera [...]. Ogni vera intuizione [...] è, insieme, *espressione*. Ciò che non si oggettiva in un'espressione non è intuizione [...], ma sensazione e naturalità. Lo spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo» (Croce [1902]: 41). L'arte in quanto intuizione è per Croce sinonimo di “sintesi” e “attività”: per questo essa è già ad un livello superiore rispetto all'esperienza meramente sensibile-sensitiva e sentimentale del mondo. L'arte propriamente detta ha già elaborato una sintesi tra il contenuto dell'impressione e quello formale dell'espressione: ha già subito cioè un processo di purificazione, liberazione o rarefazione del contenuto di immediatezza da cui pure trae stimolo e ragione di vita. È di conseguenza attività che scaccia la passività o, come si legge nella più matura *Poesia*, non è trascrizione dell'amore perché ne è piuttosto “tramonto”, crepuscolo di un sentimento nel ricordo che, passando nella poesia, si dà per superato, non più appartenente alla vita vissuta, perché poeticamente rielaborato. Così, in uno scritto di poco posteriore all'uscita del trattato, la Memoria heidelberghese *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, Croce attribuisce all'intuizione già precedentemente definita il carattere della “purezza”, da intendersi innanzitutto come quel processo di filtraggio dei dati immediati della “liricità”, “intuibilità” o “passionalità”, per il raggiungimento di una universalità diversa da quella logico-concettuale: l'arte “pura” è un'arte vuota però anche di concetti, pensieri e fatti, «di ogni riferimento storico e critico alla realtà o irrealtà delle immagini» (Croce [1935]: 14), vuota dunque di sentimenti e altresì di filosofia e di storia perché piena soltanto di se stessa e dell'unico contenuto fantastico. «Nel suo essere così semplice, così nuda, così povera sta la forza dell'arte: dalla sua debolezza sorge il suo fascino» (Croce [1910]: 23).

Uno dei maggiori fraintendimenti che si sono avuti dell'estetica crociana ha riguardato il carattere dell'intuizione, soprattutto la sua possibile declinazione in chiave mistica aggravata ulterior-

⁸ Sull'estetica concepita come «abbozzo di logica» cfr. Viti Cavaliere [2006]: 61-75. Sulla specifica fisionomia filosofica dell'estetica crociana rinvio a D'Angelo [2015]: 17-33.

mente dai due aggettivi qui richiamati e che hanno portato pure a intendere la teoria crociana come variante delle estetiche neo-romantiche del primo Novecento. Se per un verso, tuttavia, Croce sottrae l'arte alla mera immediatezza (o a quella che lui chiama la "Fisica estetica"), allo stesso modo la distingue dalla conoscenza intellettuale e dalla via mistico-rivelativa che l'arte ha intrapreso soprattutto ad opera di un certo romanticismo da cui pure ha attinto, per sua ammissione, idee fondamentali: essa è senza dubbio "logica", perché sintesi a priori, e perciò conoscenza, ma in senso vichiano, e quindi conoscere effettivo, teoretico, avente però un proprio ufficio e una natura determinata, per molti versi preliminare rispetto alla logica filosofica o concettuale. La specificità della conoscenza intuitivo-espressiva riguarda l'emersione dell'individualità di cui la logica non riesce a dar conto e che pure costituisce un campo di indagine da indagare: da indagare appunto non secondo il modo di procedere dell'intelletto ma quello della fantasia, della singolarità e delle immagini, quale «atteggiamento dello spirito, ch'è bensì teoretico ma non intellettuale, produttore di conoscenze, ma dell'individuale, non dell'universale» (Croce [1902]: 202). Per questa ragione l'estetica, affrancata dalla gnoseologia intellettualistica e dall'epistemologia scientifica, dall'universale della logica e dalla generalità della scienza, presenta numerosi punti di contatto con la storia, essendo anch'essa, come intuisce subito il giovane Croce, null'altro che conoscenza di individualità prodotte e perciò riconducibile al "concetto generale dell'arte" che, tolto dall'estetica hegeliana, coincide con l'«apparire sensibile dell'Idea» (Croce [1902]: 364).

La celebre distinzione che Croce apre nel corpo dello spirito, nell'ambito della stessa sfera teoretica, tra un primo stadio conoscitivo, corrispondente all'esperienza estetica del mondo, da un grado ulteriore in cui si conosce per concetti, mette radici nell'influenza esercitata sul suo pensiero da Vico, considerato appunto "primo scopritore della scienza estetica" e sul quale occorre tornare in conclusione. In Vico Croce individua l'anello mancante tra Baumgarten e Kant nella filosofia tedesca del secondo Settecento, e dove non si è

prodotto completamente il processo di emancipazione dell'estetica dal razionalismo e dalla immagine di lei come *cognitio confusa*, conoscenza sì ma «depotenziata e sminuita» rispetto a quella intellettuale (Croce [1935]: 118). Nella autorecensione alla sua *Bibliografia vichiana* del 1904 infatti scrive: «L'autore mostra come la *Logica poetica* del Vico sia ciò che, alcuni anni dopo, il Baumgarten doveva definire *Scientia cognitionis sensitivae* o *gnoseologia inferior*, e battezzare col nome di *Aesthetica*; ma che il pensiero del Vico sull'argomento è incomparabilmente più profondo e sicuro di quello del Baumgarten. Mostra anche come il nuovo concetto della fantasia, introdotto dal Vico, sia fondamentale per la comprensione di tutta la *Scienza nuova*»⁹.

La vera "scienza nuova" per Croce è non tanto la Filosofia della storia, come si asseriva in Germania in ambito idealistico e romantico, quanto l'estetica. Di essa, con coerenza e profondità, Vico, al quale manca il nome mentre ha chiaro il concetto, pensa la relativa facoltà, individuata nella "fantasia", assolutamente indipendente dall'intelletto e pertanto artefice di una conoscenza del mondo di carattere extra-intellettuale. Riflette inoltre sul significato storico-genetico della "poesia", identificata nella «forma aurorale del conoscere» (Croce [1920]: 114), che viene sicuramente prima della logica razionale ma dopo il "senso", qui da intendersi come esperienza meramente sensoriale del mondo, difettiva di interpretazione o immaginazione. Il congiunto superamento di una doppia astrazione, l'intellettualismo tipico della cultura settecentesca e il sensualismo dominante in quella seicentesca, che pure ha apportato, secondo Croce, dei progressi irreversibili al consolidamento dell'estetica (si pensi alle riflessioni sul gusto, sulla discrezione, sull'ingegno, sulla fantasia, sul senso), consentono a Vico di configurare una prima "filosofia dello spirito" da lui denominata "storia ideal eterna" e che non è, nota Croce, "storia concreta", tale da finire nell'elenco delle storie universali, perché piuttosto "storia mentale", cioè descrizione dei processi mentali o "modificazioni della men-

⁹ Cito dalla Nota della curatrice a Croce [1911]: 327.

te umana” che non descrivono altro se non la vita dello spirito. Esiste pertanto una specificità estetica da Vico chiamata “logica poetica” che si fonda sul presupposto che la poesia sia la primigenia conoscenza del mondo, anteriore e completamente distinta dalla “riflessione”, ossia dalla logica razionale e filosofica. Croce si appropria dell’espressione e della funzione vichiana rinominandola “logica dei sensi” appellandosi nello specifico agli “Elementi” (LIII) della *Scienza nuova seconda*, dove Vico parla di «giudicio de’ sensi» e della poesia che «non d’altro si diletta che di dare corpo allo spirito»¹⁰. Agisce sulla determinazione di questo ambito gnoseologico autonomo e specifico anche la reazione al cartesianesimo, ovvero all’esclusività riduzionistica del criterio del “vero”, accanto al quale va rivendicata l’esistenza e la possibilità di conoscenza del “certo”, «mondo dell’intuizione, dell’esperienza, della probabilità, dell’autorità, di quelle forme tutte che l’intellettualismo ignorava o negava» (Croce [1911]: 28). Questo “mondo del senso” altro non è se non la «selva selvaggia della storia [nella quale] il Vico s’internava bramoso» (ivi: 51) e nella quale ritrovò proprio il significato di una “sapienza” originaria che è poesia nel senso di «prima operazione della mente umana» (Croce [1911]: 53). Poesia è in questo significato, ricorda Croce accordandosi agli esiti romantici dei progressi estetici vichiani, la «lingua materna del genere umano» (Hamann), perché «l’essere umano è [...] creatura cantante» (Humboldt) (Croce [1902]: 309, 395): ogni uomo, come il primo, nasce poeta (*homo nascitur poëta*: [Croce [1902]: 48]), comincia cantando. Perciò la vichiana “logica poetica” o crociana “logica dei sensi” riceve la qualifica di “gnoseologia inferiore”, dove l’inferiorità è da intendersi nella forma di un’auroralità e radicalità dello spirito, che non coincidono mai

con il primo inizio storico, ma generalmente con un inizio mentale che si rinnova ogni volta che viene posta l’esigenza di rappresentabilità e pensabilità per immagini di una nuova esperienza del mondo, e dove metaforicamente l’alba di un giorno nuovo coincide con il rinfrescamento spirituale di quello vecchio ormai tramontato e esaurito: «nel crearsi dell’opera di poesia, si assiste come al mistero della creazione del mondo» (Croce [1935]: 25)¹¹. Si manifesta, nel rinnovamento dell’atteggiamento largamente estetico del mondo – creativo-produttore, ricreativo-critico o semplicemente utilitario-edonistico – un «fulgore teoretico» (Croce [1952]: 241), una miccia che ogni volta sembra riaccendere il mondo, un processo rivoluzionario per molti versi “barbarico”, come aveva intuito Vico, che fa della poesia una sorta di «barbarie dello spirito» ricorrente «perpetuamente nella vita dello spirito: è la fanciullezza non cronologica, ma ideale» (Croce [1910]: 25).

Se [...] si pensa all’uomo, nel primo istante che si schiuse alla vita teoretica, sgombra ancora la mente di ogni astrazione e di ogni riflessione, egli, in quel primo istante, puramente intuitivo, non poté essere se non poeta: contemplò il mondo con occhi ingenui e meravigliati, e, per un istante, in quella contemplazione si approfondì e si perse tutto. L’arte, come crea le prime rappresentazioni e per tal modo inaugura la vita della conoscenza, così rinfresca di continuo innanzi al nostro spirito gli aspetti delle cose, che il pensiero ha sottomessi alla riflessione e l’intelletto all’astrazione; e ci fa perpetuamente ridiventare poeti. Senza lei, mancherebbe al pensiero lo stimolo e la materia stessa pel suo lavoro ermeneutico e critico. Essa è la radice di tutta la nostra vita teoretica, e nell’essere radice e non fiore o frutto è il suo ufficio; né, senza radice, si dà poi il fiore e il frutto. (Croce [1910]: 23-24)

¹⁰ Su tutti questi punti si veda la parte storica dell’*Estetica*, al capitolo V dedicato a Vico, che riprende e amplia il saggio *Giambattista Vico primo scopritore della scienza estetica* uscito sulla rivista «Flegrea» nel 1901: Croce [1902]: 274-290. Il saggio rielaborato ritorna pure nel capitolo IV (*La forma fantastica del conoscere [La poesia e il linguaggio]*) della monografia vichiana: cfr. Croce [1911]: 50-64.

¹¹ Il tema della “aurora dello spirito”, in relazione soprattutto alla forma del vitale e ai rapporti tra storicismo e esistenzialismo, è stato oggetto di un dibattito tra Croce e Enzo Paci: per una più recente sintesi rinvio alla voce *Esistenza* di Pio Colonnello in Peluso [2016]: 219-232.

BIBLIOGRAFIA

- Cingari, S., 2000: *Il giovane Croce. Una biografia etico-politica*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Conte, D., 2005: *Storia universale e patologia dello spirito. Saggio su Croce*, Il Mulino, Napoli.
- Contini, G., 1951: *La parte di Benedetto Croce nella cultura italiana*, Einaudi, Torino, 1989.
- Croce, B., 1902: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di F. Audisio, 3 voll., Bibliopolis, Napoli, 2014.
- Croce, B., 1909: *Logica come scienza del concetto puro*, a cura di C. Farnetti, con una nota al testo di G. Sasso, 2 voll., Bibliopolis, Napoli, 1996.
- Croce, B., 1910: *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, a cura di M. Mancini, 2 voll., Bibliopolis, Napoli, 2003.
- Croce, B., 1911: *La filosofia di Giambattista Vico*, a cura di F. Audisio, Bibliopolis, Napoli, 1997.
- Croce, B., 1913: *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, a cura di A. Savorelli, con una nota al testo di C. Cesa, 2 voll., Bibliopolis, Napoli, 2006.
- Croce, B., 1920: *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Bibliopolis, Napoli, 1991.
- Croce, B., 1929: *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero – Poesia e Letteratura – Vita morale*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 1993.
- Croce, B., 1932: *Storia d'Europa nel secolo decimono*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano, 1993.
- Croce, B., 1935: *Ultimi saggi*, a cura di M. Pontesilli, Bibliopolis, Napoli, 2012.
- Croce, B., 1938: *La storia come pensiero e come azione*, a cura di M. Conforti, con una nota al testo di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli, 2002.
- Croce, B., 1941: *Il carattere della filosofia moderna*, a cura di M. Mastogregori, Bibliopolis, Napoli, 1991.
- Croce, B., 1947: *Discorsi di varia filosofia*, a cura di A. Penna e G. Giannini, con una nota al testo di G. Sasso, Bibliopolis, Napoli, 2011.
- Croce, B., 1952: *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, a cura di A. Savorelli, Bibliopolis, Napoli, 1997.
- Croce, B., 1981: *Lettere a Giovanni Gentile (1896-1924)*, a cura di A. Croce, Introduzione di G. Sasso, Arnoldo Mondadori, Milano.
- Cotroneo, G., 2015: *Croce filosofo italiano*, Le Lettere, Firenze.
- D'Angelo, P., 1982: *L'estetica di Benedetto Croce*, Laterza, Roma-Bari.
- D'Angelo, P., 1997: *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- D'Angelo, P., 2015: *Il problema Croce*, Quodlibet, Macerata.
- Deleuze, G., 1969: *Logique du sens*, tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2005.
- Desiderio, G., 2014: *Vita intellettuale e affettiva di Benedetto Croce*, Liberilibri, Macerata.
- Galasso, G., 1990: *Croce e lo spirito del suo tempo*, Laterza, Bari.
- Maggi, M., 1998: *La filosofia di Benedetto Croce*, Bibliopolis, Napoli.
- Maggi, M., 2011: *Archetipi del Novecento*, Bibliopolis, Napoli.
- Martorano, V., 2008: *Estetica e teoria della storiografia*, Franco Angeli, Milano.
- Mustè, M., 2009: *Croce*, Carocci, Roma.
- Paolozzi, E., 2016: *L'estetica di Benedetto Croce*, Guida, Napoli.
- Parente, A., 1975: *Croce per lumi sparsi. Problemi e ricordi*, La Nuova Italia, Firenze.
- Peluso, R. (a cura di), 2016: *Lessico crociano. Un breviario filosofico politico per il futuro*, La scuola di Pitagora, Napoli.
- Sasso, G., 1994: *Filosofia e idealismo. I. Benedetto Croce*, Bibliopolis, Napoli.
- Viti Cavaliere, R., 2002: *Saggi su Croce. Riconsiderazioni e confronti*, Luciano, Napoli.
- Viti Cavaliere, R., 2006: *Storia e umanità. Note e discussioni crociane*, Loffredo, Napoli.



Citation: R. Diodato (2017) Logos estetico in Gentile. *Aisthesis* 10(2): 65-71. doi: 10.13128/Aisthesis-22409

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 R. Diodato. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Logos estetico in Gentile

ROBERTO DIODATO

(Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano)
roberto.diodato@unicatt.it

Abstract. Through an analysis of some crucial passages from Giovanni Gentile's *Sistema di logica come teoria del conoscere*, *Filosofia dell'arte*, *Introduzione alla filosofia* and *Genesi e struttura della società*, the paper discusses the role and significance of the notion of "feeling" in Gentile's philosophy and offers some insights into the idea of "aesthetic logos", synthesis of logical immediacy and phenomenological immediacy, exhibition of a radical negativity beyond any conceptual understanding.

Key words. Actualism, feeling, experience, becoming, negativity.

L'attualismo gentiliano, oltrepassando la differenza tra idealismo e realismo, giunge alla soppressione di qualsiasi presupposto, si pone cioè come negazione dell'immediata alterità dell'essere al pensiero, che ovviamente è altra cosa dalla risoluzione dell'essere nel pensiero, poiché annullamento dell'alterità non è annullamento dell'essere. Viene così affermato il concreto, cioè l'esperienza, la quale, secondo le due linee di pensiero che, processandolo, meglio hanno tratto frutto da tale risultato, il problematicismo e la metafisica neoclassica, è concepita come immediata, e perciò da mediare: da un lato con la figura della finitudine, e quindi storicità, cultura ecc., dall'altro con un'alterità presente almeno intenzionalmente come altro dall'unità dell'esperienza quale totalità. I filosofi che hanno percorso con rigore queste vie sono stati Spirito e Bontadini; la storia è nota, e conduce a risultati notevoli che sarebbe utile esplorare, anche perché almeno la linea di pensiero che procede da Gentile a Bontadini a Severino è dal punto di vista speculativo tra le più alte del Novecento. Ora tali linee di pensiero prendevano avvio soprattutto dalle posizioni stabilite dal *Sistema di logica come teoria del conoscere* di Gentile (1917-1922), frutto certamente eccellente ma che lo stesso Gentile mette in seguito, con difficoltà e coraggio, in discussione; perciò in questa breve nota vorrei accostare una nozione cruciale nella *Filosofia dell'arte* (1931), nella *Introduzione alla filosofia* (1933), e in *Genesi e struttura della società* (1946), per mostrarne la porta-

ta problematica sia relativamente al *Sistema* gentiliano sia in assoluto. Da *questo* punto di vista, che *non* riguarda il passaggio da logo astratto a logo concreto, provo ad applicare l'invito di Bontadini: «Non c'è da uscire dal pensiero per attingere l'essere perché il pensiero è già per sé attingimento dell'essere (identità di idealismo e realismo); c'è invece da procedere alla *determinazione* dell'essere, che è insieme determinazione del pensiero, oltrepassando la *determinatezza immediata* dell'uno e dell'altro, cioè l'esperienza» (Bontadini [1949]: 456), invito però da problematizzare, poiché se l'uscita dal pensiero potrebbe essere imposta al pensiero dall'esperienza, si tratta di capire se dal pensiero dell'esperienza, come parrebbe inevitabile che accada, o da un'opacità che pur non essendo astratta (logos astratto: unità astratta di esperienza e pensiero), insieme non sia pensiero. Ciò sarebbe il darsi dell'impossibile di fatto o la posizione di una potenza come tale, cioè una contraddizione diretta, poiché la forma della teoresi è la non-contraddizione e l'esperienza, e quindi il suo pensiero, è l'immediato positivo. I nomi di questa nozione potrebbero essere: sentimento, cadavere, infinito. Ma prima di affrontare la questione vediamo rapidamente il punto di partenza.

Tale punto è il guadagno ottenuto dal *Sistema di logica come teoria del conoscere*. In sintesi tale guadagno è il logos concreto, cioè la ricomprensione logica del non essere nell'atto del pensiero, che è ovviamente *pensiero* dell'essere, perché non esiste realtà che non sia pensata, che sia insieme pensiero di sé e pensiero dell'altro da sé. Certamente anche per Gentile l'essere include la realtà che diviene, e il divenire è pensato nel suo significato primo e proprio, e ineludibile, di andar nel nulla, cioè di unità di essere e non essere; d'altro canto Gentile appartiene a quella tradizione filosofica che nasce per opporsi alla contraddizione che appare implicita all'unità tra essere e nulla, cioè concepisce il pensiero come principio della vita, ed è forse tra i filosofi che con più rigore hanno esercitato tale tentativo, evitando di distinguere tra pensiero che pensa attualmente l'essere e pensiero assoluto. Non ha senso porre alcunché di presupposto all'esperienza quale sua condizione, cioè

porre una realtà che permanga identica a se stessa rispetto al pensiero che la pensa, fosse anche essa stessa pensiero creatore o pensiero di pensiero, tanto varrebbe negare l'unità dell'esperienza, cioè il divenire quale continuo passare dall'essere al nulla e dal nulla all'essere: creazione e distruzione e così via, divenire dell'esperienza, divenire del pensiero, *autoctisi*, nel linguaggio di Gentile, coincidenza di *ratio essendi* e *ratio cognoscendi*. L'intrascendibilità del pensiero è il suo carattere trascendentale, il suo pensare la natura, l'ignoto, il divino, il futuro, il passato... le altre menti e la mia stessa mente. Tale pensiero insomma sono io e insieme non io: «L'io è questo essere che non è; ma è non essendo: questa realtà che annulla se stessa al paragone di una realtà che non è, e si pensa...» (Gentile [1917-1922]: 639-640), essendo così attuale: «Io dunque, è vero, sono io: ma sono quell'io che non sono...» (*ibidem*). Notiamo subito che in Gentile la destinazione della trascendentalità del pensiero procede oltre la differenza non solo tra immanenza e trascendenza, ma anche tra singolarità e pluralità e tra personalità e impersonalità; credo questo sia un tratto eminente della riflessione gentiliana, ben visto da Augusto Del Noce quando scrive che l'io gentiliano «È pura creatività senza essere che crei», al punto che «non possiamo neppure dire che sia» (Del Noce [1990]: 31). Ma per ora interessa segnalare che per Gentile tale “essere che non è; ma è non essendo” è la realtà dell'esperienza, che solo astrattamente può essere considerata contraddittoria; si noti: non si dà propriamente dualismo tra logica dell'astratto e logica del concreto, bensì sviluppo dell'una nell'altra, o meglio: la logica dell'identità si attua oltrepassando l'affermazione astratta dell'identità, poiché non vi è altro oltre l'atto, che nega soltanto ciò che non esiste; quindi la logica del concreto è “solo” l'aspetto per dir così positivo della negatività originaria dell'atto che nega la natura, o qualsiasi forma di presupposizione: l'essere non pensato, per realizzare se stesso, cioè l'essere, la natura ecc. Da questo punto di vista la proposta gentiliana raggiunge a mio parere un tratto di notevole profondità: la struttura originaria, atto, cioè esperienza o pensiero concreto, non è pensata quale *implesso* consistente di

principio di non contraddizione la cui positività è stabilita per *elenchos* ed esperienza immediata, la cui positività è per sé, poiché tale implesso implica una circolarità esteriore: da un lato l'esperienza si propone come esperienza di contraddizione, volendo così correggere (ma solo apparentemente correggendo) una versione intellettualistica di fondamento, dall'altra il principio di non contraddizione provoca la possibilità di pensare un duplice schema di fondazione degli asserti, rispettivamente empirico e dialettico, limitando il valore della positività dell'esperienza o il suo significato logico, cioè divaricando, almeno in linea di diritto, giudizi di esperienza da giudizi logici, e quindi considerando l'esperienza propriamente non come fondamento, ma semplicemente come appartenente a esso, poiché in esso la funzione fondante è esercitata dal principio logico (tra parentesi si noti che a partire da questo implesso potrà essere compreso come altro elemento della struttura originaria l'idea di ulteriorità, poiché la circolarità tra principio logico ed esperienza dialettizza la struttura non consentendole di far coincidere nell'unità dell'esperienza l'intero con la totalità, e quindi la apre, comprensivamente all'idea di ulteriorità, cioè all'ulteriorità come possibilità: sarà questo il percorso della metafisica neoclassica). Ora la costruzione di una tale struttura, detta originaria o implesso, si appoggia su una concezione hegeliana della conoscenza sensibile, la quale rischia di condurre a una incomprensione della deissi e della questità; si appoggia quindi a una distinzione tra empirico e logico assunta come dato e a una relativa e conseguente distinzione tra a posteriori e a priori; e infine pone un'autonomia del logico elenctice giustificata, usando un principio, quello di non contraddizione, che regola sensatamente le prassi discorsive, quale principio fondativo dell'ontologia. A partire da ciò l'esperienza, ridotta a dato, evidenza fenomenologica distinta da quella logica, per quanto non si conforma al dettato del principio logico viene dichiarata contraddittoria: avendo introdotto e posto il linguaggio della contraddizione, ci si trova esposti al rischio di doverla intendere apparente, e quindi di nulla realmente efficiente, o al contrario di esplicitare il prevalere

del principio logico togliendo all'esperienza la propria positività, e quindi dichiarandola logicamente inconsistente. A questo rischio Gentile resiste, e tra la logica aristotelica della non contraddizione e la logica hegeliana della dialettica, trova un'altra, altrettanto geniale via, che *fino a un certo punto* regge.

Dunque il concreto, la sua logica, comprende, secondo il doppio senso del verbo, l'essere e il non essere, conciliando paradossalmente identità e divenire. In tale logica l'identità del qualcosa è insieme alle relazioni che la istituiscono, al contesto che la rende tale, quindi non è astratta dal divenire; si tratta di un'espansione del problema della persistenza dell'io, io che pur non potendo essere fondato e garantito da alcuna continuità, pur non potendo essere affermato quale sostanziale permanenza, tuttavia non cessa di essere, consapevolmente, il mio proprio io, dizione di una deissi, pro-nome, atto. Si tratta del passaggio dall'io empirico all'io trascendentale, passaggio che va nella direzione della singolarità per giungere al comune, al pensiero che è autoctisi. Ora il divenire dell'atto, che è l'esperienza e quindi l'essere, implica il negativo in se stesso, nella sua origine, identità quindi di io e non io, e quindi di io e opposto dall'io: «Assoluto opposto; ma non meno identico che opposto» (Gentile [1917-1922]: 462), *ma*, e qui ci avviciniamo al punto, l'autocreazione è insieme autocoscienza: «Narciso che s'innamora della sua immagine, non vede se stesso amante nell'immagine amata. Questa la posizione immediata dell'oggetto di fronte al soggetto. Ma se questa posizione esclude affatto l'oggetto dalla sfera del soggetto, essa, in quanto immediata, non è posizione di pensiero, perché il pensiero è negazione d'ogni immediatezza. E quindi la posizione dell'oggetto di contro al soggetto è opposizione reale nel pensiero in quanto esce dalla propria immediatezza, ed è essa stessa contenuto di pensiero, atto di coscienza. Cioè l'opposizione è reale nel pensiero in quanto coscienza dell'opposizione» (*ibidem*). Questa opposizione reale è il convenire, principiale e innegabile, dell'autocoscienza e del nulla, o della consapevolezza del pensiero di essere incessante annullamento, cioè di *essere divenire*:

«quando si sia capito, che tal concetto [il divenire] può essere pensato soltanto come pensiero del pensiero, come quell'autocoscienza [...] allora nulla di più evidente di quell'essere che non è, e di quel non-essere che è, in cui questa categoria consiste» (Gentile [1917-1922]: 425). Pensiero di pensiero che è quindi insieme annullamento dell'alterità e di se stesso, che è sempre, incessantemente, non essere altro e se stesso. Gentile raggiunge così, a me pare, un punto speculativamente alto, oltrepassando (o riformando) non solo la dialettica hegeliana, ma anche il portato fichtiano: l'autocoscienza non è soltanto creazione che annulla continuamente ciò che essa produce, ma è, per dirla in termini fichtiani e insieme procedendo oltre, l'internamento speculativo del secondo principio nel primo, la loro reale unità, o identità, nel pensiero, di essere e non essere. Credo che, se si resta ancorati all'evidenza del pensiero in atto, alla sua originaria posizione: *questa* posizione, *questo* atto, oltre non si possa andare senza smarrire la fedeltà alla determinatezza, singolarità, deiticità. Non c'è più alcun residuo, alcun assoluto o trascendentale e nessun compito infinito che non sia *questo* io, *questo* atto: solo questo concretamente è.

Ora, raggiunto questo punto, si apre il problema. Nel *Sistema* Gentile scrive: «Affinché si attui la concretezza del pensiero, che è negazione dell'immediatezza di ogni posizione astratta, è necessario che l'astrattezza sia non solo negata, ma anche affermata; a quel modo stesso che a mantenere acceso il fuoco che distrugge il combustibile, occorre che ci sia sempre del combustibile, e che questo non sia sottratto alle fiamme divoratrici ma sia effettivamente combusto» (Gentile [1917-1922]: 464). Quindi affermazione – dell'astratto, cioè combustibile: l'oggetto in quanto pensato, e insieme negazione – dell'astratto, cioè combustione, pensiero in atto: non si dà, nell'attualismo, alcun *superamento* dell'opposizione, l'astratto da bruciare è pensiero dell'opposto, e questo bruciare non è altro che l'inclusione dell'opposizione: identità che è tutta la verità. Allora un astratto che non si lasci affatto divorare e distruggere, che non si lasci bruciare, che insomma non sia posto e nemmeno abbia la forma del limite, cioè non sia autolimitazione

dell'io, ma sia e conservi una inalterabile alterità, e che *al tempo stesso sia autocoscienza*, sarebbe semplicemente *l'impossibile*, poiché sarebbe un astratto (che appare tale: altro dal pensiero) che non è astratto (che non è “momento” della logica del concreto): un pensiero sui generis che non è pensiero. Il pensiero crea se stesso come creazione del mondo, creazione che è insieme annullamento incessante di sé, eppure c'è qualcosa del mondo che non è creato dal pensiero e che al tempo stesso non è l'oggetto in quanto pensato, cioè l'astratto quale momento del circolo dell'autocreazione. È questo il problema della *Filosofia dell'arte*. Gentile, ovviamente, ne è perfettamente consapevole, infatti nella *Prefazione a Filosofia dell'arte* scrive: «Approfondendo ora questo problema [l'arte] ho, com'era naturale approfondito tutti i problemi della mia filosofia, che ne esce alquanto mutata d'aspetto» (Gentile [1931]: 939). La questione com'è noto riguarda il sentimento, o se vogliamo l'infinito, o in sintesi il sentimento infinito inteso anche quale “nucleo” dell'arte ma innanzitutto quale origine del pensiero, e dunque quale principio del divenire, il quale è il circolo dell'autocoscienza. Si potrebbe dire che nel sentimento potenza e atto coincidono, e che l'attualismo si scopre non come realizzazione di una potenza ma come potenza in atto. Ricordo soltanto la notissima e impressionante conclusione della *Filosofia dell'arte*, dove il sentimento è la «forza creatrice, che si manifesta per mille e mille guise e non viene mai alla superficie; per tutto presente ne' suoi effetti, e non afferrabile né con gli occhi né con la mente in nessun punto. Ed è la nostra vita, il nostro noi, il fondo vivo del nostro noi [...] Senza questo nodo in cui pare finisca la natura, e da cui in verità comincia lo spirito, noi non esisteremmo, e il nostro essere, per pensare che facessimo, dileguerebbe in un astratto mondo logico senza consistenza» (Gentile [1931]: 1241-42). Qualsiasi tentativo di gestire questa potenza, di ricondurla nella rete del *Sistema*, non riesce, e la conclusione della *Filosofia dell'arte* sembra prenderne atto. Descrive benissimo questo punto Vincenzo Vitiello: «Il sentimento, la traccia che l'altro dal pensiero lascia nel pensiero, attesta dunque il limite del pensiero: del pensiero pensante, dell'io [...] il pen-

siero mai non riesce a far presa sull'altro da sé: la posizione dell'«altro» è il riconoscimento della sua alterità irraggiungibile» (Vitiello [2009]: 50). Del resto anche l'*Introduzione alla filosofia*, che pure riprende il tentativo di addomesticamento, ne mostra in effetti l'impossibilità, insieme giungendo, nel tentativo, ad accennare a idee straordinarie: «Il pensiero... sente il proprio sentire... per una sorta di *tactus intrinsecus*... è ben da considerare che il tatto è veramente intrinseco e dà certezza, quando è lo stesso essere del soggetto che pensa, e che sente la cosa come sua, la verità come la sua stessa vita, il suo proprio essere. Il suo proprio essere, nel significato letterale del termine» (Gentile [1933]: 97-98). Il pensiero tocca il sentire, e in questo toccare è il sentire: *essere nel significato letterale del termine*: atto, atto sussistente, un atto che è la potenza del sentire. Si apre così un'idea di verità estetica: «La certezza può definirsi la presenza dell'Io nella verità... l'Io come corpo: *verbum factum caro*. Ma la carne dà certezza in quanto è sentimento» (Gentile [1933]: 98), e quando Gentile, quasi spaventato dalla propria affermazione, sembra fare un passo indietro: «anzi, più che sentimento; cioè appunto il sentimento che ha negato se stesso per attuarsi proprio come verbum, pensiero: sentimento come pensiero» (*ibidem*), subito nega qualsiasi ipotesi di superamento e si riprende chiarendo: «Così è che non basta vedere per credere... E neanche basta toccare con le proprie mani; perché tante cose si toccano in sogno, e son ben salde, e allo svegliarsi dileguano. Bisogna che si sia dentro il nostro vedere o toccare; e cioè che noi si sia quel sentire. Ciò che si può anche significare dicendo, che esso sia il nostro attuale sentire, o il sentire congruente al nostro pensare» (Gentile [1933]: 99). Noi, l'io, l'atto, l'autocoscienza, il logos concreto, siamo il nostro attuale sentire congruente al pensare: non c'è differenza reale: «Perché la base dell'esperienza, che è il sentire, venisse una volta a mancare, bisognerebbe che a un tratto venisse meno il soggetto pensante; senonché allora verrebbe meno il pensiero, e nulla ci sarebbe più da pensare, e crollerebbe il mondo. Qui è veramente il centro dell'universo e la sorgente di ogni vita» (Gentile [1933]: 103). Perciò,

considerando che il sentimento-pensiero, il logos estetico, è l'io, è noi, è il mondo, mi pare che Gentile sia forse un passo oltre quelle critiche pur acute che gli sono state mosse, di essere ancora interno a una strategia «umanistica» («in Gentile la determinazione dell'atto viene ancora pensata come autorealizzazione dell'Io» (Natoli [1989]: 48); «tutta la sua filosofia è declinata in prima persona – come l'opera di un Io infinito capace di riassumere, annullandoli in quanto tali, tutti gli io individuali» (Esposito [2010]: 173). Se pensata nell'ottica della congruenza sentimento-pensiero la vita, la «vita del mondo» «non è mai altro – scrive Gentile – che la risoluzione di questa dualità tra noi e il mondo, in guisa che la nostra vita sia la stessa vita del mondo e il mondo sia tutt'uno, nel suo sviluppo, con la nostra esistenza» (Gentile [1933]: 159). Noterei l'essenzialità del non poter venir meno dell'io e insieme del non essere io dell'io, dell'essere quest'io «vita del mondo». L'io non può venir meno, in sintesi, perché è esperienza del nulla, dell'annientarsi, e quindi del divenire. Esperienza essenziale, che con una straordinaria mossa teoretica Gentile vorrebbe, secondo una profonda farmacologia, tradurre comunque nella vita. È su questo punto, a mio avviso cruciale, che dobbiamo sostare. Credo infatti che da un lato abbia ragione Emanuele Severino quando, a conclusione di una densa analisi, sostiene che il problema interno della teoresi di Gentile sia esemplare della essenziale aporeticità propria di un pensiero basato sulla convinzione che il divenire come unità di essere e non essere sia un'innegabile evidenza; l'attualismo gentiliano sarebbe allora l'esito speculativamente alto e inevitabile di tale fede, o follia, per Severino, propria dell'Occidente. Non quindi aporia di un certo sistema filosofico, nel caso del *Sistema* gentiliano, ma del pensiero occidentale al suo culmine teoretico: l'attualismo, scrive Severino, riferendosi al «sentimento» «mostra che è necessario intendere il divenire come pensiero in atto, circolo dell'autocoscienza che è negazione di ogni realtà ad esso presupposta. Tuttavia il divenire, inteso in questa sua forma rigorosa e inevitabile, implica, e non solo nello sviluppo che l'attualismo presenta nella *Filosofia dell'arte*, l'esi-

stenza di una causa “inattuale” che, all’interno dell’orizzonte dell’atto [...] manifesta soltanto i propri “effetti” e che quindi presenta proprio i caratteri di quella realtà presupposta al pensiero in atto, della quale l’attualismo mostra peraltro l’inevitabile impossibilità. Rigorosamente pensato il divenire implica cioè sia la negazione, sia l’affermazione del presupposto realistico» (Severino [2014]: 50). Nulla da obiettare. Si tratta però di tener conto, semplicemente, di una fedeltà all’esperienza, che è esperienza del divenire quale annientarsi di quell’ente che è l’apparire di qualcosa. L’affermazione di tale annientarsi è un plesso logico/fenomenologico; si dà un’esperienza che non può essere affermata diversamente: l’esperienza dello scomparire di qualcosa coincide con l’annientamento del suo apparire, in quanto, se ciò che appare può essere scisso dal suo apparire, l’apparire (*questo* determinato apparire) non può essere scisso da se stesso. L’esperienza quindi attesta il divenire come annullamento, cioè la presenza del nulla nella vita, il «non essere che penetra nelle ossa dell’essere» [Bontadini [1995]: 92]. Si tratta di un’esperienza comune, qui soltanto esplicitata e formalizzata, che talvolta, in relazione alla sua determinazione, accade così acuta nella sua irrimediabilità. L’esperienza è reale, è esperienza della realtà, così il pensiero pensa la realtà, cioè l’essere, il quale diviene, cioè si annulla. Il pensiero testimonia tale realtà dell’essere diveniente. Ora il pensiero non è, concretamente, propriamente altro dall’esperienza, ma è il suo logos, il suo verbo, il suo comunicarsi innanzitutto a se stessa: questa auto comunicazione tra esperienza e logos è ciò che ciascuno di noi indica come sua propria coscienza, una sorta di consapevolezza riflessiva, autocoscienza che mi permette di sapermi io, di comunicare a me stesso la mia identità. Si tratta quindi di fedeltà all’esperienza, a costo dell’aporia. Il logos è incarnato, esperienza nella sua immediata riflessività, in cui pensiero è percezione, reversibilmente, o, in un altro linguaggio, chiasmaticamente. Il nome che in Gentile prende questa incarnazione che è il logos, è sentimento, e «porre alla radice il senso o sentimento significa ribadire il primato della esperienza anche rispetto a quel

soggetto che [...] non è affatto più originario della relazione che lo lega all’oggetto, ma al quale anzi si può risalire solo a patto che sia avvenuta quella relazione stessa» (D’Angelo [1997]: 94).

L’ultimo, celebre, capoverso della *Filosofia dell’arte* non potrebbe essere più chiaro: «Il pensiero, sì, è la realtà, il mondo; ma l’Atlante che regge questo mondo in cui si vive e in cui vivere è gioia, è il sentimento» (Gentile [1931]: 1242). La parola “gioia” è importante, e va letta insieme alla conclusione, dedicata alla morte e all’immortalità, una immortalità che è oltre l’illusione «della ingenua fede in un altro mondo, dove si possa vivere oltre la morte» (Gentile [1931]: 1397), dell’ultimo tormentato libro di Gentile, *Genesi e struttura della società*. La *difficoltà del problema*, scrive Gentile, è questa: «La morte ci tocca, ci sfiora; è davanti a noi, e non riusciamo, per così dire, a stringerla in noi. *La sentiamo e non la pensiamo*» (Gentile [1946]: 1401). Incontriamo qui l’alterità reale del sentire estetico, del sentimento, in noi, alterità dal pensiero, una a-logica interna all’autocoscienza: «Ci tocca [il “tactus intrinsecus”] perché gli altri che muoiono innanzi a noi son pur nostri, parte di noi; quello che in ogni autocoscienza è l’altro interno a lei, e che come suo socio riesce ad esser tutt’uno, in fine, con lei» (*ibidem*). Si tratta di trovare la gioia qui: «e involve/tutte cose l’oblio nella sua notte», cita Gentile, e scrive: «La difficoltà è qui [...] Questo Io in cui accolgo e tengo in vita quella parte di me che era in altri ormai defunto, questo Io è esso stesso la realtà, o un’immagine in speculo della realtà? Siamo noi vivi, noi che, tra tanti morti [...] abbiamo sempre la parola, siamo tanto da reggere sulle nostre spalle questo mondo in cui si può vivere una vita?» (Gentile [1946]: 1403). Gentile ci invita a prendere tutto ciò sul serio, teoreticamente invita a prendere sul serio il nulla: «Questo nulla è la morte, che fa ribrezzo ed orrore appunto perché è il nulla del pensiero che si prova a concepirlo e fissarlo innanzi a sé. L’altro che è il nostro altro, ridotto ad altro senza relazione con noi; non più nostro. Un altro perciò più freddo e più muto di tutte le cose inanimate: esanime, cadavere» (Gentile [1946]: 1408). Si tocca qui l’essenziale, mi pare che oltre non si possa

procedere. Certo Gentile rilancia, ma forse più per forza di speranza che per lucida teoresi: al fondo del nulla si trova comunque la gioia, nel tratto stesso del trapassare avviene ciò che salva: «L'immortalità dell'uomo vivo è quella dell'uomo che vive perché muore sempre a se stesso: perché, così vivendo, si immortala» (Gentile [1946]: 1409). Ciò che a noi qui interessa è tuttavia l'affermazione sospesa un attimo prima: affermazione di un logos estetico che è unità di immediatezza logica e immediatezza fenomenologica, il quale attesta la presenza di una negatività veramente altra rispetto al regime non solo della comprensione concettuale, ma della ragione. Questo logos testimonia che la nostra esperienza originaria è essenzialmente doppia: dell'essere e del suo annullarsi, della vita e della morte, del sorgere dal nulla e del dileguare nel nulla, e ci dice che questo orizzonte, nella sua straordinaria ricchezza, è intrascendibile.

BIBLIOGRAFIA

- Bontadini, G., 1949: *Metafisica e Problematicismo*, "Giornale critico della filosofia italiana", 4, pp. 453-457.
- Bontadini, G., 1995: *L'attualità della metafisica classica*, in Id., *Conversazioni di metafisica*, Vita e Pensiero, Milano, 1, pp. 90-108.
- D'Angelo, P., 1997: *L'estetica di Giovanni Gentile*, in Id., *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, pp. 73-115.
- Del Noce, A., 1990: *Giovanni Gentile. Per una interpretazione filosofica della storia contemporanea*, il Mulino, Bologna.
- Esposito, R., 2010: *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino.
- Gentile, G., 1917-1922: *Sistema di logica come teoria del conoscere*, in Id., *L'attualismo*, a cura di V. Cicero e con un'introduzione di E. Severino, Bompiani, Milano, 2014, pp. 327-936.
- Gentile, G., 1931: *La filosofia dell'arte*, in Id., *L'attualismo*, a cura di V. Cicero e con un'introduzione di E. Severino, Bompiani, Milano, 2014, pp. 937-1242.
- Gentile, G., 1933: *Introduzione alla filosofia*, Sansoni, Firenze 1958.
- Gentile, G., 1946: *Genesi e struttura della società. Saggio di filosofia pratica*, in Id., *L'attualismo*, a cura di V. Cicero e con un'introduzione di E. Severino, Bompiani, Milano 2014, pp. 1243-1424.
- Natoli, S., 1989: *Giovanni Gentile filosofo europeo*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Severino, E., 2014: *Attualismo e storia dell'occidente*, in G. Gentile, *L'attualismo*, a cura di V. Cicero, Bompiani, Milano, pp. 6-69.
- Vitiello, V., 2009: *Dall'io-penso all'io-sento. Giovanni Gentile*, in Id., *Grammatiche del pensiero. Dalla kenosi dell'io alla logica della seconda persona*, ETS, Pisa.



Citation: D. Spinoso (2017) Sull'intelligibilità del sensibile. Nota al contributo di Adelchi Baratonò nell'estetica italiana del primo Novecento. *Aisthesis* 10(2): 73-83. doi: 10.13128/Aisthesis-22410

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 D. Spinoso. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Sull'intelligibilità del sensibile. Nota al contributo di Adelchi Baratonò nell'estetica italiana del primo Novecento

DOMENICO SPINOSA

(Università degli Studi dell'Aquila)
domenico.spinoso@univaq.it

Abstract. The contribution examines the notion of *occasionalismo sensista*, or also known by the expression of *formalismo sensista*, that the Italian philosopher Adelchi Baratonò was proposing in the '30s and '40s of the twentieth century. Best known for his dense volume, *Il mondo sensibile. Introduzione all'estetica* (1934), Baratonò is among the first thinkers of his time in Italy to start a confrontation with Kantian criticism in aesthetic context, looking groundwork for an alternative route to the one proposed by the Italian Neo-idealism. In fact, against the absolutization of the subject, which Baratonò ascribes, in particular, to the thought of Giovanni Gentile, he affirms the profound otherness of subject and object in front of which philosophy is bound to be wrecked. In this perspective, the "sensible world" for Baratonò is in itself, regardless of the knowing subject, because everything is resolved in the "world within and around us". In this perspective, Baratonò affirms that the feeling is all this, that is something without which are neither perception nor the concept and even the idea. The feeling, therefore, far from being considered the first stage of knowledge, is the real existence.

Key words. Kant, Critique of Judgment, aesthetics, value theory, art-nature, sensitivity, experience, form and content.

«L'osservazione kantiana, che il giudizio estetico è senza concetto e lo cerca poi negli oggetti (concetto là vuol dire idea oggettiva), io credo che valga per tutti i giudizi. E credo che la sintesi a priori non sia altro che la forma "riflettente" del giudizio, di cui il Kant parla nella "Critica del Giudizio", come giudizio di valore tendente ad armonizzare la natura (l'oggetto empirico necessario) con la volontà (libertà dello spirito)»
Baratonò [1927]

«Il sapere è scienza, il saper fare è arte»
Baratonò [1945]

1. PER DELIMITARE IL CAMPO DELL'INDAGINE: KANT COME ORIZZONTE

È ben noto il punto di vista di Emilio Garroni, esposto in sedi diverse, circa il non venire a fondarsi di una «nuova e speciale disciplina filosofica» in occasione del cosiddetto “battesimo dell'estetica”, convenzionalmente ascrivito alla seconda metà del Settecento. Sostenere ciò, di conseguenza, comporta per Garroni il non poter confondere l'estetica con la filosofia dell'arte come anche il considerare l'espressione artistica quale referente esemplare e non come oggetto epistemico specifico e, appunto, speciale. Argomentando questa prospettiva, Garroni attribuisce al Croce ancora «intricato con residui di filosofia dell'arte» (Garroni [1993]: 204; su ciò cfr. D'Angelo [2015]) il ritenere valido proprio il contrario e il considerare Kant il grande scopritore di una nuova sfera del pensiero e delle attività umane, ovvero di una «speciale sfera spirituale estetica». Pur giungendo a ritenere «infelice» la suddetta espressione crociana, che tuttavia può essere interpretata come una «genuina comprensione estetica» di tipo trascendentale, Garroni sostiene però che per una più pertinente, ossia critica, posizione del problema in oggetto bisognerà attendere quella di Luigi Scaravelli e «prima ancora, in un contesto ancora tutt'altro che favorevole, quella notevole di Baratonno» (*Ibidem*; per Scaravelli, Garroni rimanda a Scaravelli [1955]).

Tenendo soprattutto conto di tale approccio, Paolo D'Angelo, nel ricostruire di recente quelle che sono state le figure e le dottrine dell'estetica italiana nel secolo XX, afferma che

la riflessione di Baratonno ci offre per la prima volta l'esempio di una meditazione sull'estetica che si muova in un quadro di riferimento veramente autonomo e diverso da quello dell'idealismo, e ponga capo a risultati che meritano di essere considerati in sé, e non solo, dialetticamente, in relazione a quelli raggiunti in ambito crociano e gentiliano [...]. L'estetica di Baratonno nasce infatti, si può dire, in un dialogo strettissimo con la filosofia kantiana [...]: di un Kant recuperato nella tensione interna del suo filosofare, attraverso una lettura serrata della Critica del Giu-

dizio, e anzi della prima e della terza critica insieme. (D'Angelo [1997]: 151)

Ebbene, ritenendo che la sintesi a priori kantiana non si risolva in questione teoretica, ovvero dell'«essere del pensiero», ma in questione pratica relativa alla teoretica, ovvero del *müssen*, condizione questa necessaria per il conoscere, e che «la critica di Kant è critica, e non scienza teoretica, perché non riguarda teoreticamente un dato oggetto, già assunto dogmaticamente come quel tale oggetto (fisico o psicologico), ma – facendo astrazione così dai motivi psichici empirici (sentimenti e volizioni) come dagli altri contenuti particolari conoscitivi (gli oggetti empirici) – prende in esame la possibilità e i limiti della lor conoscenza, ossia la ragione pura» (Baratonno [1927]: 134), Adelchi Baratonno affronta, nel saggio del 1926-1927 *Il pensiero come attività estetica e l'Introduzione kantiana alla Critica del Giudizio*, il problema dell'estetico tenendo presente in particolare il legame stretto che in Kant esso intrattiene con quello gnoseologico. A tal proposito, è opportuno tenere presente che sin dal saggio *Critica e pedagogia dei valori* del 1919, Baratonno definisce la dimensione trascendentale del soggetto all'interno di una concezione generale che approfondisce la relazione soggetto-oggetto nelle sue diverse modalità di attuazione (in ambito logico, etico, estetico), ribadendo l'eterogeneità dei due campi. Baratonno infatti affermando che «la trascendentalità del pensiero è la forma dello spirito come soggetto (come esigenza) di fronte agli oggetti» (Baratonno [1919a]: 313) evidenzia e marca la differenza qualitativa del soggetto rispetto all'oggetto, la propria autonomia rispetto alla datità, la sua libera presa di posizione nei suoi confronti: è poi il valore che definisce il rapporto di soggetto e di oggetto (che l'autore non manca di definire anche con coscienza) non più nei termini di un'essenza psicologica, ma in quella di unità della loro opposizione pratica. Il carattere trascendentale del pensiero (o anche dello spirito) permette di esplicitare la genesi del valore e la sua alterità rispetto al dato, come precisa ancora Baratonno lì dove sostiene che «non si riesce a scorgere il valore se non s'intende il

rapporto teleologico che lega, senza identificarli, il soggetto e l'oggetto» (Baratono [1919b]: 108). Solo in tal modo il pensiero conferisce forma e significato al mondo e alla natura, ma non sotto configurazioni di semplici “segni simbolici” o “concetti generali” operativi per uniformare l'esperienza o per fissare i contenuti intuitivi alla volta di una utilità pratica del soggetto. Bensì sotto forma, appunto, di valori che sono sempre relativi all'esperienza, al rapporto stabilito con l'oggetto: essi nascono all'interno di tale rapporto e hanno validità limitatamente solo in esso. In tal senso, Baratono definisce la sintesi a priori kantiana come la struttura «entro cui il pensiero conoscitivo organizza l'esperienza dandole un significato, un valore [...] in base a cui analizza (spiega) ogni nuovo singolo accadimento» (Baratono [1919a]: 291); sempre grazie alla sintesi a priori «il dato ed il pensiero stanno tra loro come il poligono iscritto al cerchio circoscritto, che solo idealmente e all'infinito possono coincidere» (*Ibidem*).

Partendo, dunque, dall'assunto secondo cui «al concetto kantiano di ragione pura si possa sostituire con fortuna il concetto di “valore” che ci farà meglio intendere la funzione del giudizio» (Baratono [1927]: 144-145), il quale, a sua volta, si risolve sempre in una valutazione, anche lì dove si tratta di giudizi concreti, visto che i valori non sono, appunto, esistenze reali, ma è la realtà che diviene uno tra i valori dell'esperienza (che, per l'autore, si definisce «teoretico», ovvero oggettivo), è possibile asserire che quando si dice «il vero, il buono» mai si include alcun contenuto, esso sia sensibile o intellegibile, ma si va a designare ciò che misura. Infatti, «quando affermiamo che il pensiero pone i rapporti fra i fenomeni [...] la priorità del pensiero [...] consiste nella possibilità del rapporto stesso in quanto condizionata dal principio della necessaria unità dei fenomeni divisi spazialmente, diversi nel tempo ecc., cioè a dire, della necessaria identità, che trascende ogni esperienza. È ciò che si risolve nell'“unità di coscienza”» (Baratono [1927]: 145).

Il valore, secondo il filosofo italiano, alla maniera della forma pura kantiana, si afferma attuandosi come giudizio; ma il suo attuarsi tra-

scende le proprie condizioni soggettive e oggettive, intese come dati di fatto, a cui offre «la legge di relatività fenomenica», offrendo a se stesso «la legge di libertà formale». «Ecco perché la critica del giudizio – del giudizio in concreto, come realtà individuale del pensiero – potrà rivelarci, pensa il Kant, il termine medio fra il mondo dei valori e quello degli oggetti valutati [...]. Ci dev'essere un terzo valore, quello del pensiero in se stesso, indipendente dagli oggetti valutati: un valore soggettivo del pensiero pensante. *Questo valore è l'estetico*. La critica del giudizio puro non deve dunque più servire a scoprire i valori degli oggetti, reali o ideali, ma constatare il valore del pensiero in sé, come attività libera» (Baratono [1927]: 148-149, corsivo mio). E in questo discorso anche la finalità, ovvero l'essere conforme a uno scopo, gioca un ruolo determinante; infatti questa non è, per Baratono, un concetto necessario a costituire l'oggetto reale di fronte al soggetto: la finalità è «l'esperienza degli oggetti in quanto sensibili», che vengono intuiti soggettivamente e, di conseguenza, in accordo immediato con le facoltà umane, con i nostri fini. È poi il gusto di quest'accordo estetico fra sensibile e intellegibile ciò che guida il giudizio di esperienza. Difatti, Baratono pone l'accento sul fatto che per Kant ogni giudizio empirico, considerato in se stesso, come realtà naturale della ragione formale, presenta un suo proprio valore soggettivo (sensibile o estetico) intuito immediatamente (ovvero senza concetti) come sentimento; a ciò si lega strettamente l'assunto, sempre kantiano, secondo cui il principio unificatore dei valori della natura e di libertà debba già trovarsi nella natura della facoltà di giudicare, considerando questa nel suo reale attuarsi in giudizi di esperienza per cui è possibile l'incontro immediato dei due mondi, oggettivo e soggettivo, nella sensazione.

Si tratta pertanto d'indagare la “natura” del giudizio in se stesso, dove possiamo solamente rinvenire un “sentimento”, un carattere soggettivo, che accompagna la sensazione, come piacere o dispiacere della forma stessa sensibile; e sarà questo l'indice del misterioso accordo “in re” della forma sensibile con l'intelligibile, della realtà con i fini razionali, che la critica ha reso

coscienti; nonché il fondamento – o meglio, la causa naturale – della stessa facoltà di giudicare in quanto diretta a conoscere il sensibile sotto forma intelligibile, a rendere oggettivo ed esplicito – logico od etico – quel valore, che, implicito, rimarrebbe solo estetico (soggettivo). (Baratono [1927]: 155)

Il filosofo italiano, che come bene ha affermato D'Angelo andava rovesciando «molti luoghi comuni, rintracciava il forte legame che stringe la *Critica della ragion pura* a quella del *Giudizio* e imponeva una riconsiderazione complessiva della gno-seologia kantiana» (D'Angelo [1997]: 152), insiste sulla natura del giudizio che per Kant è già di per sé un “termine medio” fra l'intelletto e la ragione, tra i principi formali a priori e il mondo dell'esperienza sensibile: infatti «un principio a priori del giudizio non potrebb'essere oggettivo, ossia conoscitivo, perché le categorie sono già dell'intelletto [...]. Pertanto, la critica del giudizio, non dovendo trovare un nuovo principio a priori che giustifichi i valori teoretici o pratici di quello, non è una terza parte della critica della ragione» (Baratono [1927]: 156). Il giudizio per Baratono è sempre considerato come un atto individuale concreto che si basa su un principio che è possibile, attraverso Kant, definire in termini di «autoconcetto», o anche di «autofine regolativo del giudizio stesso», come anche di gusto o criterio, valido universalmente sebbene individuale. Questo principio non può venir posto in evidenza, ma può essere constatato «introspeettivamente»; ciò accade ogni volta che il giudizio trova un accordo fra il dato empirico e i valori razionali producendo un piacere che spontaneamente e disinteressatamente (ovvero, esteticamente) si fa sentire, un piacere, questo, che non è rappresentazione dell'oggetto piacevole o utile, ossia non dipende dal rapporto conoscitivo o pratico tra noi e il mondo, bensì – scrive il filosofo italiano – «segno o indice di quella profonda unità di natura e spirito, di realtà e d'idea, che conoscitivamente ci sfugge, ma che vivendola in noi, agisce come fondamento dell'attività giudicante» (Baratono [1927]: 160). E, difatti, come si presenta l'esteticità del giudizio? Né prima né dopo di esso, sostiene il filosofo italiano, perché non consiste nel

sentimento interessato dello scopo da conseguire o conseguito: «L'esteticità di questo fiore è il piacere della immagine sensoriale – e qui vorrei dire: la soggettività dell'oggetto –, laddove la curiosità o la certezza scientifica [...] non riguardano l'immagine sensibile, ma ciò che questa rappresenta e ancor non è (l'oggetto desiderato), oppure il concetto a cui l'abbiamo già ridotta pensando» (Baratono [1927]: 173).

Tutto il discorso che Baratono, rileggendo Kant, costruisce si fonda sulla considerazione per cui noi non potremmo giudicare uscendo da noi stessi, dalla forma del nostro pensiero. Per questa ragione, del misterioso accordo tra sensibile e intellegibile noi non abbiamo alcuna nozione, alcun concetto: ne siamo come avvertiti solo dal piacere che l'accompagna, piacere che dimostra la realtà di quell'accordo in noi. Ed è proprio in questo passaggio che per il filosofo italiano la riflessione kantiana tocca il suo punto più profondo:

Nell'Introduzione il Kant [...] cerca come di fatto sorga il carattere estetico, indipendentemente dai valori teoretici e pratici, in ogni giudizio di esperienza. E scopre che, mentre i valori teoretici e pratici, necessari a determinare obbiettivamente il reale e l'ideale, si escludono a vicenda, negandosi l'un l'altro; mentre nella stessa sfera teoretica, il sensibile e l'intellegibile rinnovano [...] l'antinomia di natura e spirito, contemporaneamente, dico, l'unità dei due mondi si trova esteticamente in noi compiuta. (Baratono [1927]: 181-182)

Il carattere estetico è dunque la «semplice realtà empirica soggettiva» del giudizio che, dal punto di vista psicologico, si presenta in qualità di sentimento estetico, ovvero come condizione del giudizio, e, dal punto di vista critico, si manifesta come «facoltà» e come «criterio» di giudicare; i due termini si distinguono, sostiene Baratono, solo nel senso che il primo riguarda il soggetto e il secondo la norma soggettiva, ovvero il primo consiste nell'individualità del giudizio, il gusto, il secondo nella finalità interna o «finalità di natura». A proposito del gusto, il filosofo italiano precisa che Kant, sempre nell'Introduzione alla terza *Critica*, allude al gusto estetico puro, al gusto artistico e

asserisce che esso è universalmente valido (anche se non viene mediato concettualmente) perché il piacere è necessariamente connesso con la forma dell'oggetto bello. Di «universalmente» va chiarito il significato, afferma Baratonò, che potrebbe essere infatti equivocado: universalità qui indica il mondo umano, in quanto ognuno è capace di gusto estetico. È poi l'arte che «tende a suscitare in tutti lo stesso sentimento, *per suggestione (non per dimostrazione)*» (Baratonò [1927]: 191, corsivo mio). In essa, vi sono sempre due elementi costitutivi che Kant, sostiene il filosofo italiano, ha bene messo in evidenza. Il primo consiste nel fatto che «non c'è opera d'arte che non sia sensazione, ossia immagine, ossia oggetto concreto e singolare (forma estetica) [e] l'artista è tale in quanto ci rappresenta tutto per immagini [...]». *L'arte è senso*» (Baratonò [1927]: 195, corsivo mio). Il secondo, invece, evidenzia come «l'immagine sensibile è sempre anche soggettivizzata. *L'arte ànima*. L'oggetto artistico non è la "natura" dell'oggetto, anche se quello vuole imitare la natura, ma è la natura del soggetto in quell'oggetto [...]». *L'arte è poesia*» (Baratonò [1927]: 195-196, corsivi miei). Ed è così che Baratonò può giungere alle conclusioni del suo saggio del 1927, affermando che il bello è prima e dopo la ragion pura, tenendo sempre viva la lezione kantiana per cui «né la vuota categoria potrebbe illuminare i contenuti reali in quanto sensibili, né la legge formale potrebbe attuarsi nel mondo, se la personalità dell'individuo pensante non intuisse soggettivamente l'unità del sensibile e del sovrasensibile al di fuori del proprio interesse» (Baratonò [1927]: 199).

2. IL PROBLEMA ARTE-NATURA

In un breve scritto del 1930, *Natura ed arte*, Baratonò, prendendo spunto dal dibattito che soprattutto in ambito critico-artistico si andava svolgendo in Italia, coglie l'occasione per tornare a discutere un tema problematico, certamente non nuovo per l'estetica, che interessa le connessioni tra arte e natura. Il punto di partenza della sua riflessione consiste nel precisare che «l'arte obbiettiva-

mente considerata [...], l'arte in se stessa, è *tecnica* e senso del mezzo tecnico adoperato: scoperta, scelta, uso di mezzi artificialmente introdotti in natura per costruire una forma qualunque [...]. *L'arte è lavoro*» (Baratonò [1930]: 225, secondo corsivo mio). Di conseguenza, l'artista è tale nel suo sforzo concreto di esprimere realmente, «sensibilmente», con i mezzi dell'arte, che altro non sono che «colori, suoni, parole» attraverso cui trovare cercandovi «forma, linee, stile». Dentro ogni attività artistica, afferma il filosofo italiano, vi è lo sviluppo che va dalla ricerca del mezzo tecnico e dallo studio dell'osservazione alla raggiunta unità formale dell'opera; guardando, insomma, all'arte nel suo complesso, non è possibile astrarla dalla tecnica, proprio perché nell'uso dei mezzi tecnici vi si trova il senso. Certamente bisogna tenere presente che «ciò che conta [...] non è il mezzo tecnico come tale, ma la tecnica, l'uso, il senso di tali mezzi. A me non importa che l'artista adoperi, se crede, delle fotografie o dei plastici per i suoi quadri o i suoi rilievi: perché mai l'artista non avrebbe il diritto di sostituire la macchina al lavoro manuale, quando lo potesse [...]? Qualunque mezzo è buono, pur che l'arte sia *senso di quel mezzo*» (Baratonò [1930]: 227). E proprio nel discutere di fotografia che Baratonò viene poi a trattare anche il cinema, riconoscendo al nuovo mezzo espressivo un'importanza e un valore non ancora del tutto condivisi nell'ambito della cultura italiana del suo tempo. «La cinematografia diviene arte - nota l'autore - adoperando intreccio rappresentativo e mezzi fotografici a condizione di non fare né del teatro né della bella fotografia, ma servendosi in tutt'altro modo di tali elementi per ottenere quella che si potrebbe chiamare la *visibilità nel tempo*: una sintesi di movimenti che raggiunga direttamente e immediatamente i suoi contenuti. *Una macchina di presa è come un occhio che guarda e unifica nel tempo, qualunque cosa guardi* (il soggetto è secondario); per ora le nuoce appunto la necessità del vedere realmente, la vita e la natura, e la retorica dell'esagerare il visibile, l'atto e il gesto, teatralmente; ma essa ha un avvenire artistico dipendente dalla sua capacità di trovare una più diretta *visualità nel tempo*» (Baratonò [1930: 228]). Non è certo questa la sede per

esaminare il passo che nel suo insieme è sembrato opportuno riportare; ci si limita a una breve considerazione secondo cui già rivolgere attenzione al cinema significa di fatto, per l'estetica italiana, un'apertura di credito alquanto significativa, soprattutto se si considera l'aspetto che Baratonò del cinema sottolinea con chiarezza, ovvero la sua peculiare possibilità di restituire il mondo sotto forma di immagine in movimento.

Con argomentazioni che possono ritrovarsi anche in alcune pagine neokantiane tedesche, in particolar modo di Ernst Cassirer, il filosofo italiano procede nel suo articolo precisando il concetto di realtà nella misura in cui questa non può assolutamente esistere per noi nella sensazione, ma nel "valore oggettivo" che le viene attribuito da noi di volta in volta: «non solo il vero, ma tutti gli altri "valori" [...] trascendono sempre il sensibile, perché noi li riportiamo in un in sé, in un dover-essere ideale e assoluto oltre l'esperienza empirica» (Baratonò [1930]: 229). Eppure il senso resta una dimensione che per la natura umana non si esaurisce nella messa a valore della realtà. Per Baratonò infatti, e qui le distanze da una prospettiva neokantiana si fanno per certi versi invece evidenti,

soltanto nella sensazione siamo di fatto partecipi del tutto, siamo in assoluto contatto col mondo cosmico; nella sensazione ch'è al tempo stesso soggetto e oggetto, sentimento e cosa, anima e corpo [...]. E non è questa, non è la forma sensibile, la bellezza, la poesia della natura? L'accordo, come diceva Kant, del sensibile con l'intelligibile, esteticamente sentito? Dopo, tutto ciò lo conosceremo, lo ridurremo a idee – a "natura" e a "spirito" – ma intanto, non lo "sentiamo"? Il bello – continua il filosofo italiano – è proprio il valore della forma sensibile in quanto tale, in quanto rimane senso. L'attività estetica non trascende, non deve trascendere per rimanere estetica – la sensibilità: tutti gli altri valori, il vero come l'utile, il buono come il divino, vi possono essere impliciti, ma non sono necessari a costituire l'esteticità d'un oggetto sensibile, il quale non importa che rappresenti qualcos'altro di teoretico o di pratico, di conoscibile o di desiderabile. (Baratonò [1930]: 229-230)

Per «forma sensibile» Baratonò intende l'unità dei sensibili: sensibilmente, infatti, tutto il molteplice concreto è visto sotto una sola forma, secondo un rapporto estetico per cui tutti gli elementi del reale sono uniti. L'estetico si viene a definire nella relazione unitaria e formale di tutto il dato sensibile. «Per intendere il fenomeno estetico – nota a proposito D'Angelo – non bisogna affatto trascenderlo alla volta dei suoi contenuti conoscitivi, sentimentali o morali, ma bisogna aderire pienamente alla sua dimensione sensibile, concreta, ossia bisogna imparare a valutare il sensibile in sé e per sé» (D'Angelo [1997]: 155).

3. SENSO E NIENT'ALTRO CHE SENSO

Cosa, in fondo, implica la facoltà del giudicare? Questa è per Baratonò la domanda fondamentale del criticismo kantiano. Come può il giudizio valere oggettivamente come ragione e non soltanto soggettivamente come, per convenzione, viene inteso? Baratonò risponde argomentando che porsi tale quesito significa giungere a scoprire che il valore è immanente nelle forme stesse della sensibilità e appare come «valore sensibile (e non più del sensibile)» non appena si rivolge attenzione alla «forma esistenziale delle cose per se stessa», indipendentemente dalle finalità soggettive. Sostiene Baratonò:

Si tratta del valore estetico. La forma sensibile o presenza esistenziale, non soltanto "contiene" i valori logici e morali che ci rappresenta ed esprime, verso i quali noi corriamo saltando la forma stessa, in cerca di nuove forme pure (ciò che avviene dalla parte del soggetto); ma è, per sé, un valore (l'esistenza del valore), che per un senso induce alla conoscenza, accendendo l'interesse teoretico a quella bellezza, che già formalmente testimonia di una reale unità e individualità della cosa; e per l'altro eleva lo spirito alla sfera morale, in quanto nel bello e nel sublime è sentito il preannuncio di una finalità e di un valore dell'essere in accordo coi fini e i valori umani. (Baratonò [1941]: 236)

Qui Baratonò veniva ad affermare la certezza che il valore non si risolve soltanto in un "dover

essere" soggettivo (che nell'idea trova casa), ma esiste di fatto nella forma stessa in quanto sensibile. Proprio l'io trascendentale kantiano rappresenta per Baratonò la libertà del soggetto svincolata dalle sue condizioni di fatto; l'«io puro» è «pura attività», ovvero «io formale». La forma diviene per Baratonò la reale esistenza del valore rappresentato, «valore espresso», per cui la trascendentalità dello spirito è tale nell'unico modo in cui è criticamente possibile parlare di oggetto: il realizzarsi del contenuto di valore nella forma o «presenza esistenziale». «Sì – scrive Baratonò – il mondo è un mondo di forme o presenze, reciprocamente statiche o dinamiche, attuali o possibili, nuove o mnemoniche e immaginarie, ma comunque sentite o almeno avvertite sensibilmente, siano esse oggetti o fantasmi, atti o parole, segni o simboli» (Baratonò [1941]: 243). Solo nella forma e nel formare, ovvero nell'unità e nell'unificazione che il filosofo definisce «estetica» esiste la particolarità o individualità, più o meno coerente, nella quale è definibile oggettivamente per Baratonò ogni esperienza; dato che la conoscenza è sempre ricerca di una forma invariante rispetto alle variazioni dell'esperienza, il filosofo vede nella parola «il mezzo più comodo e facile di rappresentare» le variazioni dell'oggetto di cui si fa segno. Ora

si dimentica che un vocabolo esiste, come ogni altra cosa, in una forma sensibile, uditiva visiva motoriale; è un fonema [che] è un atto umano (anzi, un atto teoretico), vale a dire la forma reale d'un soggetto, ch'essa esprime. Esprimere non è rappresentare (un'altra cosa, ossia un'altra forma chiamata contenuto, perché intenzionale), ma essere, esistenzialmente, il contenuto che in astratto chiamiamo soggetto: ciò ch'è proprio di tutte le forme attive. Il suono del fonema, con le sue modulazioni, intensità accenti e timbri, esprime la subiettività del sentimento; intendo dire, non rappresenta, ma presenta questo valore subiettivo, sensibilmente. (Baratonò [1941]: 247)

È qui che Baratonò ritrova la kantiana soggettività della conformità a scopi, quel «semplicemente soggettivo della rappresentazione fondato trascendentalmente» di cui discuterà poi Garroni (cfr. Garroni, Hohenegger [1999]: LXXVIII), ovve-

ro quella forma inscindibile dal concreto dell'esperienza e della stessa «conoscenza soggettivo-oggettiva» (espressione sempre garroniana); tale dimensione è quella che raffigura, nel nostro essere mondani, il sentimento della riflessione e della comprensione dentro il rapporto concreto soggettivo-oggettivo mancante il quale non vi sarebbe né conoscenza né esperienza di alcun tipo. In ciò è possibile rintracciare quel «sigillo» estetico che connota per Kant la possibilità di discutere un'antropologia trascendentale strettamente legata ad una critica della comune ragione umana, dove quest'ultima viene a configurarsi come la condizione di possibilità della stessa ragione pura. Si rinnova il riferimento al kantiano «senso comune» estetico che, costituendo a pieno il soggetto trascendentale e allo stesso tempo fondando la conformità a scopi, diviene paradigma a cui associare il senso comune logico. Baratonò quindi, rivendicando la trascendentalità del soggetto per mezzo di una concezione del pensiero come «attività estetica», giunge ad affermare che il giudizio estetico si fonda «sul solo sentimento della forma sensibile (è soggettivo); ma ciò nondimeno è universale, in quanto afferma un valore, il bello, che tale deve essere per ogni persona «di gusto», ovvero capace di sensibilità estetica» (Baratonò [1934]: 215).

L'esperienza sensibile, dunque, è per Baratonò l'esperienza pura, il concreto di ogni oggettività o soggettività dei valori che accompagna, o più esattamente che concretizza e compie ogni momento del processo pratico e conoscitivo. Ciò che è «sensazione», quindi, non si risolve nell'astratto dato scientifico dello psicologo, ad esempio, ovvero la qualità (ad esempio, il determinato colore bianco di una superficie, la documentata attività psicofisica di un soggetto) separata per analisi e compresa nel concetto generale: la sensazione non è il primo passo del conoscere, ma è l'esistere stesso. Per converso, la forma non si trova nel sensibile e non è del sensibile, bensì è la forma sensibile. Le sensazioni, nota dunque Baratonò, sono

gli atti e le emozioni che vi rispondono, i nomi che diamo al loro concetto, i discorsi che ne facciamo, i principii e le leggi onde le facciamo dipendere, le for-

me pure della ragione. Tutto il mondo, dentro e fuori di noi, è sempre un mondo di sensazioni, in cui si attuano il precetto, il concetto e l'idea stessa; così come il sentire e il volere, per quanto si antinomizzano ai sensibili ed aspirino a qualcosa oltre il dato sensibile, sempre ritornano a qualche sensibile in cui attuare e realizzare il desiderio. (Baratono [1946]: 124)

Ciò che si intende per valore sta per Baratono in ciò che “esiste” esteticamente, ovvero sensibilmente, e mai in un eterno dover-essere, o una trascendenza pura: pura presenza esistenziale che, a sua volta, si mostra come forma sensibile. Il sensibile è così l'esistere nella sua purezza. Ma questa “vita” del sensibile non si risolve in un caos informe o “preformale”, non consiste in un disordine che aspetta un ordine, in un'assenza che rimane in attesa di un senso che dall'esterno la conquisti e la traduca in presenza dotata di significato; il sensibile è già tutta presenza e armonia perché già formato: esso è la forma sensibile.

Si può giungere a sostenere che quello di Baratono consiste in un formalismo esteso dove tutto, nel suo valore, vale ed esiste come forma. Il “mondo sensibile” non è, dunque, il sipario di un altrove dietro cui si nasconde un “in sé” inconoscibile. Questo mondo sensibile è tutto, “dentro e fuori di noi” appunto, dato che sensazione è già tutto questo, vale a dire il *quid* senza cui non sono né la percezione né il pensiero, nel senso che “non sono” né in quanto essere né in quanto valore. Il bello, l'esperienza del bello diventa per Baratono l'esclusivo riscontro, mai rappresentativo, logico e discorsivo, bensì esistenzialmente praticato, di questa, che si potrebbe anche definire, “metafisica unità di esistenza e valore”. «La geniale novità della posizione del Baratono – afferma Dino Formaggio – è consistita nel rovesciamento della normale considerazione teoretica del problema estetico. Mentre questa era tutta intesa a ritrovare nel valore gnoseologico (l'arte come conoscenza, come conoscenza intuitiva ecc.) o nel valore pratico-finalistico la “prova” della validità estetica (ovvero di quel mondo sensibile la cui giustificazione aveva un poco imbarazzato la religiosità filosofica), qui, di un sol colpo, la direzione di ricerca veniva

rovesciata, la natura dell'esteticità veniva ricercata e fondata “iuxta propria principia”, ed il sensibile (e la sua forma, ciò in cui consiste) risultava come “prova” (anteriore e costitutiva d'esistenza) dei valori teoretici e morali» (Formaggio [1966]: 17).

4. DISTINGUERE DUE CAMPI: ARTE E POESIA

«Nessuno dubita che la letteratura sia un'arte [...]; pur tuttavia nessuno riesce a identificar la letteratura del tutto con le altre arti e si sente il bisogno di dire “arte e letteratura”» (Baratono [1945]: 33). Sin dalle prime battute, Baratono, nel suo ultimo saggio del 1945 *Arte e poesia*, ci conduce attraverso un percorso che intende trattare il tema del confronto tra arte e linguaggio, tra artisticità ed esteticità, venendo a discutere le note identificazioni crociane e cercando di portare a soluzioni di diversa natura la teorizzazione sull'esperienza artistica.

Ciò che *in primis* ne va di mezzo è, come precisa l'autore, l'autonomia dell'arte da intendere nel senso che, «mentre le altre attività corrono dalla forma sensibile o presenza, divenuta un mezzo pratico e rappresentativo ai contenuti reali e morali, indotti e provocati da essa, l'arte si arrovescia in senso inverso, traducendo i contenuti nella forma, e chiarendoci in tal modo l'essenza del rapporto di forma e contenuto, ch'è il problema di questo scritto» (Baratono [1945]: 58). Baratono, infatti, considera che il cammino dall'espressione emotiva all'arte sia il medesimo che si rinnova nel “passaggio” dal linguaggio alla letteratura divenuta poesia: ovvero un processo che conduce dalla potenzialità di una presenza, dove la pura formalità sensibile si presenta strumentalizzata e subintenzionalizzata, alla compiutezza di una concretizzata forma sensibile, dove ciò che regna è appunto quel che Baratono chiama la forma sensibile. Difatti, «il passaggio dal mestiere all'arte “bella” – sostiene l'autore – a traverso la “specializzazione” tecnica [...] è il momento in cui il rapporto di mezzo a fine dell'attività pratica, e quello correlativo di presenza (o sensazione) a rappresentazione (o concetto) dell'attività conoscitiva [...] vengono a dirittura capovolti,

o, più esattamente, retratti (riattratti) dalla trascendentalità dei valori alla lor esistenzialità entro l'unico *vero e proprio* "rapporto": la forma, consapevolmente cercata» (Baratono [1945]: 57).

La chiave di volta viene trovata da Baratono nella nozione di stile. Infatti, la forma dell'arte è lo stile, e lo stile diviene la messa in forma sensibile. Pertanto, la forma artistica non solo non è allegoria e simbolo (ossia rinvio, in quanto mediazione, a qualcosa d'altro da sé), ma neppure risulta un puro aseman-tico in sé, poiché è sempre, in ogni sua parte, senso stilisticamente (che, per Baratono, significa tecnicamente) vissuto e «maieutizzato», ovvero costruito e fatto esistenza: ed è proprio qui che «sorge il paradosso dell'arte, ch'è una funzione più vera del vero, un *artificio* che vale più della "natura", un'opera che supera il suo autore, una subiettività (un contenuto) che riesce ad *esistere*, oggettivata, assolutamente, nelle forme» (Baratono [1945]: 59). Questo, infatti, Baratono afferma che: «se il problema estetico in senso stretto è il problema della forma rispetto alla "materia" (alla sensazione), il problema artistico (e poi il problema estetico-metafisico in cui sfocia) è il problema del rapporto di forma e contenuto, ossia di valore sensibile a valore morale e reale» (Baratono [1945]: 63). Se dunque per l'autore lo stile è tutto e l'arte è forma, ne consegue che la creazione artistica viene a essere concepita dal lato dell'artista come tecnica stilistica, dal lato del suo fruitore come pie-nezza di funzionalità significativa.

L'arte, quindi, detiene una sua interezza di valore comunicativo: essa ricostruisce per Baratono ogni volta dall'inizio la prova metafisica dei valori teoretici e morali formalizzandoli esisten-zialmente, facendo proposte sensibili, presenti e ideal-possibili allo stesso tempo. Il suo concetto centrale di «forma sensibile», posto in quanto principio immanente della processualità tecnico-stilistica, certamente resta un esempio di ricerca capace di una rigorosa fondazione teoretica per la lettura dell'opera d'arte che tiene conto, in particolare, della messa in evidenza dei motivi di scelte stilistiche. Se pur bisogna riconoscere che l'arte idealizzi un contenuto, questo avviene non certo perché essa lo rende idea, ma perché lo valorizza realmente, ne esprime sensibilmente il valore.

Nelle parti conclusive del saggio del '45, Baratono avverte che l'estremo problema che gli rimane da affrontare è quello inerente il rapporto tra l'arte e il tempo. Il mondo delle cose come quello dei valori sta tutto nello scorrere delle forme sensibili. Quest'ultime sorgono nell'ambito umano come un dono effimero, dato che per loro natura si diradano per lasciare il posto ad altre forme che seguono. Ed è qui che l'autore scopre come la forma che si dissolve incontra e diviene il tempo che scorre. Il sentimento del tempo si identifica con il dolore stesso come sentimento, il mondo come sentimento e dolore, poiché è il disperdersi delle forme, il loro e, allo stesso modo, il nostro uscire di scena: un dileguarsi di forme sensibili e di sensi relativi alle cose e a noi stessi; tutto questo si svolge nel tempo. Ma, per Baratono, questo è il tempo che si dà alla fuga verso il passato, che in quanto esseri umani ci fa accelerare all'indietro e ci trascina in fondo ai fiumi della memoria: è il tempo come malinconia e, soprattutto, come nostalgia, e, in quanto tale, esso rappresenta indubbiamente, se non l'unica, una tra le caratteristiche fondamentali della temporalità costitutiva del mondo propriamente estetico. Eppure resta sempre, come un faro insostituibile,

più significativa [...] il fare dell'artista, la sua poèsis. Il nostro è di solito un fare pratico: mosso dal sentimento e diretto dal fine rappresentato, adopera il corpo e gli oggetti (gli atti, le cose e le stesse espressioni naturali) come strumenti e mezzi; raggiunto il fine, appagato il sentimento, ogni valore è riferito all'io. L'artista invece attua il puro sentimento nella materia, e fa di questa un valore. La materia è ora fine della sua attività costruttiva di forme: egli prende della creta bagnata, dei tubetti di colore, dei suoni, e ne fa dei valori plastici, pittorici, musicali, che idealizzano il suo sentimento e insieme lo realizzano per tutti gli altri, lo rendono universale. E questo avviene [...] per ragioni formali, per leggi che il gusto scopre abbandonandosi alla materia. In tal senso, l'arte adopera anche le cose, le forme già formate, purché le consideri nelle loro possibilità di sviluppo e di unificazione sensibile: prende il corpo stesso e lo fa danzare, prende il grido e lo fa cantare, prende la parola e ne fa poesia. (Baratono [1945]: 225)

Questo è ciò che rimane come ultima indicazione, probabilmente irrisolta, al fondo delle pagine nel saggio del '45 di Baratono. Sembra opportuno, in conclusione, rivolgere attenzione al seguente passo di Formaggio che, anche se scritto in un alquanto lontano 1966, conserva tutta la sua fondatezza con cui è stato steso. «Forse, saltando oltre le stanche ipostasi (anche se la stanchezza è nel tempo) dell'esteta che si restituisce alle forme immortali dell'essere in un suo estenuato morire continuamente alla vita, è più che mai urgente oggi ritrovare il volto e il tempo dell'artista che accetta, per tutti gli uomini, di costruire, con tecnica e materia, progettualmente la vita, di gettare innanzi per tutti i modelli potenti di una più piena libertà significativa e comunicativa, di chiamare intorno alla propria opera l'unità vivente di una società finalmente disalienata come lavoro, come popolo e come storia» (Formaggio [1966]: 32). Chissà se nei tempi a noi contemporanei v'è ancora spazio per dare corpo a tale urgenza, dato che sembra sempre più di moda rivolgere semmai attenzione a ricostruzioni, più o meno efficaci, dei dati sparsi dell'esperienza concreta, e non viceversa esprimere in prima istanza le condizioni di possibilità di quest'ultima.

BIBLIOGRAFIA

- Assunto, R., 1946: *Baratono e l'estetica moderna*, "L'Italia che scrive", 29 (3), pp. 50-52.
- Baratono, A., 1919a: *Unità soggettiva o dualità di Soggetto e Oggetto?* (Chiose al "Sommario di Pedagogia" di G. Gentile), in *Filosofia in Margine* (Spinoza, Locke, Berkeley, Kant, Marx, Gentile, Croce), Dante Alighieri, Milano, 1930, pp. 241-314.
- Baratono, A., 1919b: *Critica e pedagogia dei valori*, Sandron, Palermo.
- Baratono, A., 1927: *Il pensiero come attività estetica e l'Introduzione alla Critica del Giudizio*, *Logos*, 9 (4), 1926: pp. 361-381 e *Logos*, 10 (1), 1927: pp. 43-70; poi ripreso in *Filosofia in Margine* (Spinoza, Locke, Berkeley, Kant, Marx, Gentile, Croce), Dante Alighieri, Milano, 1930, pp. 125-200.
- Baratono, A., 1930: *Natura ed arte*, "Rivista di filosofia", 21 (3), pp. 220-243.
- Baratono, A., 1934: *Il mondo sensibile. Introduzione all'estetica*, Principato, Messina-Milano.
- Baratono, A., 1941: *Per un occasionalismo sensista*, in *Concetto e programma della filosofia d'oggi*, Bocca, Milano, pp. 227-251.
- Baratono, A., 1945: *Arte e Poesia*, Bompiani, Milano, 1966.
- Baratono, A., 1946: *Il mio paradosso*, in Sciacca, M.F. (a cura di), *Filosofi italiani contemporanei*, Marzorati, Milano, pp. 105-143.
- Bertin, G.M., 1947: "L'estetica di Baratono", *Studi filosofici*, 7, pp. 136-138.
- Bontadini, G., 1947: *Dall'attualismo al problematicismo. Studi sulla filosofia italiana contemporanea*, La Scuola, Brescia, pp. 170-187, pp. 254-256.
- Bruno, R., 1993: *Arte e paradosso. Appunti per un'interpretazione di Adelchi Baratono*, in *L'estetica italiana del '900. Atti del Congresso di estetica organizzato dall'Università degli studi di Salerno, dall'Istituto italiano per gli studi filosofici e dall'Associazione italiana per gli studi di estetica: Napoli-Salerno, 21-22-23 febbraio 1990*, Tempi Moderni, Napoli, pp. 237-259.
- Camera, F., 1997-1998: *Estetica e metafisica nel pensiero di Adelchi Baratono*, "La Riviera Ligure", 24-25, pp. 55-85.
- D'Angelo, P., 2015: *Croce e la storia dell'estetica*, in *Il problema Croce*, Quodlibet, Macerata, 2015, pp. 141-160.
- D'Angelo, P., 1997: *Il mondo sensibile di Adelchi Baratono*, in *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, pp. 150-157.
- Della Volpe, G., 1941: *Crisi dell'estetica romantica*, D'Anna, Messina, pp. 26-31.
- Faggin, G., 1946: *Il formalismo sensista di Adelchi Baratono*, "Rivista critica di storia della filosofia", 1, pp. 189-196.
- Formaggio, D., 1966: *Arte e poesia in Adelchi Baratono*, in Baratono, A., *Arte e Poesia*, Bompiani, Milano, 1966, pp. 9-32.
- Garroni, E., 1986: *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari, 1993.

- Garroni, E., H., Hohenegger, 1999: *Introduzione a Kant, I., Critica della facoltà del giudizio*, Einaudi, Torino, pp. XI-LXXXV.
- Morpurgo Tagliabue, G., 1951: *Il concetto dello stile. Saggio di una fenomenologia dell'arte*, Bocca, Milano, pp. 62-75.
- Scaravelli, L., 1968: *Osservazioni sulla "Critica del Giudizio"*, in Id., *Scritti kantiani*, La Nuova Italia, Firenze, 1990, vol. 2, pp. 337-528.
- Sciacca, M.F., 1942: *Il secolo XX*, Bocca, Milano, pp. 218-223.
- Scrivano, F., 1997-1998: *Baratono e l'estetica*, "La Riviera Ligure", 24-25, pp. 38-53.
- Spirito, U., 1930: *L'idealismo italiano e i suoi critici*, Le Monnier, Firenze, pp. 130-141.



Citation: D. Micheletti (2017) *Amara è la giustizia di Radamante*. Carlo Michelstaedter e l'antica discordia tra poesia e filosofia. *Aisthesis* 10(2): 85-98. doi: 10.13128/Aisthesis-22411

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 D. Micheletti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Amara è la giustizia di Radamante. Carlo Michelstaedter e l'antica discordia tra poesia e filosofia

DAVID MICHELETTI

(Istituto Teologico di Assisi)
david.micheletti@istruzione.it

Abstract. What makes Carlo Michelstaedter's life and work (1887 - 1910) worthy of a reflection on Italian aesthetics is his erratic attitude when taking a stance in the ancient discord between Philosophy and Poetry. This, since Plato's times (*Republic* 607b-608b), as an original item, expects and transcends each historical chapter of the literary critique and each kind of philosophy of history. Michelstaedter justaposes names such as Parmenides, Sophocles, Socrates, Christ and the Ecclesiastes in an anti-genealogical manner, that is against fathers and masters as well as sons and disciples. Everything that, in his short life, he could read and study in Latin, Greek, German and Italian, was bound to death against institutions and codes, against the family and the University, against the audience and every literary genre attended by the world in which he was born. Michelstaedter reads Parmenides' *Carminum reliquiae* as a poetic emergency and sees in Socrates the one who becomes this poetry. The bold link between Parmenides' ontology and Socrates' dialectics constitutes the climax of an iconoclastic and anti-mimetic *poiesis*. Rhadamanthus' justice (*Gorgias* 523e), results bitter to Michelstaedter. It discerns, that is, the original relationship of Socrates with death (a dreamless slumber) from that which was superimposed by Plato (the dream of a naked soul in the isles of the blissful); he distinguishes Socrates' beautiful death from that which was enticed by Hegesias, the death-persuader, in the naive; he places Socrates next to Sophocles and the Ecclesiastes, against the mortal event of the birth. Socrates, in case, did not die because of the "cicuta" which parted him from the pain of living, nor because of the eternal idea that he's been contemplating ever since with his immortal soul. He died, instead, after having become something divine and devilish, something that distracts him since his childhood from everything he is about to do, every time, and eventually leads him nowhere (*Apology* 31c-d). From this anti-contemplative perspective, Michelstaedter acknowledges in every philosophy intended to reconcile the absolute and relative, the rhetoric artifice aimed at concealing an original aporia which can only be dishonestly swayed, rather than overcome.

Key words. Carlo Michelstaedter, Parmenides, Socrates, Plato, Aristotle, poetry, philosophy, rhetoric.

1. Contro le aspettative espresse in *Prefazione*, quello che «nel migliore dei casi» Carlo Michelstaedter è riuscito a fare de *La persuasione e la rettorica* non è una tesi di laurea. Ne è uscita invece

una sfibrante omelia, dove tutto quello che, nella sua breve vita, egli riuscì a vivere e a studiare in italiano, in tedesco, in latino e in greco, è stato riannodato per una comunicazione definitiva contro il mondo in cui nacque. In questa prefazione Michelstaedter allinea i nomi di quei pochi che per diverse vie egli intende sulla stessa via luminosa che non ha segni o indicazione che si possano comunicare, studiare o ripetere. A ciascuno di questi egli riconosce di aver avuto solo in se stesso il bisogno di trovare la via della salute e nel proprio dolore l'indice. Ognuno di loro ha aperto da sé nuovamente la via senza sperare aiuto che da se stesso. Michelstaedter giustappone nomi come quelli di Sofocle, Parmenide, Socrate, l'Ecclesiaste e Cristo, ma non secondo legami genealogici, come se uno di loro avesse generato qualcuno degli altri o l'uno potesse essere considerato maestro dell'altro. Contro la storia delle idee, ma anche contro qualunque filosofia della storia, tutta la moltitudine di quelli che si sono voluti loro interpreti, loro figli o loro discepoli, Michelstaedter giudica mentitori e traditori di questi che hanno saputo percorrere con onestà la via di non adattarsi alla sufficienza di ciò che è dato da un padre o da un maestro. Solo pochi Michelstaedter ha incluso entro la cornice di una prefazione che con le pagine che seguono non ha un rapporto digestivo/generativo, ma indigesto/evacuatorio: «È pur necessario che se uno ha addentato una perfida sorba la risputi» (Michelstaedter [1910]: 3-4, 36, 43-49, 62, 123; Michelstaedter [1905-1910a]: 807). È con disgusto che Michelstaedter indaga sui concetti di persuasione e retorica e su tutto ciò che, in atti e scritti, ha preceduto e accompagnato questa indagine, fino a quella minuta su foglio protocollo, macchiata del suo stesso sangue, indicata dai familiari come «ultimo foglio scritto da Carlo» (Michelstaedter [1902-1910]: 453)¹.

La metafora della “perfida sorba addentata e risputata” ricapitola tutta quella ripugnanza per lo «sminuzzamento del pensiero» che Michelstaedter patisce durante gli anni universitari (1906-1910),

quando la sua «ansiosa ricerca dell'*ubi consistam*», le sue contemplazioni inattuali e la sua inerzia si scontrano continuamente con l'esigenza paterna che il figlio si formi idee coniugabili con una vita che sappia presentarsi agli occhi del pubblico; o con i lavori d'obbligo impostigli da professori che lo vogliono conoscitore dello «svolgimento dell'estetica in generale» e, soprattutto, filologo metodico. La demiurgia e il paternalismo patiti da Michelstaedter non vogliono figli che lamentino come una condanna obblighi codificati da opinioni condivise, né che giudichino insignificante «fare la storia delle teorie sopra una parte di un complesso artistico», ma casomai che vi colgano l'occasione di scrivere «una pagina di storia della critica» (Michelstaedter, [1902-1910]: 170-171; Michelstaedter [1906-1908]: 61-62). Contro le istituzioni e contro i codici, contro la famiglia e contro l'Università, Michelstaedter nel 1910 ha voluto non scrivere una tesi di laurea; ha voluto non attenersi a un qualunque genere letterario codificato; ha voluto non potersi più intendere con alcuno dei professori; e in fine ha voluto non prendere quella laurea, tanto cara a suo padre, al caro prezzo che non è stato disposto a pagare (Michelstaedter [1902-1910]: 355, 452).

C'è del vero, quindi, nell'affermare che la strumentazione filologica e la padronanza delle lingue classiche a Michelstaedter servono esclusivamente a individuare nei testi antichi le autorità necessarie a mettere insieme una dossografia di asserzioni orientate, in cui, tra tanta roba che ha trasfuso, a volte assimila, a volte contrappone i frammenti dei presocratici alle citazioni estrapolate da Platone; che, nella sua scrittura, il controllo tecnico è inversamente proporzionale alle spinte speculative; che i prestiti possono prescindere dal significato e dal contesto d'origine per adeguarsi al nuovo testo ospitante; che scarso è il suo interesse per la letteratura critica; che, come avrebbe fatto un antico con le opere altrui, si appropria delle fonti a prescindere da una severa disciplina filologica che metta ordine tra i documenti a maggior gloria di un'interpretazione distaccata; che coinvolge i fatti letterari nella propria situazione esistenziale e che la sua risulta in definitiva una filologia in provvi-

¹ Sulla vita di Carlo Michelstaedter si veda almeno Campailla [1981] e Arbo [1997].

sorio o nel migliore dei casi una filologia creativa (Gianotti [2002]: 180-186; Michelstaedter [1905-1910b]: 109).

Ma ancor più vero è che – contro l'Istituto di Studi Superiori di Firenze e tutto ciò che hanno preteso da lui professori come Guido Mazzoni, Ermenegildo Pistelli e Gerolamo Vitelli – Michelstaedter annovera la filologia e la critica letteraria tra i sinonimi di una filosofia (amore per la sapienza) che riferisce il contenuto di una sapienza che non rende sapiente colui che la ama; ma ne fa l'erudito appassionato di ricerca storica, di ecdotica, di antichità, leggende, saghe e dei loro generi letterari. Il filologo, per Michelstaedter, ama solo le chiacchiere e le dispute che i dotti ci fanno sopra bramando i piccoli onori conferiti a chi indovina la *lectio difficilior*. Per lui, il nome “filologia” non appartiene al vocabolario di colui che è sulla via di divenir sapiente e tanto meno a quello del sapiente; fa invece ricorso a questo nome solo chi si compiace della forma esterna della conoscenza, chi filosofa amando un cosmo di cavilli e l'iconostasi d'orpelli che fanno velo all'oscurità dell'insipienza. La filologia è un amore per la sapienza che non porta ad alcuna sapienza, perché il filologo la concepisce a prescindere dalla possibilità che essa possa contenere una verità assoluta; anzi, la vuole contro la possibilità che essa abbia una qualche sostanza o possa essere desiderata in quanto via al bene assoluto che renderebbe il filologo non più filosofo, ma il sapiente finalmente non scisso dalla sapienza che necessariamente nega valore e realtà a tutti i nomi, a tutte le parole e agli ornamenti (Michelstaedter [1905-1910a]: 715-717).

2. Il Michelstaedter lettore e interprete del *Parmenidis carminum reliquiae*² non distoglie mai lo sguardo dall'inconciliabilità tra l'essere e il dive-

nire – che il lascito parmenideo consegna irrisolta ai filosofi come ai filologi – e respinge tenacemente le soluzioni che a questo problema offrono Platone, Aristotele e tutti i saperi occidentali figli dell'Accademia e del Liceo. Il Michelstaedter lettore e interprete di Platone³ beve la cicuta di Socrate per respingere la dottrina delle Idee, la Reminiscenza e la Metempsicosi. In questa cicuta egli assapora l'inconciliabilità tra essere e divenire, verità e opinione, giustizia e ingiustizia; ma non è tanto l'amarezza del farmaco (medicina/veleno) a disgustarlo quanto tutto quello che giudica volergliela edulcorare.

Per Michelstaedter è solo alla luce dei postulati parmenidei dell'essere che, nei dialoghi platonici, può essere rintracciata quella via che Socrate percorre intendendo questi medesimi postulati contro tutto quello che Platone aggiunge. Quanto più Michelstaedter resta persuaso del tentativo socratico di vivere e praticare la postulazione parmenidea, tanto più si struttura in lui il criterio con cui distinguere i dialoghi in cui Platone lascia parlare Socrate – *Apologia*, *Critone*, *Menone*, *Gorgia* – da quelli del Platone che, proprio col volersi discepolo di Socrate, fa del maestro il cavillo mistico della propria *rettorica* filosofica – *Liside*, *Fedro*, *Simposio*, *Repubblica*, *Timeo*, *Politico*, *Parmenide* (Michelstaedter [1910]: 143-174; Michelstaedter [1908-1910]: 51-71). Questo criterio, nella sua essenza, ha ben poco di filologico, perché Michelstaedter lo assume non come il filosofo che ama la filologia necessaria al saper filosofare, ma come il filosofo che è sulla via di divenir sapiente. Il filosofo, che non ama la *filosofia* ma la *sofia*, ama solo e soltanto il bene assoluto che suppone contenuto nella sapienza, che, col pervenire al bene che essa contiene, scarterà come un guscio inutile e indigesto.

A fare dell'ontologia di Parmenide una viva e insistente postulazione è il “che cos'è?” con cui Socrate persegue ostinatamente il bene che esclude il male (Michelstaedter [1902-1910]: 396-397; Michelstaedter [1908-1910]: 75). Questo intendi-

² Michelstaedter legge il *Parmenidis carminum reliquiae* contenuto nell'edizione *Fragmenta philosophorum graecorum. Volumen primum: poesos philosophicae caeterorumque ante Socratem philosophorum quae supersunt*, Mullach, Parisiis, Firmin Didot, 1860 (ristampa del 1968). Sull'interpretazione michelstaedteriana di Parmenide si veda almeno Brianese [1990]; De Leo [2001]; Cariolato, Fongaro [2003]; Micheletti [2006].

³ Sull'interpretazione michelstaedteriana di Platone si veda almeno Cacciari [1986]; Cacciari [1992]; Cacciari [2002]; Micheletti [2005].

mento socratico dei postulati parmenidei stabilisce che se mai ci fosse qualcuno davvero persuaso, costui tacerebbe, perché non avrebbe movente a parlare, perché il suo pensare sarebbe saziato dall'essere, sarebbe identico con ciò che non era né sarà ma è ora tutt'uno, continuo, senza fine e immobile, per il quale non v'è necessità esteriore che possa averlo suscitato o che lo susciterà. Ma d'altro canto Michelstaedter intende pure che se ci fosse qualcuno tanto onesto da ammettere di non essere persuaso, anche costui tacerebbe, perché non avrebbe niente da dire, perché il suo pensiero resterebbe annientato dall'inconoscibilità, dall'inafferrabilità e dall'inesprimibilità di ciò che non è. Il silenzio appartiene alla persuasione del saggio come all'onestà di chi non parla se non per l'ultima volta e per nessun altro motivo se non per ammettere di non esser persuaso. Patisce il divenire folle delle parole solo la moltitudine d'illusi che credono d'esser persuasi e ad agirlo è, soprattutto, la *rettorica* con cui i disonesti si attribuiscono ciò che al saggio è ragione del suo silenzio (Michelstaedter [1908-1910]: 94-96). Disonesto, infatti, è colui che collude con l'assenza di persuasione, per profittare delle illusioni altrui e godere del potere demiurgico/semiurgico di mantenere in propria balia la moltitudine scriteriata delle parole, delle immagini e delle genti.

In questa infinita correlatività di coscienze ingannate o disoneste, vincenti o perdenti, la congiunzione audace di ontologia parmenidea e via socratica contrappone all'esercizio eristico una prassi dialettica volta a silenziare nel nulla tutto ciò che non soddisfa i postulati che la motivano. È in forza di questo che per Michelstaedter il "che cos'è?" di Socrate esaurisce l'ultima possibile conoscenza umana nella persuasione che la nullità dell'io, insieme a tutto lo stuolo pazzo di parole che volano lontano da un referente ontologico, non può essere. È necessario, giusto e bello, allora, che l'io e, nell'io, l'insipienza retorica del mondo non possano essere in alcun modo (Michelstaedter [1905-1910a]: 692, 773-774; Michelstaedter [1909-1910]: 92).

Questo silenzio – che tanto è dell'essere quanto del nulla – è la persuasione che fa della via socra-

tica una via che non ha segni o indicazione che si possano comunicare, studiare, ripetere. Michelstaedter, infatti, dichiara che, con le sue parole, altro non ha da dire se non che, consunte insieme la speranza della libertà e le catene della schiavitù, Socrate non fu indipendente né fu schiavo, non fu felice né misero. Altro non si può aggiungere perché con parole di vita e di morte, del più e del meno, del prima e del dopo, non si può parlare di colui che nel punto della salute, consistendo, ha vissuto la bella morte (Michelstaedter [1910]: 66; Michelstaedter [1909-1910]: 86).

L'anima ignuda di Socrate e la sfera di Parmenide, per Michelstaedter, altro non sono che figure di una risposta che non può essere udita, di una sazietà che non può essere gustata, equiparabili a guardiani kafkiani che premiano colui che muore sulla soglia sbarrando il varco destinato solo a lui⁴. Quella dell'anima, della sfera e della bella morte, è poesia atopica che non concede parafrasi, disegno invisibile o scrittura analfabetica sottratti al conflitto delle interpretazioni. Non si tratta, quindi, di un figurale non figurativo o anti-narrativo che ancora ammette un lettore o uno spettatore; ma di quell'identità, puramente tetica di pensiero ed essere, che annienta la dialettica, omologando (accordando) gli interlocutori in un *logos* svoltosi fino alla fine a prescindere dagli interessi delle parti (Michelstaedter [1908-1910]: 107-108, 112-113).

Contro gli interessi delle parti in gioco, contro gli interessi di chi questo gioco sponsorizza o organizza e contro gli interessi del pubblico che accorre allo spettacolo, questa è la *forma mentis* con cui Michelstaedter ritaglia dagli scritti neotestamentari un Cristo che sale al Calvario per morire e basta, non per mettersi in posa e non per accomodarsi alla vita di chi lo ammira come un'icona, di chi ne fa un modello da imitare (asceti, stiliti, monaci, ordinati, pittori e artisti) o un dogma da interpretare (Sacramentaria, morale, Chiesa e clericalismo). Per Michelstaedter amare la gloria degli uomini più della gloria di Dio (*Gv* 12, 43) significa resistere all'inno con cui l'Apostolo esorta ad *avere la mente* di Cristo (*Fil* 2, 5ss), per poter più como-

⁴ Cfr. Kafka [1914]: 112.

damente *riflettere* sul Salvatore e prendere, in ciò, distanza utile dalla verità evangelica che allinea il buon ladrone alla destra di Cristo e non alla destra di chi ammira la scena dipinta del Calvario. In Cristo, come in Socrate, Michelstaedter coglie un medesimo monito: l'assoluto non è se non è persona assoluta e, se il Giusto non c'è, non c'è neppure Giustizia (Michelstaedter [1902-1910]: 395-396; Michelstaedter [1905-1910a]: 725-727; Michelstaedter [1910]: 53. 62)⁵.

3. Se «necessario è che anche il giudice sia nudo, morto, che si trovi a scrutare, con l'anima stessa, la stessa anima di ciascuno subito dopo che è morto, privato di tutti i consanguinei e lasciato in dietro sulla terra tutto quell'ornamento, affinché giusto sia il giudizio» (*Gorg.* 523e), allora – conclude Michelstaedter – amara è la giustizia di Radamante. Bisogna, infatti, essere morti per essere nelle condizioni postulate e, conseguentemente, avere ben chiaro che collocare nella morte la possibilità di un giudizio assoluto sopra una qualche bislacca essenza di anime ignude tradisce il sogno in cui Platone ama indugiare pur di non ammettere che, se la morte di Socrate qualcosa gli ha insegnato, questa è l'impossibilità della somma felicità e dell'assoluta conoscenza (Michelstaedter [1905-1910a]: 715; Michelstaedter [1908-1910]: 34).

È a partire da qui che Michelstaedter capisce cosa, nel *Gorgia*, rappresenti l'irremovibilità di Calicle a non lasciarsi persuadere. Calicle non vuole concepire la sua vita altrimenti da quella del Caradrio – l'uccello mitico di cui si narra che mangiasse e defecasse al tempo stesso, tanta era la sua voracità –, simbolo efficace del bene identificato col piacere procurato dall'aver i desideri e, insieme, il potere di soddisfarli: se si ha sete, bere; se si ha fame, mangiare; se si ha prurito, grattarsi; e altra felicità non c'è se non quella dei versi osce-ni (*Gorg.* 491d-494e; Michelstaedter [1908-1910]: 123-125). Calicle *liquescit voluptate*, perché altro non vuole - fino alle orge oscene di una Grande

Abbuffata - se non il potere di eludere che il caso mortale è propriamente quella nascita, a causa della quale i mortali muoiono in tutto ciò che vogliono (Michelstaedter [1909-1910]: 51, 72). Questo vile attaccamento alla vita riduce il senso e la realtà della giustizia al divorare prima di essere divorati; e l'attività dell'intelletto ad amministrare di funzioni corporali; e il *logos* ai calcoli dettati dalla paura della morte (Michelstaedter [1910]: 154-158). Michelstaedter comprende perché Calicle non vuole abbandonare tutto questo per seguire Socrate a guadagnare la duplice potenza di non subire né commettere ingiuria, fino a giungere «là dove» si è felici indipendentemente dal vivere come dal morire secondo quanto indicato dal *logos* (*Gorg.* 509d-510a, 527c).

Michelstaedter vede chiaramente che quella di Calicle è la prospettiva di chi si rende conto che il «là dove» di questa felicità – la sfera di Parmenide o l'anima di Socrate – è accertabile quanto la somma felicità che «qui» si può riconoscere a un sasso o a un morto (*Gorg.* 492e; Michelstaedter [1908-1910]: 123-125). L'attaccamento alla vita del Caradrio, allora, trova la sua occasione nell'impossibilità di porre «qui» un distinguo tra il silenzio dell'essere e quello del nulla, tra quello di chi non è mai nato e quello di chi ha finito per farsi ammazzare. Proprio «qui» la giustizia di Radamante si fa amarissima e Socrate tace per grande aporia passando sotto silenzio quella cicuta davvero apportatrice di bella fine in prigione (Michelstaedter [1909-1910]: 131). Proprio «qui» Michelstaedter unisce la propria voce a quella di Egesia, convocando esplicitamente quel persuasore di morte⁶ non trascritto nell'anti-genealogia in cui, invece, leggiamo il nome di Socrate giustapposto a quello dell'Ecclesiaste e a quello di Sofocle.

4. Nonostante le mancate citazioni – se ne contano solo due – l'insegnamento di Egesia

⁵ Su Michelstaedter interprete della figura di Cristo si vedano almeno Moretti, Costanzi [1953]: 135-139; Campailla [1980]: 23-38; Micheletti [2009b]: 173-191.

⁶ Egesia, discepolo della Scuola Cirenaica, vissuto nel III sec. a. C., portò alle estreme conseguenze l'identificazione della felicità col piacere, iniziata da Aristippo di Cirene fondatore della Scuola (Diogene Laerzio [2005]: X, II, 65-95).

è coinvolto in molte osservazioni critiche che Michelstaedter conduce sopra la natura del piacere. Con Egesia, Michelstaedter conviene nel ritenere che l'unica felicità, di cui possa godere chi muore in tutto ciò che vuole, è quella che gli proviene dal piacere; che l'edonismo subordina ogni relazione e ogni reciprocità, come la gratitudine, l'amicizia e la beneficenza, al calcolo interessato e all'opportunità; ma anche come sia un'illusione pretendere che questa felicità del piacere possa appartenere all'uomo indipendentemente dai limiti fissati da una corporeità mortale in balia degli incontri e della malasorte; che il piacere equivoca tanto la vita quanto la morte come oggetti eventuali del desiderio; che al saggio non resta altro se non giudicare la vita, come la morte, utile solo allo stolto in balia del piacere (Michelstaedter [1910]: 13-22, 42-43, 63-65).

Il *Dialogo della salute*, dove Michelstaedter compendia quanto volle trasmettere al cugino Emilio, è forse l'occasione in cui più si fa sentire il confronto con Egesia (Michelstaedter [1909-1910]: 43-53, 72-79). Ma anche in questo scritto il nome di Egesia resta completamente taciuto. Potremmo supporre che Michelstaedter, in ciò che egli concepì per un neofita, scelse di censurare Egesia, per le stesse ragioni di cui ci dà notizia Cicerone (106-43 a. C.): Egesia insegnò che la morte non ci separa dai beni ma dai mali, e fu questo un insegnamento che finì per essere taciuto nelle scuole dopo che molti, avendolo accolto, si erano dati la morte (*Tusc. Disput.*, I, 34, 83-84). Se, quindi, l'insegnamento di Egesia suscitò in chi lo apprese un desiderio di morte, allora forse chi lo tramandò non ha sufficientemente messo in chiaro che la morte non costituisce un oggetto del desiderio e tanto meno una soddisfazione godibile, perché la morte di fronte alla domanda risponde con l'incoscienza e, meno che mai, con una realtà sciolta dal male del bisogno che sia anche un'isola beata di cui un'anima nuda possa avere coscienza (Michelstaedter [1909-1910]: 74).

Il fatto che Michelstaedter insista a riguardo con tante precisazioni, fino a ricorrere all'insiemistica per dare chiarezza visuale alle sue mappe concettuali (Michelstaedter [1909-1910]: 74-78),

ci fa intendere che lui aveva capito benissimo Egesia e che di certo lui, Carlo Michelstaedter, non si suicidò perché da Egesia fu persuaso alla morte. Se, quindi, egli non ne fa citazione diretta - nelle opere dedicate o destinate - fino alla parvenza di volerlo censurare; o, meglio, se non pone il suo nome accanto a quello di Socrate, se non per chiedersi quale ruolo e quale significato abbia la cicuta nella bella morte di Socrate; è perché Michelstaedter ricapitola l'insegnamento di Egesia in quella sfinitezza greca che non riuscì a procedere oltre Sofocle, dopo Socrate, ma di cui seppe nutrirsi l'Ecclesiaste per forgiare la sua novità ebraica (Ceronetti [1988]: XXV). Non direttamente Egesia, ma Sofocle e Qohelet assurgono, allora, in sacra conversazione con Socrate. L'insegnamento di Egesia non è censurato, ma stritolato tra l'arcaica sapienza di Sofocle - secondo la quale «non nascere vince ogni discorso ma, un volta venuti alla luce, secondo [*a vincere ogni discorso*] è chi si affretta a tornare da dove è venuto» (*Oedipus Col.* 1124-1137)⁷ - e il pessimismo antimistico dell'Ecclesiaste che loda «i morti che sono già morti, piuttosto che i vivi che continuano a vivere. Ma di entrambi meglio chi ancora non è stato, chi non ha visto l'opera malvagia che si fa sotto il sole» (*Eccl.* 4, 2-3)⁸.

5. Ai tempi di Michelstaedter, quando il ricco materiale comparativo offerto dalla letteratura sapienziale egizia e babilonese non era ancora stato esplorato e valutato, era abbastanza usuale ravvisare sempre nuove attinenze tra l'Ecclesiaste e l'Ellade, tanto che «Qohelet e la filosofia greca» divenne un capitolo d'obbligo nelle introduzioni e nei commentari. Già dal 1883 studenti e speciali-

⁷ Questi versi sono citati in Michelstaedter [1908-1910]: 98. Si tratta di una massima che Sofocle ribadisce a più riprese facendo sua una tradizione sapienziale cara alla lirica arcaica (cfr. p. es. *Theognis*, 425-427: «tra tutte le cose per gli uomini la migliore è non nascere e non vedere la luce violenta del sole, e per chi è nato varcare al più presto le porte dell'Ade»).

⁸ Per questo passaggio cfr. Michelstaedter [1905-1906]: 72. Su Michelstaedter e Qohelet si vedano almeno Ceronetti [1988]: 73-76; Micheletti [2012].

sti, in grado di leggere il tedesco, potevano fruire di rassegne critiche dei primi tentativi, in sede scientifica, di interpretare l'*Ecclesiaste* alla luce della filosofia greca⁹.

Se Michelstaedter figuri tra questi fruitori non c'è dato saperlo, ma ci è dato confrontare e fare almeno due osservazioni. La prima è che, rispetto a questi specialisti e studenti del suo tempo, Michelstaedter va collocato tra coloro che colgono in Qohelet un originale interprete ebreo della sapienza greca, più che tra coloro che interpretano l'*Ecclesiaste* alla luce della sapienza greca; ma, ancor prima di questa partizione, Michelstaedter legge l'*Ecclesiaste* anti-genealogicamente, ossia per diversa via sulla stessa via luminosa di Parmenide, Sofocle e Socrate. La seconda è che Michelstaedter trasfonde tanto della scrittura di Qohelet nella sua al punto che, tra le parole con cui, nell'arco del secolo trascorso, la critica storica ha riferito la sua ricezione dell'*Ecclesiaste*, ce ne sono molte che si possono spendere per Michelstaedter

così come sono state spese per Qohelet (tra tanti si veda Von Rad [2000]: 205, 210, 212-213; Beauchamp [1985]: 150; Hengel [2001]: 248-251, 269-270): entrambi sono acuti osservatori e pensatori indipendenti che prendono distanza dall'ottimismo dei saperi che li precedono; in entrambi l'esigenza di autarchia è acuita da una soverchianta pressione sociale che trascende infinitamente gli specifici percorsi identitari, le appartenenze etniche o le differenze culturali (l'età ellenistica per l'uno, la modernità per l'altro); l'uomo di Qohelet, come quello di Michelstaedter, è prigioniero del cerchio delle esperienze in cui si muove e che gli viene offerto di volta in volta dalla sua comprensione del mondo; entrambi criticano la razionalità e l'operosità, orientate alla sicurezza e al godimento dei piaceri, che caratterizzano le classi sociali benestanti di cui sono figli loro stessi; in entrambi la rottura con tradizioni, riti, culti e altre retoriche confortanti non sollecita il sogno di nuovi cieli e nuove terre, utopie terrene o ultramondane, in cui l'uomo possa godere finalmente di una qualche forma di giustizia retributiva.

⁹ Ci stiamo innanzitutto riferendo a Kleinert [1883], Kleinert [1909] e a Hengel [2001]: 244. Se, quindi, tra gli appunti che Michelstaedter stilò tra il 1905 e il 1910 figura una riflessione sull'*Ecclesiaste* che chiama in causa la sapienza greca, questo non deve stupirci più di tanto, perché di quegli stessi anni sono gli studi specifici che si pongono il problema di un possibile influsso greco sul pensiero di Qohelet. Gli studi, che godono oggi di maggiore autorità, negano una vera e propria dipendenza diretta dell'*Ecclesiaste* dalla filosofia e dalla letteratura greche, ma riconoscono che la sua opera presenta evidenti attinenze con il pensiero e la mentalità propri dell'età ellenistica. Buona parte della critica storica concorda, infatti, per una datazione tra il 270 e il 220 a. C., un periodo nel quale i greci dispiegarono in Palestina una considerevole attività politica ed economica (ivi, 246-247). È probabile allora che Qohelet venne in contatto non tanto con le dottrine filosofiche, quanto invece con la critica che la *middle class* greca muoveva alle concezioni religiose tradizionali, e con la nuova fede nel destino che, dall'Egitto ellenistico, veniva ad animare i discorsi dei funzionari, dei commercianti e dei soldati tolemaici che, stando a molti documenti, svolgevano le loro attività a Gerusalemme. Gli stimoli, che provenivano da questa parte di mondo, Qohelet seppe fonderli in modo del tutto originale con le proprie considerazioni personali e con quanto portava in sé d'ebraico (ivi, 267).

6. A questo punto, vogliamo tradurre questa trasfusione dell'ebreo Qohelet nell'ebreo Carlo in una parafrasi michelstaedteriana di *Eccl.* 4, 2-3: lode a coloro che sono morti persuasi di una morte che li ha separati non dai beni ma dai mali (Egesia); più che ai vivi che, tra ingiustizie subite e ingiustizie commesse, continuano a morire in tutto ciò che vogliono (Callicle); ma di entrambi meglio chi non è mai nato e non ha visto l'opera malvagia che si compie sotto il sole. Ora, la parafrasi vorrebbe esser conclusa col nome di Socrate tra le parentesi per dire, appunto, che Socrate è meglio di Egesia e di Callicle. Per fare questo, però, è necessario primariamente affrontare alcune domande: come e in quale senso Socrate, percorrendo la sua via, ha potuto in qualche modo sottrarsi alla nascita e, con ciò, alla vista del male che si compie sotto il sole?

In primo luogo, Michelstaedter vede bene che la dialettica di Socrate – quella con cui tanto attirò su di sé l'accusa di corrompere i giovani, quanto convinse gli amici che la vita non è qual-

cosa da perseguire a tutti i costi e la morte non è qualcosa da fuggire in ogni caso (*Apol.*; *Crit.*) – muove dalla persuasione che, se la morte toglie qualcosa, niente toglie se non ciò che ha già preso dal di che uno è nato, e che, quindi, non possiamo dar credito alla nascita e alla vita soltanto perché si è nati e si vive (Michelstaedter [1910]: 33). In secondo luogo, non abbiamo dubbi che, per Michelstaedter, è il Platone più socratico a far dire a Socrate che morire, per il morto, equivale al nulla e all'annientamento di qualunque percezione estetica; e che, invece, è il Socrate più platonizzato ad accarezzare il sogno di una morte come passaggio dell'anima da questo a un altro luogo (*Apol.* 40c-d).

Tenendo nel dovuto conto queste considerazioni, potremmo concludere che, per Michelstaedter, Socrate è migliore non solo di Calicle ma anche di Egesia, perché egli, nella persuasione che la morte sia un sonno senza sogni – più che mai priva di platonici incredibili sogni –, è riuscito a sottrarsi al diritto di credersi nato e vivo. Se anche la morte che separa dai mali è preferibile al male di vivere, questa scelta di Egesia non mette in chiaro di muovere dal misconoscimento della nascita del bisogno, dell'esserci dei bisogni o della semplice perseveranza animale di questi bisogni; ma si rende sospetta di muovere addirittura dalla loro valorizzazione e dal concepire ancora la morte come una loro possibile soddisfazione. Vetta socratica, invece, è concepire la morte come negazione di questa valorizzazione e di qualunque soddisfazione, perché chi non ha bisogni non ha valori, non ha coscienza e non parla di vita né di morte «ma muore senza accorgersi» (Michelstaedter [1909-1910]: 75).

Questa inerzia/pace dell'incoscienza fa sì che, in Socrate, morire coincida con l'atto vitale che sottrae la sua singolarità al caso mortale della nascita. È propriamente questo che muove Michelstaedter a giudicare la fine di Socrate una bella morte, ma propriamente questo è anche ciò che suscita in noi la prossima domanda: la via socratica alla persuasione di non esser mai nati – la bella morte di chi muore senza accorgersi – è anche la via luminosa che condusse Parmenide a con-

templare il non-esser-mai-nato come un necessario attributo di ciò che è e non può non essere e, quindi, meno che mai perire?

7. Il “pensiero forte” (Brianese [1985]: 71, 74-80, 159ss; Severino [1987]: 114-115) ritiene che Michelstaedter, nell'audacia di coniugare via socratica e ontologia parmenidea, incappi nella stessa aporia in cui incappa Nietzsche quando viene a coniugare la dottrina della Volontà di Potenza con quella dell'Eterno Ritorno. Come in Nietzsche la contemplazione dell'eterno ritorno contempla non una ragione fondante ma la volontà che il mondo del divenire si approssimi in modo estremo a quello dell'essere, allo stesso modo il pensiero forte non trova in Michelstaedter alcuna ragione in base alla quale è necessario affermare che l'essere è immutabile, eterno, ingenerato, imperituro, mentre il divenire è solo illusione. La via alla persuasione, allora, risulta tracciata dalla fede e dalla volontà che l'essere sia immutabile e da ciò consegue che, se il persuaso riesce nell'incoscienza a sottrarsi alla propria nascita, di certo non si sottrae all'annientamento. In Michelstaedter, la contemplazione metafisica non scorge mai la potenza del pensiero che afferma l'eternità dell'essere, ma solo una volontà d'essere che presuppone aporeticamente che l'essere, per essere, debba essere voluto e che se non è voluto si dissolve nel niente. Se infatti c'è qualcosa che, per definizione, non può essere voluto, è proprio l'eternità dell'essere parmenideo, perché in Parmenide il presente eterno dell'essere esclude l'annientamento e la persuasione è data dalla visione della fondata impossibilità che l'essere sia niente e si annienti. In conclusione, come in Nietzsche, quando l'irrevocabilità del “così fu” si trasforma nel “così volli che fosse”, altro non viene contemplato se non il culmine della volontà di potenza; allo stesso modo in Michelstaedter la persuasione che sottrae il persuaso alla nascita non dà modo di contemplare altro che la bellezza dell'annientamento. Una bellezza – ben s'intenda – senza soddisfazione e senza felicità, perché chi muore senza accorgersi diviene questa stessa bellezza sottraendosi progressivamente alla contemplazione del bello.

La bellezza della morte, allora, è una bellezza davvero aporetica, perché costitutivamente respinge qualunque forma di contemplazione: tanto l'auto-ammirazione di chi diviene bello annientando la propria coscienza, quanto l'ammirazione di chi lo vede divenir bello, perché il nulla non può essere visto o pensato se non facendolo passare per quello che necessariamente non può essere, ovvero l'idea di Bellezza, Bontà e Giustizia per cui Socrate sarebbe morto. Socrate non è morto per un'idea ma è la sua morte ad aver generato tante idee nella mente di Platone, la sua spietata gerarchia di valori e quel suo sistema che si tiene in piedi solo in forza della disperata speranza che Socrate non sia morto in vano (Michelstaedter [1905-1910a]: 841).

La bella morte di Socrate, in definitiva, è bella della bellezza che ha fatto scrivere a Michelstaedter che bello è restare irrisolti fino a divenire l'aporia stessa (Michelstaedter [1909-1910]: 84). Socrate – conclude infatti Michelstaedter – non volò fino al sole sotto cui si compie il male, ma neppure appartenne alla terra in cui il male continua a perpetuarsi (Michelstaedter [1910]: 66). Se Socrate muore per qualcosa, non è per via della cicuta che lo separa dal male di vivere tanto per vivere, né è per l'idea eterna che da sempre contempla con la sua anima immortale, ma è per esser divenuto quel qualcosa di divino e demoniaco che fin da fanciullo lo distoglie da quanto ogni volta si accinge a fare, per condurlo, infine, da nessuna parte (*Apol.* 31C-d; Michelstaedter [1910]: 172).

Riteniamo, quindi, di poter convenire con chi sostiene che il rapporto di Michelstaedter con la persuasione di Parmenide sia caratterizzato non dalla visione della fondata impossibilità che l'essere si annienti, ma dal primato della prassi, della volontà e, in ultima istanza, della *poiesi* sulla filosofia. Michelstaedter, dal canto suo, si mostra pienamente consapevole di tutto questo quando scrive che «la volontà forte riconosce che non è tanto quanto vuole essere, che l'assoluto è la soluzione delle determinazioni della vita; e che un mondo assoluto non c'è perché se ci fosse non ci sarebbe questo; esso sarebbe ragione e fine a se stesso e non avrebbe mai potuto esser causa di un mondo

relativo. – I filosofi in genere scappano da queste strette con l'istituzione d'una *idea del Bene* che è ricca di tutte le negazioni che essi sentono in sé» (Michelstaedter [1905-1910a]: 840). Michelstaedter, quindi, ha ben chiaro che, in tutto quello che all'uomo è dato di volere/creare/praticare, l'eternità dell'essere non c'è, tuttavia per lui questo mette maggiormente in risalto l'inconciliabilità in cui Parmenide lascia il rapporto tra l'assoluto e il relativo, nonché la *rettorica* di ogni filosofia vocata a superarla/sviarla.

Michelstaedter coglie pienamente la straordinaria forza con cui Parmenide minaccia l'esistenza dei mondi pensati, voluti e difesi da Platone e da Aristotele; e questo fa sì che non lo si possa accusare d'infedeltà, perché infedeli a Parmenide sono solo i filosofi che si riconoscono suoi discepoli, e parricidi solo gli oratori che si riconoscono suoi figli. Il rapporto di Michelstaedter con Parmenide – come quello con Sofocle, Socrate, Qohelet e Cristo – è anti-genealogico, ossia non riconosce in lui un padre o un maestro, ma un altro autorevole indice di un dolore inconsolabile con cui entrare in sacra conversazione.

8. «C'è un'antica discordia tra filosofia e poesia» (*Resp.* 595a-608b) e, stando ai termini in cui ci si misura Platone, il suddetto rapporto colloca l'estetica michelstaedteriana nella posizione erratica ed eccentrica di una cometa rispetto a un pianeta (Michelstaedter [1909-1910]: 113-116). Michelstaedter legge il *Carminum reliquiae* di Parmenide come una poema e, per diversa via sulla stessa via luminosa, vede in Socrate colui che diviene questa medesima poesia. Ontologia parmenidea e dialettica socratica s'incontrano in un'aporia originaria e fanno scoppiare una *poiesi* iconoclasta e radicalmente anti-imitativa, *via negationis* di ogni soddisfazione/consolazione non solo filologica o retorica, ma anche filosofica. La poetica indovinata da Michelstaedter, infatti, si oppone alla seduzione retorica come a questa si oppone la dialettica, si oppone alla seduzione culinaria come a questa si oppone la medicina e si oppone alla seduzione cosmetica come a questa si oppone la ginnastica (*Gorg.* 462b-465d; Michelstaedter

[1908-1910]: 120-122). Procedendo su questa via erratica ed eccentrica, Michelstaedter non si oppone soltanto alle arti simulatorie lontane dalla verità di tre gradi a cui si oppone Platone, ma soprattutto alla filosofia con cui Platone giudica buono, giusto e bello porsi lontano dalla verità di un solo grado in virtù dell'affinità, della partecipazione e dell'imitazione diretta delle Idee di Bene, Giustizia e Bellezza. Se anche il tragediografo venisse a rappresentare un Re – che agisce per necessità oppure spontaneamente, credendo di trarre dalle sue azioni un vantaggio o uno svantaggio e, mentre fa tutto ciò, prova tristezza o gioia – senza sapere o insegnare nulla di utile su come concepire e realizzare al meglio il buon governo di una città o di un regno, ciò non metterebbe in risalto il suo minor grado di imitazione dell'idea di Giustizia per il bene della comunità rispetto a quella di un Re filosofo, ma l'impossibilità della Giustizia nella vita di ogni individuo.

Valutando la catarsi tragica, Michelstaedter è molto più vicino alla posizione di Platone che a quanto sostiene Aristotele in proposito dissentendo da Platone (*Poet.* VI, 1449b, 27). Se Platone con la dottrina delle Idee, dell'immortalità dell'anima e della metempsicosi trova il modo di dare un'esistenza iperuranica alla Giustizia, al *summum bonum* e alla perfetta conoscenza a prescindere dall'esistenza effettiva di un Giusto sotto il sole e, in nome del buon governo dell'anima e della città, si vede costretto a bandire la poesia tragica che gli ricorda il dolore inconsolabile di quest'assenza; allo stesso modo, secondo Michelstaedter, l'estetica della catarsi tragica concepita da Aristotele riesce ad ammettere la buona funzione sociale dell'arte solo in quanto imitativa e, quindi, imperfetta ad allestire uno spettacolo tragico capace di offrire al singolo spettatore una catarsi individualmente vissuta. Aristotele, secondo Michelstaedter, progetta di offrire allo spettatore solo un genere letterario, ovvero le parole del poeta necessarie a una riflessione che assurga a forma corrente e convenzionale in cui gli spettatori possano accettare che, per tutti, ci sono oscurità irriducibili. In questo senso, dunque, non può esserci azione drammatica, antica o moderna, che

sia pura azione e che non abbia in sé un più o meno vasto elemento riflessivo. Questa riflessione, a parole, dà l'illusione di una necessità tragica individuale che, in realtà, nell'azione teatrale, come nel genere letterario, non c'è. In queste forme, infatti, non vive la catarsi dell'eroe tragico, ma quella della società degli spettatori che vive della riduzione della catarsi tragica a una riflessione condivisa e a un'accettazione comunitaria dell'attrito secolare e delle leggi della materia. In questo modo il corpo sociale ha modo di aggirare l'ostacolo della tragedia individuale e di evitare l'urto che minaccia il buon governo della propria continuazione. Contro i timori di Platone, questo concepimento aristotelico della catarsi tragica, e il necessario ruolo attoriale che Aristotele riconosce al coro nelle tragedie di Sofocle (*Poet.* XVIII, 1456a, 26-29), vorrebbe non più escludere l'utilità dell'arte dai mezzi utili al buon governo della società, in quanto solo simulatoria. Aristotele, valorizzando l'arte imitativa del tragediografo e riconoscendo la catarsi del pubblico come un prodotto socialmente utile di questa stessa arte, fa del tragico un'altra strategia potenzialmente utile a neutralizzare l'immedesimazione di ciascun spettatore con il referente reale della propria individuale tragedia. A questo concepimento Michelstaedter resiste platonicamente continuando a vedere che tale immedesimazione è proprio quella che Platone vuol scongiurare cacciando direttamente il tragediografo, perché, come Platone, egli non vede alcuna occasione di sfruttare un consolante genere letterario condiviso, ma solo l'inconsolabile volontà dell'eroe che non cedendo manifesta, nel suo contatto tragico con le ostilità esterne, l'illusorietà della propria ragion d'essere e tutto il contenuto della propria illusione vitale che cessa d'esistere per la rovina di questo, lasciando niente di sé a continuare istintivo, oscuro e senza trasparenza. Questo render manifesta e trasparente l'azione è, secondo Michelstaedter, la purificazione e l'autentica catarsi che suscita in ogni spettatore non un'imitazione comunitaria ad accettare le oscurità della vita, ma la medesima mente pura con cui vivere concretamente la propria individuale necessità dell'assoluto e la conseguente tra-

gica negazione di ogni vita possibile (Michelstaedter [1906-1908]: 119-128; Michelstaedter [1905-1910a]: 770-773).

9. Questa valutazione critica del concepimento aristotelico della catarsi restituisce alla poesia tragica la sua forza anti-politica e non addomesticabile, fino a farla tornare in somma discordia con la filosofia del Platone che si vede costretto a volerla esiliare. Secondo Michelstaedter, Platone non tollera la poesia tragica perché in essa teme ciò che anima il poema di Parmenide e il demone di Socrate, ovvero l'aporia originaria che sommuove l'individuo alle radici scatenando in lui la postulazione viva, la domanda insopprimibile e insistente di una risposta che necessariamente e dolorosamente, insieme a questa domanda, sopprime anche il postulante (Michelstaedter [1910]: 149). La Giustizia, il Bene e la Bellezza sopprimono il Giusto, il Buono e il Bello, senza i quali queste medesime non sono che Idee arbitrarie nella mente di Platone e che il Re filosofo impone ai sudditi di imitare secondo il grado opportuno. La poetica anti-imitativa di Michelstaedter rivaluta i timori di Platone non solo contro Aristotele ma contro Platone stesso, perché, tanto che l'imitazione ponga l'uomo lontano dalla Verità di tre gradi o di un solo grado, non fa differenza rispetto al non esserci della Verità nella vita concreta che ogni singolo uomo vive sotto il sole.

La morte di Socrate il giusto, anzi la morte del più giusto fra gli ateniesi, fa dell'idea di Giustizia, a cui Platone perviene, null'altro che una delle più grandiose, quanto sciaguratamente fallite, elaborazioni del lutto. Ogni idea costituisce una lapide che va ad arricchire il suo cimitero iperuranico. In ciascuna di queste lapidi sta scritto sempre e solo il nome di Socrate. Di questa idea di Giustizia i mortali non possono partecipare se non come di una spietata gerarchia di valori volta a disciplinare quelli come Callicle o a esiliare quei poeti che fanno della morte di Socrate una tragedia inconsolabile. All'ombra di tutto questo, Platone ottiene non solo che Socrate e la sua giustizia continuino ad avere degna sepoltura, ma che ogni soddisfazione e piacevolezza altro non siano se non surrogati violenti di questa morte e simulacri schiacciati di questa sepoltura.

Tale regime è riconosciuto da Michelstaedter nell'armonica organizzazione di bisogni, poteri e soddisfazioni che Platone elabora per la sua *Repubblica*; oppure nel *Timeo*, con l'intuizione intellettuale di una causa divina capace di dominare la causa necessaria del bisogno (*Tim.* 48a); o anche nel *Liside*, quando Platone vuol rendere la vita, se non identica col Bene, per lo meno affine all'idea del Bene (Michelstaedter [1910]: 143-174; Michelstaedter [1908-1910]: 51-71). Partecipazione o affinità al Bene, al livello politico della *Repubblica* come a quello cosmogonico del *Timeo*, entrambe fanno della vita mondana una lotta continua per conciliare la malacupidine di Callicle col demone di Socrate, per contrastare il caos che disgregherebbe tanto la politica quanto il cosmo. Il ruolo del Demiurgo, sul piano cosmogonico, è quello che il filosofo dovrebbe assumere in politica. Ma a questo punto la modalità di partecipazione al bene che permetta agli uomini di eludere il caso mortale della nascita si fa molteplice. Essa si moltiplica in prospettive, situazioni, contesti, fazioni, città e popoli. Platone stesso si vede costretto – osserva Michelstaedter – ad ammettere la modalità di partecipazione al bene che interessa anche le bande di briganti (*Resp.* 352C; Michelstaedter [1908-1910]: 62). La Repubblica deve continuamente darsi da fare per non trasformarsi nella tirannide che, ogni volta, mette a morte Socrate, fino all'estrema *ratio* di organizzarne la fuga, l'esilio o la censura.

È indossando la maschera di Callicle che Platone rifiuta esplicitamente di concepire la morte come un sonno senza sogni, per poi abbracciare con la maschera di Socrate la dottrina delle Idee e delle anime immortali. La rinuncia alla poetica del sasso sferico o dell'anima morta, per la necessità sfonda del Caradrio, fa sì che la rinuncia al silenzio della persuasione faccia tutt'uno con quella al silenzio per assenza di persuasione. Ciò necessita l'immediata e oscura assunzione di un'infinita correlatività materica di coscienze, volontà e desideri determinati (Michelstaedter [1910]: 12-19); insieme a quella delle demiurgie che dal manipolare questa materia traggono il loro unico e possibile godimento. Immediata è la codificazione dei desi-

deri leciti e, insieme, dei leciti poteri preposti alla loro soddisfazione.

Qui sta tutta la matrice della scienza del cavillo che connota le società mature (Michelstaedter [1906-1908]: 189-195; Michelstaedter [1908-1910]: 35-47), ovvero la loro capacità di ordinare la rappresentazione di uno stato di cose (la propria condizione, il proprio nome, l'essere giudicati e il giudicare) in modo tale da potergli applicare i termini di una formula che già esiste in uno dei codici. Tra i molteplici sistemi di interessi codificati (cioè che si deve desiderare e ciò che si può fare per ottenerlo), la scelta dell'oratore accorto cade su quelli più convenienti alla situazione (storica, geografica, politica, sociale, psicologica, antropologica). Il cavillo di questa scienza è mistico quando il codice di riferimento viene patito, non scelto ma assunto per l'arco riflesso semplice che marca d'inconsapevolezza l'assenza di persuasione. Questo cavillo diventa, invece, disonesto e mistificante quando lo si sceglie, calcola e assume nella rinuncia consapevole alla persuasione.

10. La posizione erratica ed eccentrica che Michelstaedter prende nell'antica discordia tra poesia e filosofia costituisce il punto di vista anti-imitativo da cui e con cui egli recepisce, interpreta e affronta il mondo dei suoi dati anagrafici. Egli giudica, innanzitutto, la sua figliolanza ebraica un cavillo mistico trasmessogli come tale dalla demiurgia di suo padre: tutto un «catechismo di menzogne» (Michelstaedter [1894]: 35-36) che egli risputa contro genitori e professori come *pedagogia corrottrice* (Michelstaedter [1910]: 127-131). Carlo si percepisce figlio di una genealogia che, in suo padre Alberto, non distingue più tra emancipazione ebraica e completa assimilazione ai modelli culturali d'Occidente. L'assimilazione riduce la tradizione ebraica a uno dei tanti codici – quindi, alla sostituibilità che caratterizza ognuno dei codici – e ne fa l'oggetto conveniente o sconveniente di un calcolo eclettico finalizzato alla sopravvivenza¹⁰.

Carlo reagisce ad Alberto che gli sta proponendo il suo ruolo paterno unitamente a quello di uno scienziato del cavillo ossequiante interprete dei codici dati in una coscienza generale. Alberto, infatti, è un attento scrutatore dell'opinione pubblica che giustifica le proprie incoerenze e le proprie debolezze come transazioni dettate dall'istinto per la felicità propria e dei suoi figli. Per questo, Alberto sostiene la subordinazione della coscienza individuale alla coscienza generale. Per Carlo, invece, l'universalità dei concetti di bene e male non può fondarsi in altro se non su una coscienza individuale recisa da quella generale e, su questo punto, i rapporti tra padre e figlio si fanno tesi. Carlo, per smorzare la tensione, cerca di convincere il padre che, se anche la sua coscienza individuale fosse giunta a considerare i corpi altrui null'altro che prodotti artificiosi della scienza del cavillo, egli non riterrebbe legittimo quello che la coscienza generale e il codice condannerebbero come suicidio o omicidio, perché la sua coscienza individuale riconosce comunque a loro la propria formazione materiale e spirituale. Ma Alberto continua ad accusare Carlo di immoralità, perché si è reso conto benissimo che la coscienza individuale di suo figlio gli sta riconoscendo autorità soltanto in forza degli artifici con cui la scienza del cavillo continua a sottrargli la morte sin dalla nascita, per ridurre la sua vita individuale a una sopravvivenza ricattabile, addomesticata da quella rispettabilità sociale che la coscienza generale codifica come *curriculum vitae* o carriera (Michelstaedter [1902-1910]: 229-230, 236).

Carlo, infatti, esorta il cugino Emilio e i giovani, che non hanno posto ancora in questa carriera il proprio Dio, a non colludere con la *malacupidine* della vita che li vuole abituare a individuare cose e persone come corporeità date da disposizioni organizzate, volte a giustificare la violenza che fa di ciascuna nascita un caso mortale; ad astenersi dai nomi che non hanno per referente alcuna individualità fattuale che non sia anche un'ingiuria; a non fare del nome un giudizio interessato, una maldicenza o una benedicenza istitutive della comunella dei malvagi e della fiamma vicendevole di cui vive la vanità sociale; a far sì

¹⁰ Sui rapporti di Michelstaedter con la propria genealogia ebraica si vedano almeno Grusovin [2010]; Micheletti [2009a].

che ognuno non si faccia complice delle menzogne altrui affinché l'altro colluda con le proprie (Michelstaedter [1909-1910]: 50-55).

Alberto si rende conto che Carlo ha riconosciuto la formazione e l'autorità, che lui gli ha offerto da padre, come il catechismo di menzogne che lo espone al misconoscimento esplicito del figlio. Insistendo sulla coscienza e il valore individuale, Carlo batte la via di riappropriarsi della morte sottrattagli dalla paura di cui si nutrono l'autorità del padre, la coscienza generale e in ultima istanza il codice. Tutta la poetica e l'estetica di Michelstaedter riferiscono il fiore di un negare, che non nega per affermare ma per negare e ancor negare (Michelstaedter [1910]: 63). Questo fiore nasce dalla scrittura/scoria evacuata da chi si riappropria della morte per sottrarsi alla nascita. Il referente di questa scrittura è un'inerzia pacificata e incosciente che non ha bisogno di parole che la facciano sussistere, come di parole che ne dissimulino l'assenza (Michelstaedter [1909-1910]: 93; Michelstaedter [1910]: 49).

BIBLIOGRAFIA

- Arbo, A., 1987: *Carlo Michelstaedter*, Studio Tesi, Pordenone.
- Beauchamp, P., 1985: *L'uno e l'altro testamento*, Paideia, Brescia.
- Brianese, G., 1985: *L'arco e il destino. Interpretazione di Michelstaedter*, Francisci, Albano Terme.
- Brianese, G., 1990: *Michelstaedter e i Greci. Appunti per un confronto*, "Studi Goriziani", 72, pp. 23-48.
- Cacciari, M., 1986: *Interpretazione di Michelstaedter*, "Rivista di Estetica", 22, pp. 21-36.
- Cacciari, M., 1992: *Leopardi platonius?*, "Contratto. Rivista di filosofia tomista e di filosofia contemporanea", 1, pp. 143-153.
- Cacciari, M., 2002: *La lotta su Platone. Michelstaedter e Nietzsche*, in *Eredità di Carlo Michelstaedter* (Atti del Convegno Internazionale di Studi Michelstaedter, *Il coraggio dell'impossibile*, Gorizia, 1-3 ottobre 1987), a cura di S. Cumpeta e A. Michelis, Editrice Universitaria Udinese, Udine, pp. 93-105.
- Campailla, S., 1980: *Scrittori Giuliani*, Pàtron, Bologna.
- Campailla, S., 1981: *A ferri corti con la vita*, Il Comune di Gorizia, Gorizia.
- Cariolato, A., Fongaro, E., 2003: *Figure dell'infigurabile*, in Michelstaedter, C., *Parmenide ed Eraclito. Empedocle*, Se, Milano, pp. 81-92.
- Ceronetti, G., 1983: *Qohélet o l'Ecclesiaste*, Einaudi, Torino.
- De Leo, D., 2001: *Mistero e Persuasione in Carlo Michelstaedter. Passando da Parmenide ed Eraclito*, Milella, Lecce.
- Diogene Laerzio, 2005: *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di G. Reale con la collaborazione di G. Girgenti e I. Ramelli, Bompiani, Milano.
- Gianotti, G. F., 2002: *Carlo Michelstaedter tra "persuasione" e "rettorica": inattualità della filologia?*, in *Eredità di Carlo Michelstaedter* (Atti del Convegno Internazionale di Studi Michelstaedter, *Il coraggio dell'impossibile*, Gorizia, 1-3 ottobre 1987), a cura di S. Cumpeta e A. Michelis, Editrice Universitaria Udinese, Udine, pp. 171-191.
- Grusovin, M., 2010: *Radici Ebraiche di Carlo Michelstaedter*, in *L'inquietudine e l'ideale. Studi su Michelstaedter*, a cura di F. Meroi, ETS, Pisa, pp. 101-127.
- Hengel, M., 2001: *Giudaismo ed Ellenismo*, Paideia, Brescia.
- Kafka, F., 1914: *Dinanzi alla legge*, in *La metamorfosi e altri racconti*, intr. di F. Desideri, tr. it. di L. Coppè e G. Raio, Biblioteca Economica Newton, Roma, 2002, p. 112.
- Kleinert, P., 1883: *Sind im Buche Koheleth ausserhebraische Einflüsse einzuerkennen?*, "Theologische Studien und Kritiken", 56, pp. 761-782.
- Kleinert, P., 1909: *Zur religions – und kulturgeschichtlichen Stellung des Buches Koheleth*, "Theologische Studien und Kritiken", 82, pp. 493-529.
- Micheletti, D., 2005: *Platone a partire da Michelstaedter*, in Michelstaedter, C., *L'anima ignuda nell'isola dei beati. Scritti su Platone*, Diabasis,

- Reggio Emilia, pp. 147-206.
- Micheletti, D., 2006: *Ontologia e prassi della persuasione*, in *Libertà e destino*, "Quaderni del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Perugia", a cura di E. Mirri e F. Valori, 17, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
- Micheletti, D., 2009a: *Il razionalismo delle menti ebraiche. Nuove prospettive su Michelstaedter e l'Ebraismo*, in «E sotto avverso ciel luce più chiara». *Carlo Michelstaedter tra nichilismo, Ebraismo e Cristianesimo*, a cura di S. Sorrentino e A. Michelis, Città Aperta, Enna, pp. 39-60.
- Micheletti, D., 2012: *La "minùt" di Qohelet. Michelstaedter, la lingua ebraica e la retorica delle traduzioni*, in *Carlo Michelstaedter un intellettuale di confine*, a cura di M. Pistelli, Morlacchi, Perugia, pp. 145-175.
- Micheletti, M., 2009b: *Seguire non è imitare. La sequela di Cristo e la via della Persuasione*, in «E sotto avverso ciel luce più chiara». *Carlo Michelstaedter tra nichilismo, Ebraismo e Cristianesimo*, a cura di S. Sorrentino e A. Michelis, Città Aperta, Enna, pp. 173-191.
- Michelstaedter, A., 1894: *La Menzogna* (Conferenza tenuta al Gabinetto di Minerva di Trieste la sera del 13 aprile), Tipografia Del Bianco, Udine.
- Michelstaedter, C., 1902-1910: *Epistolario*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano, 1983.
- Michelstaedter, C., 1905-1906: *Sfugge la vita. Taccuini e Appunti*, a cura di A. Michelis, Aragno, Torino, 2004.
- Michelstaedter, C., 1905-1910a: *Scritti vari*, in *Opere*, a cura di G. Chiavacci, Sansoni, Firenze, 1958, pp. 629-873.
- Michelstaedter, C., 1905-1910b: *Poesie*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano, 1987.
- Michelstaedter, C., 1906-1908: *Scritti scolastici*, a cura di S. Campailla, ICM, Gorizia, 1986.
- Michelstaedter, C., 1908-1910: *L'anima ignuda nell'isola dei beati. Scritti su Platone*, a cura di D. Micheletti, Diabasis, Reggio Emilia, 2005.
- Michelstaedter, C., 1909-1910: *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano, 1988.
- Michelstaedter, C., 1910: *La persuasione e la retorica. Appendici critiche*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano, 1995.
- Moretti-Costanzi, T., 1953: *Meditazioni inattuali*, Editoriale Arte e Storia, Roma.
- Severino, E., 1987: *Carlo Michelstaedter. Discepolo infedele di Parmenide*, "Mondo Operaio", 4, pp. 114-115.
- Von Rad, G., 2005: *La sapienza d'Israele*, Marietti, Genova.



Citation: G. Fronzi (2017) Fausto A. Torrefranca e l'estetica musicale italiana d'inizio Novecento. *Aisthesis* 10(2): 99-111. doi: 10.13128/Aisthesis-22412

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 G. Fronzi. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Fausto A. Torrefranca e l'estetica musicale italiana d'inizio Novecento

GIACOMO FRONZI
(Università del Salento)
g.fronzi@hotmail.com

Abstract. At the beginning of the XX century music's aesthetic is not an autonomous discipline with defined borders. Scholars dealing with it are neither philosophers in the strict sense nor merely historians or critics of music. In this paper, I wonder about the possibility of finding the traces of the first Italian aesthetics of music among the folds of a composite and ongoing reflection and through the study of some generally-considered musicological production also having some philosophical profile. Along this path, some figures of particular interest emerge such as that of Fausto Acanfora Torrefranca, a "non-aligned" intellectual, who firmly tried to give musical studies an aesthetic-philosophical basis, on the one hand, and a much needed rigor in the early twentieth century Italy on the other.

Key words. Torrefranca, Croce, Music, Aesthetics of music, Italian philosophy.

1. ESTETICA ED ESTETICA MUSICALE IN ITALIA TRA OTTO E NOVECENTO

Tra fine Ottocento e inizio Novecento, le più autorevoli figure del panorama culturale italiano si misurano con uno *status quo* che vede fronteggiarsi positivisti e anti-positivisti, prima, idealisti e anti-idealisti, dopo. A tale dinamica non sfuggono coloro che, in quegli anni, cercano di assegnare agli studi musicali un'identità, uno spazio specifico e una diversificazione interna che non abbia il carattere dell'improvvisazione. In questo quadro, emerge la figura di Fausto Acanfora Torrefranca (1883-1955)¹, la cui produzione, per un verso, conferma le condizioni generali nelle quali a inizio Novecento versa, nelle sue varie forme, il pensiero musicale italiano ma, per altro verso, permette anche di individuare le tracce di un'eventuale aurora dell'"estetica musicale italiana". Ricostruire alcuni aspetti del pen-

¹ Il cognome dello studioso è Acanfora. Egli firmerà i propri lavori utilizzando Torrefranca come pseudonimo, ricavandolo dal predicato nobiliare della madre Marianna Sansone di Torrefranca.

siero musicale di Torrefranca, inoltre, implica il riferimento, seppur in forma e misura diverse, a Giannotto Bastianelli, figura molto affascinante del panorama culturale e musicale del tempo, che con il collega calabrese ha incrociato sia obiettivi sia quantoni.

Torrefranca – uno dei principali animatori di quel gruppo eterogeneo, fatto di critici, musicologi, operatori musicali, direttori d'orchestra, che Bastianelli chiamò «Nuovo Risorgimento» e che invece Mila preferì definire «Generazione dell'80» (cfr. anche Sablich [1986]), e che aveva l'obiettivo principale di imprimere una svolta radicale agli studi musicali in Italia – viene di volta in volta considerato storico della musica, musicologo² o critico musicale. Queste definizioni risultano corrette, tuttavia ciascuna di esse chiarisce soltanto parzialmente la connotazione della produzione torrefranchiana. Di fatto, la riflessione sulla musica prodotta da Torrefranca, qualora fosse circoscritta al solo ambito della ricostruzione storica (o storico-critica), rischierebbe di perdere parte del proprio potenziale, al di là del giudizio positivo o meno in relazione alla sua attualità. La storia delle idee estetiche sulla musica, nel contesto italia-

no, non risulta particolarmente ricca di figure e di riferimenti, ragion per cui è di un certo interesse tentare di individuarne la traccia (e rilevarne l'eventuale portata) proprio lì dove finora poco si è cercato.

Tanto più è delicato questo intreccio di questioni quanto più si pone la giusta attenzione al fatto che, dal tardo Settecento all'inizio del Novecento, alcuni dei padri e dei fondatori dell'estetica moderna (da Baumgarten a Croce, passando per Kant ed Hegel) non hanno riservato alla musica alcuna riflessione specifica. Ma su questo ci torneremo tra poco.

A differenza di altri Paesi europei, l'estetica, nell'Italia tra Otto e Novecento, stenta ad affermarsi come disciplina autonoma, presentandosi soprattutto sotto le forme della critica letteraria, artistica o musicale. Saranno l'influenza esercitata dal pensiero di Kant e di Hegel, nonché la ripresa dell'opera di Vico a creare le condizioni per la formazione di un terreno fertile per la futura ricerca dell'estetica italiana. Nei primissimi anni del XX secolo, la voce di Croce – che nel proprio sistema assegnerà alla filosofia il ruolo di sapere *integrale* (D'Angelo [1982]: 124-5) e all'estetica un ruolo di primo piano, definendone i caratteri e i confini – si leva imponente in particolare contro un certo positivismo dilagante (al quale, agli inizi, non è estraneo neppure lui).

Per Croce, l'arte condivide con la logica il fatto di appartenere all'ambito della filosofia teoretica, ma da essa si distingue perché la forma con la quale si esprime non è il concetto (come accade per la logica), bensì l'*intuizione* (che si differenzia tanto dalla percezione quanto dalla sensazione) (Croce [1990]: 3), che è allo stesso tempo anche *espressione*. Considerare l'intuizione alla base dell'arte significa intendere l'opera d'arte come un'attività né pratica né concreta, bensì spirituale. Si spiega così il riferimento crociano a Michelangelo e a Leonardo, modelli paradigmatici di un'arte che è intuizione-espressione, convalidando l'idea del superamento della divergenza tra immagine mentale e realizzazione concreta. Da quest'ultimo aspetto discende l'assoluta irrilevanza estetica della tecnica e degli strumenti con cui l'artista dà

² È interessante leggere le parole a dir poco infuocate che Torrefranca rivolge alla neonata musicologia italiana, ma, forse, soprattutto a chi ha contribuito ad animarla nella sua versione organizzata. Nella primavera del 1908, nasce l'Associazione dei Musicologi Italiani (AdMI), grazie soprattutto all'impulso di Guido Gasperini, con il quale Torrefranca ebbe modo di polemizzare (su questa *querelle*, cfr. Caroccia [2008-2010]: 361-366). Ma, dicevamo, ecco l'invettiva torrefranchiana: «[...] la prima cosa necessaria è quella di togliere alla storia della musica quel carattere di diletterismo letterario che essa ha avuto sinora e di non farla cadere in quel novissimo diletterismo di apparenza scientifica che il nome di Musicologia intenderebbe conferirle. Questa scienza nuova è stata messa insieme col solito metodo culinario col quale si fondano le scienze: un zinzino di Acustica, qualche pizzico di Paleografia, un ripieno di Storia, molto polpettone di pedanteria tecnica sotto la specie di una arbitraria Teoria delle forme musicali, un'infarinatura di estetica del Sublime e della *Tiefe* (profondità) e si frigge nell'olio dell'ambiente storico! Può andar bene, come un lusso, per una nazione che conosca bene la sua storia, quale la Germania; ma non per la nostra» (Torrefranca [1911]: 139).

materialità alla propria idea. Essendo irrilevante la scelta tecnica e, quindi, formale, perde di senso (teorico, ma non pratico) la *distinzione* tra le arti e la loro *classificazione*. Su questa base si fonda un'altra tesi centrale nell'estetica crociana: l'unità delle arti (Croce [1969a]: 36).

Quest'ultima tesi, sulla quale torneremo tra poco, potrebbe motivare, almeno in parte, l'assenza della musica dall'orizzonte speculativo di Croce. Ma prima di passare alla musica, occorre ricordare un ultimo aspetto. Il rapporto consustanziale tra intuizione ed espressione è la premessa poi di un'altra relazione concettuale, quella tra arte e linguaggio, dalla quale consegue l'identificazione tra *estetica* e *linguistica*. Queste due scienze condividono lo stesso oggetto, che è l'espressione: per un verso, non c'è linguaggio che non sia espresso e, per altro verso, l'espressione è un fatto eminentemente estetico.

Le tesi proposte nell'*Estetica* verranno poi riprese e integrate negli anni successivi, in particolare nel *Breviario di estetica* (1913), nel quale non solo letterariamente ma anche nella sostanza c'è parecchio di nuovo (D'Angelo [1997]: 42). Qui, oltre alla sottolineatura di ciò che l'arte non è (un fatto fisico, un atto utilitario, un atto morale e qualcosa che non ha a che fare con la conoscenza concettuale), vi è il richiamo alla definizione "storica" fornita oltre dieci anni prima, vale a dire che l'arte è visione o intuizione, con l'aggiunta di una specificazione di notevole rilievo. Croce ora chiarisce che ciò che dà coerenza e unità all'intuizione è il *sentimento*, la cui centralità porta a precisare l'intuizione artistica nella forma dell'*intuizione lirica* (Croce [1969b]: 33).

Nell'ambito dell'estetica crociana, passando poi da un livello più generale a uno più specifico, emerge la questione della pressoché totale assenza di uno spazio di riflessione dedicato alla musica. Si direbbe che Croce, in virtù delle idee di non sostenibilità della tesi della divisione tra le arti e di affermazione vigorosa della loro unità, non abbia per questo declinato la propria estetica nell'ambito specifico delle diverse arti. Se, però, in particolare per la poesia, la letteratura e le arti figurative si incontrano poche difficoltà nell'applicare le tesi

crociane, nel caso della musica la situazione si complica (cfr. Pellegrino [1996]).

Sarebbe stato contraddittorio affermare l'unità delle arti e un concetto unico di Estetica valido per ciascuna di esse e poi trattarne singolarmente. Ciononostante, Croce, ne *La Poesia* (1936), dichiara di aver trattato dell'Estetica in riferimento a tutte le arti, per quanto invece della musica, negli scritti crociani, di fatto quasi non v'è traccia, forse anche per una sua «più lunga domestichezza con la poesia e con la letteratura» (Croce [1966]: 170). Queste ultime parole, potrebbero essere chiarificatrici e, in qualche modo, definitive. La specificità del linguaggio musicale, per poter essere trattata e maneggiata, necessita di un di più di approfondimento, studio e analisi. Non che Croce difettesse di buona volontà, evidentemente. Ma è possibile supporre che, tra le varie arti, quelle che egli considerava massimamente esemplificative ed esplicative non solo della propria teoria estetica ma anche del proprio personale gusto fossero appunto la poesia e la letteratura. Se per Adorno «forse il concetto più puro e rigoroso di arte deve essere desunto proprio solo dalla musica» (Adorno [2001]: 10), forse in Croce si potrebbe dire che il concetto più puro e rigoroso di arte deve essere desunto proprio solo dalla poesia e dalla letteratura (cfr. Croce [1969a]: 8; Croce [1969b]: 5).

A preoccuparsi di applicare le categorie estetiche crociane alla musica, per porre rimedio a quella che, mutuando un'espressione di D'Angelo ([1982]: 43-70), potremmo definire una «grande eliminazione», saranno diversi intellettuali di scuola o ispirazione crociana, tra cui Alfredo Parente (il più rigoroso e ortodosso crociano nel contesto musicologico italiano della prima metà del XX secolo), Guido Pannain (che, pur collocandosi nell'alveo dell'idealismo crociano, a differenza di Parente inizia a praticarlo con uno sguardo più critico e più aderente alla dimensione tecnico- e linguistico-musicale) e Massimo Mila (la cui produzione può essere intesa quasi come una professione scettica del crocianesimo).

In particolare dagli scritti di Mila iniziano a emergere nuove istanze e rinnovate esigenze: rimettere in discussione alcuni aspetti, anche

centrali, dell'estetica crociana; aprirsi ad approcci teorici diversi e anche opposti rispetto a quello idealistico; riservare un'attenzione maggiore allo schietto elemento musicale, al dato compositivo e strutturale, con un piglio più scientifico, più storico e, in definitiva, più consapevole; avvicinarsi all'analisi del fenomeno musicale, in ogni caso, con un'attitudine anche filosofica. È evidente come questi elementi contribuiscano a rafforzare l'idea di un'estetica musicale che, nell'Italia della prima metà del Novecento, ha preso corpo grazie ai contributi, vari e diversificati, di storici della musica, critici musicali e filosofi, nella cui schiera compaiono le figure finora citate e alle quali siamo pronti ad aggiungere Torrefranca.

2. FAUSTO TORREFRANCA NEL CONTESTO MUSICOLOGICO ITALIANO

Nel suo necrologio del 10 dicembre 1955, quindi appena due settimane dopo la scomparsa di Torrefranca, Fedele D'Amico individua due elementi essenziali che avrebbero contrassegnato l'impegno dello studioso calabrese, non solo nello specifico ambito della ricerca, quanto anche in quello più ampio del dibattito pubblico attorno all'organizzazione, alla conservazione e alla formazione della cultura musicale nel (e del) nostro Paese. Non c'è dubbio che uno dei tratti distintivi di Torrefranca sia stato un pugnace e costante sforzo di dare alla storia della musica e a tutte le discipline teorico-pratiche riconducibili allo studio del fenomeno musicale una dignità scientifica, *in primis* dando alle biblioteche, alle università, ai ricercatori e agli editori «i mezzi necessari ad iniziare degnamente ed efficacemente un'impresa che [avrebbe comportato] decenni di fatiche a dozzine di appassionati, esperti e pazienti studiosi» (Torrefranca [1932]: 1). Quest'impresa, nella quale egli stesso si cimenterà lungo l'arco della sua vita, per un verso, si traduce nel riconoscimento ufficiale delle discipline teoriche legate alla musica (per prima, la storia della musica) e, per altro verso, nella raccolta e nella catalogazione di tutto il materiale musicale (partiture, trattati, saggi, ecc.)

in circolazione ma che fino ad allora non era nelle disponibilità delle biblioteche (le cui condizioni, rispetto ai «libri di storia e di cultura musicale, si potrebbero dire indecenti se non ispirassero, assai più che lo sdegno, la compassione», Torrefranca [1911]: 132)³. Lo spirito battagliero con cui Torrefranca affronta questa sfida, secondo D'Amico, è riconducibile – come si diceva – a due elementi essenziali: la battaglia per la fondazione di una cultura musicale in Italia e la rivendicazione del passato musicale italiano (D'Amico [1962]: 98). Una tale tendenza, in verità, era fortemente presente negli ambienti culturali e musicali dell'Italia d'inizio Novecento. E la figura di Torrefranca, probabilmente, ne è l'espressione più limpida ed energica, attraversata com'era dalla doppia attitudine verso la ricerca d'archivio, da un lato, e la scrittura, dall'altro, il tutto amalgamato dall'appassionata convinzione della fondamentale funzione civile e sociale dell'intellettuale (Nicolodi [1993]: 30). Avendo ben chiara quest'indole, si spiega la lunga battaglia condotta dal calabrese per organizzare in modo più funzionale e razionale la rete delle biblioteche italiane (soprattutto quelle dei conservatori), per il sostegno a tutti gli operatori in campo musicale e alle discipline storico-teoriche legate allo studio della musica.

A Torrefranca è ben chiaro come in Italia si dovesse dare un impulso nuovo agli studi musicali, a partire da un atteggiamento più rigoroso e meno approssimativo. Da qui la categorizzazione torrefranchiana tra «eruditi a vuoto», «dilettanti in buona fede» e «ricercatori pazienti». Egli, che senza dubbio si colloca nella terza categoria, imputa ai primi di aver «rinunciato a compiere frequenti, o almeno accurati, sondaggi in quel deserto che è la nostra storia musicale» e ai secondi di essere passati «arditamente da un'asi all'altra: seguendo la lacunosa cartografia che è ancora appesa ai muri delle scuole». La via intermedia tra questi due eccessi negativi è allora quella percorsa dai «ricercatori pazienti», «capaci di seguire, per anni e anni, il filo di un'idea o la vena di un argomento

³ Sull'impegno di Torrefranca come bibliografo e bibliofilo, cfr. Rostirolla (1993).

attraverso sacrifici di tempo di denaro e di legittima ambizione dei quali è difficile intuire bene la serietà e il peso. *Hommes à fiches* o storici d'istinto, essi sono i soli che portino ai nostri studi un contributo durevole» (Torrefranca [1932]: 3). È facile, in queste parole, ritrovare esattamente l'esperienza esistenziale, professionale e culturale dello stesso Torrefranca, che ha dedicato la propria vita allo studio, alla ricerca e all'impegno culturale, civile e politico⁴.

Si diceva come Torrefranca non sia sfuggito allo spirito nazionalistico che pervade l'Italia d'inizio Novecento (cfr. Salvetti [2000])⁵, nazionalismo che nel caso del Nostro, secondo Mompellio, ha rappresentato un «errore di tono, spesso non di sostanza» (Mompellio [1956]: 10), e che invece, secondo D'Amico, lo ha condotto a sostenere tesi insostenibili (l'origine italiana della polifonia classica) o a commettere gravi ingiustizie (quella nei confronti di Puccini, che, peraltro, sarà oggetto di polemica con Bastianelli).

Eppure, questo nazionalismo lo potremmo considerare come un'appassionata tensione verso la riscoperta e l'adeguata valorizzazione del patrimonio culturale e musicale italiano, che, in particolare dal Quattrocento (cfr. Torrefranca [1939]) alla metà del Settecento, senz'altro è stato di prima grandezza e che non può essere ridotto al «solito quartetto: Rossini-Bellini-Donizetti-Verdi». Torre-

franca non indugia affatto su questo punto, sostenendo la necessità di una «nuova rinascita», nonché della conoscenza di quell'*Io* storico che

sentiamo ancora confusamente vivere in noi, che è ancora parte di noi, che ci fa italiani, che ci fa continuatori, se non prosecutori, dell'Italia che fu. Noi ignoriamo, per così dire il temperamento ideale dell'Italia quale fattrice di civiltà, in quanto che da noi gli studi storici sono ancora frammentari e disordinati (Torrefranca [1911]: 130).

3. UN'INEDITA PROSPETTIVA ESTETICA

Quel che ora preme considerare è il contributo (forse inconsapevole) dato per primo da Torrefranca alla costituzione di quella che oggi definiamo estetica musicale, primato ampiamente riconosciuto. A questo riguardo, i testi di riferimento sono due: *La vita musicale dello spirito* (1910) e *La mia prospettiva estetica* (1953), che idealmente aprono e chiudono la parabola esistenziale e intellettuale dello studioso calabrese.

La vita musicale dello spirito costituisce, all'inizio del Novecento, il maggiore sforzo teorico profuso nell'ambito degli studi italiani sulla musica diversi da quelli più specificamente storici o storico-critici, per quanto non manchino numerosi riferimenti a compositori e a opere musicali. Questo testo non si può definire né storico né critico né filosofico, quanto invece un affascinante impasto di tali caratteri. *La vita musicale dello spirito* – che Fubini considera «piena di mistiche fumosità» (Fubini [2001]: 252) – ha sicuramente qualcosa di geniale, per l'ampiezza, l'arditezza e la manifesta autonomia, tuttavia, fin dalla Prefazione, l'autore, nel chiarire il proprio programma, confonde un po' le acque. Egli dichiara che non si può formulare «una filosofia – ossia estetica – della musica se non si tenti insieme una filosofia per la musica» (Torrefranca [1910]: X). Isoliamo per un attimo due temi che emergono già da questa prima affermazione: 1) la coincidenza tra filosofia ed estetica; 2) la distinzione tra filosofia e musica.

1) Alla luce di quanto sostenuto nelle pagine che seguono, dichiarare la coincidenza tra filoso-

⁴ Come ci ricorda la figlia, Aurelia Acanfora Torrefranca, nel 1920 lo studioso calabrese «venne chiamato a far parte del Governo Interalleato dell'Alta Slesia e ricoprì la carica di Capo del Servizio del Lavoro sino al 1922. Trattò con i capi degli insorti polacchi; studiò i problemi economici e industriali della zona carbonifero-metallurgica. Oratore ufficiale del Governo Italiano nell'agosto 1921 a Parigi, presentò proposte per la soluzione politica futura della regione. Le sue tesi mutarono il punto di vista delle trattative e vennero accolte da Lloyd George e da Briand» (Acanfora Torrefranca [1993]: 17).

⁵ Questo approccio, fortemente ancorato alla necessità di rilanciare il genio italico e la gloriosa storia della musica italiana, se, per un verso, confligge aspramente con l'approccio crociano, per altro verso, attraversa un po' tutti i contesti editoriali italiani dedicati all'approfondimento musicale, come la «Rivista Musicale Italiana» (anticrociana) e «La Rassegna musicale» (crociana).

fia ed estetica appare molto problematico. Intanto, perché Torrefranca, in un passaggio successivo propone una diversa sovrapposizione, quella tra l'estetico e lo "spirituale" (Torrefranca [1910]: 60, nota 1). Se, come l'autore sostiene nel corso della trattazione, il teoretico e il concettuale afferiscono all'ambito del filosofico, come può l'estetico far riferimento all'ambito del sensibile e contemporaneamente coincidere con il filosofico e con lo spirituale? Non è quindi chiaro se parlare di estetica significhi riferirsi all'ambito filosofico, a quello spirituale o a quello della sensibilità. Non solo. Poco più avanti, Torrefranca definisce lo spirito come «un principio attivo il quale si manifesta, cioè si esprime, con un'attività germinale regolatrice, coordinatrice e tendente a stabilire anzitutto armonie interiori; e più tardi ad armonizzare il mondo delle cose [...] per entro i fili vibranti, formatori e animatori, della sua trama vivente» (Torrefranca [1910]: XV). L'autore, per definire lo spirito, utilizza il termine *Musicalità*, intesa come «il primo manifestare, il primo *tendere* estetico, di questo principio attivo, di questa trama dell'attività nostra totale» (Torrefranca [1910]: XV). Quindi, l'estetica coincide con la filosofia, ma anche con lo "spirituale". Ma se lo "spirituale" è definito in termini di musicalità, l'estetica e la filosofia coinciderebbero con la Musicalità. Tutte queste coincidenze, però, non reggono affatto. È come se i termini estetica, musica, filosofia, spirito e musicalità fossero qui usati con una certa disinvoltura, finendo con il confondere le idee, piuttosto che con il chiarirle.

2) E poi, cosa può significare elaborare una "filosofia *per* la musica", se la condizione della musica o, potremmo dire, il "musicale" costituisce il germe da cui scaturisce l'intero complesso dell'attività dello spirito, compresa la filosofia? Sarebbe come sostenere la necessità di una filosofia (cioè estetica e cioè spirito) che spieghi ciò che la precede e ciò da cui essa scaturisce.

Vi è un ulteriore problema interpretativo, che attiene ancora a questa serie di equivalenze. Filosofia, musica e spirito sembrano allo stesso tempo convergere, ma anche differire. Alcune pagine più avanti, Torrefranca precisa come la filosofia sia

un'attività che si colloca sulla stessa tangente della sfera spirituale, insieme alla musica e alla matematica (Torrefranca [1910]: 84). Anche in questo caso, non si comprende come l'estetica, la scienza e la filosofia (si badi bene, ora estetica e filosofia non sono più la stessa cosa) possano essere considerate rappresentazione di una direzione spirituale. Sembrerebbe qui riecheggiare la hegeliana tripartizione dialettica dello spirito assoluto in arte, religione e filosofia, per quanto qui il percorso sia molto più incerto e confuso o, quanto meno, scarsamente consequenziale.

Ancora nella Prefazione, è presente un passaggio che rende poco chiara la natura intima dell'opera o che, per meglio dire, ne palesa il carattere ibrido. Il libro, scrive Torrefranca, è «un semplice tentativo verso l'acquisto di un metodo personale di critica musicale, verso un'armonia di idee e di vita spirituale, verso un ideale di vita attiva» (Torrefranca [1910]: X). Forse potremmo spiegare il senso di questo tentativo non come un ambizioso progetto di fondazione di un'estetica (o filosofia) della musica né tanto meno di formulazione di una filosofia *per* la musica, quanto invece come l'entusiastico e appassionato sforzo di dare forma scritta a un grumo di idee, talune di ascendenza filosofica talaltre di carattere musicale-musicologico, che nel complesso danno vita a una sorta di apologia della musica, intesa come pratica specifica che è la realizzazione concreta di un *primum* "spirituale", aconcettuale, atipico, alogico e, per certi aspetti, misterioso, che potremmo definire Musica (con l'iniziale maiuscola).

Se queste sono le premesse teoriche, si spiegano con facilità gli obiettivi contro cui Torrefranca polemicamente si scaglia, così da liberare il campo da quelle teorie estetiche che, anche allorquando esprimono tesi più o meno condivisibili, non assegnano alla musica quella centralità nella vita dello spirito che l'intero lavoro dello studioso calabrese cerca di sostenere. A livello generale, l'estetica, secondo Torrefranca, per lungo tempo è «andata a tentoni» e ha «tenuto, per varie ragioni, poco presente il fenomeno espressivo musicale» (Torrefranca [1910]: 31). Di questa grave mancanza è colpevole anche Croce, nella cui estetica domina

la tendenza figurativa rispetto a quella musicale, che l'autore considera invece la sola rispondente alla verità spirituale: «tutte le espressioni artistiche, anzi tutte le attività teoretiche dell'uomo, [partono] dalla condizione di musica: [presuppongono] una condizione e un'attività musicale dello spirito che è un *primum* estetico» (Torrefranca [1910]: 35).

Torrefranca giunge a queste conclusioni a partire, come si diceva, dalla critica di alcune teorie estetiche, tra cui quella da lui definita "estetica scientifica della musica". Questa scuola avrebbe il fondamentale torto di «considerare i suoni non le note, gli accordi non l'armonia, i ritmi e i timbri in se stessi e non in quanto movimenti e "dramatis personae" o meglio voci spirituali, di una composizione musicale» (Torrefranca [1910]: 13-14). È interessante rilevare come Torrefranca rimproveri a quest'estetica – il cui principale rappresentante sarebbe Charles Lalo (che, in verità, viene generalmente considerato uno dei padri della sociologia della musica) – il fatto di trascurare l'aspetto spirituale così come anche quello "globale" della musica e delle sue componenti, ponendo troppa attenzione su singoli aspetti (suoni, ritmi, timbri, ecc.). Oltre all'evidente accento anti-positivistico che caratterizza la posizione torrefranchiana, occorre rilevare come invece proprio l'analisi e la valorizzazione (in sede compositiva e concettuale) di quei singoli aspetti segnerà in modo netto gli sviluppi della musica contemporanea dagli anni Quaranta-Cinquanta in poi. Da questo punto di vista, le tesi di Torrefranca si attardano su una concezione della musica che, pur non scomparendo dall'orizzonte del pensiero musicale novecentesco (si pensi, ad esempio, a Jankélévitch), rinvia a una dimensione astratta, rarefatta, nebulosa, misteriosa. Come Adorno, pur essendo fiero e accanito sostenitore dell'eliminazione del piacere dall'esperienza estetica, ebbe a dire che «se l'ultima traccia di godimento fosse estirpata, la domanda per che fine mai ci siano le opere d'arte metterebbe in imbarazzo» (Adorno [2009]: 20), potremmo anche noi sostenere che se venisse estirpata ogni traccia di spiritualità, mistero e astrazione dalla musica, la domanda sul suo fine metterebbe in imbarazzo. Ciò non toglie che le tesi torrefranchiane, su

questo specifico aspetto, difettino di prospettiva, tranne che su un punto, che invece segnala un'inconsapevole parziale anticipazione (dalla quale tuttavia emerge un'ulteriore considerazione opinabile) di alcuni successivi sviluppi musicali. Sempre in relazione all'estetica musicale scientifica, Torrefranca sostiene che il suo voler produrre dati ed esperimenti getta comunque luce su qualche regione della vita musicale: «quella che potrebbe dirsi la regione dell'istinto» (Torrefranca [1910]: 14). L'aver messo in relazione l'analisi dei suoni, dei ritmi e dei timbri considerati isolatamente con la dimensione istintuale trova una propria concretizzazione in una certa tradizione della musica elettroacustica, in particolare quella riconducibile all'elettronica ballabile, soprattutto la *techno music*, con la sua specifica attenzione al ritmo (in sé) e ai singoli suoni (oltre che alla loro sequenza). Questo genere musicale sembra fare appello ai sensi, e non allo spirito, pare spalancare le porte alle passioni più irruenti, al residuo dionisiaco e alla tendenza verso la liberazione dello (e dallo) spirito così come del (e dal) corpo, andando pienamente a occupare quella che Torrefranca ha definito la regione musicale dell'istinto. Al netto della distanza tra le tesi torrefranchiane e gli sviluppi della musica elettronica, il riferimento a questa regione musicale non pare privo di una qualche suggestione, sebbene gravi anche su questo argomento una certa sottovalutazione, che però emerge più avanti nel testo. In un passaggio, Torrefranca scrive che «le esperienze provano che vi ha una netta impossibilità di apprezzare i puri suoni, i suoni isolati; mentre questa impossibilità non esiste nell'apprezzamento dei puri colori [...]» (Torrefranca [1910]: 44). L'evoluzione della musica del Novecento ha dimostrato, invece, che – pur in presenza di un'inedita problematicità in merito alla sua ricezione – i suoni puri possono essere non solo oggetto di riabilitazione, ma che di essi si può anche apprezzare la specificità fisico-acustica e, perché no, anche la bellezza.

La trattazione di Torrefranca, sebbene sia arricchita da riferimenti soprattutto filosofici, musicali e letterari, tende a ripetere, in forma solo leggermente variata, alcune idee di fondo, sinte-

tizzabili e schematizzabili in questo modo: a) la musica viene intesa come l'espressione dell'attività germinale dello spirito ed espressione dell'attività fondamentale di tutte le attività; b) il fondamento del fatto estetico (che è uno) lo si trova nella musicalità spirituale e nelle vie musicali dello spirito; c) la musica è la prima forma di conoscenza dello spirito e condizione del pensiero astratto; d) la musica è un'arte astrattiva, di pure relazioni intuitive.

Rispetto a quanto detto, credo si possano individuare tre aspetti della proposta di Torre Franca che, tenendo sempre a mente la sua collocazione nei primi anni del Novecento, risultano interessanti rispetto a quanto accaduto alcuni decenni più tardi.

Prima questione: la *tendenza verso gli estremi*. Secondo Torre Franca, nell'ambito dell'arte si corrono due pericoli: «o la tendenza pratica verso la sensazione e l'effetto o la tendenza razionalistica verso il concetto» (Torre Franca [1910]: 92). In effetti, è proprio ciò che accade nell'ambito degli sviluppi della musica contemporanea, la cui lettura e interpretazione è resa complessa anche dalla presenza di una notevole radicalizzazione di tendenze opposte, che configura un paesaggio frammentato e composito. Quella tra effetto e concetto costituisce una polarità che ha segnato e continua a segnare certi percorsi della musica del XX e XXI secolo e che pone il tema del difficile rapporto tra piacere estetico e organizzazione razionale (o iper-razionalistica) della composizione, soprattutto quando quest'ultima scaturisce da operazioni matematiche o algoritmiche. A ciò è legata la questione della possibilità di tenere in equilibrio l'urgenza espressiva con la ricerca musicale che si fa quasi scientificamente orientata. Probabilmente Torre Franca avrebbe condiviso il punto di vista di Luigi Rognoni che, a metà degli anni Sessanta, scrive che la musica contemporanea rischia di muoversi in «un vicolo cieco, perduta nelle astrazioni del calcolo matematico, [...] solo preoccupata di raggiungere costruzioni sbalorditive e assurde, vuote di quel contenuto "emotivo" [...] che aveva giustificato e rese valide le opere dei suoi più diretti predecessori» (Rognoni [1966]: 23).

Seconda questione: il *silenzio*. Scrive Torre Franca:

Ma il silenzio per sé stesso è materia d'arte della sola musica. [...] È veramente, il silenzio, il nulla come il suono è l'essere? O non è, più tosto, il tutto? [...] L'eccesso di vibrazione non dà fisicamente il silenzio? L'eccesso di vita musicale dello spirito non potrebbe, non dovrebbe, essere il silenzio: il rifluire troppo vibrante di tutte le voci discordi dello spirito verso una concordia suprema? [...] Il silenzio non sempre è morte, è anzi, spesso, profonda vita. (Torre Franca [1910]: 315)

Anche in questo caso, non possiamo certo attribuire allo studioso calabrese l'intenzione di dare al silenzio la funzione che gli darà, qualche decennio dopo, John Cage. Tuttavia, le parole di Torre Franca chiariscono come egli non consideri il silenzio come vuoto o assenza senza significato né semplicemente come elemento di interruzione e preparazione. Il silenzio è qualcosa di più, è ciò verso cui tende la vita musicale dello spirito, è il punto di fuga verso cui in effetti si indirizzerà la concentrazione espressiva, la dissoluzione e la dispersione della materialità musicale, il lirismo assoluto che Adorno individuerà nella musica weberniana.

Terza questione, più generale: il *ruolo dell'estetica*. Scrive Torre Franca: «L'importanza che l'estetica ha a grado a grado raggiunta, prova, secondo me, che le venture filosofie dello spirito saranno essenzialmente estetiche generali e quasi filosofie d'artista» (Torre Franca [1910]: 74). A parte l'espressione (peraltro, da non sottovalutare) «filosofie d'artista», è curioso come il Nostro, pur da una prospettiva spiritualista, intraveda il futuro incrementarsi dell'importanza della riflessione prodotta dall'estetica. Gli ultimi decenni, da quando si è iniziato a utilizzare la formula di «estetizzazione diffusa», hanno in qualche modo certificato la rilevanza di questo settore di riflessione e di ricerca, che esprime la propria efficacia quanto più l'esistenza umana e il mondo restituiscono di sé un'immagine che vede tra i propri caratteri più forti ed evidenti quello di possedere un chiaro profilo «estetico».

In apertura di paragrafo, si è detto come la riflessione estetica di Torre Franca si apra con il

testo del 1910 e si chiuda con un contributo di circa mezzo secolo dopo. Nel 1953, nella raccolta curata da Luigi Stefanini, intitolata *La mia prospettiva estetica*, viene coinvolto anche Torrefranca, il quale sostanzialmente rivendica una certa continuità, in relazione appunto alla propria prospettiva estetica, rispetto a quanto scritto ne *La vita musicale dello spirito*. Fin dalle prime battute, viene dichiarato come la posizione spirituale dichiarata nel lavoro del 1910 è rimasta sostanzialmente immutata. Tuttavia, nel testo del '53, pur nel solco della convinta affermazione della matrice musicale di qualsiasi attività dello spirito, è possibile individuare alcune ulteriori conferme/specificazioni e qualche novità.

Per iniziare, Torrefranca considera alcune categorie dell'estetica crociana possibili fonti di equivoco, se non proprio di errore. Una di queste, e senz'altro di non secondaria rilevanza nell'orizzonte crociano, rinvia al termine "intuizione": esso, nella lingua italiana, ha il torto «di essere un concetto che postula l'istantaneità dell'atto creativo e ancora troppo risente della visibilità ed anzi [...] di pura visibilità» (Torrefranca [1953]: 231)⁶. Il punto è che l'arte non è soltanto frutto di intuizione. Essa è una e trina: è «estesi», ma che si fa consustanziale al Logos e all'Ethos. Ma la parola "intuizione" può essere sostituita? Nel vocabolario inglese vi è una parola che, secondo Torrefranca, rimanda a una "zona di trasfusione" tra la logica e l'estetica, ma che possiede anche un profilo morale. Si tratta di un verbo: *to muse*, che nell'interpretazione dello studioso calabrese è «fluenza e diffidenza di valori universali. È la zona del luminosamente caotico del lucidamente indistinto del puramente dinamico e soprattutto dell'indicibile; è lo spirito stesso sotto l'aspetto dell'Armonia» (Torrefranca [1953]: 231). Il verbo *to muse* – prosegue Torrefranca – potremmo tradurlo, benché sia intraducibile, con "Misi" o con "musire", intendendo con questo verbo il primo momento dell'attività artistica, il che significa, il primo momento dell'attività dello spirito. Viene ribadita, a distanza di quasi mezzo secolo, l'essenzialità del "musicale"

come fundamenta su cui si erge l'intera vita dello spirito, in generale, ma anche tutte le altre arti, in particolare. Torrefranca insiste sulla globalità della Musica e della natura musicale di ogni attività teoretica e pratica, aspetti che, nel caso specifico dell'arte, si traducono nell'affermazione del suo carattere esteso, che va ben oltre il limitato concetto di "espressione". Espressione di cosa, poi? Non semplicemente dei sentimenti. Anzi, l'arte non è né sentimento né passione, semmai è «pre-sentimento», in un duplice senso: «perché precorre il sentimento e, insieme, perché lo prevede; difatti sorge nella zona del musire, o della Misi che dir si voglia, nella zona della trasfusione osmotica di ciò che è istintivo e di ciò che è razionale e in cui la volontà morale si può raccogliere o anche dissolvere in un indefinito fluire» (Torrefranca [1953]: 238). L'introduzione della via di fuga morale, in questo scritto del 1953, viene specificata nella forma della "volontà morale" verso cui tenderebbe l'arte e che Torrefranca definisce «Anarsi», riferendosi con questo termine a una tendenza verso il più intenso e il «più librato», come un canto che si alza verso il cielo. L'Anarsi può individuare quel carattere proprio dell'arte che consiste nel muoversi verso l'ignoto, verso l'irrevertibile, verso l'oltre e «il più oltre» delle cose. Se una differenza fondamentale c'è tra l'opera giovanile e questo breve testo, che di fatto chiude le riflessioni di carattere, *lato sensu*, "estetico" del Torrefranca, essa si colloca nel maggiore rilievo che l'autore assegna alla funzione pedagogica, formativa e morale dell'arte. Più precisamente, nell'arte egli individua tre valori: quello *estetico* (o di sensibilità o di estesi), quello *razionale* (o formativo – di una razionalità potenziale) e quello *morale* (ossia il valore d'azione che l'arte esplica). Questa è considerata dallo studioso «una trinità che soltanto nella zona della Misi può avviare la sua piena esplicazione e la sua più alta espansione» (Torrefranca [1953]: 242).

Anche in questo testo emerge con chiarezza l'accento spiritualistico e quasi misticheggiante delle riflessioni di Torrefranca – appunto, «musicologo mistico» (Parente [1931]: 7) –, il quale di fatto non si può certo dire che abbia elaborato una compiuta teoria estetica. Soprattutto con il lavoro

⁶ È chiaro il riferimento alla fiedleriana *reine Sichtbarkeit*.

del 1910, il Nostro si inserisce comunque nell'ancora indefinito solco degli studi di estetica musicale (nel quale troviamo anche Bastianelli, Amintore Galli, Gastone Rossi-Doria e Fernando Liuzzi), su cui grava, secondo Parente, il peccato originale di intendere la musica come un'arte distinta sostanzialmente dalle altre (Parente [1931]: 14). Pannain e Parente danno la loro interpretazione de *La vita musicale dello spirito*, giungendo a conclusioni grosso modo analoghe. Ciò che emerge dalla loro critica è sostanzialmente una doppia accusa: per un verso, Torrefranca si sarebbe spinto troppo in là, nel suo ambizioso tentativo di formulare una teoria che ha quasi la velleità di presentarsi come filosofia dello spirito, finendo per cadere nell'assurdo (Pannain [1924]: 518) o, addirittura, disintegrandosi e svanendo di fronte a un logico esame (Parente [1931]: 2); per altro verso, grava sull'impostazione torrefrancaiana una sorta di «ossessione pseudonazionalista» (Pannain [1924]: 520), che rende la prospettiva dell'autore viziata e, in alcuni casi, difficilmente sostenibile.

4. TORREFRANCA VERSUS BASTIANELLI

Appena due anni dopo l'uscita de *La vita musicale dello spirito*, Torrefranca pubblica *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, lavoro in cui il mirino viene puntato verso l'intero genere operistico, che mai è stato e mai sarà l'ideale della cultura musicale nazionale (Torrefranca [1912]: X). In questa vigorosa battaglia per l'affermazione della superiorità della musica strumentale rispetto al melodramma, allo «scandaloso» Puccini viene negata ogni parvenza di artisticità (Niccolodi [1993]: 28). Non poteva certo passare inosservata una posizione così dura e, per molti aspetti, eretica. Tra i vari lettori dell'opera di Torrefranca, emerge la figura di Bastianelli (1883-1927), che con il primo ingaggia, sulle colonne de "La Voce", un aspro confronto, che ha letteralmente surriscaldato l'estate e l'autunno del 1912.

Il carteggio inizia a seguito della recensione pubblicata da Bastianelli il 18 luglio (Bastianelli [1912b]), a cui segue immediata una piccata

lettera del Torrefranca a "La Voce" (Torrefranca [1912b]), nella quale sostiene la coincidenza tra il suo concetto di "dispersività" – di cui sarebbe vittima l'arte moderna – e quello bastianelliano di "asimmetria", che tuttavia per il calabrese non è che appena un caso di dispersività. Bastianelli replica in settembre (Bastianelli [1912c]), sia sostenendo l'inconsistenza dell'identificazione tra asimmetria e dispersività sia – e soprattutto – criticando l'esistenza di un doppio grado estetico tra lirismo ed epicità, che egli definisce un «filosofismo pessimistico». Torrefranca nega di aver accusato Bastianelli di plagio rispetto al concetto di dispersività (in effetti, parrebbe che questa accusa non ci sia, né esplicitamente né tra le righe) e si ripromette di dimostrare «a tempo e luogo» che il fiorentino s'inganna nel pensare che «tutto quanto egli ha detto possa sussistere ancora sotto forma di idee filosofiche» (Torrefranca [1912c]). Si tratta dell'ultima risposta (pubblica) di Torrefranca, alla quale Bastianelli non esita comunque a rispondere, con una lettera dal significativo titolo *E basta!* (Bastianelli [1912d]), con la quale esprime tutto il proprio risentimento rispetto all'accusa di «leggerezza» e di «irreparabile lirismo» mossagli da Torrefranca, il quale, per il fiorentino, dimostra un'ingiusta superbia, rispetto alla quale egli sente «il dovere di contrapporre il [...] solito indifferente silenzio laborioso».

Quest'accesissimo scontro, in verità, si chiude qui soltanto sul fronte pubblico, giacché Torrefranca non risparmiò altre critiche al povero Bastianelli, in particolare in una lettera del 13 ottobre, ancora del 1912, indirizzata a Emilio Cecchi, nella quale lo studioso calabrese scrive:

E basta! Dice lui. Sicuro che basta! O è pazzo o è in malafede e, nell'un caso e nell'altro, bisogna stargli alla larga, d'ora innanzi. [...] Ma una lezione è necessario dargliela, perché, con quella cultura improvvisata di storia e di estetica, e persino di tecnica, non si deve tentare un sistema di estetica, ... E, soprattutto, non si debbono dar lezioni agli [...] "anziani". (Torre-franca [1912d])

Torrefranca e Bastianelli nascono nello stesso anno (1883). Da questo punto di vista, appare

poco comprensibile il risentimento espresso dallo studioso calabrese, il quale si considera più anziano probabilmente perché si attribuisce un più lungo, approfondito e scrupoloso impegno nella ricerca e negli studi musicali. Ad ogni modo, le schermaglie tra i due continuano e non sono limitate solo al duro confronto su “La Voce”, ma, nello stesso periodo, trovano ulteriore spazio in uno dei principali lavori di Bastianelli, *La crisi musicale europea*, della quale, proprio sulla prima pagina del periodico fiorentino, viene pubblicata l'Introduzione, il 20 giugno 1912 (Bastianelli [1912a]). Il libro del Bastianelli, di cui su “La Voce” si annuncia la prossima pubblicazione, si chiude con un'Appendice, dedicata specificamente al testo torrefranchiano del 1910 e che così si intitola: *La questione dei limiti espressivi o differenzialità espressive delle arti e la risoluzione che ne ha data il Torrefranca nella “Vita musicale dello Spirito”*⁷.

In questa Appendice, Bastianelli osserva come nel libro sia stata solo sottintesa la questione delle *possibilità conoscitive* della musica, tema che filosofi e musicisti hanno da sempre trattato. L'autore spiega come l'idea di arte intesa come «suprema conoscenza estetico-religiosa (esperienza *sintetica* del dramma cosmico)» sia stata trattata ne *La crisi* senza far riferimento al problema di ciò che la musica esprime (o non esprime) e descrive (o non descrive), specificando che la musica è capace di narrare e di descrivere (quindi, di essere epica), di essere lirica e di essere drammatica. Tuttavia,

la questione relativa ai limiti e alla natura espressiva della musica risulta agli occhi di Bastianelli ovvia e filosofistica, al punto da giungere alla conclusione che «ogni arte risulta indeterminata se le chiediamo la *determinatezza espressiva propria a ciascuna delle altre arti*» (Bastianelli [1912e]: 259). La pittura risulterà indeterminata se a essa si chiede la chiarezza (determinatezza) concettuale della parola o se alla poesia si chiede di produrre le stesse immagini in ogni lettore o se dalla musica si pretende una descrittività come quella che possono dare la poesia, la pittura o l'architettura. Le diverse arti hanno delle proprie possibilità di *visibilità* e di introspezione (riflessività o astrattezza), perciò possono risultare indeterminate solo se a ciascuna di esse viene chiesta l'«*irripetibile determinatezza espressiva di ognuna delle altre singole arti*» (Bastianelli [1912e]: 261). Da queste premesse, non può che conseguire il rifiuto della distinzione torrefranchiana delle arti in *apotelesthiche* e in *musiche*, distinzione che lo studioso calabrese – secondo Bastianelli – interpreta sostenendo l'esistenza di una *musicalità germinale* dello spirito. Ciò che non convince il fiorentino è l'idea di considerare la musica «il solo mezzo espressivo della suprema religiosità» e il fatto che gli artisti delle altre arti possano «esprimere la loro suprema religiosità solo in quanto ogni arte implica in sé una musicalità iniziale» (Bastianelli [1912e]: 263). Ogni forma d'arte genera movimento drammatico e di tale movimento ogni forma di coscienza è *aisthesis*, coscienza di vita, *interazione volitiva*, *cosciente*. Ogni arte – prosegue Bastianelli – «è possibilità di coscienza, e, semplicemente, coscienza non *per colpa dei mezzi* (verbal, sonori, plastici) più o meno profonda, ma *per colpa della vita vissuta e sentita dall'essere cosciente*» (Bastianelli [1912e]: 264). È netto il rifiuto dell'idea che lo spirito possa essere anteriore a qualsiasi esperienza esterna, immanenza e trascendenza pure, ipostasi di una coscienza disgiunta e separata irrimediabilmente dal proprio contenuto volitivo e interattivo, poiché la coscienza è coscienza di volontà di vita e di concretezza, non certo di astrattezza e di forme

⁷ In verità, lo scontro non si chiude nel 1912 e di ciò ne è un limpido esempio *L'Opera e altri saggi di teoria musicale* (Bastianelli [1921]), davvero ricco di riferimenti (polemici) allo studioso calabrese: «Che Fausto Torrefranca, Ildebrando Pizzetti e altri simili più o meno valenti uomini, mi sieno personalmente ostili, è risaputo» (17) oppure: «Aprite un qualsiasi “manuale d'armonia”, analizzate il concetto che anche i musicologi più *outrés*, quali Fausto Torrefranca o Alfredo Casella (*si parva licet...*) hanno dell'armonia... [...]» (44), e ancora: «Di questo riattaccarsi del Croce al realismo abbiamo anche conferma nel fatto che un seguace delle teorie crociane, o che almeno si professa tale, il Torrefranca, ha potuto credere di porre, nel suo catastrofico libro “La vita musicale dello Spirito” con apparente originalità [...]» (47), nonché diverse pagine dedicate al melodramma (77 ss.).

in sé⁸. Quindi, che Torre Franca si convinca: «anche la *vita intima* dello spirito (che la musica sola verrebbe a rivelarci con purezza) non può esistere che destata e attuata attraverso il dramma dei fenomeni, o meglio delle passioni, altrimenti divenendo troppo mistica concezione di un *quid posto*, non spiegato, perché *trascendente* e, peggio, *transumano* e *soprannaturale*» (Bastianelli [1912e]: 267).

Bastianelli, in queste pagine, aggiunge ulteriori argomentazioni rispetto a quanto finora emerso dalla lettura critica dei testi torrefranchiani, dai quali traspare in effetti un'eccessiva tendenza misticizzante e spiritualizzante, che nel complesso appare distonica rispetto sia a un rigoroso approccio positivistico sia a una più ortodossa impostazione idealista. La prospettiva di Torre Franca, tuttavia, dimostra un'inedita e forse non casuale sintonia con una tendenza che attraversa l'Europa del primo ventennio del XX secolo, quella verso l'attribuzione all'animo umano di un'esigenza di totalità e di unità che si esprime, in particolare, nelle «varie modulazioni dell'esperienza mistica». Si tratta di un tema centrale e che ha un peso decisivo nell'elaborazione del pensiero artistico d'inizio Novecento. L'arte astratta, in particolare, è indicativa e significativa di questa tendenza, poiché «l'impatto dell'esigenza di spiritualizzazione del lavoro artistico di cui è espressione l'attenzione riservata all'esperienza mistica è un impatto che si esercita in misura del tutto particolare sulle arti figurative» (Poggi [2014]: 13). Proprio negli anni di elaborazione de *La vita musicale dello spirito* vengono pubblicati, tra gli altri, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* di Rilke, *Die Seele und die Formen* di Lukács, *Über das Geistige in der Kunst* di Kandinskij o i *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 di Schönberg, tutti lavori che affermano la chiara volontà di innalzare le arti al rango di proposta filosofica.

Torre Franca, più o meno consapevolmente, pare muoversi all'interno di questo contesto spiritualistico. Vi sono, è vero, notevoli differenze tra l'impostazione torrefranchiana e le diverse teorie filosofiche e scientifiche (si pensi a Hartmann, Weininger,

Helmholtz, Ostwald, Riegl, Worringer) elaborate a cavallo tra i due secoli e a partire dalle quali si sono poi sviluppate alcune delle esperienze artistiche più importanti del secolo scorso. Tuttavia, pur non essendoci un esplicito richiamo a questa tradizione filosofico-artistica, collocare Torre Franca in tale ampio panorama non sembri una forzatura, giacché – al netto della sua energica difesa del patrimonio musicale nazionale – vi era nello studioso calabrese la chiara volontà di prendere parte al dibattito culturale europeo, ambizione questa che però non sembra essersi realizzata pienamente.

BIBLIOGRAFIA

- Acanfora Torre Franca, A., 1993: *Ricordo di Fausto Torre Franca*, in Ferraro, G., Pugliese, A. (a cura di), *Fausto Torre Franca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia, pp. 13-23.
- Adorno, Th.W., 2001: *Beethoven. Philosophie der Musik* (1993), Suhrkamp, Frankfurt a.M. Trad. it. *Beethoven. Filosofia della musica*, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th.W., 2009: *Ästhetische Theorie* (1970), Suhrkamp, Frankfurt a.M. Trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino.
- Bastianelli, G., 1912a: *La crisi musicale in Europa*, "La Voce", 4 (25), pp. 837-838.
- Bastianelli, G., 1912b: *Fausto Torre Franca. Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, "La Voce", 4 (29), p. 857.
- Bastianelli, G., 1912c: *Risposta a F. Torre Franca*, "La Voce", 4 (37), p. 892.
- Bastianelli, G., 1912d: *E basta!*, "La Voce", 4 (41), p. 910.
- Bastianelli, G., 1912e: *La crisi musicale europea*, Pagnini, Pistoia.
- Bastianelli, G., 1921: *L'Opera e altri saggi di teoria musicale*, Vallecchi, Firenze.
- Caroccia, A., 2008-2010: *Laurora della musicologia italiana: "La rinascita musicale"*, "Rivista italiana di musicologia", 43-45, pp. 337-379.
- Croce, B., 1966: *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura* (1936), Laterza, Bari.

⁸ Sembrano quasi riecheggiare le parole di Goethe: «Denn was innen, das ist außen».

- Croce, B., 1969a: *Aesthetica in nuce* (1928), Laterza, Bari.
- Croce, B., 1969b: *Breviario di estetica* (1913), Laterza, Bari.
- Croce, B., 1990: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Adelphi, Milano.
- Dahlhaus, C., 1987: *Analyse und Werurteil* (1970), Schott, Mainz. Trad. it. *Analisi musicale e giudizio estetico*, il Mulino, Bologna.
- D'Amico, F., 1962: *La passione di Fausto Torrefranca* (1955), in Id., *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano, pp. 98-99.
- D'Angelo, P., 1982: *L'estetica di Benedetto Croce*, Laterza, Roma-Bari.
- D'Angelo, P., 1997: *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- Ferraro, G., A. Pugliese (a cura di), 1993: *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia.
- Fubini, E., 2001: *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino.
- Fubini, E., 2003: *Estetica della musica*, il Mulino, Bologna.
- Galli, A., 1900: *Estetica della Musica, ossia Del bello nella Musica sacra, Teatrale e da Concerto in ordine alla sua storia*, Fratelli Bocca, Torino.
- Garda, M., 2007: *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi*, Carocci, Roma.
- Liuzzi, F., 1924: *Estetica della musica. Studi e saggi*, La Voce, Firenze.
- Mila, M., 1950: *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino.
- Mompellio, F., 1956: *In memoria di Fausto Torrefranca*, "Acta musicologica", 28 (1), pp. 9-11.
- Nicolodi, F., 1993: *Fausto Torrefranca tra vocazione didattica e consapevolezza storica*, in Ferraro, G., Pugliese, A. (a cura di), *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia, pp. 25-37.
- Pannain, G., 1924: *Estetica e musica nella recente cultura italiana*, "L'Esame", 3/9-10, pp. 513-31.
- Pannain, G., 1931: *Libertà estetica e concretezza storica*, "La Rassegna Musicale", 4 (4), pp. 220-224.
- Parente, A., 1936: *La musica e le arti*, Laterza, Bari.
- Pellegrino, P., 1996: *L'estetica del neoidealismo italiano*, Congedo, Galatina.
- Poggi, S., 2014: *L'anima e il cristallo. Alle origini dell'arte astratta*, il Mulino, Bologna.
- Rognoni, L., 1966: *La musica «elettronica» e il problema della tecnica*, in Id., *Fenomenologia della musica radicale*, Laterza, Bari, pp. 23-34.
- Rostirolla, G., 1993: *Fausto Torrefranca bibliografo e bibliofilo. Genesi e storia di una prestigiosa raccolta musicale*, in Ferraro, G., Pugliese, A. (a cura di), *Fausto Torrefranca: l'uomo, il suo tempo, la sua opera*, Istituto di Bibliografia Musicale Calabrese, Vibo Valentia, pp. 39-79.
- Sablich, S., 1986: *Dalla "generazione dell'80" a oggi*, in Letteratura Italiana Einaudi, vol. VI "Teatro, musica, tradizione dei classici", Einaudi, Torino, pp. 411-437.
- Salveti, G., 2000: *Ideologie politiche e poetiche musicali nel Novecento italiano*, "Rivista italiana di musicologia", 35 (1-2), pp. 107-133.
- Serravezza, A., 2004: *Le radici dell'estetica musicale*, in Gozza, P., Serravezza, A., *Estetica e musica. L'origine di un incontro*, Clueb, Bologna, pp. 87-157.
- Torrefranca, F., 1907: *Le origini della musica*, "Rivista musicale italiana", 14, pp. 555-594.
- Torrefranca, F., 1910: *La vita musicale dello spirito. La musica, le arti, il dramma*, Bocca, Torino.
- Torrefranca, F., 1911: *Problemi della nostra cultura musicale*, "Nuova Antologia", 46 (945), pp. 130-142.
- Torrefranca, F., 1912a: *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Bocca, Torino.
- Torrefranca, F., 1912b: *Cara Voce...*, "La Voce", 4 (35), p. 882.
- Torrefranca, F., 1912c: *Strascichi*, "La Voce", 4 (40), p. 906.
- Torrefranca, F., 1912d: Lettera a Emilio Cecchi, Catalogo della Mostra Vieusseux del 1980 "La generazione dell'80", p. 14.
- Torrefranca, F., 1932: *Musica e storia della musica*, "Acta musicologica", 4 (1), pp. 1-4.
- Torrefranca, F., 1939: *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare*, Ulrico Hoepli, Milano.



Citation: M.A. Spinosa (2017) Teologia e kantismo nell'estetica di Mariano Campo. *Aisthesis* 10(2): 113-124. doi: 10.13128/Aisthesis-22413

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 M.A. Spinosa. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Teologia e kantismo nell'estetica di Mariano Campo

MARIA ANTONIETTA SPINOSA

(Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia «San Giovanni Evangelista»)
spinosamariaantonietta@gmail.com

Abstract. Through the analysis of Mariano Campo's (1892-1976) published works and thanks to further insights offered by some unpublished manuscripts, the profile of a philosopher is outlined, whose main interest, throughout his academic and research activity, has been aesthetics. More specifically, Campo has focused on the centrality of *feelings* to human aesthetic experience: it is through feeling that we experience a *transfiguration* of reality, which happens paradigmatically when, in front of an artwork, we appreciate it as an integral whole, a totality.

Key words. Totality, feeling, form, analogy, existence.

La biblioteca di Mariano Campo (1892-1976), recentemente risistemata, restituisce preziosi tratti del suo profilo di studioso. Numerosi volumi, ordinati negli scaffali secondo la disposizione che egli stesso ne decise, letteralmente avvolgono la stanza del Seminario vescovile in cui, presbitero della comunità ecclesiale di Cefalù (Palermo), tornava a dimorare. Fu luogo di incrocio dei molteplici viaggi e trasferimenti di un inerpicato itinerario esistenziale che si snodò tra le contrade culturalmente composite della Sicilia dove si formò, della Germania dove svolse prevalentemente la sua ricerca mentre attendeva al perfezionamento presso l'Università Cattolica di Milano, di Trieste, città cui fu destinato da docente ordinario. Lettore tenace, Campo sapeva circondarsi di silenzio; filosofo inesausto, riusciva ogni volta a ritrovarsi, raccolto, in attento e vigile ascolto, cercando di «cimentarsi col tutto» per cogliere in prospettive il sapere attraverso mediazioni inclusive (cfr. Campo [2010]: 318).

Pressoché inesistente, a oggi, la bibliografia *su* Campo (cfr. Spinosa [2010]: 423); ciò a fronte dei poderosi volumi della bibliografia *di* Campo, nella quale si segnalano opere notevoli e per altro notate dalla critica non solo in Italia (Grillenzoni [2010]: 485-486). Germinate da una copiosa messe di manoscritti, di fogli disseminati lungo un percorso professionale che si protrasse nel tempo dopo tarda

e travagliata gestazione – come ormai documenta un'enorme mole di materiale rimasto custodito in archivio – tali opere ci offrono la rielaborazione delle pagine alle quali il filosofo affidava metodicamente il suo pensiero per affinarlo e organizzarlo: carte di minuta grafia, con riflessioni e considerazioni a margine del dialogo con gli autori con cui Campo s'intratteneva. Annotazioni talora più fitte, se disposte a ispirare le lezioni per i corsi universitari, il colloquio sempre cercato con gli studenti, a volte invece chiose più rade, qualora il pensiero avesse da rallentare via via il suo ritmo, per restare sospeso sul solco inciso, reso soglia di un paziente meditare.

Emblematico il giudizio di Giorgio De Rossi – suo allievo e collega – sul lavoro di Campo: in esso evidenzia, in un crescendo, il raro connotato di un intreccio coerente tra «fondatezza storico-filosofica, finezza ermeneutica, severità critica, responsabilità teoretica» (De Rossi [1990]: 69). Queste qualità traspaiono dai testi campiani, governati fino alla fine dall'intenzione l'intenzione di fornire sguardi d'insieme secondo «una visione necessariamente complessa dell'unità» (cfr. Magni [1976]: 94-95). Una simile passione per la totalità ha sagomato l'intero arco della parabola filosofica di Campo.

Attraverso passaggi intestati a suggestioni che traggono spunto dalla produzione campiana, questo contributo tenta di esplorare il versante estetico della riflessione del filosofo, intercettando in qualche modo ciò che potrebbe dirsi – non senza gusto per l'ambivalenza del significato – “il campo dell'estetica”: l'assialità del sentire nell'uomo che, grazie al sentimento, può cogliere il *trasfigurarsi* del reale nel legame dei sensi con il senso, nell'incrocio relazionale di trascendenza e immanenza. Così come accade, in modo eminente e singolare, nell'opera d'arte: grazie alla bellezza, nella grazia della bellezza per cui si fa evento una totalità in cui ne va di noi stessi.

1. CAMPO, L'ESTETICA: VARIAZIONI SUL TEMA

A otto anni Campo scriveva già poesie. Da giovane, autodidatta, componeva musica. Amava

disegnare. A più di ottanta anni ragionava ancora di arte, pensava la bellezza¹. Nessuno studio di rilievo ha comunque ancora messo a tema la portata del persistente interesse artistico che costituisce verosimilmente il movente dell'intera indagine speculativa dello studioso cefaludense.

Si continua a modulare l'accostamento Campo-estetica determinando tale rapporto attraverso molteplici variazioni di registro espressivo: è controverso se si possa *apertis verbis* trattare dell'estetica di Campo, di una estetica “campiana” *tout court*, indicando con ciò una posizione originale del filosofo, individuata attraverso un peculiare plesso teorico che ne governi il discorso, o se invece non sia più appropriato interrogarsi sull'estetica in Campo, ovvero su “Campo e l'estetica”, cioè sulla tensione “poetica” originaria, implicita e costitutiva, su cui egli, cercandone la determinazione teorica, aveva imperniato il programma dei suoi studi filosofici come progetto di una vita.

Le ultime battute consegnate al dibattito in merito sono di Crispino Valenziano, che a diverse riprese si è occupato della questione. Se nella stringata comunicazione al Convegno di Studi dedicato a Campo nel 1988 egli dichiarava che di fatto «enigmatica» rimaneva l'estetica di Campo e che potessero darsene al massimo «tracce» (Valenziano [1990]: 43), in una successiva circostanza, con l'occasione di rievocarne la memoria in un più diffuso e articolato intervento, fu più propenso a parlare di una «estetica *in nuce*» del filosofo, che potesse comunque dirsi «con le parole di Campo stesso» (Valenziano, relazione, *pro manuscripto*).

Nel frattempo – e grazie al pregevole impegno di Paolo Grillenzoni – il rinvenimento della tesi di laurea di Campo *Sul linguaggio* presso l'Università di Palermo, la pubblicazione di *Frammento* (1983) e delle *Lettere a Caldarella* (2010), consegnavano ulteriori scorci dell'anima campiana, rompendo in qualche modo quello che lo stesso Crispino Valen-

¹ Al 30 ottobre 1900 è datato *Il trionfo di Maria* (181 quartine con 9 note storiche), tra il 1926 (*Chiudi i lumi lauda natalizia*) e il 1934 ca. (*Ego sum Pastor bonus*) compose musica, nell'anno accademico 1975-1976 tenne le lezioni di Estetica presso la Facoltà Teologica di Palermo.

ziano aveva definito «un ingiustificato silenzio». Ciò corrobora la convinzione che Campo volgesse a un «tentativo personale di sintesi» in merito all'estetica, avendone accarezzato l'ipotesi sin dall'inizio, così come testimoniano appunto quei testi più recentemente editi.

L'ulteriore materiale messo a disposizione concede di argomentare una simile ipotesi, accreditata da Campo medesimo. In un carteggio che ricapitola sessant'anni di storia (1911-1976), rivolgendosi all'amico di sempre e schiudendo la propria interiorità in una confidente e franca relazione, senza il riserbo e la cautela che spesso le circostanze esterne suggeriscono o impongono, Campo svela il suo costante intento, addirittura la preoccupazione, di riuscire a dosare le sue energie per l'impresa cui si era votato. Così scrive infatti il 2 febbraio 1930, appena giunto a Milano per specializzarsi negli studi e trovare la propria rotta speculativa: «Intanto sappi che mi sono deciso, te lo confido: lavorerò per ora sulla poesia (un... sistema di estetica!); [...] da due giorni comincio ad affidare pensieri e prospettive a un quadernetto. Comunque ho finalmente il senso di un lavoro, di un fine concreto, di rientrare nel vero me stesso: e quindi sono più contento e leggero [...]. Qualche nucleo, forse vitale, m'ha sempre accompagnato e tentato: cercherò di approfondirlo con seria e vigile volontà di verità e bene» (Campo [1993]: 121). Parallelamente stende il suo diario, che reca accenni a problemi di estetica legati all'esigenza di puntare a una «sintesi armonica e integrale» (Campo [1993]: 66 ss.). Nel 1947 queste intuizioni – a motivo di altri impegni sempre interponentisi – non prendono però ancora corpo in una dispensa che avrebbe dovuto affiancare l'attività di insegnamento, intrapresa finalmente in qualità di incaricato di estetica. Per un decennio almeno Campo esplora il territorio speculativo che corrisponde al suo «desiderio»; ciò fino alla vigilia della sua partenza per Trieste, dove nel 1957 assume l'ordinariato in Storia della filosofia, continuando comunque a coltivare lo studio dell'estetica.

L'anno precedente il filosofo aveva inaugurato la nuova docenza accademica con un corso su *I problemi della totalità nel pensiero europeo dell'ul-*

timo cinquantennio, nella cornice della storia della filosofia dalla fine dei grandi sistemi dell'idealismo speculativo ad oggi (Grillenzoni [1993]: 494, n. 23). La questione della totalità pare diventata, ormai, la prospettiva da cui scrutare l'attualità filosofica; sostanzialmente, fino all'ultimo corso universitario tenuto in ruolo nel 1962, restava una chiave di lettura decisiva attraverso cui Campo indagava l'incidenza dell'idea di un'enciclopedia del sapere nella tradizione filosofica occidentale (Grillenzoni [2010]: 496).

In uno studio di Eligio Tarena (1942: 77-79), che tenta nel 1942 una mappatura delle correnti filosofiche presenti in Italia, risulta censito anche Campo. L'autore identifica nel panorama culturale italiano talune correnti dominanti: l'Idealismo croce-gentiliano, l'Esistenzialismo, lo Scientismo positivistico, la Scolastica; inserisce quindi Campo nell'ultimo degli indirizzi speculativi menzionati, assieme a Gustavo Bontadini, Mario Dal Pra, Cornelio Fabro, Amato Masnovo, Sofia Vanni Rovighi, Giuseppe Zamboni, per indicare i più noti. Si tratta di una forse troppo agile inclusione, che Tarena infatti circoscrive, avendo cura di menzionare quei filosofi più per la loro «posizione metodologica» che per la loro «contribuzione dottrinale»; la denominazione di «Scolastica» è per altro evidente quanto risulti piuttosto generica e persino promiscua.

Certo la fama di Campo è legata ai vigorosi studi incentrati sulla svolta impressa da Kant alla vicenda del pensiero: ne verrà la trilogia impegnata a indagarne i prodromi wolffiani (*Cristiano Wolff e il razionalismo precritico*, I-II, Vita e Pensiero, Milano 1939), l'affondo criticista (*La genesi del criticismo kantiano*, I-II, Magenta, Varese 1953, inconclusa), il rilancio nella storia degli effetti attraverso molteplici letture e riprese (*Schizzo storico della esegesi e critica kantiana*, I, Magenta, Varese 1959, incompiuto). Il trittico risulta per altro intrinsecamente coeso: così Campo procede a un'impresa che riesce a dissimulare, in un registro dialogante, la sua monumentale caratura. Tutto ciò non è a caso, bensì sempre per precise sollecitazioni provenienti dall'estetica, assunta da Campo come angolatura per rivisitare il panorama filosofico italiano secondo percorsi che, veri-

ficando continuità di svolgimento, procedessero oltre la cortina hegeliana riproposta, con i dovuti distinguo, da Gentile e da Croce, autorità imperante. Così Campo scrive in una lettera del 1933, dalla Germania raggiunta con decisione coraggiosa in un insidioso frangente storico: «Per organizzare quei quattro spunti di estetica (che mi si confermano sempre più) non sono maturo: bisogna avere idee chiare su tutta la linea e in consapevole relazione con la filosofia moderna e con la filosofia cristiana. Ciò mi riporta dunque allo studio della fil (osofia) moderna: e tu sai quanto mi abbia sempre attirato uno studio conclusivo sull'idealismo. E quale via migliore che cominciare con un bel lavoro su Kant?» (Grillenzoni [2010]: 198).

Si tratta di una ricerca condotta con abnegazione; riteniamo che sia stata proprio questa opzione, retta da un fine intuito speculativo, a sottrarre la proposta campiana al destino di ridursi a una mera replica dell'impianto tradizionale della filosofia scolastica. Egli ne riferisce come una scelta che lo svincolava dagli influssi «di provincia» (Campo [1946]: 5) congeniti all'ambiente culturale italiano in cui, in un dibattito abbastanza estenuato, l'idealismo esaltava la soggettività in reazione al positivismo che aveva enfatizzato l'oggettività: entrambi per Campo scivolano in un semplificante monismo. In ultimo il problema si traduceva comunque – secondo l'approccio cristianamente ispirato di Campo – nel pensare un'immanenza non opposta né contraddittoria, dunque né estraniata né escludente, rispetto alla trascendenza. Campo sembra insomma captare l'istanza di un necessario rinnovamento culturale maturata nel cattolicesimo, urgenza avvertita come indifferibile specie nel contesto accademico e negli ambienti intellettuali più aperti al confronto; sposa l'esigenza di una riforma di metodo che non comprometta i capisaldi irrinunciabili del messaggio rivelato, rischio in cui risultava incorrere il modernismo teologico, scivolato via via in posizioni agnostiche e immanentiste.

L'impresa kantiana però lascia forse sottotraccia il progetto di dedicarsi a una personale sintesi estetica e costrinse Campo a riformulare continuamente i suoi propositi. Ma l'estetica restava il

punto di leva della sua indagine, fra l'altro messa oramai a prova attraverso un'opera imponente di fondazione.

Campo sfida l'egida crociana, a dispetto degli inani tentativi, fatti da molti autori, di additare piste alternative: così Angelo Conti, che inclinava a una estetica misticheggiante; Giovanni Alfredo Cesareo, che stemperava la propria proposta in un vago spiritualismo; Emilio Chiocchetti che in Cattolica azzardava «sincretisticamente» di professarsi tomista in metafisica e crociano in estetica. Campo comincia con il leggere Angelo Conti (*Il Bello nel Vero*, 1872, 2 voll.), immediatamente più affine alla propria formazione, si laurea con Cesareo non senza qualche distonia, frequenta Emilio Chiocchetti: ma mostra subito autonomia critica, dirottando il suo percorso altrove.

Feconda risulta, in questa direzione, la silloge di fogli con composizioni pittoriche e letterarie in versi e in prosa, corredate da un cospicuo apparato critico e affiancate da pagine di diario che *Frammento* recentemente ha consegnato; ci introduce in una sorta di laboratorio in cui Campo mette a punto la sua rivelativa tecnica poetica e il suo versatile ingegno. Nel testo l'autore crea spesso suggestive sinestesie: vediamo la parola e sentiamo l'immagine; nel trapassare dell'una nell'altra ci accorgiamo che Campo sperimentava tutte le virtualità del linguaggio, prestando ad esso un'attenzione privilegiata, in coerenza e continuità, del resto, con gli interessi già esplicitatisi conseguendo la laurea in filosofia nel 1921.

In principio la tesi di laurea di Campo avrebbe dovuto concernere l'analisi dell'opera carducciana, forse con intento apologetico, o di quella dannunziana, per scandagliare l'estetismo dell'autore, tenendo dietro probabilmente ai testi tramite cui Campo frequentava la letteratura a lui contemporanea. Il suo relatore lo sollecitò piuttosto a un'indagine complessiva, che puntasse magari su questioni di linguistica, tra fonetica e glottologia; poi – scrive Campo alludendo a una certa transazione intercorsa – «permise» che la dissertazione potesse avere un taglio di spessore e sapore speculativo; si concorda dunque che essa verta su *La filosofia del linguaggio*, volgendola così a un ambito che

nel '900 sarà particolarmente carico di sviluppi ed imprimendo all'impegno di Campo quella torsione squisitamente teoretica da cui non sarebbe più receduto (Grillenzoni [2010]: 87).

L'impianto del discorso campiano risulta abbastanza articolato: si evince una presa di distanza tanto dal positivismo scienziasta quanto dall'idealismo che gli si contrappone. Traspare tutta la fisiologia estetica della problematica trattata, ancora facendo eco a tesi crociane. Così efficacemente l'autore: «Criticare le teorie che ne facevano un mezzo di comunicazione o un segno di riconoscimento ponendolo più in basso o che lo concepivano come dono celeste collocandolo più in alto di noi, abbiamo concluso che [il linguaggio] è noi stessi» (Grillenzoni [2010]: 275).

Mentre redige la sua tesi, Campo alacramente sottopone a vaglio critico le sue letture: fa un contrappunto serrato ad Angelo Conti (Grillenzoni [1993]: 111-124); presto sarebbe approdato al confronto con Croce e Gentile, approcciati attraverso Emilio Chiocchetti (Grillenzoni [2010]: 261-262) del cui esame comunque non si accontenta. Si immerge perciò nella lettura diretta e integrale dei due filosofi che così marcatamente influenzano la temperie culturale del suo tempo e scrive, con un conciso giudizio: «Di fronte al Croce [...] che per la sua fondamentale esigenza della chiarezza classica dell'intuizione, non aveva potuto attingere in pieno la liricità e la totalità, il Gentile ha il vantaggio del sentimento unificatore o animatore, con l'infinitezza e l'amore e, insieme, quello della unità dell'uomo nel poeta» (Campo [1946]: 34). Campo imputa ai due una concezione dello Spirito che, pur avvertendo l'esigenza dell'interezza, resta unilateralmente assolutizzante sul versante dell'immanenza. Tuttavia – come attesta il suo stesso giudizio – in qualche modo egli ne trarrà sollecitazioni ripensando la nozione crociana di *totalità* come esemplata nell'opera d'arte e la crucialità gentiliana del *sentimento*, vissuto paradigmaticamente dall'artista.

Lungi da ogni irenico accomodamento, la riflessione estetica campiana è costantemente sottesa da un'istanza metafisica indisgiungibile: in Campo la bellezza è questione di metafisica, è *questione metafisica*.

2. PER VIAM PULCHRITUDINIS: ORIENTAMENTI E PASSAGGI

Il contributo di Campo all'estetica si situa in un momento particolare della vicenda che la disciplina attraversa nel Novecento in Italia, cioè nel quindicennio che va dal 1945 al 1960. Secondo la puntuale ricostruzione storiografica che ne fa Paolo D'Angelo, proprio in questo quindicennio si verificherebbe infatti un «rinnovamento» della ricerca, cui farà seguito «la crisi dell'estetica filosofica» e ancora, a partire dagli anni ottanta, «il ritorno all'estetica come filosofia» (cfr. D'Angelo [2006]). Campo si trova nel vivo di questo processo senza potere tuttavia, per ragioni biografiche, apprezzarne gli esiti: incaricato di Estetica a Milano dal 1947 al 1957, avrebbe lasciato l'insegnamento (e sostanzialmente dunque anche l'attività di ricerca) nel 1962, giunto all'età di settanta anni, pur restando a disposizione dell'Università di Trieste con impegni formativi fino al 1966; dopo una serie di viaggi di studio all'estero e per l'Italia, nel 1972 Campo rientra a Cefalù.

La riflessione estetica campiana è accompagnata dalla frequentazione della letteratura critica e della poetica di una gamma amplissima di autori: lo documentano i corsi accademici tenuti dal filosofo a Milano; lo raccogliamo dall'*incipit* efficace delle sue lezioni palermitane: «mi sono occupato per parecchi anni, presso l'Università Cattolica, di storia dell'estetica: da quando sorse come scienza nella seconda metà del settecento risalendo ai suoi preludi già annunziatisi in Bacone, sentendo poi il bisogno di considerare il medioevo e l'antichità greco-romana, scendendo da lì al Rinascimento, riprendendo in seguito lo sviluppo della scienza estetica dalla fondazione kantiana alle sistemazioni dei grandi idealisti sino a Croce, cercando infine di rammemorarne gli apporti dei cattolici negli ultimi cento anni» (Valenziano [1978]: 116). In fogli manoscritti per una conferenza a Reggio Emilia nel 1954 sul «problema estetico», il filosofo riporta le seguenti coordinate bibliografiche: «Saggi di estetica "cristiana": Jacques Maritain, Luigi Stefanini, Maurice Nodoncelle, Adolf Dyroff, Franz Staudinger, Maurice De Wulff, Edgar De

Bruyne, Marcel de Corte, Paul Claudel, Nicola Petruzzellis», eletti a segnavia del suo percorso.

Campo si dedica dunque a un lavoro di esplorazione sorprendente, grazie a cui costruisce l'arco di volta per una magistrale sintesi riepilogativa sulla questione estetica. Probabilmente l'angolazione da cui considerare l'itinerario campiano all'estetica sono proprio le lezioni del 1976, concluse in concomitanza con la chiusura della prima *Rassegna del sacro nell'arte contemporanea* a Palermo. Campo cedette alle insistenze del cardinale Pappalardo, dopo aver tentato ripetutamente di declinare l'invito per ragioni di anzianità: fu il suo saluto di congedo definitivo dall'università, dopo 50 anni di insegnamento e a 5 anni del suo rientro in Sicilia.

Un deciso taglio di ricapitolazione prospettica articola il discorso campiano: attraverso l'esposizione della vicenda storica dell'estetica resa per schizzi efficacissimi, una sapiente architettura didattica sagoma la considerazione teorica della questione del sentimento, volgendo poi alla problematica peculiare dell'arte astratta in chiesa. Risultano così incastonati e ripresi, in quello che resta l'ultimo intervento di Campo, altri due studi che ne sostanziano e compendiano l'apporto all'estetica: *Riflessioni sull'Arte astratta* in "Arte cristiana" (1951), *La dialettica dei sentimenti e l'estetica* (1957) in "Rivista di Estetica", testo originariamente preparato per una relazione al III Congresso internazionale di Estetica – a Venezia nel 1956 – e assunto a riferimento del penultimo ciclo delle lezioni accademiche tenute da Campo come incaricato della disciplina alla Cattolica, corso rimodulato poi per i teologi a Palermo.

I contributi menzionati s'inscrivono in un momento in cui Campo è nelle condizioni di concentrare finalmente il suo impegno su ciò che da sempre lo ha appassionato; essi si dispongono in una circolarità feconda: ne risulta una trilogia che snoda una sorta di *via pulchritudinis* nel... "campo" dell'estetica.

Con proverbiale cautela critica e insieme con disinvoltura speculativa, Campo passa in rassegna i momenti salienti della genesi della disciplina, retrodatandone l'origine fin nel seno della cara-

tura sistematica della filosofia antica, situandone la gestazione cruciale nella metafisica medioevale, rilevandone la strutturazione teorica nel solco nella modernità, contrada assai familiare ai suoi studi. In merito così chiosa, intercalando passaggi speculativi a passaggi storiografici: «Ma c'è una osservazione importante da fare. La filosofia moderna ha perduto il gusto di ricercare e formulare essenze oggettive e, fondandosi sull'io, guarda soltanto alle sue operazioni soggettive anche nel campo dell'estetica. Ne è venuto che, mentre l'estetica antica si occupava dei due problemi della bellezza e dell'arte, quella moderna si è ridotta a parlare soltanto dell'arte, emarginando e respingendo il problema della bellezza come uno pseudo-problema mal posto o un problema inesistente. Non credo che dobbiamo rassegnarci a questa riduzione o mutilazione, senza indagare criticamente se non ci siano sotto malintesi ed equivoci» (Valenziano [1978]: 116s).

La fine e penetrante disamina di Campo procede dunque oltre, fino a stigmatizzare i connotati dell'estetica contemporanea, in riferimento alla svolta impressale dai "maestri del sospetto": Marx, che, diffidando dell'arte concepita come occasione di evasione, la *sostituisce* con la prassi rivoluzionaria e ad essa asservendola; Nietzsche, che *disancora* l'arte dal convincimento ipocrita di attingere verità e bene; Freud, che *affonda* l'arte nell'inconscio, in funzione degli istinti. Con avvertito acume critico e senza scivolare in «osservanze e precetti di scuola», porgendo la lezione ai futuri teologi, Campo aggiunge una considerazione che vale citare: «per eversivi che possano essere questi influssi, è equo domandarsi se in questi programmi, messaggi, indirizzi, o come si voglia chiamarli, non ci sia una parte di vero, di giusto. L'esigenza marxista dell'impegno e della rivoluzione colpisce bene il bersaglio in campo estetico se si pensa alla evasione in ideali fittizi, all'individualismo aristocratico e alla ipocrisia dello spirito borghese [...]; la furia e la irrisione di Nietzsche potevano avere la loro parte di giusto, nel reagire contro l'ottimismo a buon mercato, contro i languori del romanticismo, contro i compromessi degli increduli filistei, contro la fede comoda dei mezzo-cristiani. Anche

gli impietosi e torbidi scandagli della psicoanalisi nell'inconscio possono, sia pure in modo goffo, richiamare verità dimenticate dalla filosofia cartesiana e idealista: l'unione sostanziale di anima e corpo, il dinamismo delle tendenze istintive, le risorse di cui gode istintivamente il genio, la presenza in noi – nel nostro sottosuolo – di uno squilibrio dovuto a una origine misteriosa» (Valenziano [1978]: 119s).

Si analizza dunque con destrezza il fenomeno delle Avanguardie artistiche, con un aggiornatissimo *excursus* che fornisce la cornice alla formulazione di un assunto di fondo: «per puntare a una “rinascita” dell'estetica dobbiamo ricorrere all'antropologia» (Valenziano [1978]: 39).

Scartate le soluzioni opposte del razionalismo essenzialista che osa definizioni astratte e dell'empirismo positivista, che si arena a descrizioni di fatti, Campo incentra la sua argomentazione sulla giusta rivendicazione della valenza propria dell'*essere*. Essa è avanzata dall'esistenzialismo in specie kierkegaardiano (Valenziano [1978]), però ancora unilateralmente: non si tratta di puntare all'esistenza come *fatto*, ma all'essere come *atto di essere*; occorre intendere l'essere stesso *come* atto.

È quanto sostiene il personalismo, che considera pertanto più adeguatamente l'uomo in quanto spirito immanente in un corpo e, analogamente, come corpo trasceso dallo spirito, in una dialettica di libertà, necessaria e pur sempre eccedente.

Proprio la carne del corpo fa cogliere, nella esperienza del limite, della fragilità costitutiva dell'umano, il limite di ogni esperienza: essa si svela così quale istanza di ulteriorità *del finito nel finito*.

L'uomo integrale è la persona che compie atti tramite cui e in cui esprime se stesso, eccedendo se stesso senza alienarsi: di tali atti si occupa l'arte, cogliendo il senso totale di un mondo di *entelechie*, in virtù del complesso di rimandi che essa “crea”.

L'approccio antropologico che connette, in Campo, metafisica e etica, fa dunque da sfondo alla problematica estetica, declinata tanto in ordine al versante della *forma*, sul quale è incentrato lo studio sul sentimento del '57, quanto in ordine al versante del *contenuto*, in riferimento al quale

Campo tocca, nello studio del '53, la questione del sacro nell'arte.

La dialettica dei sentimenti e l'estetica, del 1953, fa esplicita menzione di «vecchie riflessioni sull'argomento» (Campo [1957]: 13) e di un ventaglio di letture che le hanno istruite. Campo precisa in esordio: «Le riflessioni che faremo [...] non ambiscono di presentare un sistema di estetica [...], il nostro è un contributo», ammettendo tuttavia che le prospettive suggerite inevitabilmente lo avrebbero impegnato «ad una articolazione e ad un arrotondamento di carattere sistematico»; ciò, puntualizza, «non avverrà in tono deduttivo ma indagatore, non si darà come una dottrina assoluta, ma come una ipotesi di lavoro» (Manoscritto lezione I: 1). È lo stile campiano.

Nel suo ragionamento, raccogliendo il portato dell'epoca, il filosofo prova a ripensare la nozione di *totalità* e quella di *sentimento* riferite all'opera d'arte, in un intreccio ritmato da un dinamismo “dialettico”. Campo metteva a serrato confronto Kant con Hegel a proposito della prima questione, Croce con Gentile in merito alla seconda; senza arroccamenti pregiudiziali pensava anzi gli uni non senza gli altri, Hegel con Kant e Gentile con Croce, ricavandone prospettive innovative.

È il caso di soffermarsi su un'altra rivelativa puntualizzazione di Campo, avanzata nella strategica sede delle dichiarazioni di intenti e annotata nel testo delle lezioni del '57, in cui il discorso poteva essere meno imbrigliato: «Per dirla in parole semplici, ci proponiamo non di costruire una estetica del sentimento, ma di studiare il sentimento nell'Estetica, senza impedirci per altro di prospettarne filosoficamente il posto sistematico, *forse centrale* [corsivo mio], e le relazioni con tutto il resto» (Manoscritto: 1). Questo passaggio campiano pare tradire, in ultimo, una personale opzione speculativa, pur esplicitata in maniera accorta.

Non perciò una filosofia (estetica) *del* sentimento, ma per così dire una filosofia (estetica) *dal* sentimento; il sentimento è colto da Campo non come *un* tema fra altri attinenti l'estetica, ma come versante privilegiato per trattare dell'arte come problematica inclusiva; si tratta di ripensa-

re la filosofia attraverso l'estetica, che è molto di più. Pare, perciò, che Campo batta piste abbastanza desuete per la tradizione della Scolastica e si proietti assai innanzi.

Il sentimento è per Campo una istanza che "integra" il reale e "attraversa" l'umano: «Ha compito indicativo, propulsore e regolativo» (Manoscritto: 16); forse, secondo il lessico kantiano che ben padroneggiava, Campo intendeva accreditargli una funzione euristica: il sentimento rivela connessioni nell'intero del reale, lo coglie come una *totalità* che non è da intendere però idealisticamente, come fosse un insieme chiuso, bensì come relazionale e dinamizzata da una dialettica in cui il particolare e l'universale si richiamano trascendendosi.

Campo ha cura di confrontarsi con le tesi più recenti della psicologia della *Gestalt*, che definisce il sentimento come facoltà della *forma*, intesa appunto quale *totalità* strutturante. Egli intende tener conto di questo dato scientifico, servirsene come riscontro empirico della sua prospettiva filosofica: bisogna così – per usare il lessico campiano – passare per questo «vestibolo» e procedere oltre, secondo ciò che si innesca nella facoltà del sentire, in quanto «sensazione» organica, *vitalmente* avvertita e in quanto «sentimento» *esistenzialmente* vissuto. Così Campo precisa: «Ognuna delle due sfere [quella del livello dei bisogni animali e quella che implica i valori della intenzionalità propriamente umana] ha una sua totalità e una sua organicità. Le due sfere sono concentriche; e la prima, che viene assunta e potenziata dalla seconda, ha un rapporto di analogia verso questa, e può simboleggiarla ed esprimerla»; lo attesta irriducibilmente la dimensione analogica e simbolica del reale (Campo [1957]: 15).

Il sentimento è preso dunque in esame da Campo sul banco di prova del discorso estetico in cui risulta direttamente implicato: esso innerva l'*ispirazione* poetica che genera l'opera d'arte e la *catarsi* che da essa è generata, è inclusivo dell'intero processo di produzione artistica: dalla *ispirazione* iniziale alla *catarsi* finale. L'*ispirazione*, mentre elabora un'intuizione non scissa da consapevolezza e determinazione pratica, volge a un'espressione

che concluda, che compia con senso prospettico l'opera, coinvolgendo l'artista e collaudandosi nel fruitore. Le modulazioni di un tale sentire ci sono attestate dall'alternanza, quasi per mutua compensazione, delle caratteristiche stilistiche che connotano la tradizione sia del raccolto equilibrio *classico* che della sospesa tensione *romantica*: secondo la critica d'arte, rispettivamente, la perfezione e la indefinitezza della forma (Campo [1957]: 23).

Il sentimento – scrive Campo – mostra «vicinanza» con la totalità; in esso si ha il passaggio dall'esser passivo al disporsi attivamente ad accogliere l'altro; si dà il transito dall'oggetto al soggetto e viceversa, il passaggio dall'io psichico al sé spirituale. Nell'arte il sentimento si rivela correlato al conoscere, «dalla sensazione *magica* all'intuizione *cordiale*», e al volere, «dall'immediatezza dell'istinto alla *spontaneità* dell'amore» (Campo [1957]: 21, corsivo mio); l'amore – rimarca Campo – in intensità e per effusione, «comprende tutti i sentimenti e può spiegarne la dialettica» (Campo [1957]: 20).

Sul registro del sentimento si modula dunque un'antropologia estetica che prospetta la salda connessione e corresponsione tra metafisica ed etica; punto di snodo tra il biologico e l'esistenziale, istanza di mediazione tra il sentire e l'immane, sentir-si, il sentimento suppone una vita spirituale incarnata in cui esso concresce con la conoscenza e la volontà: «risonanza dell'una o stimolo per la seconda, [il sentimento] si presenta allo spartiacque delle due attività» (Campo [1957]: 15). Grazie al sentimento, cogliendoci nella totalità, ci situiamo "tra" la realtà e l'ideale, «in una crescente rivelazione di una destinazione personale, trascendente ogni limite» (Campo [1957]: 16).

Viene decisamente aggirata la pregiudiziale secondo cui tale totalità sia «impossibile» perché intesa idealisticamente come «chimerica esaurizione di tutte le determinazioni coscienti possibili in un unico Soggetto super-personale», o perché reinterpretata dalla reazione esistenzialista in chiave altrettanto trascendentalistica e insieme psicologica (Campo [1957]: 21); invece il poeta è un uomo, è l'uomo che forgia la sua identità nell'abitare il mondo, ex-sistendo in esso. In virtù del

sentimento abitiamo dunque una soglia, un limite che ci fa sperimentare il «confrontamento con l'universale e il totale, con l'armonia e l'unità di cui si ha l'esigenza e in qualche modo il pegno» (Campo [1957]: 21).

Ciò accade nell'opera d'arte, che icasticamente Campo indica come «monade vivente simboleggiante il tutto», come «una sorta di *entelechia* per sé sussistente». L'opera perciò emblemizza in modo eminente e singolare l'atto di essere, eccellenza inafferrabile, esubero incatturabile che ogni *ex-sistere* implica in quanto finitezza colta come luogo dell'inizio, di una novità unica in cui il principio torna a esercitarsi, donandosi e destinandosi a noi grazie all'opera d'arte.

Campo ribadisce il suo assunto portando all'estremo il suo discorso: è implicato il sentimento «anche lì dove l'artista ne vuol fare a meno, facendo per esempio arte astratta, o dichiara di voler uccidere il chiaro di luna. Nel ritorno all'a-logico ci può essere un'aura mistica o mitica; qualcosa di simile lievita nel surrealismo; il sentimento si può camuffare nella freddezza amara o disincantata o scettica, nel piglio eversore e cinico, che pur sono infinitesimali modulazioni di sentimento» (Campo [1957]: 22).

Riprendiamo dunque anche il saggio *Arte astratta*, per portare a conclusione la nostra esposizione in modo più stringente e con una torsione che interessa l'estetica teologica. Nel testo del 1951 Campo già scriveva, infatti: «ogni arte, come ogni opera d'arte, rappresenta tutto l'universo, come le monadi leibniziane; e tutte si corrispondono e si simbolizzano» (Campo [1953]: 227). In ogni prospettiva filosofica Campo rintraccia il risvolto estetico, oltre l'espresso e l'argomentato esplicitamente: le monadi sono quella totalità compiuta che l'opera d'arte eminentemente significa. Esse costituiscono ognuna un cosmo, nell'unicità di ciascuna si rispecchia l'unicità dell'altra; perciò le monadi si corrispondono reciprocamente in termini di simbolizzazione.

Sembra che ciò comporti che l'opera d'arte, la bellezza che in essa è in opera, schiudano per noi ulteriori dimensioni dell'*existere*, che esse colgano la totalità del reale altrimenti inattingibile: la tota-

lità sarebbe accessibile solo nel varco della «singolarità» che l'opera costituisce e istituisce.

Nell'opera d'arte si fa evento un accrescimento di essere *nell'essere*; l'opera rivela il reale in atto di compimento. Questa convinzione regge anche l'argomentazione campiana in merito all'arte astratta e al suo possibile impiego in chiesa.

Il suo ragionamento rivela, ancora una volta, equilibrio e ponderazione: l'arte astratta «istanza che si ripete da tante parti e risorge istintivamente in così numerosi e così disparati spiriti contemporanei, non può essere un fenomeno arbitrario e contingente. Fa pensare che ci debbano essere delle ragioni o delle cause generali e profonde» (Campo [1953]: 210) che la determinano. Campo dedica perciò ad essa la sua attenzione, eleggendo a criterio che si valuti opera per opera e non, genericamente, per «correnti».

Nell'anti-«figuratività» egli coglie, in positivo, la reazione al rischio che la creazione artistica debba esaurirsi nel rappresentare, anzi nel ripresentare, un contenuto meramente storico, contingente, empirico, preso a riferimento da un'arte stanca ed esanime; approva la ripulsa registrata contro le esercitazioni «di maniera», funzionali magari alla commercializzazione; apprezza in modo particolare che l'arte astratta intenda esprimere come «l'uomo d'oggi [...] più critico in filosofia, più esigente in esegesi, più relativista in scienza, più complesso in morale, più fine e vario nel gusto, più tragico innanzi al mistero, prova disagio [...rispetto a ciò] che sente ormai inadeguato a esprimere la vera realtà profonda e l'autentico infinito» (Campo [1953]: 215). Sicché Campo giudica fecondo il senso di ironia e di tragico nel contemporaneo, mentre ne definisce sterile e debole la spinta polemica quando lascia cogliere una scarsa consapevolezza storica e teorica, fino a rendere partito o setta quello che era un movimento.

Secondo Campo occorre evitar di «sfondare porte aperte» e «scansare vicoli ciechi già imboccati»; se attentamente si riflette, «ci si accorgerà che per venire in chiaro su figurativo e non figurativo, astrazione e concrezione, occorre impegnarsi su parecchie questioni, sul rapporto tra sentimento e

immagine, sulla relazione tra arte e conoscenza...» (Campo [1953]: 216); l'approccio di Campo è globale, sistematico si direbbe.

Campo ribadisce come sia valida l'istanza di ricerca che contraddistingue l'arte astratta, però sostiene anche che questa non può fungere da ispirazione; ritiene pure che sia senz'altro utile, fuori da ogni compiacimento, sperimentarsi sul limite: forzando il confine tra le varie arti, sconfiggendo coi mezzi dell'una fino a esprimere l'oggetto dell'altra, enfatizzando il limite sensibile della modalità espressiva di ciascun'arte. È altresì valido tendere alla catarsi rispetto alle intrusioni dell'intelletto indagatore; è proficuo tentare la resa pura «dei ritmi e dei movimenti genetici delle forme» per ricondurre le arti tutte a una matrice creativa comune e feconda: ciò fa scoprire il reale «diversamente». Così Campo: «La vita è sintesi vitale ascendente, in cui il geometrico è assunto dal fisico, e questo nel vitale e nello psicologico, nello spirituale, nel sociale e storico, *e per entro le successive trasfigurazioni si rivelano le più feconde analogie*» (Campo [1953]: 217; corsivo mio).

Qui s'innesta il discorso sull'arte sacra, strategico, perché tocca la questione di una spiritualità da rendere «sensibilmente», garantendo che essa non trasmuti in altro. In chiesa – fa notare Campo – ci sono arti che già si prestano al sacro e sono costitutivamente «non figurative», come architettura e musica. Campo non ha dubbi: l'arte astratta non può certo rassegnarsi ad assolvere una funzione solo decorativa, cioè in qualche modo accessoria, neppure in chiesa. Ancora una volta il sentimento raccorda dunque i sensi con il senso; l'opera d'arte incrocia immanenza e trascendenza. Nella bellezza ne va dunque di ciò che siamo, ne va di noi stessi.

A questo modo ci sembra che l'itinerario campiano *per viam pulchritudinis* compia la parabola dei suoi inizi, facendo ultimamente trasparire quanto il pensiero del filosofo si lasci ancora ispirare dall'originaria convinzione di un «corrispondersi di diagnosi estetica e diagnosi spirituale» (Campo [1946]: 6).

3. L'ARTE E LA VITA SPIRITUALE: TRASFIGURARE, IL CAMPO DELL'ESTETICA

Riprendiamo pertanto il testo in cui Campo, ancora agli esordi, si presentava cercando il «colloquio» con gli «amici»: perché questi, pazienti, sanno ascoltare; con essi si può sperimentare quella *philia* «per» la *sophia* cui Campo mostrò sempre di tendere: lo motivava la fede professata, ma anche il servizio di una «carità nella verità» da rendere *a* ogni uomo e *con* ogni uomo.

Scriveva in tal senso nel 1952, con determinazione: «Collaborare è necessario, specialmente oggi: e la comunanza della Fede implica la fede nella convergenza finale di ogni oggettivo lavoro autonomo» (Grillenzoni [2010]: 387 ss); nel 1970, con la medesima determinazione, ma con innegabile nostalgia: «Se si fosse in più, se ci foste [...] altri amici vecchi e nuovi ma giovani di cuore e spirito, la tela sarebbe più bella e più grande con l'intreccio di altri fili e l'apporto di altri sviluppi; e l'aria mediterranea del paesaggio siciliano sarebbe infinitamente più adatta e stimolante che [...] l'alloggio del forestiere all'estero. Vecchi desideri inappagati di un quasi ottantenne» (Grillenzoni [2010]: 454): ancora e sempre l'aspirazione alla totalità.

Facciamo ora riferimento a tre testi che compongono la silloge di *Arte e vita spirituale* (1943), «profili, che intendono cogliere l'esperienza delle grandi anime nello specchio della poesia» (Campo [1946]: 6). Campo li consegna con un certo disagio, definendoli «provinciali e ingenui»: aggiunge infatti che «occorrerebbe un lungo discorso per giustificare il metodo» di quegli studi. Riteniamo che Campo abbia cercato di articolarlo lungo tutto il corso del proprio itinerario intellettuale.

Occupandosi dunque di Ibsen, Shelley, Nietzsche, descriveva quei lavori giovanili come «metope sbazzate per una gigantomachia»: ancora una volta in un trittico, esplorava caratteri umani contraddistinti dalla passione per la totalità.

Ibsen incarna il mito dell'eroe e della dedizione assoluta all'idea: è personalità salda, unitaria, con spiccata individualità volitiva, da ciò lo stile della sua poesia; Shelley riduce invece l'eroico den-

tro lo spazio incerto della velleità del sogno, in una dimensione poetica per così dire separata, con cui scambia la vita, indulgendo a un misticismo panteista in cui ogni personalità svapora; Nietzsche vive l'eroismo affrontando coraggiosamente la realtà: nella sua spiccata personalità convivono però molti contrasti cui egli non capitola ma tra i quali neppure trova posa: perciò la sua affermazione resta profezia, visione simbolica; la sua poesia è irrequieta.

I termini della mutua trasparenza di arte e vita spirituale possono esser adeguatamente interpretati in relazione al potere *trasfigurante* della bellezza che opera nella vita intesa in tutta la sua gamma di espressioni, svelando ogni cosa a se stessa. L'arte esprime il sentimento della vita, interiorizza il significato del mondo, offre se stessa come specchio di senso. Campo stesso ci offre lo spunto per argomentare questa convinzione: tra le note a margine che condensano i punti nodali della sua conferenza a Reggio Emilia del 1954 sul «problema estetico» troviamo scritto: «Trasfigurazione: né imitazione né deformazione» (Manoscritto foglio 7: 1). Il filosofo dunque pensa la *trasfigurazione* come operazione propria dell'arte, dell'opera d'arte che media fra due estremi: l'imitare ri-producendo e duplicando il reale, il deformare il reale alterandolo e sostituendosi ad esso.

Nel nostro discorso possiamo far leva sulla nozione di *forma*: si tratta di una parola che “si dice in molti modi”, già nel greco delle origini essa è *morphé* ed *éidos*. Di tale nozione si scopre così l'ambivalenza semantica: per un verso la forma è pensata come *aspetto*, fino a coincidere col contorno fisico della cosa, funge da misura del reale e demarca la presenza di ciò che si porge al soggetto nella sua apparenza; per altro verso la forma, non più naturalisticamente intesa, è pensata come *idea*, persino nella valenza di legge, di regola che dispone in un certo modo il reale.

L'arte rintraccerebbe il varco tra *morphé* ed *éidos*: essa coglie, per trans-figurazione appunto, il trasparire della prima nella seconda, il rinviare della *morphé* all'*éidos*. Rende così il reale “in totalità”, *integralmente*. L'opera non è di nuovo la realtà, non la reduplica: è realtà *nuova*; l'opera nemmeno si sostituisce al reale provocando evasione; l'opera

simbolizza la realtà, la offre e la consegna al suo possibile senso. L'arte né propriamente “figura” la realtà, né la “ri-figura”, magari s-figurandola: la trans-figura. In merito a questo, Campo ha del resto accreditato valore all'arte astratta.

La bellezza è *formositas*, forma attivata, potremmo intendere: mostrantesi affinché si dia l'evento dell'“essere-in-forma” di qualcosa, del corrispondere cioè di una cosa a se stessa, nella sua unicità. Nella *formositas* dell'opera, preziosa *entelechia*, c'è la virtù di mostrare il tutto, l'essere, senza mostrare tutto. In ciò che appare, nel sensibile, si fa cioè evento lo spirituale; nel visibile che guardiamo, c'è pure l'invisibile che ci ri-guarda e che nella bellezza si riflette.

A questo Campo fa cenno già nella sua tesi di laurea in cui scrive che il linguaggio «come atto espressivo [...] coincide con l'atto concreto della coscienza. Avendo poi riflettuto meglio sul carattere di questo sviluppo e di questo concretamento abbiamo visto che l'esterno, il fantasma, il mondo non sia un limite, ma una condizione di vita» (Campo [1921]: 82); probabilmente queste stesse considerazioni gli inducevano un peculiare interesse, negli ultimi anni della sua vita, per la settima arte, il cinema, in cui l'immagine medesima “si anima” e opera *arte* in virtù del proprio dinamismo.

Forte la tentazione, perseverando lungo la direttrice che così annoda arte e spiritualità, di raccogliere e porre sullo sfondo un rimando biblico, verosimilmente non estraneo alla riflessione campiana. Si tratta della pericope della Trasfigurazione del Cristo (Mt 17, 1-9; Mc 9, 2-10; Lc 9, 28-36), paradigma di fondazione teologica dell'estetica nella tradizione cristiana e contesto scelto per l'annuncio pasquale.

Il termine greco adoperato dal Vangelo è appunto *metamórphosis*, “trasmutazione in forma”: dalla *morphé* visibile, all'*éidos* invisibile, essa accade appunto come evento del “passaggio” e dell'incrocio *pasquale* – potremmo dire – del sensibile con lo spirituale.

Gesù chiama a sé tre degli apostoli: significativamente Pietro, Giacomo, Giovanni, che saranno presenti anche nell'ora della sua passione al Getsemani; essi si ritirano in disparte su un mon-

te, a pregare. Mentre è fra loro, Gesù cambia di aspetto, di forma: “fu trasfigurato” suggerisce il passivo teologico, alludendo per altro all'intervento di Dio, a una rivelazione di Lui.

In quel momento Pietro esclama: «È bello per noi stare qui», stigmatizzando con una notazione estetica l'esperienza esistenziale della sequela. In qualche passo si chiosa: «non sapeva quello che diceva» o, secondo un'altra versione, «non sapeva che cosa dire»; si pone in risalto una sorta di spiazzamento, per la presenza, in mezzo ai discepoli, di un'eccedenza sorprendente.

Il tocco di Gesù, che si approssima ai tre, li “rialza” (il verbo che egli usa per esortarli – *egheiro/surgo* – è lo stesso con cui i vangeli indicano la resurrezione). Vale, sottolineare, credo, un dettaglio che si trova nel Vangelo di Matteo, apparentemente un particolare inespressivo. I testimoni dell'evento, sollevatisi e aperti gli occhi «non videro nessuno, se non Gesù solo» (Mt 17, 8): non scorsero altro che Gesù. È un richiamo a scoprire la gloria del Risorto nella carne del Nazareno, la salvezza nella passione: a contemplare la bellezza nella unicità e nella gratuità di ogni cosa.

L'enfasi sul trasfigurare *della* bellezza, sul trasfigurare *nella* bellezza, ritengo che ultimamente faccia cenno proprio al *campo dell'estetica*. Una suggestione spirituale forse raccolta proprio dal seno della chiesa cefaludense, che generò Campo alla fede: comunità della Trasfigurazione, incamminata, *per viam pulchritudinis*, incontro all'abbraccio del Signore Pantocratore.

BIBLIOGRAFIA

- Campo, M., 1921: *Il linguaggio*, tesi di laurea, Università di Palermo.
- Campo, M., 1946: *Sull'arte e sulla vita spirituale. Studi e preludi*, La Scuola, Brescia.
- Campo, M., 1953: *Riflessioni sull'arte astratta*, in Id., *Orientamenti*, Magenta, Varese, pp. 207-229.
- Campo, M., 1957: *La dialettica dei sentimenti e l'estetica*, “Rivista di estetica”, pp. 13-25.
- D'Angelo, P., 2006: *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Bari.
- De Rossi, G., 1990: *L'insegnamento a Trieste (1963-1973) – ricordi –*, “Atti del Convegno di studio sulla figura e il pensiero di Mariano Campo”, Le Madonie, Castelbuono, pp. 69-70.
- Grillenzoni, P. (a cura di), 2010: *Mariano Campo. Lettere a Caldarella*, Le Madonie, Castelbuono.
- Grillenzoni, P. (a cura di), 1993: *Frammento*, Le Madonie, Castelbuono.
- Magni, P., 1976: *Dialogo sull'unità del sapere, nel ricordo di Giuseppe Antonio Pojero*, “Responsabilità del sapere”, 28, pp. 117-118.
- Pupi, A., 1990: *Il contributo alla filosofia*, “Atti del Convegno di studio sulla figura e il pensiero di Mariano Campo”, Le Madonie, Castelbuono, pp. 17-39.
- Spinosa, M.A., 2010: *Campo Mariano*, in F. Armetta (a cura di), *Dizionario dei pensatori e dei teologi di Sicilia secc. XIX-XX*, Sciascia Editore, Caltanissetta, pp. 416-423.
- Tarena, E., 1942: *Il ragguaglio dell'attività culturale letteraria e artistica dei cattolici in Italia*, Istituto di propaganda libraria, Milano, pp. 77-99.
- Valenziano, C., 1990: *Il contributo all'estetica*, “Atti del Convegno di studio sulla figura e il pensiero di Mariano Campo”, Le Madonie, Castelbuono, pp. 41-44.
- Valenziano, C. (a cura di), 1978: *Lezioni di estetica*, “O Theologos”, 5 (17), pp. 116-128.



Citation: G. Feng & D. Wenjing (2017)
What Is the Aesthetics in China?. *Ais-*
thesis 10(2): 125-134. doi: 10.13128/
Aisthesis-22414

Received: August, 2017

Accepted: October, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 G. Feng & D. Wenjing. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

What Is the Aesthetics in China?

GU FENG & DAI WENJING

(Yangzhou University)
daivane@qq.com

Abstract. It could be said that Chinese aesthetics merges together three cornerstones (capisaldi) of the Western tradition. It might be intended as the study of beauty in the Platonic sense, because of the vast debate on the topic rooted back in Chinese's ancient times; it could match the sense of aesthetics as intended by Baumgarten, because of the long tradition of Chinese perceptual studies, and it may also be compared to the Hegelian philosophy of art, given the abundance of Chinese artistic manufactures and theories. Chinese aesthetics is distinctive and very different from the Western one. While the latter tries to grasp the inner beauty of things by breaking them and accounts for beauty as an object, Chinese aesthetics considers beauty as a subject, rather aiming at feeling the beauty of things for what they are. Compared to the Occidental tradition, which is rooted in sensation but deviates from sensation to pursue a rational goal, Chinese aesthetics originates from the sensation and adheres to it all the time. Therefore, the Chinese stance makes for a unique and genuine approach to the discipline.

Key words. Aesthetics in China, Yi Xiang (image), Shen Yun, sense of beauty, the aesthetic methodology.

With a time-honored long history, the Chinese aesthetic tradition has got some distinctive features. In terms of its historical development, it may be divided into three periods: 1) the ancient, 2) the pre-modern and 3) the modern¹. The three periods are respectively characterized by a traditional mode, a transitional one and a modern one. Although each mode has its distinctive features, there is a general spirit crossing and connecting all three periods.

Then, what kind of aesthetics is the Chinese one?

¹ The ancient period ranges from pre-Qin Dynasties to the Opium War (1840); the pre-modern period is from the Opium War to the May 4th Movement (1919); the modern period is from the May 4th Movement up to the present day.

1. THE AESTHETICS IN CHINA IS ESTABLISHED ON THE FOUNDATION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN MAN AND NATURE

In opposition to the aesthetics in the West which is set up on the basis of the relationship between human beings, the aesthetics in China is established on the foundation of the relationship between man and nature. This difference is not caused by aesthetics itself but by cultures. Essentially the traditional Chinese culture was an agricultural one and farming was the main working activity of Chinese people. In farming activities, people focused much on climate, ground features, seasons, irrigation, etc. They accumulated more and more knowledge about the nature and thus, had profound feelings for it as well. Consequently, they developed the concept of “three qualities”², i.e. heaven is the father, ground is the mother and the human beings are their children. By «copying the shapes of different parts of their body and copying the shapes of different things in nature» (Appended Words II), the Chinese people created an abundant and splendid culture, as proven by the development of written language, the Eight Trigrams, religion, philosophy, literature, art, etc. For example, in the traditional Chinese literature and art, the relationship between man and nature was the main theme and many natural images became the main carriers and media to express the feelings and wishes of Chinese. Thus, the landscape poems, the landscape travel essays, the landscape paintings, the paintings of flowers and birds, and the landscape gardens came into being. This is one of the basic features of Chinese literature and art. After reading many Chinese literary works, Goethe realized this as well:

It differs, however, in that with them external nature always lives side by side with the human figures. One always hears the splashing of goldfish in the pond; the birds in the branches are always singing; the day

is always bright and sunny; the night is always clear; the moon is mentioned often, but it does not change the landscape; its light is thought of as no less brighter than the day itself. (Kohn [1964]: 92)

This is not only the main feature of Chinese narrative literature but also the one of Chinese lyrical literature. Some distinguished Chinese literary figures express their deep love for nature in their lyrical works. They regard nature as their friend, the most beautiful thing and an aesthetic surrounding from which they can get much pleasure. Such an aesthetic tradition has been developed since the time when Confucius remarked, «The wise finds pleasure in water; the virtuous finds pleasure in hills» (Legge [1991]: 192). Since then Chinese literary figures have had great interest in «observing the modality of landscape and studying the images of grass and trees» (Xie [1998]: 417), and thus they have created a huge number of great literary works. There are many natural images in Chinese writings, traditional popular poetry, Ci, Qu,³ poetic essays and prose (especially those written during the Ming and the Qing Dynasties). They can also be found in music, opera, painting, calligraphy and even buildings and gardens as well. If these natural images were removed, Chinese literature and art would not exist at all. Therefore, we can say that the traditional aesthetics in China has been constructed on the basis of «the aesthetic relationship between man and nature», which is also one of the basic features of Chinese aesthetics as a whole. It consists of many categories and aesthetic thoughts, such as “Qing Jing”⁴, “Yi Xiang”⁵,

³ Ci and Qu are two of the basic literary forms in ancient China.

⁴ “Qing” (情) and “Jing” (景) are two of the basic categories in the aesthetics in China. “Qing” means emotion or affection, and “Jing” means scenes.

⁵ “Yi” (意) and “Xiang” (象) are two of the basic categories in the aesthetics in China. “Yi” means concept, meaning or idea; “Xiang” means image. Chinese aesthetics stresses on expressing one’s meaning through specific image/s.

² “Three qualities” refers to the heaven, the ground and the human beings, which comes from *On Divinatory Symbols* in *The Book of Changes*. It is a perspective and a method of observing the world in ancient China.

“Yi Jing”⁶, “Wu Se”⁷, «expressing emotion or idea by describing scenes», «mingling emotion with scenes», «the changing of one’s thoughts with the natural scenes», «the burst of writing inspiration when observing the nature», etc. These categories and thoughts, held together, have formed the spirit of the aesthetic in China (See Feng [1998]; Feng [1996]).

2. THE AESTHETICS IN CHINA UPHOLDS THE IMAGE OF NATURE

Contrary to the aesthetics in the West which stresses the image of human beings, the aesthetics in China attributes importance to the image of the nature. Ye Lang says, «Beauty lies in image (“Yi Xiang”)» (Lang [2009]: 55) and this holds absolutely true for Chinese aesthetics. The implication of “Yi Xiang” (image) is «mingling emotion with scenes», in which “emotion” relates to “Yi”, meaning “coming from man», while “scenes” relates to “Xiang”, that indicates something coming from nature. So we can see “Yi Xiang” is a precise summary of the aesthetic relationship between man and nature. Therefore, the upholding of “Yi Xiang” is not only the basic characteristics of art in China, but also that of the aesthetics. The following items correspond to some “Yi Xiang” in the art of China: “Yi Xiang” deriving from things in heaven: the sun, the moon, wind, cloud, etc.; “Yi Xiang” deriving from things on the ground: hill, mountain, flower, grass, etc.; “Yi Xiang” deriving from plants: plum, orchid, bamboo, chrysanthemum, etc.; “Yi Xiang” coming from animals: dragon, phoenix, insect, fish, etc.; “Yi Xiang” coming from seasons: spring, summer, autumn, winter, etc.; “Yi Xiang” deriving from directions: east, south, west, north, etc.

⁶ “Yi” (意) and “Jing” (境) are two terms in the aesthetics in China. “Yi” means concept, meaning or idea; “Jing” means the world.

⁷ “Wu” (物) refers to the natural scenes, while “Se” (色) refers to the color of natural scenes.

While appreciating Chinese poetry, Ci, Qu, Fu, prose, drama, novel, paintings or gardens, we will find “Yi Xiang” of nature everywhere. People’s “emotion” or “Yi” is not spoken out directly but implied in “Xiang”. This is what “Yi Xiang” means. It is an aesthetic integration of «the man and the nature», which partly relates to “man” and partly relates to “nature”. After some time, some “Yi Xiang” got stable and turned into formal meaning/s, although carrying abundant cultural connotations. For example, when our friends marry, we usually give them a painting with a couple of mandarin ducks as a gift, which signifies love and happiness. At the birthday party of an elderly person, we usually present him/her a painting with pine, which means health and longevity. This is an exemplar distinction between the aesthetics in China and the aesthetics in the West for Chinese take the “Yi Xiang” of nature as beauty, while the westerners would rather attribute beauty to the image of a man’s body. In Lin Yutang’s words, «Chinese can perceive the beauty in the curves of nature but cannot perceive that in the curves of a man’s body, while the westerners can perceive the beauty in the curves of a man’s body but cannot perceive it in the curves of nature» (Yutang [1990]: 270). Jacques Maritain also thinks that «the interest (of the aesthetics in China) isn’t in the beauty of man’s body but in the beauty of landscapes, flowers and birds» (Maritain [1991]: 27). Both of them have caught a basic feature of Chinese aesthetics.

3. THE AESTHETICS IN CHINA ATTRIBUTES GREAT IMPORTANCE TO “SHEN YUN”⁸

The aesthetics in China pursues “Shen Yun”, while that in the West pursues “essence”. “Shen Yun” is hard to define. In the Southern and Northern Dynasties (AD420-AD589), “Shen Yun” was used to show the beauty in disposition and

⁸ “Shen Yun” (神韵), basic categories in Chinese aesthetics. “Shen” (神) means spirit or the beauty in the mien or air, and “Yun” (韵) refers to the beauty in the lingering charm.

demeanor in the aesthetic evaluation of a man. Later its connotation became rich and was used in the aesthetic evaluation of nature and art. In this condition, “Shen” means the beauty in the appearance or air, and “Yun” refers to the beauty in the lingering charm. Whether used to refer to the beauty of nature, man or art, “Shen Yun” means the inner vitality, spirit and implication of an aesthetical object. It is expressed by such an external form as “Xing” or “Xiang”⁹. But it is hard to express in words the complex meaning that “Shen Yun” has in Chinese art, for it differs from concepts such as “thought”, “emotion” or “meaning” as intended by the western culture and that can, conversely, be explained through the means of language. Li Yu made a good comment on “Shen Yun”: «It (“Shen Yun”) seems to be a thing but not a thing. It hasn’t a shape but seems to have a shape». In factuality “Shen Yun” is something that always sits between two conditions. Not only can it make «the beautiful one more beautiful», but it can also make «the ugly one beautiful as well» (Yu [1995]: 125). It lies in the fragrance and the bright color of flowers, in the sweet singing of birds, in the enchanting air of beauties and in the “Yi Jing”¹⁰ of art as well. So, as one of our forefathers remarked:

The sunshine over mountains, the sound of flowing water, the color of the moon, the fragrance of flowers, the disposition and demeanor of a literary man, the gesture of a beauty, all these are difficult to describe by words but very charming. No man can resist the attraction of them. (Chao [2001]: 33; see Hongdao [1988: 441])

The thing that cannot be described by words but attracts us so much is the so-called “Shen Yun”. Since their aesthetics upholds “Yi Xiang”, Chinese prefer to use their eyes instead of brain when appreciating beauty. Just like what the

American scholar Wolfram Eberhard said, «Chinese are “people of the eye”» (Eberhard [2006]: 2). This comment was made when he found that there were so many “Yi Xiang” in the aesthetic culture in China. Besides, what Wolfram Eberhard saw was superficial. The reason for Chinese upholding of “Xiang” (image) is to express “Yi” (meaning, emotion) and they get the sense of beauty in the “Shen Yun” of things. For example, «A beauty has the mien, the spirit, the flair, the emotion and the mind» (Yong [1995a]: 3). This is about the beauty or “Shen Yun” of a beautiful lady. Another example:

Snow has four kinds of beauty: falling upon the ground quietly, this is the beauty of quietness; falling upon the clothes but not sticking to them, this is the beauty of cleanness; covering the bumpy surface but still smoothly, this is the beauty of well-distribution; lighting up a room through windows, this is the beauty of brightness. (Yong [1995b]: 49)

Such is an evaluation of the beauty of “Shen Yun” of snow. From the example above, we can see that giving importance to “Shen Yun” is one of the main features of aesthetics in China.

4. CHINESE AESTHETICS IS AN INTEGRATION OF PERCEPTION AND RATIONALITY

The aesthetics in the West is taken either as a study of sensible knowledge or as a part of “philosophy”. It highly values rationality but excludes perception and opposes each term to the other. But Chinese aesthetics is different as it stresses both perception and rationality. Why do we say so? For Chinese, beauty is what can satisfy both the visual and the auditive senses. What can satisfy the visual sense is named “Se” (色), and what can satisfy the auditive sense is named “Sheng” (声). “Se” originally means “color”, then its meaning extended to beauty, sex, and finally got used to refer to all things that can bring visual delight to human beings, such as flowers, beauties, beautiful brocades, paintings, literature, etc. The original meaning of “Sheng” is “sound” or “voice”, but it

⁹ “Xing” (形) means “shapes”, and “Xiang” (象) means “image”, similarly to its meaning in “Yi Xiang” (意象).

¹⁰ “Yi” (意) and “Jing” (境) are two terms in the aesthetics of China. “Yi” means “concept”, “meaning” or “idea”; “Jing” means “the world”.

was also applied to music and prosody, and eventually it started being used to indicate all kinds of sound or voice that can arouse auditory delight, such as the sound of wind, the sound of rain, the sound of birds, the sound of musical instruments, the voice of children's reading, etc. So in the aesthetics of ancient China, "Sheng Se" was a mere aesthetic object, and the activity of appreciating "Sheng Se" was aesthetic. Certainly, not all "Se" and "Sheng" are beautiful, thus we should distinguish the good from the bad. What Wang Jia¹¹ said will help us to understand this:

I like to listen to the "Sheng" of flowing water, I like to listen to the "Sheng" of a musical instrument, I like to listen to the "Sheng" of the children's reading, I like to listen to the "Sheng" of the creak of oars at midnight. But I dislike to listen to the "Sheng" of a crow's caw, I dislike to listen to the "Sheng" of the attendants of an official to push people to make way for them in the street, I dislike to listen to the "Sheng" of the abacus of a businessman, I dislike to listen to the "Sheng" of a woman's curse, I dislike to listen to the "Sheng" of a man's sigh, I dislike to listen to the "Sheng" of a blind woman folk singer, I dislike to listen to the "Sheng" of scraping the bottom of a pot.

I like to look at the "Se" of the moon at night, I like to look at the "Se" of snow at dawn, I like to look at the "Se" of flowers at noon, I like to look at the "Se" of a beautiful lady, I like to look at the "Se" of liquor. But I dislike to look at the "Se" of fading flowers and that of withering willow leaves, I dislike to look at the "Se" of flatterers, I dislike to look at the "Se" of hypocritical officials. (Jia [1997]: 338)

These reflect Wang Jia's personal aesthetic tastes as well as the general tendency of Chinese to keep in high consideration both visual and auditive beauty. We should say that "Kan"¹² (related to the visual sense) and "Ting"¹³ (related to the auditive sense) are two of the main topics of

aesthetics in China. So Chinese often say: "Kan" mountains, "Kan" water, "Kan" flowers, "Kan" the moon, "Kan" beauties, "Kan" paintings, "Kan" poems, "Kan" drama; "Ting" wind, "Ting" rain, "Ting" the singing of birds, "Ting" music, "Ting" songs, "Ting" stories, "Ting" opera, "Ting" talking and laughing of beauties, etc. We will take Zhang Chao's¹⁴ remarks as an example,

"Kan" mountains upstairs, "Kan" snow in the suburb, "Kan" the moon by a window at night, "Kan" the sunset glow on the boat, "Kan" beauties in the moonlight. All these activities will bring the unusual sense of beauty to us. [...]

"Ting" the songs of birds in spring, "Ting" cicadas' singing in summer, "Ting" the sound of insects in autumn, "Ting" snow's falling in winter, "Ting" the sound of playing chess in the daytime, "Ting" the musical sound of the vertical bamboo flute in the moonlight, "Ting" the sound of pines' shaking in the wind in the mountain, "Ting" the creaking of oars by the river. Only to live like this could I say that I wouldn't waste my life. (Chao [2001]: 8)

This aesthetic spirit in China has been passed on from generation to generation, and the essay *Nine kinds of "Ting"* is a good case in point. This book includes nine chapters: "Ting' Wind", "Ting' Rain", "Ting' the Songs of Birds", "Ting' the Singing of Cicadas", "Ting' the Snoring of Man", "Ting' Peddling", "Ting' Storytelling", "Ting' Songs" and "Ting' Opera" (see Tingwu [2004]).

From these we can see that for Chinese, beauty is concrete and sensible, and thus the aesthetic activity is a sensible one. The Chinese character "Gan" (感) (being sensible) consists of two parts: "Xian" (咸, means all) and "Xin" (心, means heart or mind). "Xian" (咸) means "all", and has two implications as follows: (a) Chinese perceive the aesthetic object not just with their mind but also through the means of all sense organs, such as eyes, ears, nose, mouth, etc., and we would endeavor ourselves completely in the perceptive activity of appreciating the aesthetic object to such a degree that it becomes hard to separate ourselves from

¹¹ Wang Jia, an essayist in Qing Dynasty (1644-1912).

¹² "Kan" (看) refers to the visual activities of eyes, just like "to look at", "to have a look", "to see", "to watch", "to observe", "to read", "to appreciate", etc.

¹³ "Ting" (听) refers to the audio activities of ears, just like "to listen to", "to hear", etc.

¹⁴ Zhang Chao (1650-?), an essayist in Qing Dynasty.

the object as our emotion mingles with scenes. Zhuang Zi's dream of the butterflies¹⁵, Libai's invitation of the moon to drink along with him¹⁶ and Lin Daiyu's burying of fading flowers¹⁷: all of these are examples of the highest state of aesthetics; (b) Chinese perceive the aesthetic object as a whole by eyes, ears, nose, mouth and mind, eventually getting all kinds of aesthetic satisfactions, such as the satisfaction of eyes, ears, nose, mouth and heart, etc. This is the Chinese-featured "Five-Senses" aesthetic spirit (see Feng [2008]: 96).

However, the aesthetic activity of Chinese never halts upon perception. It goes from perception to rationality. Confucians stressed "perceiving things", with the intention of subliming the aesthetic activities to the state of improving the morality of the aesthetic subject, and for this purpose they developed the aesthetic concept of "analogy of virtue". Taoists also stressed for "perceiving things", but their intention was to sublime the aesthetic activities to the state of perceiving the spirit of the universe (that is Tao). Then they developed the aesthetic concept of "realizing Tao" from this. The aesthetic concepts of these two parties are different, but they equal in subliming the sense of beauty from perception to rationality. In a word, the aesthetics in China is different from the one in the West as it seeks the sense of beauty by

appreciating the beautiful things. In other words, it is an aesthetics which looks for its answer concerning beauty in the aesthetic subject. Conversely, the aesthetics in the West seeks the essence of beauty by breaking the beautiful things. In other words, it is an aesthetics which looks for its answer about beauty in the aesthetic object. Contrary to the western aesthetics that is based on perception but strays away from it and makes perception and rationality one opposed to each other, Chinese aesthetics is based on perception and sticks to it, turning into a genuine study of perception and an aesthetics that integrates perception with rationality.

5. THE AESTHETICS IN CHINA IS AN INTEGRATION OF "Kuai Gan" AND "Mei Gan"¹⁸

The aesthetics in the West seems to prefer "Mei Gan" to "Kuai Gan" and opposes them one to each other. It claims that "Kuai Gan" belongs to a lower-grade physical sense born out of an instinct both human beings and other animals have in common, while "Mei Gan" is considered a higher-grade psychological feeling that only human beings can have. Chinese aesthetics is different on this aspect. It values "Kuai Gan" highly, even as high as "Mei Gan". In other words, "Mei Gan" just equals to "Kuai Gan" for Chinese, and the relationship between them is overlapping and unitive. In the *Analytical Dictionary of Chinese Characters*, "Kuai" means "being delightful". In ancient Chinese language, "Kuai" is equal to "Le" (乐)¹⁹ and both of them mean "being pleasant or delightful", thus in the modern Chinese we have "Kuai Le" (快乐). So in Chinese aesthetics' terms, "Kuai Gan" is not only intended as a physical sense but also as a psychological one. "Kuai", as one of the catego-

¹⁵ Zhuang Zi (about 369 B.C.-286 B.C.), a philosopher and aesthetician in the ancient China, one of the representatives of Taoist aesthetics. In one of his works, Zhuang Zi says that once he dreamed of becoming a butterfly, but when he woke up, he felt confused at whether he became a butterfly or a butterfly became Zhuangzi himself. This reflects such an philosophical idea of Zhuang Zi that human beings and the other things in the world are mutual transformational.

¹⁶ In the poem *Drinking Alone in the Moonlight*, Li Bai (701-762) regarded the moon as his friend and invited it to drink alcohol along with him. This reflects his deep loneliness.

¹⁷ Lin Daiyu is one of the main women characters in *A Dream in the Red Mansions*, a novel of Cao Xueqin in Qing Dynasty. She is very sentimental when seeing the fading flowers, for she connects them to her own rough fate. Therefore she burys those fading flowers sadly, just like burying herself.

¹⁸ "Gan" (感) means sense. "Kuai" (快) means being pleasant/glad/happy, and "Mei" (美) means beauty. Therefore, "Kuan Gan" (快感) means pleasure, and "Mei Gan" (美感) means the sense of beauty.

¹⁹ "Le" (乐) originally means smile, laugh, but here both "Kuai" and "Le" are equal to happy, glad or pleasant, delightful, etc.

ries in the aesthetics in China, closely relates to “Le”, “Yue”, “Xi”, “Xiao”²⁰, etc. Therefore we can see that Chinese are “Kuai Le” no matter whether rich or poor, successful or not they might be, or even whether they are celebrating their birthday or the Spring Festival. “Kuai Le” has even become a greeting in Chinese. Gradually a kind of happy and optimistic spirit of life has taken shape, becoming a spirit of Chinese aesthetics as well. “Kuai Le” in Confucianism indicates self-confidence and a pleasure which transcends the personal gain and loss, taking «If advanced to dignity, they made the whole kingdom virtuous as well» (Legge [1991b]: 453) as one’s social responsibility. “Kuai Le” in Taoism is optimistic, it transcends the tangling of life and death and enjoys the lifestyle of «letting things take their own courses and letting human beings follow their own fate». Buddhism, originally believing in benevolence and never pursuing personal pleasure, developed the magnanimous spirit of tolerance and optimism after absorbing the self-confidence in Confucianism and optimism in Taoism, and being sinicized and remolded into Zen Buddhism. Confucius said, «They who know the truth are not equal to those who love it, and they who love it are not equal to those who delight in it» (Legge [1991a]: 191). So we can see that “Kuai Le” is the highest ideal of Confucianism. It constitutes the spirit of “Kuai Le” of the aesthetics in China along with the “Big ‘Le’” of Taoism and “the Biggest ‘Le’” of Buddhism. This makes the Chinese one an aesthetics of “Kuai Le” and this may also explain why tragedy has not well-developed in China. In *On “Kuai”*, Jin Shengtang put forward 33 kinds of “Kuai Le”. But later Zhang Chao, being not satisfied with the former 33 kinds of “Kuai Le”, proposed other 34 kinds of “Kuai Le” in *A Continuation of “Kuai”* (see Shengtang [1996]: 99-102; see also Chaowen [1996]: 323-5), one of his articles. Both articles have reflected the spirit of “Kuai Le” of Chinese literary figures. The high value attributed in China to “Kuai Gan” marks an additional

strong difference between Chinese and occidental aesthetics. Lin Yutang has also noted this as well: the westerners awe “Kuai Gan” with the constraint of rationality, so do the Indians who are under the rigid control of the asceticism. Only we Chinese can talk about “Kuai Gan” or “Kuai Le” without hesitation and constraints (Guoliang [1991]: 256). So for Chinese, “Kuai Gan” includes the physical, the mental, the material, the spiritual, the natural, the social, the artistic ones, etc., according to Jin Shengtang and Zhang Chao. Although the forms are different, they are all aesthetic and full of pleasure. From above, we can conclude that in the aesthetics in China, “Kuai Gan” is overlapping and unitive with “Mei Gan”. So the aesthetics in China is an aesthetics of “Kuai Le”.

6. THE AESTHETICS IN CHINA IS A UNITY OF THE PRAGMATIC AND THE AESTHETIC

It has been proved by numerous facts that the consciousness of aesthetics of human beings was originated from the primitive material production activities and related to the man’s desire for life as well as the pragmatic consciousness. The pragmatic consciousness is the cornerstone of the aesthetic consciousness. But the aesthetics in the West had excluded the pragmatic since Plato’s exploration of beauty. Till Kant, he simply took the pragmatic cornerstone in the aesthetics away and made the aesthetic opposite to the pragmatic. Since then, the aesthetics in the West has been far from the pragmatic and turned into a subject of metaphysics. In opposition to this, the aesthetics in China has taken a pragmatic route. Mo Zi²¹ said, «Only man fed well is possible to appreciate beauty» (Min [2008]: 27). Indeed, food, vital for man, is the material and pragmatic foundation of exploring beauty. Without food, man will die, and then what’s the use of beauty? So man needs a foundation for life, only with this can he carry out the aesthetic activities. Mo Zi summarized such an aesthetic rule: «“Zhi” is first and “Wen”

²⁰ Here “Le” (乐), “Yue” (悦), “Xi” (喜), “Xiao” (笑) are words related to happiness, gladness, pleasure, delight and laugh/smile.

²¹ Mo Zi (about 480 B.C.-420 B.C.), a philosopher and aesthetician in ancient China.

is second»²². “Zhi” means being pragmatic, it is the foundation of life; and “Wen” means art or the other entertainments in life, it belongs to the aesthetic activity. The relationship between the pragmatic and the aesthetic is not opposite but unified, thus Mo Zi often talked about aesthetics along with the problems of daily life, such as food, clothing, housing, etc. This is a basic thought in the aesthetics in China which believes that beauty is in the pragmatic. That’s why the aestheticians of China always combine beauty with daily life and the pragmatic. Yes, there are really a few exceptional examples, such as Han Feizi²³ who viewed the pragmatic opposite to the aesthetics. However, it is not typical but individual. With such a belief, Chinese have developed cooking technology and its aesthetics, clothing technology and its aesthetics, building technology and its aesthetics, musical art and its aesthetics, calligraphy art and its aesthetic, etc. So the aesthetics in China does not negate the pragmatic but combines with it very well, which is full of such aesthetic concepts that poetry can educate people, that music can reflect the politics of a nation, that writing can express one’s thoughts, that novels can serve for the social reforms, that beautiful brocade can promote diplomacy, etc. They all demonstrate the pragmatic feature of the aesthetics in China obviously. The ancient Chinese made the following as the aesthetic criteria of landscape paintings: it should be appreciated, it could be travelled by mind, and it could take spiritual pleasure to man. For example, Guo Xi, an artist in Song Dynasty, believed that a good landscape painting should not only be appreciated, but also have such functions: «Man could wander in it» and «Man could live in it» (Xi [1982]: 65). This is an integration of the pragmatic (such as «Man could live in it») and the aesthetic («It should be appreciated»). Certainly here “the pragmatic” is just in imagination, it is still aesthetic by nature. From these we can see that Chinese

tend to combine the aesthetic problems with the experiences of daily life. This is another important characteristics of the aesthetics in China.

7. THE DISTINCTIVE METHODOLOGY OF CHINESE AESTHETICS

The aesthetics in the West transforms all aesthetic questions into philosophical ones by using the rational methodology to deal with perceptual problems. This probably smothers the vitality of beauty, and the originally interesting aesthetic activities are likely to become a little dull, thus paving the way to the death of art or the death of aesthetics. Since the very beginning, that is from Plato to Baumgarten, the aesthetics in the West has been classified into the category of philosophy, which makes it hard for it to develop independently. Comparatively, the aesthetics in China, more fortunately, addresses perceptual questions by perceptual methodology and has more freedom to develop independently, instead of being enslaved by philosophy²⁴. In the traditional Chinese aesthetics, appreciating beauty was a truly happy, interesting and beautiful activity, which generally intended to pursue a mental pleasure. And in the long-term aesthetic practice, Chinese have developed a series of systematical methodology of researching aesthetics, such as “Gan” (感), “Jian” (鉴), “Shang” (赏), “Wan” (玩)²⁵, etc. “Gan” (感) means to appreciate beauty with eyes, ears, nose, mouth as well as the whole body together. For example, when reading a poem, the eyes are used to look at the words, the mouth is used to read the words, the ears are used to listen to the rhythm, the brain is used to think

²² “Zhi” (质) means being plain or pragmatic; “Wen” (文) means magnificent, gorgeous, very beautiful.

²³ Han Feizi or Han Fei (about 280 B.C.-233 B.C.), a philosopher and aesthetician in ancient China.

²⁴ Certainly this is the situation of the traditional aesthetics in China. With the import of the aesthetics in the West, the aesthetics in China has changed greatly on this.

²⁵ Here “Gan” (感), “Jian” (鉴), “Shang” (赏), “Wan” (玩) are the ways/methods of appreciating beautiful things or researching aesthetics for Chinese. “Gan” (感) means to appreciate beauty with sense organ/s; “Jian” (鉴) means to distinguish beauty from ugliness; “Shang” (赏) means to appreciate beauty by being immersed into the world of aesthetic objects; “Wan” (玩) means to play or to entertain oneself.

about the theme and the implied meaning. Only all sense organs involved could the beauty in a poem be felt and could “Mei Gan” (the sense of beauty) be acquired. Therefore, Hu Yinglin²⁶ summarized that a poem should be «completely beautiful» (Min [2008]: 364-365), that is, it should be beautiful in words, rhythm, emotion and taste. “Jian” (鉴) means to distinguish between beauty and ugliness. The world is so complicated that sometimes beautiful things mix with ugly ones, sometimes different levels and kinds of beauty mix together, and they all need to be distinguished from each other. That’s why Liu Zhou²⁷ said,

Beauty and ugliness always mix together. We should observe and study things objectively to distinguish them. And it is hard to distinguish genuine things from fake ones. Our subjectivities are quite essential on this to analyse them and distinguish them. (Min [2008]: 182-183)

“Shang” (赏) means to appreciate beauty by being immersed into the world of aesthetic objects. That’s why Confucius was so intoxicated that «he couldn’t tell the tastes of different delicious food for a long time after listening to the Music “Shao”» (Legge [1991c]: 199). “Wan” (玩) originally means to play or to entertain oneself. There are different kinds and levels of “Wan”, such as the proper one and the improper one, the elegant one and the vulgar one, the superior one and the inferior one, etc. There is such a saying in *The Shu King*, «By trifling intercourse with men, he ruins his virtue; by finding his amusements in things (of mere pleasure), he ruins his aims» (Legge [1899]: 150-151). This kind of “Wan” has been disagreed and blamed all the time. Certainly “Wan” here is an aesthetic pursuit for freedom and an elegant entertainment of human beings. It is “aesthetic playing”, according to Schiller. We should say that if “Shang” is intoxication, then “Wan” is infatuation. It is based on “being keen

on a thing”, and it is a complete input of emotion, interest, taste, demeanor, disposition and artistic talents of an aesthetic subject. “Wan”, as a kind of aesthetic playing, is a man’s instinct as well as his pursuit of freedom, his elegant entertainment and his aesthetic playing. Just like what Schiller said, «Man only plays (“Wan”) when in the full meaning of the word he is a man; and he is completely a man only when he plays (“Wan”)» (Liyuan [2003]: 163). In Chinese aesthetics, “Wan” focuses on the gracefulness, beauty, unusualness, talent or wisdom of a player, so we should say it is an aesthetic playing that can reflect one’s pursuit for freedom and graceful entertainment, such as “Wan” mountains, “Wan” water, “Wan” the moon, “Wan” birds, “Wan” flowers, “Wan” stones, “Wan” porcelains, etc. When reading essays of Qing Dynasty, we may find several kinds of “Wan” which reflect the player’s talent, wisdom and aesthetic interests. It will help us to understand what aesthetics really means in China (see Gongzheng [2008] and Lizhong [2010]). These creative, elegant and interesting methods of appreciating beauty, such as “Gan”, “Jian”, “Shang”, “Wan”, cannot be found in any other cultures. The methodology in the aesthetics in China is distinctive.

Now, we can see that Chinese aesthetics differentiates itself from the western one becoming a unique aesthetics, with these seven main features. It originates from the basis of the relationship between man and nature. It upholds “Yi Xiang” (意象) and grants importance to “Shen Yun” (神韵). It integrates perception with rationality, “Kuai Gan” (快感) with “Mei Gan” (美感), pragmatism with appreciation, etc. Nevertheless, Chinese aesthetics also has its own distinctive methodology. Such is the aesthetics in China, with its long history and distinctive features. It could only exist and grow up in the fertile cultural soil of China.

BIBLIOGRAPHY

Appended Words (II), in *The Book of Changes*.
Chao, Z., 2001: *Reflection on Dreams*, Jiangsu Ancient Book Press, Nanjing.

²⁶ Hu Yinglin (1551-1602) is a theorist on poetry in Ming Dynasty (1368-1644).

²⁷ Liu Zhou (514-565) a scholar in Northern Dynasty (439-589).

- Chaowen, Z., 1996: Essay in *The Collection of Elegant Essays: Essays of Fifty Writers in Ming Dynasty and Qing Dynasty (II)*, in H. Zhuoyue (ed.), Hundred Flowers Literature and Art Press, Tianjin.
- Eberhard, W., 2006: *The Dictionary of Chinese Symbols: Hidden Symbols in Chinese Life and Thought*, English translation by G.L. Campbell, Routledge, London-New York.
- Feng G., 1998: On "Yi Jing" in the Communication between Chinese Culture and Western Culture, "Foreign Aesthetics", 15.
- Feng G., 1996: 21st Century: A Century for Comparative Aesthetics, "Culture and Communication", 4.
- Feng G., 2008: New Research of the Aesthetic Concepts in the Ancient China, "The Academic Journal", 5.
- Gongzheng, W., 2008: "Shang" & "Wan" in Ming Dynasty and their Cultural & Aesthetic Criticism, "Academic Journal of Nanjing University", 3.
- Guoliang, P. (ed.), 1991: *On Idyllic Life*, Hunan Literature and Art Press, Changsha.
- Hongdao, Y., 1988: Preface of *Collections of Chen Zhengfu*, in J. Wenzhao (ed.), *Collection of Chinese Ancient Literary Theory (I)*, Channel Literature and Art Press.
- Jia, W., 1997: On the effect of "Sheng" and "Se" on Men, in J. Guangdou (ed.), *Chinese Ancient Essays*, Shaanxi People Press, Xian.
- Kohn, H. (ed.), 1964: *J. P. Eckermann conversations with Goethe*, English translation by G.C. O'Brien, Frederick Ungar Publishing, New York.
- Lang, Y., 2009: *The Principles of Aesthetics*, Beijing University Press, Beijing.
- Legge, J., 1991a: Yung Ye, in *The Chinese Classics: Confucian Analects*, vol. I, SMC Publishing, Taipei.
- Legge, J., 1991b: Tsin Sin (Part I), in *The Chinese Classics: Confucian Analects*, vol. II, SMC Publishing, Taipei.
- Legge, J., 1991c: Shu R, in *The Chinese Classics: Confucian Analects*, vol. I, SMC Publishing, Taipei.
- Legge, J. (ed.), 1899: *The Shu King: Book V. The Hounds of Lü*, in *The Sacred Books of China*, Charles Scribner's Sons New York.
- Liyuan, Z. (ed.), 2003: *Abstracts of Masterpieces of the Western Aesthetics*, Jiangxi People Press, Nanchang.
- Lizhong, S., 2010: *Leisure and Elegance: Cultural Research of the Scholars' - "Shang" Flowers in the South of Yangtze River at the End of Ming Dynasty and the Beginning of Qing Dynasty*, "Academic Journal of Fudan University", 2.
- Maritain, J., 1991: *Creative Intuition in Art and Poetry*, English trans. by L. Youyuan and L. Xuanmin, Three Joint Publishing Company, Beijing.
- Min, Y. (ed.), 2008: *The Writings Which were not collected in Complete Works of Mo Zi*, in *Selected Material of Chinese Aesthetics History*, Fudan University Press, Shanghai.
- Shengtan, J., 1996: On "Kuai", in H. Zhuoyue (ed.), *The Collection of Elegant Essays: Essays of Fifty Writers in Ming Dynasty and Qing Dynasty (II)*, Hundred Flowers Literature and Art Press, Tianjin.
- Tingwu, H., 2004: *Nine kinds of "Ting"*, Beijing Octorber Literature and Art Press, Beijing.
- Xi, G., 1982: *On the Landscape Paintings*, in S. Zicheng (ed.), *A Collection of Comments on the Masterpieces of Paintings throughout History*, Cultural Relics Press, Beijing.
- Xie, L., 1998: *Dragon-Carving and The Literary Mind*, in Z. Zhenfu, *A New Interpretation of "Dragon-Carving and The Literary Mind"*, Zhonghua Book Company, Beijing.
- Yong, W., 1995a: *On Beauties*, in L. Dajie (ed.), *Selection of Essays in Ming Dynasty*, Shanghai Ancient Book Press, Shanghai.
- Yong, W., 1995b: *On "Shang"*, in L. Dajie (ed.), *Selection of Essays in Ming Dynasty*, Shanghai Ancient Book Press, Shanghai.
- Yu, L., 1995: *Attitude*, in *Sketches of Idleness and Pleasure*, The Author Press, Beijing.
- Yutang, L., 1990: *On Chinese and Western Paintings*, in M. Yuan (ed.), *Essays on Life Written or Translated by Lin Yutang*, Zhejiang Literature and Art Press, Hangzhou.



Citation: D. Sparti (2017) *Improvviso. Etica e estetica dell'improvvisazione coreutica*. *Aisthesis* 10(2): 135-149. doi: 10.13128/Aisthesis-22415

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 D. Sparti. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Improvviso. Etica e estetica dell'improvvisazione coreutica

DAVIDE SPARTI

(Università degli Studi di Siena)
davide.sparti@unisi.it

Abstract. While all human agency unfolds with a certain degree of improvisation, there are specific cultural practices in which improvisation plays an even more relevant role. Argentine tango is one of them. If tango is the chosen field of reference, I do not attempt to sing the praises of the form, but rather to establish a set of categories which enable to analytically frame improvisation (understood as the capacity to produce, under the special conditions of performance, something new). My contribution, as Wittgenstein would say, has a “grammatical” design to it, proposing signposts and concepts to clarify the significance of the term “improvisation”.

Key words. Improvisation, tango, choreography, affordance, negative capability, risk.

PREMESSA

Improvvisazione descrive la capacità di far leva sull'imprevisto. Ciascuno di noi è indotto ad improvvisare dalla contingenza delle circostanze (la macchina va in panne; mi imbatto in una persona che non mi sarei mai aspettato di incontrare...), e dal fatto che ruoli e regole non sono in grado di anticipare esattamente il corso degli eventi, o comunque, che siamo noi a non essere in grado di anticipare come risponderemo a tali congiunture. Ma analizzare cosa significhi improvvisazione è altra cosa. Non si tratta di cavarsela in circostanze mobili quanto di concettualizzare una pratica performativa, fornendo categorie per pensarla. Pur parlandone con una certa disinvoltura, non sempre sappiamo descrivere tale pratica con la dovuta precisione. Come è possibile l'improvvisazione? Da dove viene? Come la si costruisce? Sulla base di quali criteri si prendono “decisioni” mentre si improvvisa? Da quali fattori interni ed esterni si è condizionati? Ci si può riferire a un'etica dell'improvvisazione? Che forma assume? Sono domande che intendo qui esplorare (non risolvere), esplorare attraverso una gamma di categorie. Prese insieme, tali categorie costituiscono una cornice di intelligibilità per pensare

sia la pratica concreta sia la nozione più astratta di improvvisazione come tipo di agire. Per farlo mi avvalgo di considerazioni filosofiche sviluppate nel contesto dell'estetica, integrate però da resoconti della condotta improvvisata così come viene esercitata in pratiche¹. Sullo sfondo di questi riferimenti teorici dirigerò la mia attenzione a un campo altrettanto specifico, quello del tango argentino (e della milonga, il luogo dove il tango si riversa diventando pratica sociale). Non si tratta in alcun modo di fare un'apologia dell'eccezionalità del momento creativo quale stigma della libertà umana. I ballerini e le ballerine di tango non sono eroi. Obbediscono al requisito specifico di un campo in cui essere non convenzionali è la convenzione; in cui cambiare fa parte della tradizione².

Il tango argentino corrisponde a una forma musicale e coreutica emersa nel periodo di transizione fra il XIX e il XX nell'area di Rio de la Plata. Poiché la forma musicale del tango (*tango canción*) non è quasi mai improvvisata, nel presente contributo mi concentro esclusivamente sulla forma coreutica, ossia sul tango danza (cfr. anche Sparti [2015]). L'analisi del tango è riconducibile a sei elementi senza la cui presenza simultanea il tango non si configura: il luogo (lo spazio pubblico della milonga). Il tempo (la durata della tanda, un gruppo di tre o quattro tanghi ritmicamente o stilisticamente omogenei che rappresenta l'unità di tempo non interrotto in cui si balla con un partner determinato). Un vocabolario di movimenti condivisi che il corpo ha "indicizzato" (una volta acquisito, ci si rapporta all'altro con la fidu-

cia proveniente da un già-danzato/già sentito che costituisce la conoscenza di sfondo di chi balla)³. Le coppie di ballerini. La musica (il referente musicale su cui si balla). Il codice della milonga, ossia l'insieme di norme che regolano la formazione e la dissoluzione delle coppie, nonché la gestione del flusso nella sala da ballo.

Il tango è una danza di coppia. La diade è la sua unità fondamentale e non ulteriormente scomponibile. Non si può ballare tango da soli. Impone la necessità dell'altro. Senza il quale il tango non sussiste. Nel tango, in altre parole, si opera sempre in modalità-noi, ed il tango come danza esiste solo tra-due. Due persone – di solito un uomo e una donna – aderiscono vicendevolmente, e si muovono insieme seguendo modelli più o meno riconoscibili, diventando, almeno per la durata di una tanda, un accoppiamento ambulante e un'unità coreografica. Poiché si balla spesso con persone sconosciute, o quasi (si conoscono di vista ma non necessariamente se ne conosce il nome), il tango è un'esperienza d'incontro. Un incontro che si consuma ed estingue nel corso di pochi minuti, durante i quali si conferisce forma a quanto accade mentre accade. Una collaborazione che è una co-elaborazione (una improvvisazione a due). Abbiamo così una particolare relazione di coppia, basata sulla valorizzazione del momento di creazione congiunta. Una forma di agire co-generativo. Ci si accoppia, ego propone, alter risponde a quanto suggerito. Solo che nel "rispondere" l'altro non dispiega oblatività facendo da semplice eco. Aggiunge connotazioni. Proprio questi scarti permettono di imprimere una svolta alla danza. Non solo ballare come voglio io ma ballare come non sapevo di potere (e volere). Quello che emerge nel corso della danza corrisponde non alla mia idea (iniziale) ma piuttosto

¹ Non mancheranno inoltre riferimenti agli studi sul jazz, poiché rappresentano uno dei pochi luoghi dove l'improvvisazione è stata teorizzata.

² Novità, originalità, inventiva, si noti, sono elementi che appartengono al codice dell'arte moderna. A partire dall'estetica ottocentesca (e dal rigetto della teoria aristotelica della *mimesis*), il culto euro-americano della creatività produttiva è incorporato nelle aspettative nei confronti dell'artista. Altrove e in passato l'improvvisazione apparteneva a un'altra tradizione; era funzionale a un sistema orale che aveva bisogno di agevolare la fissazione nella memoria di determinate storie. A questo scopo si elaboravano molteplici variazioni di quanto narrato.

³ Un vocabolario di movimenti che è anche un vocabolario prossemico e spaziale. Esso agevola la familiarità tanto nei confronti di determinati snodi nello spazio quanto della configurazione intercorporea assunte dai due ballerini. Acquisito l'*habitus* del tango non è più necessario memorizzare o visualizzare le configurazioni: si sentono cinestheticamente, avvertendo anche quelle che sono le opzioni disponibili in ciascuna situazione.

alla mia risposta alla risposta dell'altro alla mia proposta. In quanto pratica che implica prontezza, e la capacità di rendersi disponibile per un'ampia varietà di possibili situazioni, l'improvvisazione, nel tango, investe così entrambi i ruoli, non solo quello del proponente.

COREOGRAFIA, IMPROVVISAZIONE

In termini molto generali possiamo definire danza una sequenza di eventi strutturati in certi modi. Coreografo, tradizionalmente, è chi dice ad altri cosa fare per strutturare tali eventi. E coreografia è un insieme di istruzioni esplicite per l'organizzazione dei corpi nello spazio e nel tempo, attraverso una serie di passi puntuali e prescritti. Il coordinamento fra ballerini è così ottenuto tramite una traccia annotata che definisce i parametri dell'interazione⁴. Coreografia è anche movimento modulato secondo una forma. La bellezza della danza coreografata consiste nel fare le cose accuratamente e in maniera coordinata.

L'attività del coreografo è invisibile agli occhi del pubblico, è frammentata, ed è contrassegnata da ripensamenti e riscritture (il coreografo dispone del lusso di un tempo esteso, che permette di deliberare a lungo su come arrangiare i movimenti). Solo se così prodotto, quale lavoro coreografato soggetto a re-visione (eliminando ridondanze e incoerenze), sarà degno di essere presentato in pubblico⁵. Nella *Teoria estetica* Adorno (1970) ha

⁴ Il sistema notazionale è più efficace in musica e in teatro (grazie all'astrazione del sistema tonale – nonché alla tastiera – ed alla testualità delle sceneggiature) che nella danza. Il corpo non è infatti uno strumento, ma la sorgente dell'espressività. Circostanza che rende difficile correlare movimenti specifici con sistemi notazionali, spingendo la danza verso le arti autografiche (cfr. Goodman [1968]; Margolis [1981]). Vi sono dispositivi notazionali per contesti coreutici, ma l'implementazione di quanto prescritto non è un procedimento meccanico, e la danza resta un'arte parzialmente impermeabile al requisito allografico di disporre di criteri per sancire l'esatta duplicazione (piuttosto che il tradimento o persino la contraffazione) di una determinata opera.

⁵ Naturalmente ci sono molti modi per far valere una

non a caso sentenziato come le partiture siano quasi sempre migliori delle esecuzioni che su di esse si basano.

Consideriamo ora chi improvvisa (per il quale le direttive coreografiche non rappresentano il modo più attraente di fare le cose. L'improvvisazione libera precisamente da questa istanza di pianificazione centralizzata). Chi improvvisa non dispone di un insieme di istruzioni per gestire l'interazione, ed è indotto a porsi la domanda: cosa sta per succedere ora? E cosa succederà dopo? Chi improvvisa crea in condizioni "spettacolari", nel doppio senso che crea in presenza di spettatori, e che crea *mentre* balla. La concezione e l'esecuzione, ossia la presentazione pubblica, occorrono simultaneamente. Il tempo concesso per concepire un movimento corrisponde esattamente alla durata della sua esecuzione. Anche l'improvvisazione viene sviluppata secondo schemi compositivi, solo che la coreografia emerge insieme al – allo stesso tempo del – movimento. I parametri dell'interazione sono insomma stabiliti *in situ*, durante il ballo, piuttosto che prima di esso, disegnando in tempo reale una coreografia inedita. Decisioni sul fraseggio, sul ritmo, la durata, la collocazione nello spazio, le distanze fra i ballerini, le forme del movimento, non sono prese *prima* dell'esecuzione. Sono prese sul momento. Il grado di libertà decisionale di chi balla è pertanto ampio.

Fatta questa premessa occorre però sottolineare come l'opposizione fra improvvisazione e coreografia *non coincide* con quella fra atti spontanei e prodotti mediati. In *Evento firma contesto* Derrida ([1988]: 19) ha persuasivamente mostrato come le nozioni di singolarità e originalità siano legate ad un ordine non singolare e non originale (ma noto e familiare) che permette di riconoscerle (ossia di individuarle) come tali. Un'improvvisazione deve essere riconoscibile; ed anzi, deve essere riconoscibile come originale, ossia come diversa dalle precedenti. L'alterità, ecco il punto, presuppone

coreografia. I movimenti possono essere prefissati ma la forma aperta. O viceversa, la forma può essere predefinita ma i singoli movimenti varieranno di performance in performance (cfr. Brenaham [2014]).

l'iterazione (la ripetizione) come sfondo – come orizzonte concettuale – che la delimita e permette di identificarla. In questo senso un'improvvisazione è già da sempre mediata da una conoscenza non improvvisata che rappresenta la condizione della sua riconoscibilità. La distinzione chiave non è quella fra forma mediate (regolate) e immediate (spontanee) di creazione, ma fra differenti modi della mediazione. Ogni distinzione, peraltro, dipende dal linguaggio che la produce. Improvvvisazioni e coreografie non sono fatti della natura. Sono descrizioni che utilizziamo (in modi che debbono essere comunicabili) per rendere conto dell'agire.

Insistiamo sulla tesi di Derrida (cfr. Landgraf [2011]: 4, 23-24). L'aporia è questa: se improvvisare significasse inventare una cosa del tutto singolare per la prima e unica volta (il che è già di per sé una caricatura della libertà umana), se il nuovo rinviasse a ciò che è appena nato, a ciò che è assolutamente primo, non sarebbe riconoscibile né comunicabile e condivisibile. Il nuovo rimanda necessariamente al già costituito come sfondo che permette di riconoscere lo scarto rispetto all'ordine esistente (ogni improvvisazione si riconnette, magari anche per alterarla, ad una struttura che la precede; risponde – trasformandolo – a ciò che la precede). Altrimenti si avrebbe qualcosa di talmente idiosincratico da risultare privo di senso. Isolata e illeggibile, quella mossa non supera la prova del tempo. La novità, in altre parole, deve essere rilevata da qualcuno, avendo inevitabilmente due componenti: è inattesa (è creativa, sorprendente, nuova...) ed è riconoscibile (come nuova).

L'assunto dell'immediatezza performativa dell'improvvisazione – come se arrivassimo “vergini” di fronte a un evento creato “di getto”, o come se inventassimo gesti inediti *ad libitum* – è illusorio. Ogni improvvisazione deriva e si forma in rapporto a strutture ed a conoscenze antecedenti che si porta dentro. Non in opposizione a esse. Questo significa, peraltro, che è impossibile determinare con esattezza fino a che punto qualcosa sia improvvisato, o dove cominci e dove venga meno l'improvvisazione. Nonostante la potenza del cominciare, l'improvvisazione inizia sem-

pre come variazione di (o da) un modello condiviso (non si può generare il tutt'altro, accedendo da fuori ad un ulteriore fuori). Poiché ogni nuova azione reca in sé il peso del passato, la libertà di chi improvvisa è necessariamente condizionata. Al di là della retorica del non documentato, di ciò che sfugge alla notazione, ogni improvvisazione, pur nella sua evanescenza, emerge grazie ad una serie di mediazioni e iscrizioni. Data questa intrusione surrettizia di un tempo precedente in quello attuale, ogni inizio è già da sempre iniziato.

Fra coreografia e improvvisazione restano nondimeno delle importanti differenze. Anzitutto la cornice – e pressione – temporale, ossia la limitatezza di mezzi (come uno spartito) per disegnare l'agire. In secondo luogo, l'impossibilità di eliminare i “fallimenti”, vale a dire l'irreversibilità dell'improvvisazione: ogni scelta, ogni mossa, essendo definitiva e non cancellabile, diventa parte dell'improvvisazione in corso. Un tango ballato nel contesto della milonga ha qualcosa di ineluttabile; è il momento che interrompe la prova, l'allenamento. Non si può retro-danzare quanto ballato come si rivede e riscrive la bozza di uno spartito. Certo, per quanto annotata, ciascuna coreografia ha i suoi inevitabili punti di indeterminazione, un'area residuale non coperta dalla traccia coreografica, che chi danza gestisce o realizza sul momento. Così la coreografia effettivamente eseguita è sempre il doppio frutto delle istruzioni e di quanto deciso *in situ*. Ma la coreografia resta centripeta: mira alla riproduzione esatta della notazione. L'improvvisazione è invece centrifuga o eccentrica. Non solo. Nel caso della coreografia, l'improvvisazione è un sottoprodotto del surplus incontrollabile di fattori che nel corso dell'esecuzione concausano l'esito dell'interazione fra ballerini, laddove nel caso dell'improvvisazione in contesti specializzati come quelli del tango o del jazz (cfr. Sparti [2016]), l'imprevedibilità è *provocata*, provocata operando su parametri che massimizzano la variazione, incrementando la probabilità che accada l'improbabile (cfr. Landgraf [2011]: 38).

In quanto pratica costruita intorno alla centralità del tentativo, della mossa che mette alla prova il linguaggio della danza, il tango rappre-

senta il sito ideale per analizzare la generatività. A differenza dei balli standard (compreso il tango da sala che in essi rientra), dove si eseguono sequenze coreografate, nel tango argentino si imparano schemi per la produzione di (nuove) sequenze. La circostanza di chiedere agli allievi di inventare una “uscita” da una sequenza appena appresa (piuttosto che impartire istruzioni che l'allievo segue pedissequamente, creando dunque dipendenza, in antitesi alla condotta improvvisata) rivela fino a che punto la divisione fra l'apprendimento formale della tecnica e la pratica dell'improvvisazione non valga per il tango: fanno parte dello stesso processo, un processo che recupera la dimensione dell'iniziativa affinché i necessari punti di riferimento non diventino un rifugio in cui installarsi. Il tango valorizza pertanto il principio della contingenza, riassumibile nell'espressione: «È così, *ma anche* altrimenti», nel senso che ogni interazione avrebbe potuto svilupparsi altrimenti, o diversamente dall'atteso (laddove il principio della necessità rimanda invece a ciò che non-può-non-essere). Un tango ballato è così un evento particolare, contrassegnato dalla co-autorialità e costruito diacronicamente mentre lo si porta a compimento. Poiché coincide con il risultato congiunto di una serie di interazioni, più che una danza a due il tango è una forma di emergenza, nel duplice significato di stato di emergenza (una situazione che sospende la legge stessa su cui si basa) e del delinearsi di una configurazione⁶.

AFFORDANCES

Vorrei insistere nel decostruire il mito della spontaneità dell'improvvisazione. Anche se chi improvvisa è situato nel momento presente ed è privo dell'ausilio di dispositivi come una traccia coreografica, attiva nondimeno un insieme di risorse che agevolano la costruzione dell'improvvisazione: la tecnica, la memoria, l'immaginazione, l'uso dello spazio a disposizione, la musica,

con il suo carattere sollecitante o invitazionale (un brano di tango ha forma strutturata con precisione stringente ma racchiude nondimeno slittamenti interni e virate inattese a cui chi balla può riferirsi per improvvisare). Come il *bricoleur* descritto da Lévi-Strauss (1962: 30 ss.), chi improvvisa si arrangia con le risorse a disposizione, rapportandosi ad un paesaggio di attrattori che vengono percepiti, scelti e sfruttati.

Consideriamo lo spazio. Chi balla il tango, di regola, si muove in spazi ristretti. Deve non solo formare una mappa mentale dello spazio disponibile (percepiamo come praticabili solo determinate traiettorie). Alterna un'attenzione telescopica che abbraccia la sala da ballo nel suo complesso, e la ronda che in essa si muove, ad una micro-attenzione diretta ad aspetti specifici, per esempio allo spazio sferico intorno alla coppia, la bolla entro la quale chi balla si muove. Solo così può mobilitare quella che potremmo chiamare immaginazione spaziale, la capacità di scoprire o riorientare creativamente e *in situ* traiettorie – anche traiettorie mai percorse prima – appropriate allo spazio (e all'intervallo temporale) disponibile⁷.

Pensiamo ora alla memoria, una risorsa indispensabile già solo per il coordinamento motorio. Rappresenta il magazzino con la nostra riserva di possibilità consolidate, una dotazione che ci permette di affrontare con la dovuta calma il prossimo incontro con l'altro. È grazie all'intervento della memoria volontaria che in situazioni critiche possiamo riattivare le modalità utili per venirne a capo. Essa è fondamentale anche per ricordarsi come si è ballato ieri, magari al fine di non ripeterlo. Senza un vocabolario acquisito siamo come un pianista che non conosce le scale: non ha riferimenti per articolare le melodie, per essere accurato. La memoria è la risorsa che agevola l'eloquenza dell'articolazione con cui si balla.

Queste *affordances*, queste possibilità di azione fornite o innescate dal contesto, vanno come detto mobilitate, nello stesso senso in cui la materiali-

⁶ La milonga può a sua volta essere pensata come una società di emergenza, in cui l'ordine si scopre o stabilisce strada facendo.

⁷ Poiché il suolo è un'attante che permette di generare movimento condiviso, l'incontro tattile con la pavimentazione è nel tango oggetto di percezione.

tà di una superficie permette la locomozione solo per chi sa usarla. Ma per essere mobilitate bisogna disporre di competenze, quella di notarle (di prestarvi attenzione) e quella di rispondervi con abilità. Oltre a questa apertura e a questa prontezza, vi è la competenza distinta e ulteriore di estendere la percezione delle possibilità di azione fornite da un ambiente. Le *affordances* dipendono così dalle abilità di chi ne approfitta (cfr. Chemero [2003]). Più che il caso (*chance*), nel corso di un'improvvisazione conta la presa di rischio, ossia la capacità *to take a chance*. Le contingenze e il caso diventano produttivi solo se accoppiate all'abilità di portare a compimento le situazioni che grazie ad esso sono emerse. Le opportunità di azione non risiedono in me ma si liberano ballando. Consideriamo quanto segue: il gesto della persona con cui ballo, o un determinato passaggio musicale, producono conseguenze inattese. Interessante! A questo posso/voglio rapportarmi. Rispondo, e aggiungo qualcosa. C'è un disegno coreografico aperto che stiamo concorrendo a generare. Percepire che qualcosa sta iniziando a prendere forma significa aver contribuire già al suo sviluppo.

Chi improvvisa insegue e persegue un certo grado di consistenza e riconoscibilità: annette (magari per variarlo) quello che accade adesso a quanto emerso precedentemente. Quella del tango è una creatività seriale, ha una qualità compositiva, essendo basata sulla capacità di collegare i movimenti in frasi. Un fare che, guardando indietro per procedere in avanti, si articola sviluppando la sua propria storia, combinando reiterazione e alterazione. In sintesi, l'improvvisazione è necessariamente vincolata, al punto che il contesto ha per certi versi il potere di "determinare" il contenuto dell'improvvisazione. E lavorare nei limiti di spazio, tempo, vocabolario e musica non inibisce né ostacola l'improvvisazione. Al contrario, ispira la condotta improvvisata.

TEMPORALITÀ

Nel caso della danza coreografata il tempo è quello ragionato e fissato nella coreografia pre-

scritta. I gesti sono ricondotti a un passato che viene riprodotto e rivitalizzato nell'esecuzione. Il futuro è pertanto già compresso nel presente. Nel film documentario *Tango Baile Nuestro* si vedono dei vecchi milongueri che assistono alla performance di un gruppo di giovani ballerini ripresi per un programma televisivo inglese. Alla fine della performance esprimono in maniera quasi unanime il loro disgusto per un ballo che era coreografato. Il tango non segue impronte, né lascia tracce (qualcosa rimane nella memoria, ma non viene usato come una ricetta da eseguire in maniera rigida).

Nel caso del tango il tempo si realizza e configura adesso (i gesti sono generati sul momento), in una contemporaneità di cui, come ballerino, faccio parte a pieno titolo. Certo, chi improvvisa guarda al passato prossimo, grazie alla ritenzione di quanto appena avvenuto, così come anche al passato storico, al ricordo di quanto avvenuto tempo fa. Sia per mobilitare il citato magazzino di spunti acquisiti, sia per evitare inizi abortiti e fallimenti passati (cfr. Peters [2016]). Solo se ci ricordiamo come abbiamo cominciato l'ultimo o penultimo tango, come abbiamo gestito quell'angolo della pista, se ci è chiaro da quanto tempo stiamo guidando degli *ochos*, possiamo allentare la presa che determinate figure o sequenze esercitano su di noi. Contro l'idea di Dreyfus (2000) secondo cui chi improvvisa sarebbe totalmente assorbito nel farsi della pratica⁸, fondamentale è il *tracking* (il tener traccia di quello che succede) di cui parla De Spain ([2014]: 45 ss.)⁹. Ogni

⁸ Ciò non significa che l'attore concepisca piani mentali da esternalizzare fisicamente, ma – più radicalmente – che le capacità cognitive sorgono in, e presuppongono, agenti incarnati e situati nel mondo. Contro il modello cartesiano, i confini della mente, e della trasparenza cognitiva non rappresentano i confini di noi stessi. Il tango rivela fino a che punto la mente sia un "organo" tracimante, che straripa e scola spudoratamente al di fuori del cranio (si parla di *consciousness overflow*), coinvolgendo il corpo e l'ambiente e configurando una forma complessa di agentività intelligente, una *minded agency*, in perfetta sintonia con la teoria della mente estesa di Andy Clark (2011).

⁹ Crossley ([2005]: 9) fa riferimento a delle *reflexive body techniques* proprio per descrivere quelle tecniche il cui

improvvisazione *presuppone* tradizione (memoria) e prontezza (tecnica) ma *non dipende* da esse. È guidata dal passato, non determinata da esso (piuttosto che esserne ostaggio, controllo il modo in cui il passato interviene nel dare forma al presente). Se inizialmente nel tango si apprendono copioni e sequenze, nel corso del tempo si impara non solo a combinare tali copioni ma a riscriverli dinamicamente. Il tango valorizza una concezione legata meno ai contenuti dell'improvvisazione (la collezione di passi e figure da combinare) e più alla dinamica interattiva. In cui le "decisioni" su dove andare/come proseguire si aggiornano continuamente. Se l'agire intenzionale può essere definito come quell'agire in cui il fare e la consapevolezza del fare si implicano reciprocamente, nel caso dell'improvvisazione, osserva Bertinetto ([2015]: 179, 187), l'intenzione non si forma *prima* dell'azione, sotto forma di piano deliberato che mi permette di rappresentare uno stato a venire, ma emerge e si articola nel corso dell'azione (scopro dove andare e come andare avanti mentre procedo; scopro cioè il futuro via via che si delineano le conseguenze di quello facciamo).

Anche un'esecuzione da coreografia ha luogo nel tempo. È *contenuta* nel tempo (lo è necessariamente), ma non contribuisce a plasmarlo. Il fatto che una coreografia prenda tempo per essere eseguita non ha alcuna particolare conseguenza su (la produzione de) il risultato. Nel caso di chi improvvisa, invece, la danza viene creata *mentre* la si esegue. L'improvvisazione mette in scena – e ci rende testimone de – la nascita della forma. È questo gioco con la forma ha il potere di catturarci. Una parte della specificità (e dell'eccitazione) creata dall'improvvisazione – e condivisa da alcune pratiche sportive (come sottolineato da Gumprecht [2006]; cfr. anche Landrgaf [2011]: 145-146) – è il richiamo su quello che sta accadendo proprio adesso, su una forma che si sta configurando. È questa circostanza – qualcosa sta per succedere, ma non sappiamo esattamente cosa – che eccita la curiosità e cattura l'attenzione (tanto di chi

improvvisa quanto di chi osserva chi improvvisa). Il fatto che qualcosa stia avendo luogo qui, e poi lì, e poi più in là. E noi passiamo di evento in evento, di decisione in decisione. Di qui il carattere istantaneo dell'improvvisazione, il legame costitutivo con gli istanti della situazione in corso, che non viene inficiato dalla ripetizione sera dopo sera dei brani del repertorio su cui si balla. Il tango è l'affermazione della supremazia della singolarità dell'istante sull'eternità del testo (cfr. Badiou [2015]). Terminata la danza resta il referente musicale (un brano, come *Verano portegño* ad esempio), che però in se stesso non è un evento di tango. È tutt'al più un'esortazione a farlo esistere (si ha danza quando il corpo diventa luogo d'incontro con la musica).

Che statuto hanno i singoli tanghi¹⁰? Abbiamo a che fare con un'opera allografica (un determinato brano di tango), la cui versione (ballata) è però un'originale (è autografica). I tanghi/testi permettono infatti diverse realizzazioni o messa in forma coreutica. Permettono di produrre differenza nella ripetizione. La fissità del testo crea l'illusione di un appiglio solido, ma il testo è solo un pretesto. Il brano musicale è referente, non coreo-

¹⁰ Emerge qui una questione ontologica cruciale. La danza produce opere d'arte solo quando abbiamo a che fare con coreografie concepite per essere eseguite innumerevoli volte, ossia riprodotte? O anche eventi performativi singoli possono avere lo statuto di opere d'arte? (Goodman [2008]; Davies [2011]). Di più: si può attribuire ai singoli tanghi lo statuto di lavoro artistico se – a causa della loro natura improvvisata – non si è in grado di prevederne la forma? Viviamo in un'epoca che assegna valore alle opere costruite con grandi raffinamenti successivi, opere compiute, fissate, staccate e indipendenti dal processo della loro produzione (oggetti inalterabili esposti alla contemplazione estetica), ed è correlativamente scettica nei confronti della possibilità di ottenere qualcosa di notevole a partire da atti spontanei, perché la spontaneità è ritenuta cruda e piena di imperfezioni – ed in effetti ogni tango è necessariamente attraversato e interrotto da momenti imperfetti (lo scetticismo è anche legato al lato opportunistico dell'improvvisazione come capacità di sfruttare l'imprevisto, di capitalizzare su di esso). Si tratta di un atteggiamento contrassegnato dal *Werkstolz*, dall'orgoglio intellettuale nei confronti dei lavori accuratamente portati a compimento (cfr. Sparti [2007]; Bertinetto [2016b]).

scopo è ritornare sulle pratiche del corpo al fine di tematizzarle e/o modificarle.

grafia. Non è mai troppo saturo. Ha una porosità intrinseca che invoca e asseconda la plasticità di chi danza. La milonga fa così incontrare l'eternità del testo con l'istante della danza. Nell'irripetibile singolarità di ciascuna tanda, il tango resta avvenimento, evento, mai monumento (in esso è implicita una presa di posizione anticlassicista).

CAPACITÀ NEGATIVA

È opportuno distinguere due forme di variabilità in tempo reale, quella passiva (le circostanze mi trasformano in improvvisatore coatto) e quella attiva, la ricerca intenzionale del nuovo¹¹. Come incrementare le possibilità che accada qualcosa di nuovo? Come essere versatili e spaziare? Cosa ci fa superare la linearità e andare più lontano? Come mantenere la tensione viva e produttiva, sconfiggendo la noia della ripetizione e l'ansia dell'inatteso? Per improvvisare attivamente occorre la tecnica ma occorre pure vincere la preoccupazione – letteralmente, lo stato di coscienza occupata in anticipo da ciò che non esiste ancora. Improvvisare rimanda alla necessità di sperimentare modi di procedere (insieme) quando non sappiamo esattamente (o chiaramente) cosa significa andare avanti¹². Una sorta di capacità di viaggio, un'erranza orientata. La necessità di stare nella sospensione, senza costipare il tango di figure (l'intervallo,

quello che non ballo, quello che trascurato, ossia quello che avrei potuto ballare – di cui sono spesso consapevole, ma che, con atteggiamento buddista, lascio correre senza rimpianti – è nel tango altrettanto importante). Mi pare opportuno riferirsi in questo contesto al concetto introdotto da John Keats di *capacità negativa*¹³. Esso indica la capacità di stare nell'incertezza, di restare nel dubbio, di tollerare la mancanza, il non-ancora, di vivere nel provvisorio, nell'assenza di senso, di avere il coraggio della proprio fallibilità. Dobbiamo essere capaci di essere incapaci.

Quando ci troviamo in una situazione in cui non sappiamo bene cosa fare non ci troviamo in un guado. Ci troviamo in un luogo potenzialmente interessante, perché si possono manifestare conseguenze inattese. Ci troviamo in un interstizio sprovvisto di senso, un momento di sospensione dei punti di riferimento abituali. Ebbene è in questo intervallo che emerge la possibilità della scoperta: nel saper tenere aperto e anzi nel dilatare questo momento interstiziale, mantenendosi a monte delle figure e degli appigli collaudati. L'improvvisazione presuppone l'abilità di indebolire il controllo procedendo per sottrazione: faccio spazio all'avvento del nuovo, assecondo l'aver luogo dell'evento inatteso, permetto alla situazione o alle reazioni dell'altro di provocarmi. Presuppono, per dirla con Bateson ([1972]: 497), la capacità di essere flessibili, di conservare un potenziale di cambiamento non attualizzato. Il che è possibile quando non tutti gli interstizi sono stati precedentemente e immediatamente riempiti di gesti familiari. Evitare di seguire il primo impulso, lasciar passare qualche secondo, in maniera tale da non percorrere la via tracciata e da scoprire una variante. Attraversare sì le sequenze apprese, per approdare però altrove. Nelle parole attribuite a Miles Davis: «When it's clear where you are going, don't go there, stop before you get there» (ossia sospendi la risoluzione). È come se dovessimo ingannare noi stessi allo scopo di eludere

¹¹ Benché vi sia tensione fra la volontà di improvvisare e l'essere indotti a improvvisare (per far fronte alle pressioni ecologiche), queste due forme sono correlate, poiché l'emergente (ciò che si configura in maniera inattesa) viene a sua volta usato attivamente da chi improvvisa. È qui interessante chiedersi se vi siano soglie di improvvisazione. Quanto possiamo scomporre il tempo per conservare l'intenzionalità di chi improvvisa? Quando si passa dal gesto deliberato alla sfera operativa dei riflessi?

¹² Ci sono diversi gradi di improvvisazione, la quale non ha sempre natura sperimentale e esplorativa. Per iniziare a improvvisare, nel tango, basta modificare la relazione spaziale fra i ballerini (passando ad esempio da una posizione simmetrica ad una asimmetrica), o segmentare il tempo in maniera diversa da quella scandita dalla pulsazione musicale del brano su cui si balla, o – ancora – variare la tipologia dell'abbraccio e della connessione.

¹³ Il concetto di capacità negativa è stato impiegato anche da Dewey (1934) nonché, in sede psicoanalitica, da Bion ([1970]: 125).

la propensione a ripetere le medesime sequenze coreografiche.

Per certi versi la capacità negativa coincide con la capacità di convivere con l'intrusione dei nemici interni. La discrepanza fra l'illimitato numero di possibilità e le limitazioni del sé, della memoria¹⁴, dell'ispirazione, ad esempio, può risultare paralizzante. L'abiezione del perfezionista – pretendendo che ogni gesto sia quello imprescindibile sono perseguito dalla presenza assillante sia di questa fantasia sia del suo correlato, l'oscura sensazione che qualcosa sia sfuggita, che una potenzialità non si è realizzata – può a sua volta distrarre dall'attenzione verso quello che sta succedendo proprio qui e ora (oltre a trasformare il tango in una perenne sconfitta). Nei confronti di chi è troppo preso da ciò che ritiene di dover fare (per come immagina venga visto da altri), il tempo inizierà a esercitare la sua pressione, schiacciando la creatività. L'assillo per quello che debbo far accadere, illusoria scorciatoia verso l'improvvisazione, rende a sua volta esausti. Pure il senno di poi può intaccare l'esercizio dell'improvvisazione. Invece di far correre, godendo di quello che non abbiamo fatto (stando dunque ben installati nel presente), diventiamo vittima del passato e del senso di colpa per quello che avremmo dovuto fare. Ricordiamo anche chi soccombe all'eccessiva preoccupazione nei confronti della forma. Cercando di impressionare o di apparire brillante, ha già compromesso la possibilità di ballare in maniera creativa. Come ricorda Foucault (1990), l'atteggiamento critico comporta il lavoro sui propri limiti, un travaglio paziente che dà forma all'impazienza della libertà.

Improvvisare non significa solo assecondare con grazia un flusso, e neppure sopportare l'in-

determinatezza, mantenendo aperto il futuro. Significa anche, di tanto in tanto, alterarlo quel flusso, rallentare, deviare, aggiungere densità ad un momento leggero. Per incrementare il potenziale sovversivo dell'improvvisazione. Tale rottura è talvolta legata all'abilità di scoprire il momento fuorilegge – come direbbe Derrida (1994b) – dentro alla sequenza o al passo familiare. Si tratta di disfare le strutture chiuse per fare spazio all'alterità, cercando l'apertura nei confronti dell'ignoto. Un po' come un attaccante che cerchi di creare un momento di sorpresa o entropia in grado di aprire un varco inatteso nell'ordine difensivo. È questa possibilità che crea tensione, ma pure eccitazione, nella danza, poiché ogni varco apre una virata verso altre ramificazioni rispetto a quelle in corso. Potremmo chiamare quella del tango un'estetica della sorpresa, basata sulla capacità di spiazzare (gradevolmente).

Il tango, tuttavia, non è un ballo sperimentale che sovverte radicalmente le frontiere della danza, mettendo in questione i principi della coreografia. Resta una forma di improvvisazione strutturata e idiomatica, a differenza della *Contact improvisation*, la quale permette forme di creatività poste prima della strutturazione, contrassegnate da margini meno pronunciati. Quella del tango rappresenta una forma di creatività "entro una cornice", al pari degli scacchi: una grammatica regolata di posture passi e figure dotata però di una sintassi illimitata. Il tango è opera sì aperta, ma non spalancata.

SOVRANITÀ, RISCHIO, PASSIVITÀ

Nel contesto del tango, improvvisazione rimanda ad una forma coreografica imprevedibile, benché mai *interamente* imprevedibile (non-del-tutto nota, piuttosto). Non posso infatti conoscere fino in fondo, tanto meno padroneggiare, la relazione fra le mie intenzioni e le conseguenze delle azioni che quelle intenzioni contribuiscono a generare. Per questo l'improvvisazione ha sempre un fondo opaco. Pone una sfida, ma offre il piacere della scoperta dei margini di mutuo aggiustamento

¹⁴ In astratto, nel tango abbiamo un numero quasi esponenziale di possibilità – un'esplosione combinatoria legata alle innumerevoli traiettorie interazionali. Di fatto, questa imprevedibilità combinatoria è necessariamente contenuta e delimitata dall'inventiva, dallo spazio a disposizione, dalla connessione di coppia. Abbiamo insomma a che fare non con un numero indefinito di casi possibili, ma con un numero finito di combinazioni non definite a-priori.

e degli slittamenti in direzioni inattese. Situazioni inattese o malintesi, magari indesiderati, possono sollecitare la condotta improvvisata, se vi si riconosce un potenziale, la prefigurazione di un modo ulteriore di proseguire (Bertinetto [2016b]: 97). Immaginiamo la seguente situazione. La persona con cui si balla non risponde all'invito proposto nel modo atteso. Invece di reagire con fastidio si può rispondere con prontezza: "però, non ci avevo pensato". Mi rapporto a quello che è emerso e lo sviluppo. Così la tensione fra quello che si vuole far fare e quello che emerge diventa produttiva.

Il rischio, nel tango, interviene perché, ballando, poco si sa, a priori, della forma che la danza potrà assumere. La si costruisce – o fallisce – *in situ*. Il tango è così una zona franca, una zona di transazioni con l'imprevedibile (cfr. Landowski [2010]: 82), una zona di rischio accettato. Ci installiamo infatti più o meno serenamente nell'attesa dell'inatteso; assecondando l'aleatorietà, la dissonanza, la perturbazione organizzata. Si può voler pianificare tutto, cercando di ricondurre il regime dell'improvvisazione a quello della programmazione (seguiamo le sequenze con scrupolo, facendo sì che queste, da regolarità, acquisiscano la forza della necessità), alimentando il fantasma di un mondo totalmente controllato. Ci si trasforma impercettibilmente ma insidiosamente in maniaci della prescrizione e dell'obbedienza (cfr. Landowski [2010]: 90). Così facendo attenuo (anche se non neutralizzo) il rischio della contingenza. Ma perdo una parte della libertà intrinseca al tango, legata proprio alla sua natura accidentale, scivolando in un regime (quello della programmazione) inferiore a quello dell'improvvisazione in termini di possibilità creative (Landowski [2010]: 67-68).

La generazione del nuovo rimanda non a un luogo permanentemente abitato da un inquilino risoluto e direttivo. Ricorda piuttosto un lasciarsi agire o un cedere spazio al non agire, quasi un *déravage* controllato. L'improvvisazione non è una facoltà mentale o una proprietà che risiede *in me* quanto piuttosto qualcosa che emerge *fra* attori. Ha natura interazionale più che intenzionale. Problematicizzando l'idea secondo cui ogni azione creativa debba essere determinata da una serie ripe-

tuta di atti che hanno voluto questo e poi voluto quello, occorre riconoscere che l'azione improvvisata non emana dall'attore come sua fonte ma piuttosto lo ingoia ed eccede, portandolo altrove. Circostanza che mina l'impalcatura in funzione della quale amiamo rappresentarci: soggetti che presumono e progettano, caratterizzati dalla padronanza e dal controllo. L'improvvisazione è talvolta a tal punto il prodotto delle circostanze e delle contingenze interazionali da modificare la stessa fenomenologia della *agency* percepita dai ballerini, i quali non sempre avvertono di essere gli autori di quanto realizzato. Nel contesto del tango, sono a volte l'istigatore, altre volte mi sento tirato o attratto dall'altro (o dalla musica o dallo spazio); circostanza forse inquietante (non sono l'unica fonte del mio agire) ma anche liberatoria. Che in parte ricollega il tango alla tradizione dell'ispirazione quale meccanismo creativo – intesa laicamente come quella situazione nella quale non teniamo il processo creativo sotto controllo, e il risultato si configura con il concorso ma anche al di là delle mie intenzioni. La sovranità di chi improvvisa è dunque apparente, ed il soggetto, al contrario, appare l'*effetto* piuttosto che la *sorgente* dell'improvvisazione (o comunque di quel processo di improvvisazione continua che è la vicenda di un ballerino). In questo senso, come osserva Landgraf ([2011]: 18), il prodotto dell'improvvisazione – la "cosa" creata – non è la coreografia ma l'improvvisatore stesso.

Chi improvvisa mira a qualcosa di inatteso. Ci si prepara per l'imprevisto, ma dato che l'imprevisto è imprevedibile, siamo al tempo stesso preparati e impreparati. Il paradosso è questo: se sono troppo preparato nei confronti dell'imprevisto, l'imprevisto non è più tale (cfr. Bertinetto [2016b], cap II, par 7). A improvvisare *questo tango qui* non si impara (la propedeutica è derisoria), esattamente come non si (può) impara(re) a morire, perché è qualcosa che nella vita si fa una volta sola, e questa prima volta è per definizione anche l'ultima. È dunque impossibile tornarci su per riuscire meglio. «L'uomo affronta obbligatoriamente la morte in uno stato di improvvisazione» (Jankelevitch [1966]: 18). Anche il nascere (del nuovo), al

pari del morire, esclude ogni reiterazione ed ogni prova preparatoria. Si possono imparare molte cose, osserva lapidariamente Jankelevitch, «ma non si impara a cominciare. *Incipere non discitur*» (Jankelevitch [1966]: 273, 274).

Si può essere nondimeno pronti («Non sono preparato ma sono pronto», dice il condannato a morte di Victor Hugo in *Le Dernier Jour d'un condamné*). Anche questo paradosso contribuisce a demistificare l'immagine di un soggetto dell'improvvisazione quale sovrano della creatività. Non sovrastiamo l'interazione come soggetti anteriori ed esterni a essa, separati e collocati in una posizione costituente. Al contrario, quando improvvisiamo, siamo ciechi nei confronti dell'esito dell'interazione. Lo suggerisce la stessa etimologia del termine: *Im-pro-video* (non pre-visto)¹⁵. Ciechi nel senso che non conosciamo l'esito – dunque nemmeno il senso – dell'improvvisazione prima del suo completamento. Non siamo in grado di anticipare come il futuro darà forma al presente.

Improvvisare significa accedere al momento del non sapere (esattamente), uno stato di sospensione della forma a venire. Certo, sappiamo che stiamo ballando un tango che finirà fra circa tre minuti in un determinato punto della sala da ballo. Quello che non sappiamo è come arriveremo a quel punto. Benché stiamo contribuendo alla realizzazione di questo tango, scopriamo via via, ossia gradualmente, quello che sta venendo fuori. La forma temporale dell'improvvisazione è dunque il «futuro anteriore». È solo a posteriori, una volta che il tango o quel passaggio è infine terminato, che ci rendiamo conto se è stato tracciato un percorso intelligibile; se fra i movimenti emerge un ordine; se i passi configurano un raggruppamento organico, una costellazione quasi necessaria. Il futuro anteriore è un avvenire concepito per anticipazione come passato, e permette di spiega-

re il paradosso dell'imprevedibile previsto a metà. Profeti retrospettivi, presentiamo che questo tango avrà un senso, benché non sappiamo quale sia. Fino a che, retrospettivamente, quando è emerso, lo constatiamo¹⁶. Non si tratta di un difetto (una mancata sincronizzazione fra senso e ballo, un «ingiusto» persino crudele ritardo) ma della condizione di possibilità dell'improvvisazione. Così come avevamo modificato la nostra concettualizzazione dell'antecedenza (un deposito di possibilità piuttosto che un insieme di istruzioni), abbiamo adesso mutato la concettualizzazione dell'avvenire.

Occorre d'altronde attenuare la portata scettica di queste affermazioni sulla cecità di chi improvvisa (l'improvvisazione implica il decentramento, non la scomparsa del soggetto) ricordando le strategie di *coping* a cui ricorrono i ballerini. I professionisti e gli esperti dell'improvvisazione si specializzano nel gestire la flessibilità e nello sfruttare i malintesi. Di più, sono specialisti nel fare emergere delle opportunità dalle contingenze interne e esterne. Non si tratta di un metodo, perché possedere un metodo significherebbe aver già sancito un modo di procedere, che chi improvvisa vuole lasciare aperto. Basandosi sulla capacità di sfruttare le perturbazioni, l'improvvisazione, nel tango, non è però neppure stocastica. Obbedisce all'esigenza di generare un ordine fluttuante funzionale all'evoluzione della pratica. Funzionale poiché tali contingenze rappresentano *affordances* sfruttabili dai ballerini e dunque reintegrabili nel tango in corso di svolgimento (cfr. Landgraf [2011]:39).

DALL'ESTETICA ALL'ETICA DELL'IMPROVVISAZIONE

Il tango è un promemoria permanente di quell'etica del disagio di cui ha parlato Foucault (1979). Quante volte, nel tango, finiamo per com-

¹⁵ Il lessico dell'improvvisazione emerge nel Rinascimento attraverso la riscoperta della sofistica greca e della retorica romana antica (il termine latino *ex improviso*, ad esempio, ricorre nell'*Institutio oratoria* di Quintiliano). Inizialmente solo un avverbio (*isproveduto*, *all'improvista*) e un nome (*improvvisatore*), improvvisazione diventa verbo soltanto nel corso dell'Ottocento.

¹⁶ L'improvvisazione è una forma di creatività retrospettiva (non conosco in anticipo la forma e la riuscita – l'esito – dell'interazione) e tuttavia è pur sempre una *pratica*, un particolare insieme di elementi integrati in un'attività regolata eseguita in modo ricorrente.

piere azioni che non coincidono con il precetto nietzscheano: «Così ho voluto»? Il tango sollecita a avvertire e accettare lo scarto – l'intervallo inassimilabile – fra me e l'altro. A scoprire le potenzialità di questo essere “fra”, inesauribile ambito di confronto ed intreccio ma anche di fraintendimento e di scacco. Perturbando l'assetto consolidato, l'incontro/scontro con l'altro ci costringe a fuoriuscire dal solco delle nostre consuetudini, votandoci ad una perpetua non coincidenza con noi stessi (non si tratta di diventare l'altro, quanto di saper diventare altro da sé). Che tuttavia ci permette di risalire alle condizioni del nostro ballare. Precisamente nello scarto fra me e l'altro il tango offre l'occasione per operare una presa obliqua sui propri presupposti, rimettendoli in questione. Di qui l'impegno a lavorare l'uno con e per l'altro, costruendo qualcosa anche in circostanze avverse. Di qui la disponibilità a seguire qualcuno lungo una strada che sembra poco invitante, che è poi la disponibilità a farsi alterare dall'altro. Il tango esige che il soggetto si dislochi e si faccia ospitale, incarnando l'etica dell'ospitalità delineata da Derrida (1994b): l'accoglienza incondizionata nei confronti di quello che sopravviene, l'apertura all'incalcolabile (non chiediamo infatti al partner di ballo di qualificarsi, né cerchiamo di estorcere un resoconto del suo profilo¹⁷; prendiamo il rischio, il rischio di un incontro che potrebbe rivelarsi ostico e persino ostile). Essere spiazzati è motivo di angoscia, ma è anche un'opportunità: vuol dire essere interpellati, reclamati, legati a qualcosa che non siamo noi¹⁸.

Rinchiudersi in una definizione, definirsi, restare fedeli alla sicurezza della propria identità è in fondo molto più facile che accettare il rischio di entrare in contatto con altri soggetti e trasformarsi in qualcos'altro. Ci si trova a difendere una professione, uno stile, un capitale di gesti e figu-

re¹⁹. E ogni occasione fornisce un'opportunità per esprimere ciò che ci è fedele e non ci stupisce più. Finiamo per essere determinati da ciò che possediamo, da qualcosa che si è cristallizzato e nella quale siamo già prematuramente morti. Non è dunque l'elemento inatteso del tango (l'improvvisazione) a risultare minaccioso quanto – al contrario – la sua elisione: l'imprevedibilità «corrisponde esattamente all'esistenza di una libertà che fu data in condizione dell'assenza di sovranità» scrive Hannah Arendt (1958: 180).

L'improvvisazione realizzata, peraltro, si dissolve in pista, restando tutt'al più sospesa in modo fantasmatico fra i due ballerini che l'hanno portata a compimento. Per questo chi balla continua a dipendere dai regimi d'interazione in cui l'improvvisazione si realizza, indefinitamente. La contingenza delle circostanze, il carattere intrinsecamente situato (dunque incontrollabile) dell'improvvisazione, non è qualcosa di cui si possa fare a meno. «L'exasperazione per la triplice frustrazione inevitabilmente connessa all'agire – imprevedibilità dell'esito, irreversibilità del processo e anonimità degli autori» (1958: 162), chiarisce ancora Arendt, ci spinge a dimenticare o negare il carattere processuale dell'improvvisazione. Pur essendo modellabile con la preparazione, l'esperienza e la competenza, non vi è una soglia finale del percorso esplorativo condotto per mezzo dell'improvvisazione. A un certo punto della traiettoria dei ballerini arriva il riconoscimento dell'inesauribilità del processo di apprendimento e dell'interminabilità delle scoperte che si possono fare nel corso dell'improvvisazione: nuovi dettagli emergeranno, ulteriori gesti verranno provati, gesti acquisiti verranno ridefiniti o variati, e le configurazioni del tango – i cui confini sono destinati a ridisegnarsi – restano per sempre indeterminate²⁰. La risposta a tale presa d'atto – espe-

¹⁷ Nella milonga nessuno chiede chi siamo, se siamo sposati, che titolo di studio abbiamo, che lavoro facciamo o quanto guadagniamo.

¹⁸ Ci spingiamo verso i nostri limiti solo quando siamo sollecitati, persino indotti dall'ansia; quando la possibilità del fallimento è incipiente. In certi casi l'agio diventa un vincolo, non una virtù.

¹⁹ Se lo stile si può feticizzare e commercializzare (modellando i propri gesti per renderli compatibili con qualcosa che si reputa bello), l'improvvisazione è pratica molto più elusiva.

²⁰ Ricorrendo ad un'immagine di Wittgenstein ([1969]: §§ 97-99), possiamo paragonare la vicenda storica del tango a un fiume nel suo alveo; scorrendo, l'acqua espande e

rita come opprimente – non deve essere quella di aspirare alla sovranità quale modello di vita, poiché quest'aspirazione è fondata sul fraintendimento indicato da Hannah Arendt. L'improvvisazione è l'arte del differimento dell'identità – o meglio, del differimento del riconoscimento ottenibile producendo opere (il milonguero, danzatore senza opera, autore senza autorità, evita che l'operatività si cristallizzi in opera).

Sotto questo profilo etico e processuale, la pratica del tango evoca un esercizio spirituale (cfr. anche Davidson [2016]). La spiritualità pare già iscritta nell'assidua devozione con cui ci si dedica al tango. Piuttosto che sospendere il lavoro per divertirsi, i milonguieri impegnati sembrano procedere in modo opposto, trasformando un hobby in lavoro (almeno a giudicare dallo sforzo e dall'investimento). Non si tratta però di questo. Ritorniamo all'improvvisazione. L'interminabile percorso di apprendimento, collegato alla combinazione esponenziale delle possibilità di interazione (che racchiudono ancora infiniti gesti da compiere), genera un inesauribile riposizionamento dell'identità personale, un perpetuo smarrimento abbinato a ripetuti ritrovamenti di sé²¹. Logorante forse, ma capace di produrre una trasformazione personale. Di produrre un confronto sempre rinnovato e attualizzato con i propri limiti. Nelle parole con cui Stanley Cavell ([2004]: 13) descrive il perfezionismo morale, si tratta dello sdoppiamento fra un io attuale e un io ulteriore ancora da ottenersi, «endlessly taking the next step to what Emerson calls “an unattained but attainable self”». In questo sforzo di autoperfezionamento, nonostante l'incessante accanimento, non ci si può oltrepassare davvero; non è possibile trascendersi e portarsi al di

fuori di sé. Ci si può però approfondire, scoprendo aree o margini trascurati all'interno di zone familiari. Di fronte al calvario inesauribile dell'apprendimento e alle illimitate possibilità di improvvisazione; di fronte a una potenzialità che ci supera infinitamente, resta il dovere – l'obbligo esistenziale – di mirare a qualcosa di *non ottenibile*. Di tentare l'impossibile, tentarlo consapevolmente. È questa tensione dell'irraggiungibile a fare del tango uno snodo morale e della condotta improvvisata un'impresa essenzialmente tragica (le tragedie raccontano storie di persone che non possono ottenere ciò che più desiderano).

Domandiamoci infine: cosa succede a questa tensione etica nel momento in cui termina la tanda? La milonga è finita. Mi avvio verso casa, eppure, come una scia, l'esperienza fatta – e con essa l'istanza etica – perdura. Di fronte a tale situazione è possibile adottare quattro atteggiamenti. Quello di chi dimentica l'esperienza fatta, alla stregua di una serata di *loisir*. Si ritrova la pace. L'atteggiamento risentito di chi si sofferma sul lungo solco di amarezze e malintesi vissuti nel corso della milonga. Così facendo si inibisce il lavoro etico. L'atteggiamento esaltato di chi reputa il tango un'esperienza quasi mistica è la terza possibilità. Ci si inchina di fronte a ciò che non si capisce. Anche così si ritrova sollievo. L'atteggiamento critico, infine, il quale riconosce che la nostra comprensione del tango è insufficiente, non diventerà mai sufficiente (definitiva), ma che proprio per questo siamo impegnati a cercare nuove possibilità e a produrre ulteriori riflessioni. Si può ammirare chi riesce a adottare il primo e il terzo atteggiamento (è più facile essere perfezionisti morali in pista, durante la danza. Molto più difficile farne un modo di vita). A chi scrive non è stato possibile far altro che mantenere il quarto atteggiamento.

BIBLIOGRAFIA

Adorno, T., 1970: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino, 2009.

restringe i bordi del fiume. Benché abbia sempre un contorno determinato – il bordo del fiume sono le regole stabili(te), ossia il punto di attrito rispetto al cambiamento –, il fiume è metafora della prassi che modifica continuamente i propri confini.

²¹ La direzione del percorso evolutivo personale, nel tango, non è sempre in avanti o verso l'alto; è anche laterale, nonché ciclica; si ritorna ripetutamente sui fondamenti, rimettendoli – e rimettendosi – in questione, ricominciando caparbiamente daccapo.

- Arendt, H., 1958: *The Human Condition*, 2nd ed., University of Chicago Press, Chicago. Trad. it. *Vita Activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano, 1997.
- Badiou, A., 2015: *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, Pellegrini, Cosenza.
- Bateson, G., 1972: *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, University of Chicago Press, Chicago. Trad. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1976.
- Bertinetto, A., 2015: "Mind the Gap". *L'improvvisazione come azione intenzionale*, "Itinera", 10, pp. 175-188.
- Bertinetto, A., 2016a: *Do not fear mistakes – there are none: The Mistake as Surprising Experience of Creativity in Jazz*, in Santi, M., E. Zorzi *Education as Jazz*, Cambridge Scholars: Cambridge, pp. 85-100.
- Bertinetto, A., 2016b: *Esegui l'inatteso. Ontologia della musica e dell'improvvisazione*, Il gli fo, Roma.
- Bion, W., 1970: *Attention and Interpretation*, Tavistock, London.
- Bresnahan, A., 2014: *Improvisational artistry in live dance performance as embodied and extended agency*, "Research in dance", 46 (1), pp. 85-94.
- Cavell, S., 2004: *City of Words*, Harvard University Press, Harvard.
- Chemero, A., 2003, *An Outline of a Theory of Affordances*, "Ecological Psychology", 15 (2), pp. 181-195.
- Clark, A., 2011: *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford University Press, New York.
- Crossley, N., 2005: *Mapping Reflexive Body Techniques: On Body Modification and Maintenance*, "Body & Society", 11 (1), pp. 1-35.
- Davidson A., 2016: *Spiritual exercises. Improvisation and moral perfectionism*, in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, ed. G. Lewis and B. Piekut, Oxford University Press, Oxford, pp. 523-538.
- Davies, D., 2011: *Philosophy of the performing arts*, Wiley, London.
- Dewey, J., 1934: *Art as Experience*, reprinted in *John Dewey: The Later Works, 1925–1953*. vol. 10, Southern Illinois University Press, Carbondale, 1989.
- Derrida, J., 1988: *Signature event context* in Id., *Limited Inc*, Evanston Il. Northwestern University Press, Evanston, pp. 1-24. Trad. it. *Firma Evento Contesto*, in Id., *Limited Inc*, Cortina, Milano, 1997.
- Derrida, J., 1994a: *Politiques de l'amitié*, Galilée, Paris. Trad. it. *Politiche dell'amicizia*, Cortina, Milano, 1995.
- Derrida, J., 1994b: *Force de loi*, Galilée, Paris. Trad. it. *Forza di legge. Il «Fondamento mistico dell'autorità»*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- De Spain, K., 2014: *Landscape of the now. A topography of movement improvisation*, Oxford University Press, Oxford.
- Dreyfus, H., 2000: *A Merleau-Pontyan Critique of Husserl's and Searle's Representationalist Accounts of Action*, "Proceedings of the Aristotelian Society", 100, part 3, pp. 287-302.
- Foucault, M., 1979: *Pour une morale de l'inconfort*, "Le Nouvel Observateur", 754, pp. 82-83 ; poi in Id., *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. 3, 266.
- Foucault, M., 1990: *Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*, "Bulletin de la Société Française de Philosophie", avril-juin. Trad. it. *Illuminismo e critica*, Donzelli, Roma, 1997.
- Goodman, N., 1968: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis. Trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- Gumprecht, H.U., 2006: *In Praise of Athletic Beauty*, Harvard University Press, Harvard.
- Jankelevitch, V., 1966: *La Mort*, Paris, Flammarion, Paris. Trad. it. *La morte*, Einaudi, Torino, 2009.
- Landgraf, E., 2011: *Improvisation as art*, Bloomsbury, New York.
- Landowski, E., 2010: *Rischiare nelle interazioni*, Franco Angeli, Milano.
- Lévi-Strauss, C., 1962: *La Pensée sauvage*, Plon, Paris. Trad. it. *Il pensiero selvaggio*, a cura di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 1966.

- Margolis, J., 1981: *The autographic nature of dance*, "The journal of aesthetic and art criticism", 39 (4), pp. 419-427.
- Peters, G., 2016: *Improvisation and time-consciousness*, in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, ed. G. Lewis and B. Piekut, Oxford University Press, Oxford, pp. 439-457.
- Sparti, D., 2007: *Il corpo sonoro*, Il Mulino, Bologna.
- Sparti, D., 2015: *Sul tango*, Il Mulino, Bologna.
- Sparti, D., 2016: *On the edge. A frame of analysis for improvisation*, in *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, ed. G. Lewis and B. Piekut, Oxford University Press, Oxford, pp. 182-201.
- Wittgenstein, L., 1969: *On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford. Trad. it. *Della certezza*, Einaudi, Torino, 1978.



Citation: M. Calleja (2017) Problems with Musical Signification: Following the Rules and Grasping Mental States. *Aisthesis* 10(2): 151-162. doi: 10.13128/Aisthesis-22416

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 M. Calleja. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Problems with Musical Signification: Following the Rules and Grasping Mental States

MARIANELA CALLEJA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Abstract. The reflections on music are crucial in the philosophy of language and the mind of the second Wittgenstein. These reflections go around the comparisons Wittgenstein did between meaning and understanding language, and meaning and understanding music. Musical passages show a language as independent from reality, i.e. objects, events or mental states, centered instead in intonations, conclusions, parenthesis, confirmations, questions and answers, a phenomenon enough studied in musicology.

Two interpretations on the signification of musical meaning are analyzed: Ahonen's formalist view [2005], based in the following of rules, and Scruton's expressive view [2004], based on the comparison between the intuitive recognition of a mental state "hidden" behind the facial expressions. As a conclusion we arrive to a mixed argument: Either of the alternatives whether annulling the other, are possibly telling about Wittgenstein's conception but do not elucidate the problem itself.

Keywords. Musical signification, Musical Language, Wittgenstein, Ahonen, Scruton.

And why should not the musical experience embrace feeling and evocation just as much as pure structured sound?
Scruton, Programme Music

In *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication* (2005), Finnish philosopher Hanne Ahonen confronts Roger Scruton in his paper on *Wittgenstein and the Understanding of Music* (2004), under the idea that Wittgenstein's later philosophy was imbued with his reflections on music and that these thoughts were inspired by the formalist «Brahmsian musical circles of Vienna» (Ahonen [2005]: 515), contrary to the expressive reading Scruton made of Wittgenstein, about understanding a piece of music «only if you imaginatively grasp the state of mind expressed by it» (Scruton [2004]: 1). Here a position which concedes the force of the evidence that Wittgenstein would defend a pragmatist, yet formalist theory

of musical meaning, according to Ahonen, combines with the search for a comprehensive description of what is involved when we appreciate music by understanding it. Understanding music could reconcile a formal perspective, in Wittgenstein's terms of «following rules», and an expressive perspective, i.e. «grasping mental states» by «bringing up the commonplace intuition of facial expressions as reflections of first-person knowledge of “what it is like”» (Ahonen [2005]: 514). The last assumption is supported by recent results brought up in neuromusicological research.

We will divide the analysis firstly in a historical account about the relationship between music and language, then we will focus onto a more analytical account, and enter into syntactist, semantist and pragmatist views on musical language. Finally, a pragmatist view, as we will interpret it, could cover both formal and expressive aspects as developed in today's philosophy of music.

1. MUSIC AND LANGUAGE

The question of signification or meaning in music requires the study of a position around the topic of music and language. It should firstly answer the questions of what the historical relationships between them were, and secondly, whether music is language in an analytical sense. Music has been dependent on language from early on; at the same time it came to be considered a “language” in its own terms. In this last context, philosophies of language provide a framework to decide a notion of music as language.

The relation of music with language can be found explicitly formulated for the first time in the Baroque, in the use of rhetorical classical forms as a framework for inventing, structuring, embellishing, and even delivering music (the *inventio-dispositio-elocutio* or *decoratio-memoria-pronunciatio* from the Greco-Roman tradition of rhetorics) (see Blake [2001]; Buelow [1966]; Borgerding [1998]). From this point onwards, other aspects are crucial for understanding the sustained exchange between music and language: linguistic contents were imi-

tated by music in different ways – “word painting”, imitation music –, the model of literary narrativity was assimilated (Tarasti [1994]: 138-180; Tarasti [2002]: 112-115), and a similar sense of abstraction was reached.

The historical process of the relations between music and language could be summarised in four steps:

1. Music emulates linguistic manners, being associated with rhetorics.
2. Music emulates language in that it can refer to contents outside itself (imitation music).
3. Music emulates the narrative of language (“programme music”, but also “absolute music”).
4. Music can reach abstraction, in the sense of being separated from an extrinsic reference and play with its own elements in a formal way (musical formalism).

In addition to the historical relations music had with language, the conception of music as language deserves an analytical treatment. Roger Scruton presents one in his *Aesthetics of Music* ([1997]: 171-210). Scruton asks if an analogy with language or the search for a grammar would cast any light on a theory of musical understanding. His answer is “no”; the arguments that lead him to such a result will be discussed in next section and serve as introductory both for understanding his expressive position, Ahonen's later criticism, and our comprehensive conclusion in defence of an enhanced formalism.

2. MUSIC AS LANGUAGE

According to Scruton's philosophy of music, whether music is a language or not will strictly depend on finding identical conditions that language needs in order to be called as such: substitution rules, transformation rules and syntax linked to a semantic goal (Scruton [1997]: 174, 177). Here, different theories of signification in the philosophy of language should be presented in order to test their results in relation to the problem of musical signification. The vision of music as language will vary depending on the notion of

language one is considering, such as the picture theory of language, semantic-oriented, or the theory of language as expressive, pragmatic-oriented.

2.1. Syntactist Approach to Musical Language

In 2005, Ahonen criticised Scruton's psychologist, expressive interpretation of the philosophy of musical signification based on Wittgenstein's late philosophy of language. However, Scruton's interpretation in 2004 was much based on the primary reflections on music and understanding from his *Aesthetics* from 1997.

According to Scruton, the wrongness of assimilating syntactic structures to music resides in the absence of any link between syntax and semantics; whereas in language syntax and semantics go hand in hand. The meaning of the music is not provided by the syntactic order but by the acoustic sensation provoked by the music.

"Syntax" informs us whether a sentence is a possible sentence of the language, which of its component sounds is a word rather than a phoneme, and how the words are linked. On the other hand, "semantics" tells us whether a sentence has meaning and what the meaning is. Scruton goes on to explain that a theory of syntax would explain how we can derive sentences of the language, by finite transformational rules, from a finite vocabulary and a repertoire of deep structures. We recognise syntactically correct sentences by grasping their derivation; deviant sentences are those that we cannot derive from the repertoire of rules and structures.

According to the Chomskian model, syntax is generative, and not merely consists of "rules of substitution" (*syntagmatic* structures). "Transformation rules" generate surface structures from underlying "deep" structures. Transformation rules explain our ways of grouping words in a sentence; they also explain how we hear the sentence. From the sentence: «That he was angry was evident from the way he frowned», we hear the first «was» less far from «angry» than the second «was». This is because we hear the first clause, a noun phrase, as grouped together.

Scruton shows consequently that our rules of grammar must take into account more than the surface position of a word to generate a natural language. The point is illustrated as well by reflecting on the intransitivity of syntax. A word may be acceptably joined to its successor and the successor to its successor, and the result may be ill formed, e.g. «Fish eat three ideas». According to Scruton, this may have a parallel in music too. In Paul Hindemith's *Gebrauchsmusik*, there is an example where each bar leads smoothly to its successor, but the whole is non-sensical: for example, in the Concerto for trumpet, bassoon and string orchestra (1949) (see Scruton [1997]: 179). From this situation however, a consequence can still be derived that there are indeed intuitions of right and wrong that can equally be shown in music.

But for the analogy with functions of language, one should provide a rule-governed syntax for all dimensions of musical organisation: that is, for rhythm, for melody, and for harmony. Scruton examines a first case in which a metrical pattern is interrupted by a syntactical incorrectness. Then, a second case in which, substituting a falling fourth in a melodic syntactically correct example, we feel the pressure of redefining the other consecutive "slots" in the melody. Similarly with harmony, one could find also a kind of rule-governed order. Given a certain melody, a bass-line could be derived directly according to its tonality.

Scruton remarks that these intuitions of right and wrong in music remind us of those which the linguist tries to explain through a transformational grammar. Consequently, he concedes at this point of the analysis the following facts:

1. There are infinite utterances in music, but constructed from a finite (discontinuous) vocabulary, i.e. the twelve semitones.
2. Music implies a cognitive process in which we pay attention and every element is understood in relation to the whole.
3. There is a context-dependent affinity between tones, more than a step-by-step substitution of syntactically equivalent elements. Music is organised, but *sui generis*, through variations,

imitations, parallels, and structural and prolonging episodes.

4. There is a “chunking of information” in music; groups of tones, beats, and harmonies are perceived as forming a unit, as words forming a sentence.
5. In music, memory plays an important role, aiding the recognition of the structure as a whole.
6. And there are in fact intuitions that suggest a “generative” explanation. How music is heard leads to a hypothesis of how it is derived. His example is: in Debussy’s opening bars to his *Pelléas et Mélisande* [1898], the chord in measure 5 should be derived from a whole-tone scale (D–E–F#–Ab–Bb–C).

According to Scruton, a generative theory of tonal music should offer the following “intuitions” as primary evidence. We could develop with these intuitions, as a linguist does, a theory that would explain those patterns that sound right and exclude those that sound wrong. It would be a theory of musical understanding *par excellence*; it would show how and what we should understand:

1. Horizontal grouping into phrases or melodies and vertical grouping into chords.
2. Metrical intuitions.
3. Melodic intuitions, how a melody splits into episodes which elaborate, answer, or continue.
4. Intuitions concerning tension and relaxation or the presence of unsaturated chords requiring a completion.
5. Intuitions concerning the part-whole relationship, episodes either answering each other or being independent.

In musicology, Lerdahl and Jackendoff’s Chomskian inspired work *A Generative Theory of Tonal Music* (1983) distinguishes two kinds of grammatical rules: those that specify when a given complex is well formed («formation rules») and those that specify the preferred or favoured musical structures («preference rules»). They emphasise however the importance of the second type while they marginalise the concept of «well-formedness», which is the equivalent to syntax in formal languages.

Lerdahl and Jackendoff propose four structures in tonal music according to grouping, meter, the organisation of pitches according to their structural importance, and the order of tension and release. They constitute hierarchies, which derive perceivable musical phenomena from underlying structures, in the same manner that the word order in a sentence is derived from the deep structure of rules of transformation. The first step in a transformational grammar is the design of trees (see Chomsky [1986]). They construct similar trees to explain which musical elements are heard as subordinate to which. The analysis has the following layers:

1. The grouping structure: divides the piece into motifs, phrases, and sections hierarchically in a tree diagram.
2. The metrical structure: divides between strong and weak beats at various levels into the grouping structure.
3. The «time-span reduction»: assigns a hierarchy of structural importance to the pitches.
4. A «prolongational reduction»: derives the tension and relaxation of the harmonic and melodic elements hierarchically, from an underlying harmonic and melodic structure (equivalent to the Schenkerian *Ursatz*) (see Pankhurst [2008]).

Each structure is characterised by «preference rules», rules which, for example, tell about the preference of the event leading to the more stable metrical order, as the most important event (or «head») in a time-span. The corollary from this enterprise is that there are «musical universals» and that it is innate for humans to recognise them. However, according to Scruton, we should hesitate to call this a theory of musical syntax, for the rules do not determine any musical surface uniquely. This is because preference rules can conflict. It is impossible to think of these rules as procedures which one might obey: the listener acts in *accordance* with these rules, but not *from* them.

By the way, Lerdahl and Jackendoff admit that preference rules have no parallel in natural language because the rules are precisely obeyed in language, at least in normal discourse, but with

possible exceptions in literature. The problem of preference rules touches the nature of Lerdahl and Jackendoff's enterprise.

Moreover, the reduction acquires a tree structure familiar to generative theories of syntax. The same authors admit also that this is misleading, since linguistic syntactic trees relate to grammatical categories, which are absent in music. In music, on the contrary, it is the individual events that are hierarchically related.

The principal question for Scruton is whether a theory of tonal music conceived in cognitive science terms would really show how we understand tonal music. Scruton presents his arguments for diminishing the power of the generative theory in music. Each of the four reductions proposed by the theory offers to explain our experience of sequence: why this sounds right after that. However, he regards counterpoint as just as important. We can affirm for example that a chord heard in the second voice of a canon is right, being acknowledged that here is first a matter of musical expectation, and not of derivation.

Likewise, he considers the «prolongational reduction», where a portion of music is derived from its cadence. Scruton notes that we can treat a passage as subordinate to a cadence only because we perceive the temporal *Gestalt*. The basic experiences involved in hearing music, recognising parallels, movement, and force are not explained by the hierarchical theory of the piece's structure, but assumed by it. Scruton's example is Franz Schubert's first «Suleika» song (1821): at the beginning, three measures displaying an ambiguous G seventh chord arrive at the dominant F# of B minor in the cadence; the situation he wants to explain is that we *already* hear B minor in the first three measures. By the way, Lerdahl and Jackendoff also admitted that they could not explain parallelism. He concludes: «A prior conception of the musical *Gestalt* is therefore required before the generative theory of prolongation can get off the ground» (Scruton [1997]: 196).

Finally, the theory does not mention the key component of the grouping phenomenon: the experience of movement, i.e. of phrases beginning,

moving on, and coming to an end, and the experience of metaphorical space in which this movement spreads. Scruton appeals here to his main thesis:

To notice the movement in music, you must perceive the notes not merely organised into groups, but as moving; and that means perceiving the music under an irreducible metaphor [...]. A generative theory of grouping is necessarily blind to this fact: it can, perhaps, explain the grouping; but it cannot explain the metaphor – nor the fact that this is how the music is heard. (Scruton [1997]: 197)

Concerning the status of musical rules and the way in which they shape musical practice, he arrives at the following conclusions:

1. The order that we hear in music may be likened to, but it is not, truly syntactical. It resembles the order of style in language, although it is less independent.
2. There are rules in music but they are not usually prescriptive, they are derived *post facto*; generalisations instead of rules of grammar.
3. There are no parts of speech in music, no syntactic elements playing a single specifiable role. In music, as in language, it is only in the whole context of the utterance that any element has meaning. But in music, unlike language, the contribution is not and cannot be constant.
4. In language, speaker and hearer have the same competence. In music, the composer must have the hearer's competence, but he must also have much more than this if his music is to be meaningful. A generative grammar of tonal music would not tell us how tonal music is composed.
5. Rule-governed music is, in general, vacuous and uninteresting.

We could discuss the scope of Scruton's arguments 1 and 4. The first one, about the style in language as more independent than the musical one, is doubtful. And regarding the argument 4, about speaker and listener's having the same competence, it seems that Scruton should moderate these conclusions.

2.2 The Semantist Approach to Musical Language

As a second stage, Scruton elaborates another claim, perhaps the stronger one, to criticise Lerdahl and Jackendoff's theory. It is based on the assumption that a coherent conception of deep structure in natural language is linked to a semantic interpretation of it. Even in formal languages, syntax is modelled on an implicit interpretation. And there is no way in which we could build a theory of language syntax without depending on intuitions about the meaning of words.

This means that music could be described syntactically only if we could propose a musical semantics. According to Scruton, the weakness of the semiological approach (see Monelle [1992]) resides in its inability to combine syntax and semantics into a unitary theory. Music has a quasi-syntactic structure and also a kind of meaning. But there is no reason to believe that its structure is the vehicle of meaning.

According to Scruton, we could still think of music as having a semantic value, only if we could signal the meaning of a piece from the meanings of its elements. We should search for a musical equivalent to a vocabulary: phrases, harmonies, progressions, and so on, with a repeatable significance that regularly and predictably contributes to the meaning of the musical whole (see Cooke [1959]).

For Scruton, meaning is assigned by *perception*, not by convention in the case of music; a case completely unlike language. And through an example he shows how rivalling semantic meanings could be assigned to music (e.g. Schubert's «Rückblick», *Winterreise* [1828]). Scruton's question is whether the set of phrases and gestures have the same standard meaning for those who are competent to deploy them, regardless of any accompanying text. The absence of parts of speech implies that there are no clear procedures for deriving a semantic interpretation of a whole phrase or movement from the interpretation of its parts. Instead, music simply accumulates meaning without an articulate structure. Expressive meaning is chiefly context dependent and irreduc-

ible to laws. The constancy of meaning cannot be assumed, and the process of accumulation changes unpredictably the significance of each «syntactical» part. He concludes: «Who would say that the move from the minor sixth to the dominant in the minor key means the *same* in Alberich's lament (Wagner, *Rheingold*, scene I), and in Mozart's Fortieth Symphony, K. 550 (opening)?» (Scruton [1997]: 206-207). The hypothesis of semantic structure in music as literal truth is for Scruton unsustainable.

The constancy of meaning which is a fact found in tonal tradition must be explained however. The apparent musical vocabulary is the outcome of a long tradition of «making and matching», and his rules of meaning are really habits of taste (see Thompson, Quinto [2011]: 361). Following Scruton's arguments, music has neither truly syntactic nor semantic structure. He remembers Nelson Goodman and Suzanne Langer who notably presented the category of symbol systems without semantic structure, symbols that present their subject matter directly. Their intention was to formulate a concept of symbolism that would allow us to speak of music (and other art forms) as signs, while denying that they describe what they signify, as language does.

Scruton arrives at the conclusion that there are no rules that guarantee expression, even if a background of rule-guidedness may be necessary for the highest expressive effects. Rules have a different role from the grammatical rules of language; if you rewrite the rules then you can change the possibilities of expression. All this would lead to the topic of the aesthetic experience. He believes that finally the linguistic analogy in the case of music is more of a metaphor than a simile and although it is not useless, it is anyway not appropriate for founding a theory of musical understanding.

The analyses made by Scruton hide a particular conception of language, which comes from the semantist school of philosophy of language of the 20th century (see Lenci-Sandu [2008]). Before leaving this analytical inquiry on music *as* language, a different notion of language will be approached, which presumably helps.

2.3 The Pragmatist View

Jerrold Levinson claims – in his article *Musical Thinking* (2003) – for music the same association with thought that one usually attributes to language. He begins by remembering here how music served the late Wittgenstein for speaking about our deep constitution in language: «Here it is as if a conclusion were being drawn» (Wittgenstein [1953]: 182); «You can point to particular places in a tune by Schubert and say: look, that is the point of this tune, this is where the thought comes to a head» (Wittgenstein [1980]: 47e). Again in *Culture and Value*:

If I say for instance: here it's as though a conclusion were being drawn, here as though someone were expressing agreement, or as though this were a reply to what came before, – my understanding of it presupposes my familiarity with conclusions, expressions of agreement, replies. (Wittgenstein [1980]: 52e)

Levinson provides inspiring passages from Wittgenstein's different categories for speaking about music as thoughtful activity:

[E]mbodied thinking in music is thinking we ascribe to the music, as something it appears to be doing, and has no identifiable object, whereas implied thinking in regard to music is thinking we ascribe to the composer, and has a quite definite object, namely the evolving composition itself. [...] [Intrinsic thinking] may reside instead in the mere succession from chord to chord, motive to motive, or phrase to phrase at every point in any intelligible piece of music, whether or not there is any suggestion of recognisable extramusical action, or any implication of specific compositional deliberation. (Levinson [2003]: 2.10, 2.11)

Now, the turn from searching for the question of meaning in language in its semantics to searching for its meaning in pragmatics, means that one is passing from believing that grammar is underlied by reality (the object), to rather a belief that the meaning of language is formed by conventions and practices, such as in the following example: «Can he *speak?*», whether it is asked of the parents of a child or of the family of an ill person. Accord-

ing to the first period of Wittgenstein's thought, the *Tractatus*, the question would appear mysterious, intangible, abstract; according to the second period, the *Philosophical Investigations*, its significance would be given by its use in an act of communication (the person would be asking if the little child is already able to speak, or whether a patient is in condition to speak) (see Malcolm [1986]). In music, like language in this particular pragmatic-oriented sense, there is no grammar, no content that has to be deciphered, but outwardly responses and capacities (gestures, apt comparisons, hummings, and movings). In Levinson's own words:

Both music and language are forms of thought. Understanding music should therefore be analogous to understanding language. The former, like the latter, is a matter of use, that is, of knowing how to operate with the medium in question in particular communicative games, in particular contexts. But knowing how in regard to music, as with knowing how generally, does not consist in propositional knowledge but rather in behavioral and experiential abilities and dispositions. Hence if music is thought we should naturally come to understand it as we come to understand thought in words; not by learning how to decode or decipher it, but by learning how to respond to it appropriately and how to connect it to and ground it in our lives. (Levinson [2003]: 2. 16)

3. THE PROBLEM

An overview of the history of the relations between music and language (section 1) and the analytical investigation on their strict analogy (sections 2.1, 2.2. and 2.3), produced, seemingly, independent results. The first part dealt with some general ways in which music has related to language through history: music has been seen as imitating the “procedures” of language, as attempting to “represent” in the way language or painting did, as following the narrative structure of the linguistic discourse and, finally, reaching “abstraction”. These are just the philosophical reasons

which, on the other hand, support what a cognitive analysis is testing nowadays based on neuropsychological studies: language and music share, although not entirely, systems of the brain.

Music appears to mimic some of the features of language and to convey some of the same emotions that vocal communication does, but in a nonreferential, and nonspecific way. It also invokes some of the same neural regions that language does, but far more than language, music taps into primitive brain structures involved with motivation, reward, and emotion. (Levitin [2006]: 187)

From the philosophical analyses about music and language some results can be extracted: there must be a limit in the association of a syntax and semantics in the case of music, but music can be considered to be in the same boat with language understood in a pragmatic sense in that it supposes a meaningful act of communication: embodying, implying, and intrinsically involving thought.

Sanz González's article (2001) helps here to join music aesthetic tendencies with the different theories of the philosophy of language. In this way, historical currents in musical aesthetics could be seen in parallel with different theories of signification born from the study of natural language.

In very general terms, Sanz González juxtaposes Baroque music constructed around rhetorical principles, with an *aesthetic of imitation*, in the sense of an imitation of the natural emotions; Romanticism with an *expressive aesthetics*, expression of the individual emotions of the artist; contemporary music tends to avoid the notion of music as referential, either of conventional or private emotions or of any natural scene or description, thus it is compared to a *formalist aesthetic*, the signification of music being found in the music itself, in its own ways of organising.

These theories of musical signification (imitation, expression, and formalism) were revisited by Sanz González in relation with the "referentialist", "intentionalist", and "semantist" theories of language. A *referential* theory of language finds a basic relation between the noun and the named – an object. As it describes a relation of imitation,

its counterpart in musical aesthetics would be the aesthetics of imitation. The *intentionalist* believes that language is the mere outward manifestation of the internal consciousness consequently failing to explain intersubjective knowledge. Its counterpart in musical aesthetics would be the aesthetics of expression. A *semantist*, unlike the ancient referential theory, maintains that the minimum unity of signification is not the noun but the proposition. The proposition reflects a fact in the world (picture theory of language); this vision implies an analytical study of the parts of the proposition. According to Sanz González, formalism in music is associated with this vision for studying the relation of the parts of the composition. But yet for semantist philosophers, the reference outside the world of the sentences they analyse is crucial for the epistemic goal of language. A crucial difference is that for the musical formalist, the signification is however internal to the musical work. Note that this view, which associates semantist theories of language and formalism in musical aesthetics is in opposition with Ahonen's interpretation of Wittgenstein's late pragmatism as linked to a musical formalism as presented below.

In addition to these, Sanz González states that the philosophy of language offers the *pragmatist* theory of language. For this last one, signification is neither associated with an external object or with facts, nor to an internal consciousness, but resides in the use of the words in different situations. For this reason, signification is dynamic and open. Pragmatism would allow, in the case of music, an explanation for how symbolic qualities of sounds function. These symbolic qualities are those that add the value of "joy" or "sadness" to certain sonic combinations, are shared, and are not illusory, but are also distinct from those inherent to pitch (high/low), duration (long/short), intensity (loud/soft), and timbre. They function as certain rules which are current in a community, as rules of taste and of a practice. It is a matter of use, again, that determines their significance.

The interpretation offered by Sanz González about the goodness of a pragmatist approach to musical signification in terms of symbolism asso-

ciated to values helps in reading the problem of musical significance in depth. This last reading allows to join Ahonen's (formalist) and Scruton's (expressive) views. Ahonen's thesis about pragmatism in music alone would lead us to an explanation of how musical *communication* is possible, sharing the same rules in a game of language according to a public criteria; Scruton's thesis about pragmatism in music will lead to an intuitive understanding of how we *perceive* it, also linked, although *partially*, to intentionalist and solipsist interpretations since, undoubtedly there is certain constancy of meaning shared. However, neither Ahonen nor Scruton can give a complete account of musical signification, in that we need rules and aesthetic appreciation together. Reconciliation of both interpretations lead us in a thesis already called *enhanced formalism* (See Alpersen [2004]).

After studying some key issues in the problem in general, we must read again the controversy brought at the beginning between the works by Ahonen and Scruton in terms of explaining the problem of musical signification either as a question of following rules *or* grasping mental states.

Ahonen's criticism to Scruton is based on the interpretation extracted from Wittgenstein's late philosophy that is strict and not deviated into expressive or psychological contents. When Scruton interprets Wittgenstein, he emphasised the fact that «you can be looking outwards and yet gaining first-person knowledge», «search for a meaning beyond the immediate Gestalt»; finally, this search leads the listener to experience within his «first-person perspective a state of mind that is not own» (Scruton [2004]: 7-9). A similar approach is at the base of actual research on neuromusicology: the thesis of mimicry and its empiric base in the mirror neurons (see Robinson [2016]).

In several occasions Wittgenstein feeds this idea of an internal reference about musical meaning:

The same strange illusion which we are under when we seem to seek something which a face expresses whereas, in reality, we are giving ourselves up to the

features before us – the same illusion possesses us even more strongly if repeating a tune to ourselves and letting it make its full impression on us, we say: «This tune says something» and it is as though I had to find what it says. And if, recognizing this, I resign myself to saying «It just expresses a musical thought», this would mean no more than saying «It expresses itself». (Wittgenstein [1964]: 166)

In his *Notebooks 1914-1916*, parallel to his working on the *Tractatus*, Wittgenstein also reveals a formalist understanding of music: «A tune is a kind of tautology, it is complete in itself; it satisfies itself» (Wittgenstein [1961a]: 40). Also, he shows the same conception already working in his later philosophy:

It has sometimes been said that what music conveys to us are feelings of joyfulness, melancholy, triumph, etc., etc. and what repels us in this account is that it seems to say that music is an instrument for producing in us sequence of feelings. And from this one might gather that any other means of producing such feelings would do for us instead of music. To such an account we are tempted to reply «Music conveys to us itself!» (Wittgenstein [1964]: 178)

The defence Ahonen made of her thesis is aided by a thorough analysis and counter attack of the following objections, as posited by Scruton:

1. Unlike in the case of natural language, we cannot take the ability to follow the rules of music as the criterion of understanding it, because listening is not an activity of the relevant kind (Ahonen [2005]: 520).

On the contrary, according to Ahonen, Wittgenstein brings musical examples since his idea is that the ability to make judgements in aesthetics is directly linked to learning the rules of the art in question. Of course this implies different degrees, as for example with the “counterpoint” case: to define the term, to identify a musical passage containing it, to be able to write a few bars of a contrapuntal structure, up to improvising. Wittgenstein also was thinking about what musicologists largely developed around the phenomenon experienced from the hierarchical tonal scale: implica-

tions, expectations, etc. He had the opinion that if one does not know that a dominant must be followed by a tonic degree he/she would not be able to experience the “question” in music. Familiarity with rules, as when one expresses discontent with a passage that does not harmonize, lead us presuppose there is a point in understanding associated to these rules. “Whistling” is, for example, Wittgenstein’s favourite for explaining the familiarity with the rules of music.

2. Many listeners have not studied music theory, and cannot explain what they hear in theoretical terms (Ahonen [2005]: 524).

Ahonen ascribes this critique to the fact that Scruton is supporting a chomskian, universalist view on language and that is untenable to be transported to music. In section 1 we already explained why. However, according to Ahonen, one does not have to explain the rules in terms of consciously understanding the grammar; they are tacit knowledge. This does not imply however, that knowing the grammar does not allow us to understand better the language. Ahonen moderates the argumentation and accepts that musical practice do not only implies knowing structural properties of the language but also to reproduce the fine nuances in a performance, described “metaphorically” in emotional and figurative terminology.

3. Explaining musical meaning and understanding in terms of rules does not do justice to the creative aspect of music. (Ahonen [2005]: 526)

Wittgenstein was aware that composers do not change the rules every time. This does not mean there is no creativity. In *Philosophical Investigations* (§203) he refers to language as a «labyrinth of paths» which does not prescribe which path one should take, although it makes movement possible.

4. The fact that people use mental terminology, emotional terminology in specific, when they describe music shows that the meaning of music is somehow related to mental states (Ahonen [2005]: 527).

Ahonen gives a clear example: «[I]f we are looking for criteria of understanding music, gen-

eral claims like describing Chopin’s Etude op. 10 no. 12 as conveying a mental state of “wild despair”, “resignation to one’s fate”, “passionate love”, or “controlled anger” seem all equally plausible» (Ahonen [2005]: 528). The problem is that their role as criteria for understanding is less central. Another reason is that musical meanings should be suitably explained through musical means (see Robinson [1994]).

CONCLUSIONS

As it happens with questions of authority, whether Wittgenstein said one or the other thing, it all finally ends arising problems at the fundamental strata. The fundamental question asked by this paper is: Can we determine one or the other interpretation as prevalent when it comes to music understanding? The answer here is: no. Understanding music (musical signification) is possible when both following the rules and (inevitably) grasping mental states (arousal of feelings) occur in the mind of a listener. Meaning, although it is not beyond (as Idealism in music would posit), nor behind (as an expressive account would posit), is a complex but articulated phenomena of agreement in the rules (as a necessary condition) but the rules are inextricably intertwined with *forms of life*, which can be translated in Scruton’s sense as mental states and consequently, in tastes. It is rather dubious that Ahonen only searched into Scruton’s opinions in 2004 at the moment of writing the paper on musical understanding. In his entry to “Absolute music”, Scruton had however the idea that:

The advocacy of absolute music has brought with it a view of musical understanding that is as questionable as anything written by Liszt in defence of the symphonic poem. It is of course absurd to suppose that one understands Smetana’s Vltava primarily by understanding what it “means”. For that seems to imply that the grasp of the melody, development, harmony and musical relations are all subordinate to a message that could have been expressed as well in words. But so too is it absurd to suppose that one has

understood a Bach fugue when one has a grasp of all the structural relations that exist among its parts. The understanding listener is not a computer. The logic of Bach's fugues must be heard: it is understood in experience and not in thought. And why should not the musical experience embrace feeling and evocation just as much as pure structured sound? (Scruton [2001a])

Wittgenstein was interpreted in linguistic domains as for example in Davidson's neopragmatism. This last philosopher speaks of meaning in terms of uses as effects or actions (Davidson [1978]). Curiously, whenever one wants to inquiry into musical meaning, uses and customs are hidden under formalist conceptions of the type Ahonen defended, although this tradition goes back to Hanslick [1854]. As a conclusion, the framework here presented should prevent us from being *puzzled* by the narrowness of language – albeit this being a very wittgensteinian opinion – while in the process of accounting for musical signification.

REFERENCES

- Ahonen, H., 2005: *Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication*, "Philosophy", 80, pp. 513-529.
- Alpers, P., 2004: *The Philosophy of Music: Formalism and Beyond*, in *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ed. P. Kivy, USA, UK, Australia: Blackwell Publishing, pp. 254-275.
- Blake, W., et al., 2001: *Rhetoric and music*, in *Grove Music Online*, Oxford Music Online, Oxford University Press, Oxford.
- Borgerding, T., 1998: *Preachers, Pronunciatio, and Music: Hearing Rhetoric in Renaissance Sacred Polyphony*, "The Musical Quarterly", 82, 3-4, pp. 586-598.
- Buelow, G.J., 1966: *The Loci Topici and Affect in late baroque Music: Heinichen's practical Demonstration*, "The Music Review", 27, 3, pp. 161-176.
- Chomsky, N., 1986: *Knowledge of Language. Its Nature, Origin and Use*, Convergence, New York.
- Cooke, D., 1959: *The Language of Music*, Oxford University Press, London.
- Davidson, D., 1984: *What Metaphors Mean?* (1978), in Id., *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford Clarendon Press, Oxford, pp. 245-264.
- Hanslick, E., 1986: *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music* (1854), Indianapolis, Hackett Publishing Company.
- Lenci, A., Sandu, G., 2008: *Logic and Linguistics in the Twentieth Century*, in *The Development of Modern Logic*, ed. L. Haaparanta, Oxford University Press, New York, pp. 775-847.
- Lerdahl, F., R. Jackendoff, 1983: *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge MA.
- Levinson, J., 2003: *Musical Thinking*, "JMM", 1: <http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=1.2>
- Levitin, D.J., 2006: *This is your Brain in Music: The Science of a Human Obsession*, Dutton-Penguin, New York.
- Malcolm, N., 1986: *Nothing is Hidden*, Basil Blackwell, Oxford.
- Monelle, R., 1992: *Linguistics and Semiotics in Music*, Contemporary Music Studies: Vol. 5, Harwood Academic Publishers, Chur.
- Pankhurst, Th., 2008: *Schenkerguide.com: A Guide to Schenkerian Analysis*, <http://www.schenker-guide.com/.html>
- Payzant G., from the Eighth Edition [1891] of *Von Musikalisch-Schönen: ein Betrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*.
- Robinson, J., 1994: *The Expression and Arousal of Emotion in Music*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 52, 1, pp. 13-22.
- Robinson, J., 2016, *Empathy and Music*, text presented at the Workshop "Segunda persona y emociones", SADA, Buenos Aires.
- Sanz González, V., 2001: *Los problemas del significado de la música en relación con la Filosofía del Lenguaje*, in *Música, Lenguaje y Significado*, eds. Vega Rodríguez M. and Villar-Taboada C., Glares, Valladolid, pp. 107-113.
- Scruton, R., 1997: *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, New York.

- Scruton, R., 2001a, "Absolute music", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, New York.
- Scruton, R., 2001b, "Programme music", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, Oxford University Press, New York.
- Scruton, R., 2004: *Wittgenstein and the Understanding of Music*, "British Journal of Aesthetics", 44, 1, pp. 1-9.
- Tarasti, E., 1994: *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.
- Tarasti, E., 2002: *Signs of Music, A Guide to Musical Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York.
- Thompson, W.F., Quinto, L., 2011: *Music and Emotion: Psychological Considerations*, in *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*, eds. E. Schellekens and P. Goldie, Oxford University Press, Oxford, pp. 357-375.
- Wittgenstein, L.J.J., 1953: *Philosophical Investigations*, Blackwell, Oxford.
- Wittgenstein, L.J.J., 1961a: *Notebooks 1914-1916*, eds. G.H. von Wright and G.E.M. Anscombe, transl. by G.E.M. Anscombe, Blackwell, Oxford.
- Wittgenstein, L.J.J., 1961b: *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), Routledge, London.
- Wittgenstein, L.J.J., 1964: *The Blue and Brown Books* (1958), Blackwell, Oxford.
- Wittgenstein, L.J.J., 1980: *Culture and Value* (1977), Blackwell, Oxford.



Citation: A. Barale (2017) Baroque *Sherlock*: Benjamin's friendship between «criminal and detective» in its fore- and afterlife. *Aisthesis* 10(2): 163-169. doi: 10.13128/Aisthesis-22417

Received: July, 2017

Accepted: October, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 A. Barale. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Baroque *Sherlock*: Benjamin's friendship between «criminal and detective» in its fore- and afterlife

ALICE BARALE

(Università degli Studi di Firenze)
alice.barale@unifi.it

Abstract. The starting point of this paper is a statement that Benjamin makes in a group of notes he writes for his project of a detective novel (1933). Benjamin writes here that «criminal and detective could be so friends [so befreundet sein] as Sherlock Holmes and Watson». We'll try to understand the meaning of this statement through the investigation of the detective topic in two moments of its fore and afterlife: its fore life in Benjamin's meditation on the baroque (why it is so will be apparent shortly) and its after life in Sherlock Holmes's most recent apparition, in the BBC series *Sherlock*. One of the most interesting elements of this series is in fact the relationship – which is barely sketched in Conan Doyle's stories – between Sherlock Holmes and his antagonist, the maths professor Jim Moriarty. We'll see that in Benjamin's notes for a detective novel the criminal is not a maths professor but a psychoanalyst. What is the difference, anyway, between professor Moriarty's knowledge and Sherlock's knowledge? In fact, we will find out that criminal and detective are closer to one other (more «befreundet») than what we may be induced to think – close but not coincident.

Key words. Sherlock Holmes, Walter Benjamin, web, baroque.

1. IN THE NET

The starting point of this paper¹ is a statement that Benjamin makes in a group of notes he writes for his project of a detective novel (we know that Benjamin was very fond of detective novels, and these notes prove he even planned to write one on his own)². He writes here that «criminal and detective could be so friends [so

¹ The text was written for the international workshop “Scenari del contemporaneo: esperienze estetiche, pratiche artistiche e forme di vita/ Cenários do contemporâneo: experiências estéticas, práticas artísticas e formas de vida”, which was held in Firenze on 25-26 May 2016 under the direction of Fabrizio Desideri and Maria Filomena Molder.

² See Frisby (1994) and Salzani (2007).

befreundet sein] as Sherlock Holmes and Watson» (Benjamin [1933]: 846). We'll try to understand the meaning of this statement through the investigation of the detective topic in two moments of its fore and afterlife: its fore life in Benjamin's meditation on the baroque (why it is so will be apparent shortly) and its after life in Sherlock Holmes's most recent apparition, in the BBC series *Sherlock* (fig. 1)³.

One of the most interesting elements of this series is in fact the relationship – which is barely sketched in Conan Doyle's stories – between Sherlock Holmes and his antagonist, Jim Moriarty. In Doyle's original version Moriarty appears only after a few novels and he has nothing to do with the murders that Sherlock has investigated on until then. In the series, on the contrary, Moriarty is responsible for all crimes Sherlock has dealt with until then.

But who is Jim Moriarty? In Conan Doyle's novels Moriarty is a maths professor. In the new series he is a technology expert. Sherlock is not bad, either, from this point of view. In Doyle's novels he has a great interest in science. This is why Steven Moffat, the creator of the BBC tv series, thought that the modern Sherlock had to feel at his ease in the digital society. Sherlock runs a website, solves his cases with the aid of a blackberry and, most importantly, his way of proceeding is compared continuously to that of a computer. But Moriarty is a real wizard of the net. In Doyle's books he was described as a spider at the center of a net of invisible crimes (Doyle [1894]: 415). In the recent version this net becomes a real net of digital threads reaching everywhere. Moriarty can open, as he says, «any door anywhere with a tiny line of computer codes». He reaches his greatest transgression when he introduces himself at the same time into the Bank of England, the Prison of Pentonville and the Tower of London, where he breaks the glass case preserving the crown jewels and disguises himself as the queen (fig. 2).



fig. 1



fig. 2

Many historical figures have been suggested to explain the creation of professor Moriarty in Conan Doyle, including real criminals and famous scientists, such as the astronomer Simon Newcomb (see Schaefer [1993]: 31-32) (fig. 3). He was a great scientist shortly before Doyle started to write his novels but he became famous chiefly because he tried to ruin his colleagues' careers.

Genius and evil then. We'll see that in Benjamin's notes for a detective novel the criminal is not a maths professor but a psychoanalyst (Benjamin [1933]: 846). This figure of wicked scientist, anyway, is quite interesting because a discourse on knowledge runs all through Doyle's novels. In the very first novel Watson discovers that Sherlock Holmes has an incredible knowledge on some topics and a complete ignorance of some others. He knows, for example, everything about the different

³ Among the multitude of titles published on this movie, see at least Stein, Busse (2014).

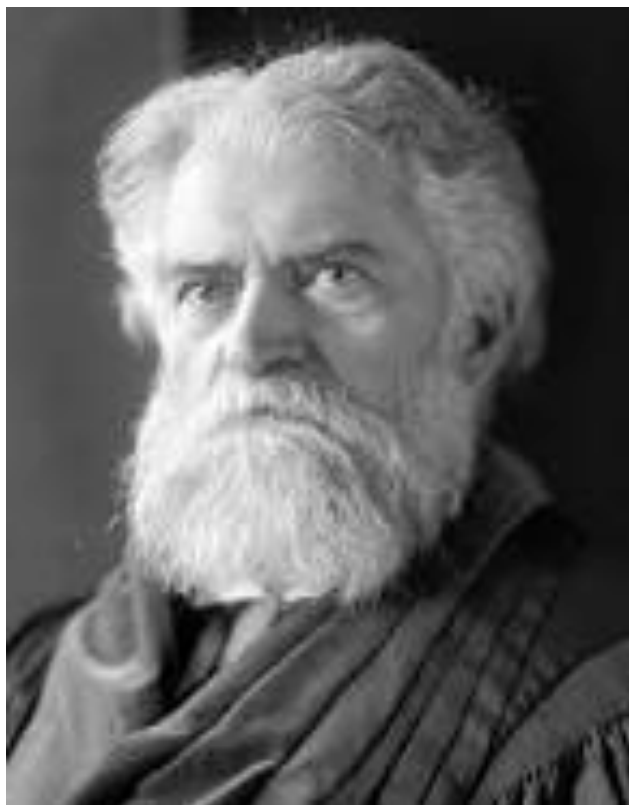


fig. 3

types of pipe tobacco but he does not know that the earth rotates around the sun. Sherlock Holmes gives a curious explanation for this ignorance. He says he does not want to occupy too much room in his brain-attic, otherwise he will not be able to find what he needs quickly enough. In the most recent BBC televised version, the attic becomes of course the memory of a computer. Yet something else and much more important changes in the BBC version.

Let's go back for the moment to Benjamin's notes for a detective novel. The title he thinks of is «la chasse aux mensonges», or «the hunt for lies» (Benjamin [1933]: 846), in French perhaps also to honour the French crime stories he was reading at the time, above all Simenon. It is not by accident if one of the first figures we find in these notes is a man who was blind for a long time and thinks, upon being able to see again after surgery, that people are made-up [*geschminkt*]. This was

an experience that was described to Benjamin by his friend Felix Nöggerath, at whose house he was staying in Ibiza when he wrote these notes. The «hunt for lies» then: hunt for appearance. In fact this man who struggles to get used to seeing again makes us think immediately of the prisoner of Plato's cave, when he manages to escape and at first he cannot bear the light of the sun. This theme of the cave is also present in the notes that Benjamin writes in the same period for his work on the *Arcades Project*. Here the cave is compared, not by coincidence, to a spider web. There are a number of similarities between the web Benjamin describes in this passage and that of Moriarty. Benjamin here considers the spaces in which men live at the beginning of the nineteenth century, the dawn of modernity, and he describes them as disguised spaces, where things play at taking a shape that is actually the other side of nothing (Benjamin [1928-40]: I 2, 6). To live in these spaces means, Benjamin writes, «to have secluded oneself within a spider's web, in whose toils world events hang loosely suspended like so many insect bodies sucked dry. From this cavern, one does not like to stir» (Benjamin [1928-40]: I 2, 6).

The image may be a little terrorising but it can make us understand something more about the detective. In his «hunt for lies», the detective tries to get out of the cave, out of the web, but he does that by adopting some aspects of it. What is particularly striking in Benjamin's notes for a crime story is the confidence the detective has with death, which characterizes everything that is imprisoned within the web (inevitably the etymology of Moriarty's name is evocative). There are many elements in Benjamin's notes that can be referred to this concept. In an episode, for example, the detective lies down on a morgue carrier and pretends to be a corpse under the sheet so as to enter into the laboratory. The BBC tv series, too, plays with the detective's confidence with death. This relationship of the scientist to technique and to the unanimated world is a theme that runs also through the essay on the *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, on

which Benjamin will work a few years later⁴. Also the apathy of the detective falls within the same context. Already in Doyle's novels Sherlock passes from a state of extraordinary intensity while investigating to a state of complete and desperate inertia when he has no crimes to solve. In a letter to Kracauer, Benjamin will talk about the «phlegmatic temperament» of the detective (Benjamin [1925-1930]: 147). But what's the difference then between the science of the detective and that of the criminal, or, in other words, between the science of Sherlock and that of Moriarty?

A first answer that, however, will not be the definitive one, takes us back to the passage of the *Arcades Project* we just referred to. Here Benjamin writes that the love for the dimension of the web or cave involves «an aversion to the open-air, the (so to speak) Uranian atmosphere» (Benjamin [1928-40]: I 2, 6). This brings to mind the conclusion of Benjamin's book on the German baroque drama, which he wrote much earlier but is strictly connected to the *Arcades Project*. In fact the meditation on the death character of knowledge, or at least of a certain kind of knowledge and of a certain kind of images, arises for Benjamin precisely with the art and the thought universe of the baroque. At the end of the book on the baroque, nevertheless, the subject who lives immersed into this world of isolated images, or allegories, rediscovers himself «left entirely to» his «own devices»: not any more «playfully in an earthly world of things», but «seriously under the sky» (Benjamin [1928]: 232).

This exit from the web of images, from their «play», helps us to explain a few but not all things. It clarifies why in Benjamin's notes for a detective novel the criminal is a psychoanalyst. The psychoanalyst still moves completely inside the dream or play, in a world of things, of images. Here Benjamin seems to be thinking most of all of Jung⁵, but also of Freud. Freud has the great merit of showing the infinite nuances between sleep and wakefulness, but he still conceives of

the dream as a «natural phenomenon» (Benjamin [1928-40]: No. 9).

Yet something is not quite right. If the detective is simply someone who jumps out of the web of images, how can we explain his friendship with the criminal?

In order to answer, we have to establish a link between the pre-history and post-history of the detective novel. Thus we will find out that criminal and detective are in fact closer to one other (more «befreundet») than what we may be induced to think – close but not coincident.

2. THE «DAMNED LETTER»

Let's start from one of the most important elements in Benjamin's notes and in detective stories in general: the theme of the letter. The anonymous letter, the letter left before dying, the falsified letter (of course the purloined letter by Poe)... Also one of Benjamin's favourite novels, *Les Pitard* by Georges Simenon (see Benjamin [1935-37]: n. 273), starts with the finding on a ship of an anonymous letter that marks the beginning of a series of catastrophes. This topic of the ship is quite important: we find it also in Benjamin's notes for a detective novel and it is connected, as will be showed shortly, to that of the train. In his notes for a detective novel, Benjamin refers to the letter of Don Carlos: the letter the terrible princess Eboli sends to Carlos pretending to be his lover Elisabetha, eventually causing his ruin. To come back to the point, the first letter Benjamin considers in this sense, in its character of trace but also of trigger of a catastrophe, can be found in an essay that prepares for many aspects *The Origin of German Tragic Drama*, which Benjamin dedicates to Herod's drama in Calderon and Hebbel: *Calderon's El mayor monstruo, los celos and Hebbel's Herodes und Mariamne*.

Herod, the king of Judea, is imprisoned by the roman emperor Augustus. He then orders to kill his wife, so that she can not marry his enemy. Mariamne learns of this decision through a letter that she finds by chance. What is peculiar in Cal-

⁴ See on that Desideri (2012).

⁵ See Benjamin (1928-40): N8, 2; N8a1; N11, 1; N18,4.

deron's drama, anyway, is that this letter has been ripped and Mariamne has to put together the fragments so she could read it:

*What do these bits of paper say?
 "Death" is the very first word
 That I find; here is "honour",
 And there I read "Mariamne".
 What is this? Heavens, save me!
 For much is said in three words,
 "Mariamne", "death" and "honour".
 Here is "in silence", here
 "Dignity"; here "commands" and here "ambition";
 And here it continues: "if I die..."
 What doubt can there be? I am already informed
 by the folds of the paper
 that link to one another
 and so unfold this outrage.
 Entryway, on your green carpet
 let me piece them together!⁶*

«Even in their isolation» Benjamin observes, these words «reveal themselves as fateful. Indeed, one is tempted to say that the very fact that they still have a meaning in their isolation lends a threatening quality to this remnant of meaning they have kept» (Benjamin [1928]: 208). They are words reduced to things, to fragments we can not control. Actually, everything in this Herod's drama is reduced to things, unanimated objects: even human characters, carried along as they are by the law of destiny (Benjamin [1923]: 376 ss.). And also their passions: Mariamne is not killed by jealousy but by chance: by a dagger that missed its mark (it was meant for Octavian). Jealousy is a dagger in this drama, as Benjamin writes (Benjamin [1928]:

133). In fact the dagger remains in the foreground for the entire duration of the drama.

Yet there is something that does not fall within this framework. That's a very interesting aspect of the essay on Calderon and Hebbel: what distinguishes Calderon's Herod from the other versions that depict him usually as a bloodthirsty monster is his love for Mariamne. Jealousy in Calderon's Herod is always linked to «the most intense love» (Benjamin [1923]: 376). This of course does not undermine destiny, but is in some ways in contrast to it. Let us note for the moment that, in one of the schemes for *The Origin of German Tragic Drama*, Benjamin writes that in the baroque universe, that is, in a universe of things and isolated images, there can not be love but only lust (Benjamin [1928b]: 917).

Let's consider now the post-history of the detective. What happens in BBC *Sherlock* to these threatening words that contain a destiny? The master of this type of messages in the tv series is naturally Moriarty, who avoids every kind of contact, by only communicating via text messages. The demonic character that digital messages, SMS or emails, can acquire is a common experience. After his death, anyway, Moriarty texts the whole town with his picture and a question reading: "Did you miss me?" (fig. 4), to pretend that he's back. Sherlock's task will be not to believe this message: to affirm that «Moriarty is dead». Opposite to this, however, is the use of messages and letters that Sherlock makes.



fig. 4

⁶ «Dice, a partes, desta suerte:/ "Muerte" es la primer razón/ que he topado. "Honor" contiene/ ésta. "Mariene" aquí/ se escribe. Cielos, valedme!/ que dicen mucho en tres voces/ "Mariene, honor, muerte"./"Secreto" aquí, aquí "respeto",/ "servicio" aquí, aquí "conviene",/ y aquí, "muerto yo", prosigue./Más qué dudo, si me advierten/ los dobleces del papel/ adonde están los dobleces,/llamándose unos a otros?/ Sé, oh prado, lámina verde/ en que, ajustándolos, lea...». Calderon (1637): II, 2276-2296, as quoted in Benjamin (1923): 375 and Benjamin (1928): 207-8.

3. ON TRAVEL

We mentioned that Doyle's Sherlock doesn't want to store too much information into his brain attic, so that he can move more freely in it. The BBC Sherlock is not so dichotomous, there is not such a drastic alternative for him between knowing and not knowing. In a crucial episode Moriarty gives him a series of riddles that he must solve very quickly in order to prevent some murders from happening. He does not know enough, therefore he connects to the Internet. Thus he is able to get the information he needs, including some notions of astronomy. Sherlock's method consists then of on-site observation and online connection at the same time (fig. 1). The two things are connected together and they interrupt each other: «under the sky» and in the net at the same time, then, to go back to the passage of the *Arcades Project* we just mentioned.

Yet there's another interesting aspect of Sherlock's relationship to written messages that overturns Moriarty's threatening messages. When Sherlock is focused on a case and starts investigating, his thoughts appear as on-screen text. This use of overlaying texts in the series is not new, but what's interesting here is the frantic rhythm with which these texts appear and disappear. To read them it is often necessary to pause and look at a still frame. What we find here then is a kind of writing in the making, a writing that is still rhythm. One of the most difficult but also most important parts of Benjamin's book on the baroque in fact has to do exactly with this: with the possibility for writing to start again as rhythm, as a «figure» that is capable of having the same vibration as sound (cfr. Benjamin [1928]: 213-214).

To conclude, we have to go back to the question from which we have started about professor Moriarty's knowledge and Sherlock's knowledge. What kind of knowledge is implied in the type of writing we have just seen? In a note on the *Ways of knowledge*, Benjamin refers to «something that in the field of knowledge is similar to the present in the field of time...» (Benjamin [1927]: 49):

*Knowledge coming from insight (Einsicht) [...]:
This is a very enigmatic knowledge. It is something
that in the field of knowledge is similar to the present
in the field of time....*

If we refer to our psychoanalyst, that would be the point, then, in which his narration (and that of his patient) is interrupted. There are two psychoanalysts in BBC *Sherlock*: a real psychoanalyst, at the beginning of the first episode, who advises Watson to narrate what happens to him in a blog. «Nothing happens to me» says Watson, and here his adventures start. The knowledge we are talking about is then the knowledge that precedes the writing of the blog, it's something that permits to dilate this moment.

There's then a second psychoanalyst, in the last few episodes, who tells Watson who has just lost his wife that all he says is «understandable». «No, it's not, at all» Watson answers. Not by accident, the viewers will find out that this is not a real psychoanalyst, but Sherlock's schizophrenic sister, who sides with Moriarty.

The knowledge that corresponds «to the present in the field of time» has to do, then, with the possibility to reconnect to a reality that escapes us, as Sherlock does when he gets out of his apathy crises. This helps us to understand also something more about Herod's love for Mariamne. If lust, as Benjamin shows us in his book on the baroque, can be conceived as an attempt to take possession of things by killing them, on the contrary, love would be the capability of going back to them: to what in them exceeds our knowledge and sets it in motion again.

It is no accident that according to Benjamin detective novels are linked to travelling. Why do we read so much while travelling, for example on the train, and why crime stories in particular? That's what Benjamin asks himself in an article he writes on travel literature (Benjamin [1930]). Because, naturally, the jolts of travels correspond to the jolts of narrated events – which are not, however, something that we suffer passively, but something that we rather act upon with the whole body. Our body, «in keeping with the rhythm of

the wheels», turns into the «shuttle» (a shuttle to sew, but also a real shuttle: here is the theme of the boat again) that «pierces the warp» of the characters's destiny and of ourselves.

Not a passage from «seriously» to «playfully» then, to go back to the conclusion of *The Origin of German Tragic Drama*, but the possibility of putting oneself seriously into play. «The game is on», as Sherlock says.

REFERENCES

- Benjamin, W., 1923: *Calderon's El mayor monstruo, los celos and Hebbel's Herodes und Mariamne. Comments on the Problem of Historical Drama*, in Id., *Selected Writings*, eds. M. Bullock and M. W. Jennings, Harvard University Press, Cambridge Ma. 1996, vol. I, pp. 363-386.
- Benjamin, W., 1923-1924: *Schemes for The Origin of German Tragic Drama*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. I.3, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 915-920.
- Benjamin, W., 1925-1930: *Gesammelte Briefe*, vol. III, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1997.
- Benjamin, W., 1928: *The Origin of German Tragic Drama*, trans. J. Osborne, Verso, 2003.
- Benjamin, W., 1927: *Arten des Wissens*, in *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 48-49.
- Benjamin, W., 1928-1940: *The Arcades Project*, trans. H. Eiland and K. McLaughlin, Harvard University Press, Cambridge MA, 1999.
- Benjamin, W., 1933: *Materialien zu einem Kriminalroman*, in W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. VII.2, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1991, pp. 846-850.
- Benjamin, W., 1935-1937: *Gesammelte Briefe*, vol. V, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1999.
- Calderon de la Barca, P., 1637: *El mayor monstruo del mundo*, in Id., *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, cr. ed. M. J. Caamaño Rojo, Iberoamericana Vervuert, Madrid/ Frankfurt a.M., 2017.
- Desideri, F., 2012: *I Modern Times di Benjamin*, in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma, pp. VII-XLV.
- Doyle, A.C., 1894: *The memoirs of Sherlock Holmes*, The Floating Press.
- Frisby, D., 1984: *Walter Benjamin and Detection*, "German Politics and society", 32, 1994, pp. 89-106.
- Stein, L.E., K. Busse, 2014: *Sherlock and Transmedia Fandom: Essays on the BBC Series*, McFarland, Jefferson NC, 2014.
- Salzani, C., 2007: *The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective*, in "New German Critique", 100, pp. 165-187.
- Schaefer, B.E., 1993: *Sherlock Holmes and some astronomical connections*, "Journal of the British Astronomical Association", 103 (1), pp. 30-34.



Citation: AAVV (2017) Note & Recensioni. *Aisthesis* 10(2): 171-180. doi: 10.13128/Aisthesis-22418

Received: April, 2017

Accepted: September, 2017

Published: December, 2017

Copyright: © 2017 AAVV. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Note & Recensioni

Riccardo Fassone, *Every Game is an Island. Endings and Extremities in Video Games*, Bloomsbury, London-New York, 2017, 208 pp. (di Pietro Conte)

Che il complesso panorama dei *game studies* rivesta un particolare interesse anche per una disciplina filosofica come l'estetica è un fatto acquisito ormai da tempo. *Every Game is an Island* aggiunge un importante tassello al mosaico della ricerca interdisciplinare sull'universo dei giochi digitali esplorando un'area in larga parte negletta dagli studi settoriali: quella dei confini, delle estremità e dei limiti propri di qualunque videogioco. E questa è già una prima tesi: richiamandosi alla celeberrima nozione di «cerchio magico» proposta da Huizinga per caratterizzare l'essenza stessa delle attività ludiche, Riccardo Fassone prende le mosse dalla constatazione che tutti i videogiochi – compresi i cosiddetti *open world* – rappresentano isole a sé stanti in quanto «simulazioni per loro stessa natura circoscritte» (p. 2). Questa asserzione apparentemente pacifica viene però subito corretta e bilanciata da una seconda tesi di segno diametralmente opposto: nessun videogioco è in realtà un artefatto chiuso e insulare, perché a ben vedere esso è parte di un più ampio ecosistema di media (digitali e non) ed è soggetto a strategie commerciali che lo inseriscono all'interno di determinate serie, determinati generi e determinati canoni. In altre parole, un videogioco si configura come artefatto insulare fin tanto che qualcuno ne attualizza le potenzialità giocando; al di fuori delle singole *game sessions*, invece, esso rivela la sua natura di artefatto mediale, entrando in relazione da un lato con altri videogiochi, dall'altro con media e dispositivi (nel senso tecnico del termine) differenti.

Every Game is an Island è strutturato in due parti e quattro capitoli. La prima parte coincide con il primo capitolo e presenta un inquadramento generale che funge da viatico teorico alle restanti sezioni. Il punto di partenza è dato dalla più classica delle domande, il *ti esti* socratico: che cosa è un videogame? Consapevole dell'irrisolta (irrisolvibile?) difficoltà di definire che cosa sia «gioco», Fassone si guarda bene dall'offrire rassicuranti quanto rischiose definizioni ultime di «video-gioco», preferendo optare per una «indeterminatezza tassonomica» che mette capo a due «definizioni non definitive», cioè

«operative, storicamente condizionate e intrinsecamente provvisorie» (p. 8). I videogiochi sono al tempo stesso sia oggetti sia esperienze: sono sia i particolari costrutti materiali sia le esperienze soggettive elicitate dal dialogo tra giocatore e macchina. Dato questo loro «irriducibile dualismo», i videogiochi possono essere definiti – questa la proposta di Fassone – come *designed procedural experiences*. «Designed», perché ogni videogame è stato disegnato in modo specifico per offrire determinate affordances; «procedural», perché i videogiochi impongono al giocatore degli specifici set di regole con cui interagire, optando di volta in volta per una *procedure* piuttosto che per un'altra; «experiences», perché i videogiochi sono effettivamente tali solo quando vengono giocati, cioè quando si incarnano nelle sempre diverse esperienze vissute dei giocatori.

Un videogioco è quindi, ontologicamente, il risultato di un incontro, o per meglio dire di uno scontro: quello tra il giocatore e le regole dettate dal *game code*. I videogames rappresentano un particolare sottoinsieme dei giochi, in quanto le regole sono immagazzinate, caricate ed eseguite da un computer. In ciò consiste la natura intrinsecamente autoritaria dei videogiochi, al tempo stesso set di regole e poliziotti che le rispettano e le fanno rispettare: «Giocare a un videogame non significa sfruttare uno spazio di possibilità, come sostengono i fautori della teoria dell'*open play*, bensì esplorare le impossibilità di un sistema ben strutturato: i suoi confini, i suoi limiti, le sue regole idiosincratiche» (p. 16).

Circoscritto (è proprio il caso di dirlo) il campo d'indagine, Fassone sviluppa la sua analisi in tre direzioni che corrispondono ai tre capitoli restanti, ciascuno dei quali è organizzato in modo tale da guidare il lettore dalle situazioni in cui le delimitazioni proprie di qualunque videogioco sono maggiormente evidenti a quelle in cui vengono invece via via più mascherate. Il secondo capitolo (Game *is* Game) descrive le estremità dei videogiochi nel contesto diegetico del gioco, cioè nell'arena spazio-temporale in cui propriamente si gioca. L'analisi del *game over* e delle sue sorprendenti istanziazioni permette all'autore di evidenziare l'importanza di quelle esperienze limi-

nari in cui il giocatore si trasforma in spettatore e viceversa. Il terzo capitolo (Game *is* Metagame) investiga invece le soglie videoludiche non più all'interno del contesto diegetico, bensì in quello non-diegetico, cioè in quell'area di configurazioni che separa il gioco in senso stretto da tutte quelle istanze in cui esso risulta temporaneamente sospeso per consentire operazioni configurative da parte del giocatore (mettere in pausa per accedere ai menu di *setup*) oppure della macchina stessa (caricamento di nuove porzioni o livelli di gioco). Anche in questo caso, il capitolo procede da una maggiore evidenza delle interruzioni (che porta a una frammentazione dell'esperienza ludica) a una loro quasi totale eliminazione (che mette invece capo a un'esperienza olistica particolarmente fluida e continua). Il quarto e ultimo capitolo (Game *is* Games) mostra infine la permeabilità della membrana che avvolge qualunque videogioco, soffermandosi dunque sulla *non-insularità* dell'universo videoludico. Ciascun videogame è parte di «un ambiente tecnologico ed economico dominato da pratiche di contaminazione, modularità e ricombinazione di oggetti differenti». Ancora una volta Fassone procede dall'analisi di casi (rarissimi) di unicità a esempi di modularità e serializzazione in cui il singolo videogioco (o la sua prima versione) entra in un circuito di modifiche e implementazioni che può trasformarlo fino a renderlo un prodotto completamente diverso.

Every Game is an Island si inserisce con grande originalità nel complesso panorama delle ricerche sui videogiochi, gettando ponti tra discipline diverse come i *film* e i *media studies*, la semiotica, la retorica e l'estetica. Sullo sfondo di un confronto serrato tanto con i testi più classici quanto con la letteratura critica più recente, Fassone offre al lettore alcuni strumenti fondamentali per orientarsi nell'ambiguo universo videoludico e per esplorarne anche e soprattutto i limiti e i confini – quei limiti e confini che non vanno visti meramente *e negativo*, poiché rappresentano in fondo «il modo stesso in cui i videogame producono e veicolano significati» (p. 168). Questa tesi di fondo è svolta e approfondita attraverso una serie di esempi concreti volutamente tratti dal mondo di videogiochi *single-player*

e non di rado risalenti agli albori dell'affermazione dell'industria videoludica nel panorama dei media contemporanei. Senza indulgere in facili quanto rischiose esaltazioni delle magnifiche sorti e progressive, Fassone riesce così in una duplice impresa: quella di garantire un'esperienza di lettura sempre piacevole e coinvolgente e quella di mostrare come i problemi teorici al centro di *Every Game is an Island* riguardino tutti i videogiochi, ben al di là dei pur decisivi passi avanti fatti, da cinquant'anni a questa parte, in materia di evoluzione hardware e software, di potenza grafica, di intelligenza artificiale e di realtà virtuale.

Indice: Introduction: A Book about Extremities – I. TWO NON-DEFINITIVE DEFINITIONS 1. What Is a Video Game?; 2. The Exceptionality of Video Games; 3. Computer-Mediated Games; 4. Designed Procedural Experiences – II. GAME $\hat{=}$ GAME 1. Closure; 2. Caesura; 3. Endlessness; 4. Openness – III. GAME $\hat{=}$ METAGAME 1. Fragmentation; 2. Metagaming; 3. Immersion; 4. Holism – IV. GAME $\hat{=}$ GAMES 1. Uniqueness; 2. Ephemerality; 3. Modularity; 4. Serialization – CONCLUSIONS.

Riccardo Fassone è assegnista di ricerca e professore a contratto di Storia e teoria delle forme videoludiche presso l'Università degli Studi di Torino, dove lavora a un progetto sulla storia dell'industria videoludica in Italia. Specialista di film e media studies, è tra i fondatori di *GAME. The Italian Journal of Game Studies*. È stato *visiting researcher* al Georgia Institute of Technology e ha pubblicato diversi saggi sulla storia e la teoria dei videogiochi nella loro intersezione con altri media).

Laurie Ouellette, Jonathan Gray (a cura di), *Keywords for Media Studies*, NYU Press, New York, 2017, pp. 240.

(di Emanuele Crescimanno)

A quali esigenze deve rispondere e quali requisiti deve avere oggi un lessico dei media? Come

mappare un territorio che si presenta familiare e scontato ma allo stesso tempo ricco di insidie e di difficile delimitazione? Dare una risposta a questi interrogativi è il primo compito che si pone *Keywords for Media Studies* curato da Laurie Ouellette e Jonathan Gray: 65 voci che affrontano un universo apparentemente infinito e inesauribile riuscendo tuttavia a raggiungere lo scopo prefissato. Accanto a lemmi necessari e quasi scontati quali *institution, technology, production, representation*, altre voci quali *hybridity, identity, labor, myth, hegemony, affect, assemblage* indicano chiaramente l'obiettivo teorico del volume costruendo un dialogo tra ciò che nei *Media Studies* è già acquisito e tutto ciò che è nuovo. Facendo proprio il metodo con cui tra il 1973 e il 1986 Raymond Williams in *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* aveva attraversato l'insidioso territorio degli studi culturali, i curatori si propongono di evidenziare come attraverso i lemmi presentati sia possibile comprendere non solo i significati, le storie e l'utilizzo di tali termini, ma anche come essi s'intersechino con e informino l'attuale dibattito sui media e la società e possano di conseguenza indicare una nuova chiave di comprensione del reale che Williams aveva trascurato. Rispetto all'epoca del volume di Williams, infatti, il tema dei media e di come essi diano forma al reale, impongano i loro vincoli alla percezione, alla rappresentazione e ai modi stessi di vivere è divenuto di centrale importanza e non è più riducibile alle accezioni proposte dal sociologo britannico: ciò significa porre la domanda sul potere dei media, soprattutto i nuovi media, intendendo con questa definizione tutti i media che caratterizzano la contemporaneità e che ancor più che nelle epoche precedenti amplificano il potere dei media (ed è questa la vera carica di novità rispetto al passato). Il volume dunque si pone l'obiettivo di riconnettere la storia dei media alla storia delle idee, delimitandone il campo e prospettandone, nel dialogo tra passato e presente, le tendenze future.

I *Media Studies* proposti si fondano su una prospettiva interdisciplinare, sulla consolidata scia dei *Cultural Studies*, sfruttando sino in fondo la linfa infusa dallo sviluppo delle tecnologie con-

nesse ai nuovi media, la globalizzazione e tutti gli altri fattori storico-sociali che continuano a modificare il paesaggio dei media e a richiedere di conseguenza un'attitudine critica e innovativa nel cruciale passaggio dai mass media novecenteschi agli attuali media on line, interattivi, virtuali, social, *on demand* ecc. A tutto ciò deve essere aggiunta la tendenza a ipostatizzare il termine *media*, fingendo quasi che con esso si faccia riferimento a un'entità monolitica: basti pensare all'errata contrapposizione tra vecchi e nuovi media che appiattisce le differenze e le dinamiche di cui i media sono di continuo investiti. Obiettivo del volume è dunque quello di cogliere tali andamenti nel loro concreto dispiegarsi, negli usi e nelle aperture di significato che caratterizzano la contemporaneità per comprendere non solo la tradizione e la storia ma per intravedere il futuro dei media in questione. Racogliere la sfida del presente significa innanzitutto prendere atto della transizione di significato che alcuni termini hanno subito negli anni, ampliando o restringendo il loro ambito di utilizzo; ma soprattutto significa tessere fili tenendo conto che ogni lavoro di mappatura e di definizione è per sua natura prospettico e ricco di insidie.

L'analisi a campione delle voci rende bene conto di questa strategia. Lev Manovich cura la voce *Aesthetics*: le prime venti righe sono un sunto rapidissimo delle idee che stanno alla base della nascita dell'estetica come disciplina filosofica e dell'estensione del termine; segue un'affermazione che rovescia radicalmente la situazione concentrando l'attenzione sull'utilizzo odierno del termine e dunque su tutte le pratiche legate all'universo digitale e alla manipolazione *estetica* delle immagini. Si tratta di una rivoluzione estetica che ha luogo quotidianamente, senza sforzo e senza essere quasi percepita da parte di chiunque si trovi ad avere a che fare con le immagini digitali: ci si trova dunque secondo Manovich nella paradossale situazione di una estetizzazione dei media che tuttavia i teorici dei media sembrano trascurare. In particolar modo la rinuncia a ogni precettistica e regola in relazione al bello, inteso in un amplissima accezione di esteticamente valido, comporta la mancanza di una base teorica forte e

consapevole per tutti coloro che oggi si occupano a vario titolo dei media e hanno giorno dopo giorno a disposizione strumenti sempre più sofisticati ma semplici da utilizzare per produrre oggetti che hanno una forte valenza estetica. Manovich invita di conseguenza a porre ancora una volta al centro dell'attenzione il classico rapporto tra forma e contenuto, privilegiando una riflessione sulla forma e sulle sue modalità espressive; purtroppo una certa tradizione occidentale (connessa anche agli abusi dell'arte politicamente ideologizzata) ha imposto una *nuance* negativa al termine formalismo; tuttavia le inedite potenzialità tecniche dei media richiedono l'attento studio della forma per dispiegare sino in fondo le sue capacità artistiche, soprattutto oggi che sono alla portata di chiunque. Manovich dunque invita a un ripensamento della teoria a partire dalle pratiche: «How can we add considerations of aesthetics in media studies curriculum and textbooks? Given the centrality of aesthetics to contemporary media industry and user experiences, this topic should be also given sufficient space. Its presentation should treat aesthetics not in isolation, but instead show its roles in history of media, structures of media industry, social relations, and other topics» (p. 11). Come si vede, dunque, si tratta di una strategia che a partire dagli usi quotidiani dei media, da quelli degli amatori, da quelli che riscontrano un maggiore successo o sono alla moda, ricerca un fondamento teorico in una tradizione che deve confrontarsi con l'inedita situazione attuale e che soltanto da questo confronto e dal superamento di antichi pregiudizi può trovare nuova energia e vitalità.

Per esempio va ripensata e ricontestualizzata la nozione di *assemblage* (traduzione inglese del termine di Deleuze e Guattari *agencement*) al fine di rendere conto delle differenze rispetto agli anni settanta del secolo scorso in relazione ai rapporti tra uomo e macchina: la creatività e la novità sono divenute ancor più di prima caratteristiche peculiari dei media (digitali), dispiegano i loro effetti con efficacia inedita e sono di conseguenza alla portata di tutti; ecco spiegato quindi il rapporto che oggi si ha con i dispositivi tecnologici e il significato che essi assumono nel ridefinire i

limiti del corporeo in una stratificazione di software, hardware, app, realtà aumentata, virtuale, transmedialità ecc.

E ancora. Una delle formule abusate della nostra epoca è quella di *nuovi media*; un repertorio dei media oggi non può di certo eludere la domanda sul senso di questa espressione: la novità tuttavia non risiede nel semplice aspetto tecnologico o nella maggiore complessità bensì nei nuovi e spesso inediti usi, effetti e pratiche che i media oggi consentono. Ecco spiegate dunque la presenza e l'attenzione per voci quali *affect*, *brand*, *celebrity*, i riferimenti a pratiche quali quelle dell'*appropriation* e della *convergence*, la riarticolazione di concetti classici quali quelli di *author*, *copyright*, *audience* (tenendo conto del potenziale critico insito in tale concetto che affianca e integra quello di *mass*, già presente tra i keywords di Williams), la necessaria ridefinizione di concetti che sembravano poter essere superati quali quello di *copyright*. Proprio la voce *New media* curata da Lisa Gitelman può essere, perciò, esemplificativa dell'intero volume: preso atto infatti che tale formula è entrata nel lessico accademico e che la novità è semplicemente una questione di prospettiva, Gitelman rileva che tale prospettiva oggi è soggetta più che mai alla legge di Moore e di conseguenza bisogna riflettere sul fattore tempo sia in prospettiva diacronica sia sincronica al di là dell'errata pretesa di pensare la contemporaneità come qualcosa di eccezionale. Se dunque ancora oggi è utile la riflessione sui (nuovi) media lo è perché «“new media” is a tag for present-mindedness, then, but one that calls as much attention to time – to newness and oldness – as it does to today's media system and its exceptionalism. [...] The studies of old media and new are thus productively mutual, overlapping, and entangled. Like sepia-filtered Instagrams, the arrow of media history points both ways» (p. 130).

Indice: Introduction: Laurie Ouellette and Jonathan Gray; 1. *Access*: Elizabeth Ellcessor; 2. *Aesthetics*: Lev Manovich; 3. *Affect*: Carrie A. Rentschler; 4. *Appropriation*: Beretta E. Smith-Shomade; 5. *Assemblage*: J. Macgregor Wise; 6.

Audience: Matt Hills; 7. *Author*: Cynthia Chris; 8. *Brand*: Sarah Banet-Weiser; 9. *Celebrity*: Suzanne Leonard and Diane Negra; 10. *Censorship*: Terry Flew; 11. *Citizenship*: Laurie Ouellette; 12. *Class*: Laura Grindstaff; 13. *Commodification*: Alison Hearn; 14. *Convergence*: Jean Burgess; 15. *Copyright*: Kembrew McLeod; 16. *Cosmopolitanism*: Lilie Chouliarakis; 17. *Data*: Melissa Gregg and Dawn Nafus; 18. *Discourse*: Nico Carpentier; 19. *Domesticity*: Mary Beth Haralovich; 20. *Fan*: Henry Jenkins; 21. *Feminism*: Susan J. Douglas; 22. *Flow*: Derek Kompare; 23. *Gaze*: Michele White; 24. *Gender*: Rosalind Gill; 25. *Genre*: Jason Mittell; 26. *Globalization*: Aswin Punathambekar; 27. *Hegemony*: Justin Lewis; 28. *Hybridity*: Marwan M. Kraidy; 29. *Identity*: Myria Georgiou; 30. *Ideology*: Jo Littler; 31. *Industry*: Amanda D. Lotz; 32. *Infrastructure*: Lisa Parks; 33. *Interactivity*: Tama Leaver; 34. *Intersectionality*: Brenda R. Weber; 35. *Irony*: Amber Day; 36. *Labor*: Vicki Mayer; 37. *Mass*: Jack Z. Bratich; 38. *Memory*: George Lipsitz; 39. *Myth*: Jonathan Bignell; 40. *Nation*: Melissa Aronczyk; 41. *Network*: Marina Levina; 42. *New Media*: Lisa Gitelman; 43. *Ordinary*: Graeme Turner; 44. *Othering*: Angharad N. Valdivia; 45. *Personalization*: Joseph Turow; 46. *Play*: Matthew Thomas Payne; 47. *Policy*: Jennifer Holt; 48. *Popular*: John Clarke; 49. *Power*: Nick Couldry; 50. *Production*: Derek Johnson; 51. *Public*: Jennifer Petersen; 52. *Queer*: Karen Tongson; 53. *Race*: Herman Gray; 54. *Realism*: Greg M. Smith; 55. *Reflexivity*: Mark Andrejevic; 56. *Representation*: Lisa Henderson; 57. *Resistance*: Stephen Duncombe; 58. *Sound*: Michele Hilmes; 59. *Space*: Helen Morgan Parmentt; 60. *Stereotype*: Ellen Seiter; 61. *Surveillance*: Kelly Gates; 62. *Taste*: Elana Levine and Michael Z. Newman; 63. *Technology*: Jennifer Daryl Slack; 64. *Temporality*: Sarah Sharma; 65. *Text*: Jonathan Gray; – *Works Cited* – *Contributors*.

Laurie Ouellette è Associate Professor presso la University of Minnesota, dove insegna Media Studies e Cultural Studies.

Jonathan Gray insegna Media and Cultural Studies presso la University of Wisconsin-Madison

Jerrold Levinson, *Aesthetic Pursuits. Essays in Philosophy of Art*, Oxford University Press, Oxford, 2016, pp. 197.

(by Filippo Focosi)

Following his latest collection on philosophy of music – *Musical Concerns* (2015) –, this newest book of Jerrold Levinson offers us the opportunity to appreciate the development of the American philosopher's thought about the other art-forms and general aesthetic matters. It's always a difficult task to find a common thread among essays which span nearly a decade – indeed, the essays collected here, with one exception, were written between 2006 and 2015 – but I find that it might be suitable to point out, at the start, how many of them testify to Levinson's growing interest in issues of value.

Paradigmatic in this sense is Ch. 3, where Levinson advances his own conception of aesthetic experience (AE), which he labels «non-minimalist» insofar as it comprises both, on one side, attention to, and perception of, an object's forms and properties – which, according to Noël Carroll's «content-oriented» or «minimalist» approach, suffice for characterize an experience as aesthetic – and, on the other side, a positive reaction to the perceptual experience being had. Such a response can be of the hedonic/affective kind – ranging from «falling in love» with books, i.e. being absorbed in the fictional world of a book (see Ch. 6) to taking «guilty» pleasures in immoral but funny jokes (for an analysis of those «lamentable» but «positive reactions of amusement», see Ch. 7) – but it primarily amounts to adopting an evaluative stance toward that perceptual activity, i.e., «finding worthwhile» the sustaining of that experience. By adding such an evaluative component and by specifying its distinctive, hedonic phenomenology, Levinson rightly claims to have answered to a question that Carroll-like accounts largely ignore: why should we want to have aesthetic experiences? Still, I think that something is missing in Levinson's account too, insofar as it doesn't answer to an equally fundamental question: why is our response to the objects that

afford us aesthetic experiences on the order of an «endorsed satisfaction», i.e., of a «positive value or desirable affect»? I suggest that it is in virtue of the organic interconnectedness of aesthetic properties and/or of the inherently evaluative nature of many of them that some objects – mostly, but not exclusively, artworks – are capable of prompting such gratifying and valuable experiences. Despite Levinson's failure to embrace such a value-laden account of aesthetic properties, he nonetheless refers to them as «high-order» and «evaluative-relevant», thus acknowledging, as I read him, that they play a substantial causal role.

The relevance of aesthetic experience in artistic evaluation is re-affirmed in Ch. 4, where Levinson embraces an experiential position regarding the value of an artwork, insofar as even apparently independent artistic values, such as achievements values – the values an artwork possesses in virtue of, e.g., displaying skillfulness, initiating an original style, solving a problem in a medium, or exerting a positive influence on future art – must ultimately be grounded in valuable appreciative experiences. Indeed, Levinson claims, the true sense of stylistic innovations or technical improvements relies on how they work aesthetically, i.e. on their capability of affording «previously unprecedented» – relative to the art-genre of art-form to which a given artwork belongs – perceptual-imaginative appreciative experiences. Otherwise, why should we care about an artist's originality or skillfulness, if they amount to, respectively, mere novelty or fruitless virtuosity? Such insightful considerations, which are corroborated by examples taken from pictorial, musical and cinematic fields, remind me of a statement by the twentieth century American blind musician Louis Hardin, alias Moondog, he himself a truly maverick and innovative composer – although his musical language was firmly rooted in tonality and canonic writing – who didn't trust in originality as a value in itself: «I deny that there is such a thing as originality. All the artist can do is to bring his personality to bear [...]. I do not strive to be different for the sake of being different, but do not mind being different if my difference is a result of my being myself».

But why should one care about what is artistically best, i.e. capable of affording better aesthetic experiences? This issue, which once again concerns the final cause – to speak in Aristotelian terms – of our engagement with art, was first broached by Levinson in an earlier essay of his entitled “Hume’s *Standard of Taste*: The Real Problem”, and is further addressed in Ch. 5 of this book. Here Levinson alerts us to the risks of «aesthetic perfectionism», to the extent that, if reached, all art-appreciators would become «aesthetic clones» indiscernible from ideal critics, and thus indiscernible, in terms of personal preferences within given artistic domains, from each other. But then he argues that such a risk can be discounted, and our aesthetic personality preserved, since even were one to succeed in perfecting his/her own taste, there would remain some sources of distinctiveness, the most notable of which seems to be the «specific trajectory of one’s aesthetic progress», with all its peculiar stages, shifts of taste, former aversion or fondness for certain art-works or genres, along with the associated «contingencies and vicissitudes». (Incidentally, I’d like to observe that the importance of one’s individual aesthetical path is confirmed, albeit fictionally, by how Rob Fleming, the main character in Nick Hornby’s novel *High Fidelity*, reorganizes his own record collection after having been left by his former girlfriend Laura: «When Laura was here I had the records arranged alphabetically. [...] Tonight, though, I fancy something different, so I try to remember the order I bought them in: that way I hope to write my own autobiography, without having to do anything like pick up a pen»).

Somewhat related to value-issues is also *Beauty is Not One: The Irreducible Variety of Visual Beauty* (Ch. 8), though what Levinson is inquiring into here is beauty considered in its narrow – thus, not normative – sense, i.e. as «a specific positive aesthetic attribute» akin to the notions of charm or prettiness. His main goal here is to analyze the many varieties of visual beauties – abstract, artistic, artifactual, natural, physical, moral – and how they differ from each other, since «the genus of visual beauty has only a super-

ficial unity». Nonetheless, it’s equally important to point out what is common among them, and thus justifies their all being comprisable under the same concept, namely, that of beauty. Levinson – who did this successfully as regards musical beauty (see his *Musical Concerns*, 2015) – recognizes, for instance, that they are all conceivable as dependent beauty – with the only exception of formal abstract beauty, intended as «the beauty of patterns or configurations by themselves» –, insofar as they are all mediated by the perception of the object in question as belonging to a certain category and/or as related to expressive, phenomenological or intentional features: think, for example, of how physical beauty presupposes sexual attractiveness, or how artistic beauty always involves «a dimension of content», and «a sense of the fittingness of such content to the form in which it has been embodied». Again, I think that it’s possible to go even farther by recognizing the unavoidable presence, among an object’s structural features, of a certain degree of harmony, in order for beauty responses to occur.

The above considerations concerning the dependent character of visual beauties remind us of Levinson’s strong commitment to contextualism – the view according to which in order to assess what kind of properties (relational, semantic, or even aesthetic) an artwork possesses and to grasp what they possibly convey, we must take into account the work’s cultural-historical context of creation (see Ch. 2) – and intentionalism. As regards the latter, he endorses a view of literary and cinematic interpretation that he once labeled Hypothetical Intentionalism (HI). In Ch. 10 and, more extensively, in Ch. 11, he defends HI from some recent criticisms advanced by Stephen Davies and Robert Stecker, and he illustrates the appeal of the view, which lies in its allowing a certain degree of «responsible interpretive freedom» to the «appropriately informed, sympathetic, and discriminating» readers involved in the critical endeavor to make the «best hypothesis» of authorial intent, while at the same time acknowledging that the resulting interpretation is «optimal» only if it takes adequate account of all relevant matters,

such as the work's manifest features, the stylistic norms of the genre to which it belongs, the artist's *oeuvre* as a whole, but not – and this marks a notable difference with Actual Intentionalism – the author's explicit statements, which Levinson dismisses as irrelevant, or at best as secondary tools to grasp a work's central meaning. Along with aesthetic experience, beauty, context, and intention, another concept that plays a crucial role in art appreciation is represented by emotions. But what is the real nature of emotions? Through the critical discussion of Marta Nussbaum's 2003 book *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions* (Ch. 9), Levinson further clarifies his own theory of emotions, which differs from Nussbaum's strictly cognitivist view in maintaining that feelings or affects or some sort are essential to emotions and to their «distinct experiential quality».

The last two essays collected here are devoted to cinematic art. In Ch. 12 Levinson defends the position that the viewing of a fictional film inevitably involves imaginary seeing. In Ch. 13 he explores the relations between the sounds heard in films and the fictional world that is constituted by the film's image track. The detailed and passionate analysis of the various uses of sound in Jean-Luc Godard's film *Masculin-Feminin* (1965), is perhaps the best evidence of what Levinson has indicated as one of the main tasks of the aesthetician (see Chs. 1 and 2): to help the art-interested persons to understand and appreciate the richness, complexity, and importance of artworks, by means of philosophical investigation into key notions and issues concerning art and aesthetic experience.

Table of Contents: Introduction. 1. Farewell to the Aesthetician?; 2. Aesthetic Contextualism; 3. Toward an Adequate Conception of Aesthetic Experience; 4. Artistic Achievement and Artistic Value; 5. Artistic Worth and Personal Taste; 6. Falling in Love with a Book; 7. Immoral Jokes; 8. Beauty is Not One: The Irreducible Variety of Visual Beauty; 9. Emotional Upheavals; 10. Artful Intentions; 11. Defending Hypothetical Intentionalism; 12. Seeing, Imaginarily, at the Movies; 13. Sound in Film: Design versus Commentary.

Jerrold Levinson is Distinguished University Professor of Philosophy at the University of Maryland. His main philosophical interest is aesthetics, with secondary interests in metaphysics, ethics, and philosophy of mind. He has written extensively on the definition of art, expression in music, emotional response to art, the nature of literary interpretation, and the ontology of artworks. Levinson is Past President of the American Society for Aesthetics, 2001-2003, was editor of the *Oxford Handbook of Aesthetics* (Oxford UP, 2003), and was an invited fellow of the Society for the Humanities at Cornell University in September 2007. During academic year 2010-2011 Levinson held an International Francqui Chair in the Institute of Philosophy of the Katholieke Universiteit Leuven (Belgium), and in 2010 he was awarded the International Prize of the Società Italiana d'Estetica.

Nadine Werner, *Archäologie des Erinnerns. Sigmund Freud in Walter Benjamins Berliner Kindheit*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2015, pp. 390

(by Marina Montanelli)

The present work by Nadine Werner focuses on the relationship between Benjamin and Freud within the constellation *Berliner Chronik-Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. This is an important and original study, dealing at last with the Freudian references in Benjamin's theory of memory, also providing a systematic presentation of them. Indeed the debate on the problem of memory in Benjamin arose at the end of the Eighties, but so far few studies have considered Sigmund Freud in relation to the sources, favoring the comparison with Marcel Proust instead.

The book is divided into two parts: the first part, entitled *Gedächtnistheorie*, analyzes the theory of memory both in Freud's and in Benjamin's works with great philological accuracy. Thus a general overview of Freudian references in Benjamin's production is supplied, before sounding them in the *Kindheitsbuch*. In the first place the

reflections by both these authors portray the paradigmatic shift that occurred in this sphere, also in connection to the economic, social and historic reality that led to a radical crisis of experience and tradition during the second half of the XIX century and the beginning of the XX century. Werner remarks that the decisive point is the shift from the concept of memory as a plain repository (*Speicher*) to a concept in which the intimately constructive trait of the remembering process plays a central part. Better yet, the true novelty introduced by Freud, that would go on to animate the Benjamin's *Denkfiguren*, lies in conceiving an inherently paradoxical paradigm that holds the two aspects together: the repository-memory of everything that can be remembered and the constructive act of remembering, like two opposing poles in tension, but, at the same time, one referring to the other. Unconscious memory traces that are "deposited" in the memory, somehow "saved" but not, however, fully retrievable, set the base for the constructive act of remembering. An act that changes the way of looking at the past: not a backwards view of what has been, understood in a static (and nostalgic) way, but a view focusing on the relation between present and past. What is at stake is an idea of memory that renews its object in the act itself of remembering. Thus childhood becomes a privileged point to access the present (p. 14), the «today's ground», in the words from *Ausgraben und Erinnern* (*Excavation and Memory*), a place where antiquity can be seen (W. Benjamin, *Selected Writings. 1931-1934*, ed. by M. W. Jennings, H. Eiland, G. Smith, vol. II, Part 2, Belknap, Cambridge [Mass.], and London 2005, p. 576). Contrarily to what Proust believed, past and present are here to be intended first and foremost in their collective, social, historical dimension, before the individual sphere (N. Werner, *Archäologie des Erinnerns*, p. 66).

The second part of the book – *Archäologie* – concentrates on the paradoxical tension that animates memory starting from the archeological *Denkfigur*, fundamental both for Benjamin and Freud. For both these thinkers archeology is a metaphor and at the same time a research moda-

lity (refer to pp. 221-297), arisen from the spirit of the times – and in this sense, something different from the most recent historical and cultural research (p. 17). The archeological procedure holds together the idea of the past as an object of excavation, deposited and cherished in the earth-memory, with that of the artifact-memories that once discovered require a new contextualization, because they are not the same as they were when they were buried. That is to say: what has passed doesn't remain identical to itself. Hence «he who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging» (W. Benjamin, *Selected Writings. 1931-1934*, cit., p. 576), in other words he must be aware that the past exists in the present only as a trace. The archeological method of remembering begins with these traces, considering the contemporary absence and presence of what was, of its being, in the process of digging, in the form of a fragment. Fragments are what the constructive principle acts upon forming new constellations between past and present, thus reopening the latter to variation, change, difference. The impossibility of a full availability of the past is what determines the act of remembering as an innovative and differential repetition, indeed a constructive one. To remember coincides with the opening of yet new perspectives. And childhood experience foresees exactly this.

As Werner explains clearly in the fifth chapter of the second section, the efficacy of this procedure becomes visible, in the grand laboratory of the *Kindheitsbuch*, on a double level: not only on the level of contents and theoretical elaboration, but also on the level of writing, traced in detail by Werner with the comparison between different versions – the charts presenting the genesis and the setting of the proses (pp. 154-159, p. 303 and p. 305), the illustrations and transcriptions of some manuscripts in the appendix (pp. 353-373), are indeed very useful. Thus, from a philological point of view, the book is a highly precious tool: in fact for the first time all of Benjamin's material and heritage from *Berliner Chronik-Berliner Kindheit*, have been used, made available to Werner at the "Walter Benjamin Archiv" in Berlin,

for carrying out her work with the late Burkhardt Lindner, for the volume XI – dedicated exactly to *Berliner Chronik* and *Berliner Kindheit* and that we are awaiting – of the new critical edition of Benjamin's *Werke und Nachlaß*.

Table of Contents: Einleitung; I. Gedächtnistheorie; I. Ausgangspunkte; I.I Freud: Erinnerung zwischen psychoanalytischer Praxis und Theoriebildung; Verknüpfung von Gedächtnis und Unbewusstem; Energiebesetzungen/Innerationen; Aufnahmeverfahren; Zwei Systeme: uneingeschränkte Aufnahme und Unveränderbarkeit; I.2 Benjamin: Erinnerung als Gegenstand theoretischer Reflexion und literarischer Praxis; Augenblicklichkeit; Unwiederbringlichkeit; Jetztzeit; Erfahrung; 2. Benjamins Quellen – Auseinandersetzung mit Proust und Freud; 2.1 Prousts *mémoire involontaire*; Benjamins Proustlektüren im Querschnitt; Proust und das Kindheitsbuch; Abgrenzung gegen das Zufällige; Abgrenzung gegen das Uferlose; Abgrenzung gegen den Authentizitätsanspruch; 2.2 Freuds Gedächtniskonzeption; Bewusstsein und Gedächtnis; Die Schwelle von Traum und Erwachen, Vergangenheit und Gegenwart; Wahrnehmungsbedingungen: Psychoanalyse, Film, Surrealismus; Mimetische Sprache und wiederholende Erinnerung; 3. Spurensuche – Freud im Kindheitsbuch; 3.1 Zwei Erinnerungstheoretische Modelle Freuds; Erinnerung als Umschrift; Einschreibung als Gravur; 3.2 *Berliner Chronik*; Bewusstes Erinnern, unbewusstes Gedächtnis; Ungesichertes Erinnern, Traum, Déjà-vu; Topographische Erinnerungsmodelle; Archäologie als stratigraphisches Erinnerungsmodell; Schreiben; 3.3 *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*; Sprache; Dinge; Traum; Raum; (Um-)Schreiben; Nachträglichkeit; Zwischenbilanz; II. Archäologie; 4. Archäologie als Metapher und Methode; 4.1 Die Metaphorik des Archäologischen; Freud: Über Rom, Pompeji und Schliemann; Freud als Archäologe; Die psychoanalytische Methode als Ausgrabung; Archäologie und archäologische Ausgrabungsgegenstände als Therapiemittel; Archäologie

und Erinnerung/Gedächtnis; Benjamin: Über die Verknüpfung von Graben, Erinnern und Schreiben; Archäologisches in der Sprache; Benjamin als Archäologe des Jüngstvergangenen; Archäologisches Erinnern; 4.2 Zur Funktion der Archäologiemetaphorik bei Freud und Benjamin; Archäologie als Re-/Konstruktion psychischer Bildungen; Archäologisches Erinnern im Spannungsfeld von Restitution und Konstruktion; Die Dimension der Erinnerung und die archäologische Denkfigur; Archäologie als Konstruktion der Erinnerung im Schreibvorgang; Archäologie – Metapher, dialektisches Bild oder Denkfigur? Archäologisches Erinnern: fragmentarisch und konstruktiv; Archäologie des Erinnerns als schreibendes Verfahren; 4.3 Archäologisches Erinnern im Kontext; 5. Benjamins archäologische Schreibpraxis; 5.1 Textgenetischer Überblick; 5.2 Vom Glück des Erinnerns: *Hallesches Tor/Winterabend*; Material und Vergleich der Fassungen; Die Erinnerung als Platzhalterin der Wirklichkeit; Erinnertes Glück und geglücktes Erinnern; 5.3 Zwei Inseln des Erinnerns: Pfaueninsel und Rousseau-Insel; Pfaueninsel und Glienicke – Material und Vergleich der Fassungen; Die Pfaueninsel als Grabungsort; *Rousseau-Insel* – Material und Umschriften: *Blumeshof 12*, *Zwei Blechkapellen*; Der Inselname als archäologischer Fund; 5.4 Wege unter die Oberfläche; Vergessen und Erinnern als Abwärtsbewegung; Die erinnerte Unterseite der Kindheit; Das Erinnerungsschreiben als Vertiefung; III. Anhang; 6. Abbildungen; 7. Transkriptionen; 8. Siglen; 9. Literatur; 10. Register der behandelten Texte; Danksagung.

Nadine Werner is a scientific collaborator at the "Walter Benjamin Archiv" in Berlin. She collaborates also to the project "Transformation of psychoanalytical concepts: Benjamin-Freud" and she has co-authored the volume XI, *Berliner Chronik/Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, together with B. Lindner, for the new critical edition of Walter Benjamin's works (*Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Suhrkamp).

