

trópos

RIVISTA DI ERMENEUTICA E CRITICA FILOSOFICA
Diretta da GIANNI VATTIMO e GAETANO CHIURAZZI

Anno VII – Numero 1 – 2014

Iconochiasmi

Interpretazioni dell'immagine,
immagini dell'interpretazione

A cura di Guido Brivio



trópos

RIVISTA DI ERMENEUTICA E CRITICA FILOSOFICA

Trópos è indicizzata nel *Philosopher's Index*
e nel Catalogo Italiano dei Periodici (ACNP)

Direttore responsabile

GIANNI VATTIMO

Direttore

GAETANO CHIURAZZI

Redazione

Roberto Salizzoni (segretario)

Alessandro Bertinetto, Guido Brivio, Piero Cresto-Dina, Paolo Furia, Sasha Hrnjez,
Jean-Claude Lévêque, Alberto Martinengo, Roberto Mastroianni, Eleonora Missana,
Luca Savarino, Søren Tinning, Roberto Zanetti

Comitato scientifico

Luca Bagetto (Università di Pavia) – Mauricio Beuchot (UNAM, Città del Messico) – Franca
D'Agostini (Politecnico di Torino) – Jean Grondin (Università di Montréal) – Federico Luisetti
(Università del North Carolina) – Jeff Malpas (Università della Tasmania) – Teresa Oñate (UNED,
Madrid) – Ugo Maria Ugazio (Università di Torino) – Robert Valgenti (Lebanon Valley College) –
Federico Vercellone (Università di Torino) – Santiago Zabala (Università di Barcellona)

Trópos. Rivista di ermeneutica e critica filosofica sottopone a procedura di referaggio anonimo
gli articoli che rispondono a *Call for papers* e i contributi inviati liberamente dagli autori. La
valutazione avviene di norma nell'arco di 3-6 mesi, da parte di almeno due *referees*. L'elenco dei
valutatori è pubblicato ogni due anni nel numero di dicembre della rivista.

Indirizzo

Gaetano Chiurazzi

Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione – Università di Torino
via Sant'Ottavio, 20 – 10124 Torino (Italia)
tropos.filosofia@unito.it – <http://troposonline.org/>

Editore

ARACNE editrice S.r.l.

via Raffaele Garofalo, 133/A–B – 00173 Roma
www.aracneeditrice.it/aracneweb/index.php/riviste.html?col=tropos

Stampa

«ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»

00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15

Finito di stampare nel mese di giugno del 2014

ISBN 978-88-548-xxxx-x

ISSN 2036-542X-14001

Registrazione del Tribunale di Torino n. 19 del 25 febbraio 2008.

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione
dell'Università di Torino.*

Indice

- 5 Introduzione
Guido Brivio

Iconochiasmi Interpretazioni dell'immagine, immagini dell'interpretazione

- 9 La finzione necessaria. La fine dell'arte e la nascita dell'estetica
Federico Vercellone
- 29 Stimmung–Bild. Riflessioni su due parole–mondo
Giampiero Moretti
- 39 Forme ed evento. Tre immagini dialettiche
Guido Brivio
- 51 Mythologie de la source. Le silence du visible et son interprétation
par Socrate (en relisant le prologue du *Phèdre*)
Anca Vasiliu
- 83 Paradigmi dell'immagine. Filosofia dell'immagine e forme della
verità
Francesco Paparella
- 97 Il capolavoro non ancora conosciuto. Il senso di chi fa e di chi
guarda
Manlio Brusatin
- 113 Il cavaliere e il Bodensee. Heinrich Wölfflin: l'Italia e il sentimento
tedesco della forma
Maurizio Ghelardi
- 125 Immagine artistica e improvvisazione
Alessandro Bertinetto

Saggi

- 159 Bergson e Vertov, nel segno di Deleuze
 Giulio Piatti
- 177 Il concetto come spazio autoriflessivo. Temi della *Critica del Giudizio* nella filosofia di Adorno
 Roberto Zanetti
- 195 Note sugli autori

Introduzione

GUIDO BRIVIO

Se le immagini, un po' come gli *armoire à glace* proustiani, hanno la caratteristica peculiare di essere gli unici oggetti in grado di riflettere altri oggetti, da quale posizione dovremo collocarci per poterli osservare? Questi enti dallo statuto speciale, attraverso cui va oggi innanzitutto e per lo più — e forse sempre più — il nostro rapporto col mondo, lanciano una sfida ininterrotta alla filosofia dell'interpretazione. Ripensare il regime delle immagini alla luce degli sviluppi attuali della teoria dell'interpretazione e rideclinare l'ermeneutica attraverso il confronto con il mondo delle immagini, in un gioco di specchi tutt'altro che metaforico, può costituire una sfida e una pietra di paragone, oggi, per l'ermeneutica come per la civiltà dell'immagine.

Facendo emergere, dal fondo dello specchio, le domande di sempre, sempre in attesa di una risposta, e provando a osservarle da una prospettiva che è al tempo stesso quella dello sguardo innocente e dell'occhio armato: nonostante che la nostra sia qualificata comunemente come la civiltà dell'immagine, siamo davvero coscienti del significato e della natura delle immagini nella nostra civiltà? Ovvero, siamo in grado di dire che cos'è un'immagine? Perché proviamo delle emozioni quando osserviamo un'immagine? E in che senso le immagini costituiscono al tempo stesso la *porta regale* e il *velo di Mâyâ* della realtà — ovvero in che modo irriducibile ce la fanno conoscere? Il modo in cui ne usiamo, o ne siamo usati, è davvero l'unico possibile? E infine, se esiste un'etica delle immagini, dove può essere letta la sua storia?

Federico Vercellone propone di ripensare l'immagine, in risposta al suo fenomeno di derealizzazione, al di là di quello statuto illusorio e mimetico che le deriva dal processo di razionalizzazione dell'estetica che l'ha ridotta a mero oggetto devitalizzato di un soggetto separato, progettando specularmente un ripensamento dell'estetica stessa a partire da una nuova fruizione e interpretazione sinestetica dell'immagine. Giampiero Moretti, attraverso un excursus storico-genealogico del termine *Stimmung*, individua nella sua saldatura con il *Bild*, in epoca romantica e fino a Heidegger, il fulcro per ripensare l'immagine nei termini di un "sentire" che permetta, insieme con una sua percezione non empiricamente dualistica, di riconoscere l'immagine come luogo di un oltrepassamento "musicale" della soggettività

stessa. Guido Brivio mette in gioco, alla luce delle categorie produttive di forma ed evento e sotto forma di “immagini dialettiche”, alcuni *topos* della riflessione greca sull’immagine — tra cui la celebre “condanna” platonica della *mimêsis* — interrogandoli provocatoriamente nella loro urgenza “inattuale” rispetto alla civiltà delle immagini. Anca Vasiliu, attraverso una lettura mimetica e performativa del prologo del *Fedro* platonico, ci invita a una riscoperta fenomenologica del valore gnoseologico dell’immagine e del mito come pura presenza. Conoscere sorgivo capace di rivelare l’evidenza che si nasconde dietro, o piuttosto *davanti* ai fenomeni, l’immagine diviene il luogo, come la sorgente cui giungono Fedro e Socrate, per risalire alla fonte della realtà in cui unità e molteplicità, universale e singolare, astratto e concreto, oltreché soggetto e oggetto, sono superati e rivelati nella paradossale ingiunzione della loro semplice presenza. Francesco Paparella, attraverso una ricognizione della duplice istanza iconoclastica e iconodula nel mondo antico e contemporaneo, interroga questi due paradigmi come modelli atletici proponendo, sulla scorta del neoplatonismo eriugeniano, una terza via capace di instaurare, attraverso il regime del simbolico, un dialogo gnoseologico finalmente paritetico fra immagine e *res*. Manlio Brusatin, prendendo spunto dal *Chef-d’œuvre inconnu* balzachiano, disegna una storia della distruzione e ricreazione dello sguardo, e dell’immagine, alle soglie della modernità, tra reinvenzione della forma pittorica e invenzione della “mimesi perfetta” della fotografia, precludendo a un rinnovamento del giudizio estetico alla luce delle nuove dinamiche che si instaurano tra la produzione e la ricezione delle immagini. Maurizio Ghelardi, attraverso un’indagine filologicamente puntuale dei diari inediti del grande storico dell’arte Heinrich Wölfflin, ci invita a ripensare l’immagine pittorica alla luce del “sentimento della forma”, individuando nella forma artistica lo strumento essenziale per comprendere e interpretare la vita e lo spirito del tempo al di là delle secche del meramente empirico o del puramente concettuale. Alessandro Bertinetto, infine, indagando e delineando il concetto di improvvisazione attraverso le principali forme artistiche del Novecento e interrogandosi in che senso e modo si possa parlare di improvvisazione nella produzione e ricezione di immagini, mette capo a un’idea di immagine e di forma estetica aperta e partecipativa, in cui la visione stessa, da fenomeno puramente contemplativo, si trasforma in processo creativo ed ermeneutico.

Iconochiasmi

**Interpretazioni dell'immagine,
immagini dell'interpretazione**

La finzione necessaria

La fine dell'arte e la nascita dell'estetica

FEDERICO VERCELLONE

ABSTRACT: *The necessary fiction. The end of art and the birth of Aesthetics*

The birth of Aesthetics with Baumgarten contains a promise of synaesthetic plenitude which is denied when Aesthetics becomes Philosophy of Art in the 19th century. Thus we have moved towards a new Status of Aesthetics. With this transition the emphasis has been placed in particular on the separation of the different senses that we use when approaching every kind of Art. Every art form will have one and only one sense with which to perceive it. And so is an abstract experience of Art created. In other words we have to do with an impoverished experience of Art. Art has now become only a form of appearance because it has lost its own synaesthetic content. Modern Art from the Romantics to the Avant-garde, including contemporary Art with the new technologies, have constantly tried to break through these boundaries.

KEYWORDS: Aesthetic experience, synaesthetic perception, new technologies.

1. Perfectio sensitiva

L'estetica è una scienza contraddittoria. Vuole praticare un ossimoro, rendere perfetto ciò che è per natura inadempiente. Nel suo sorgere con Baumgarten essa pretende infatti di pervenire a una *perfectio* della *cognitio sensitiva*. La questione per Baumgarten è epistemologica. Tuttavia non è difficile intendere che cova qui dietro un sottinteso potente. Ben prima che giungessero i romantici e Schelling l'estetica sembra infatti promettere la *plenitudo realitatis*.

Colui il quale si affanna dietro alla bellezza, mira a una perfezione sinestetica nell'apprensione dell'oggetto, il quale si offre ai nostri sensi in tutta la sua fragranza, nella sua totalità e pienezza sensibile. L'oggetto non è in fondo, da questo punto di vista, un oggetto estetico nel senso moderno del termine, e cioè qualcosa che ci dia gioia contemplandolo, ma è un termine medio di coagulo delle sensazioni, che consente di apprendere il mondo nella sua compiutezza. È il mondo stesso che si staglia nella sua pienezza nella percezione della bellezza. Essa ci restituisce il mondo come pienezza e integrità delle sue forme sotto le fattezze della percezione compiuta dell'oggetto, una percezione

cui partecipano tutti i sensi. L'oggetto percepito poi, a ben vedere, si definisce bello poiché esso consente di essere appreso sinesteticamente, secondo tutta l'ampiezza delle possibilità offerte dai nostri organi percettivi. L'esito di questo processo si propone contraddittoriamente come una conoscenza «chiara ma confusa», distinguendosi così dalla cognizione «chiara e distinta» proposta dal sapere concettuale. Si tratta, in breve, di una conoscenza che ha come proprio oggetto una forma. Essa rinvia dunque a una apprensione simultanea dell'oggetto la quale contrasta con la conoscenza concettuale che realizza invece una conoscenza analitica, sequenziale dell'oggetto. Quest'ultima finisce così per essere una conoscenza che interrompe l'unità sintetica dell'oggetto. Quella che potrebbe definirsi la sua "unità estetica". La natura estetica è dunque evidentemente connessa all'apprensione sintetica dell'oggetto, al fatto che esso si dia *tutto* in una volta. In questo quadro l'oggetto è qualcosa che si impone da sé. Ed è dotato di una struttura autoriflessiva, che si trascende costantemente smentendo di volta in volta di essere quello che pensavamo che fosse. È paradossale, ma questa bellezza si profila sin da subito come una bellezza moderna, come un evento stupefacente e sublime. Ed è un bello-sublime poiché ci conduce sempre al di là di ciò che già siamo e abbiamo.

È questo il presupposto dell'estetica che deve fare inevitabilmente i conti con i limiti dell'osservatore e del suo punto di vista. E con la natura sempre trascendente del suo oggetto. È un approccio, quello estetico, a voler attualizzare la questione, che prende o dovrebbe prendere sul serio la costituzione neuronale di colui che guarda, la sua corporeità, ed è anche consapevole che le immagini che abbiamo in mente, sono composte innanzi tutto da noi¹. Ma si può dire di più: essa rivendica con forza che il suo sapere è valido universalmente, come già Kant aveva ben visto, anche se dipende da un'esperienza *solo* soggettiva.

Pensiamo per esempio all'atteggiamento che può assumere chi si ponga dinanzi a un vaso greco accolto nelle collezioni di un importante museo. Costui si rifarà a una percezione complessiva dell'oggetto, alla sua evidenza formale che si riverbera attraverso la teca nella quale è custodito per tutelarne la funzione contemplativa la quale va ben distinta dal suo uso, e anche da una conoscenza analitica dell'oggetto. Esso ci consente di giungere a una rappresentazione che ci apre in direzione di qualcosa che non è come lo avevamo in mente e lo abbiamo sempre pensato. Siamo indirizzati verso nuove esperienze che non coincidono con le nostre schematizzazioni precedenti, mentre siamo indirizzati in una direzione che risulta nuova per la nostra intuizione e che la rende in un certo vaga e incerta.

La *perfectio sensitiva* ci rinvia così a una perfezione della percezione che ha in fondo un innegabile sfondo erotico. Questo ci rimanda per altro agli

1. Cfr. O. Breidbach, *Neuronale Ästhetik*, München, Fink, 2013.

inizi goethiani della vicenda morfologica. Che non coincidono con quanto è poi avvenuto. L'esperienza del bello, e dunque anche quella artistica, è fondamentalmente un'esperienza di simpatia in cui l'individuo non contempla il suo oggetto, bensì si abbandona quasi devotamente a questo, tanto che è difficile definirlo in senso stretto come un "oggetto". Riemerge lo sguardo di Goethe.

Per contro siamo abituati, anche sulla base di abitudini estetiche acquisite e trasmesse in questa forma dalla teoria filosofica dell'arte, a percepire gli oggetti riferendoci a *qualia*, vere e proprie astrazioni. Si producono su questa via percezioni monche che riguardano in generale solo uno dei sensi, secondo un sistema di corrispondenze per cui il colore viene assegnato esclusivamente alla vista, il suono all'udito e così via. I primi passi dell'estetica sembrano invece promettere qualcosa di fondamentalmente diverso. Attraverso l'idea o l'ideale della *perfectio sensitiva* veniamo rinviati a un sistema sinestetico in cui ogni senso è connesso all'altro nell'intento di cogliere la pienezza sensibile dell'oggetto e, su questa base, quella del mondo.

È il caso allora di volgerci agli inizi del sapere estetico, al suo sorgere nella Germania di metà Settecento con Alexander Gottlieb Baumgarten. L'estetica è definita, com'è ben noto, da Baumgarten nell'apertura della sua opera come una sorta di sintesi possibile, sia pure ancora prematura, di tutto l'universo della conoscenza: «Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis,) est scientia cognitionis sensitivae»².

È una definizione quanto mai significativa nella sua concisione. Ai nostri occhi essa si configura come profondamente strategica. Va innanzi tutto rilevato che questa definizione rende prossimo quanto andrà invece autonomizzandosi, e cioè la sfera della conoscenza positiva, filosofica e scientifica e quella che è invece oggetto dell'*aestheticus*. Va poi rilevato un elemento che ai nostri occhi può apparire straniante: e cioè che abbiamo a che fare con un'intuizione che è un sapere. Più precisamente abbiamo a che fare con un sapere dell'immagine nel significato soggettivo e oggettivo del genitivo. Abbiamo cioè a che fare con una percezione dotata di un'intima portata argomentativa (§ 26), di natura universale (§ 27), così che anche quello che oggi definiremmo un ingegno scientifico non può essere privo «omni venustati cognitionis»³. Sulla base di uno sfondo di questa natura, qui molto concisamente ripreso, la conoscenza estetica è un analogo di quella razionale, un «analogon rationis».

Il sorgere dell'estetica viene dunque a coincidere con i lineamenti di un sapere nuovo che, nel dato percettivo, vede annunziarsi una totalità significativa.

2. A. G. Baumgarten, *Aesthetica* (1750), rist. anast. New York, Hildesheim, 1970, §1, p. 1.

3. Ivi, § 42, p. 17.

Vedremo poi meglio in che senso. Ma si può sin d'ora anticipare che abbiamo da fare con un'utopia percettiva che rinvia dalla compiutezza della percezione alla compiutezza del mondo. Se la percezione erotica è quella in cui anche l'occhio "sente", potremmo dire che nel sorgere dell'estetica si annunzi un'utopia erotica relativa alla percezione dell'oggetto in quanto totalità "amorosa" dotata di senso compiuto. Una percezione solo parziale dell'oggetto, trasmessa attraverso uno solo dei sensi, costituirebbe, da questo punto di vista, una sorta di fallimento, l'apertura su di un mondo improvvisamente divenuto monco, intrasparente. In altri termini, incomprensibile.

Ma se la percezione si frammenta seguendo l'orientamento autonomo, in fondo schizofrenico, dei cinque sensi è perché il mondo stesso non può più essere colto come una totalità a sua volta dotata di senso compiuto. La relazione tra la percezione sensibile affidata ai cinque sensi, e la questione del senso delle cose è, in questo contesto, tutt'altro che irrilevante. Grazie a una percezione suddivisa e astratta il mondo stesso ha perso di senso, è divenuto opaco e sempre più simile alla superficie densa e impenetrabile descritta da Sartre ne *La nausea*. Certo il passo descritto, attraverso la metafora sartriana, è molto lungo. Ma, volendo preparare questo salto *on the long run*, è ben vero che la razionalizzazione del mondo si impadronisce dell'estetico e degli oggetti di sua competenza, come ben testimonia la prognosi hegeliana secondo la quale «l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato»⁴. Questo significa per Hegel che l'universale non si affaccia più nel sensibile, per noi che il mondo razionale si è allontanato da quello percepito, e che la realtà è divenuta meno coerente e forse un po' più schizofrenica scomponendosi nei suoi *qualia*.

A voler vedere così le cose non v'è dubbio che abbiamo a che fare con una progressiva razionalizzazione dell'estetica, laddove originariamente, con Baumgarten, si aveva a che fare con l'opposto, con un'estetizzazione della logica. Questo ha naturalmente potenti conseguenze sia per quanto riguarda la realtà o, comunque, l'idea che ce ne facciamo, sia per quanto concerne la logica. Ne va qui inoltre non della negazione ma di una dilatazione dei limiti della razionalità. È proprio sul terreno dell'estetica così che la razionalità coglie il proprio limite, e avverte per altro la necessità di andare oltre se stessa. Non è difficile leggere questo destino attraverso gli sviluppi dell'estetica sette-ottocentesca la quale apre un cammino che perdura sino ai giorni nostri.

È un cammino per cui l'arte ripete al proprio interno la frammentazione percettiva che è propria del rapporto "normale" con il mondo. Su questa base da Batteux a Hegel, da quest'ultimo sino ad Adorno, si avrà a che fare

4. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1836–38), Ditzingen, Philipp Reclam jun., 2008 (tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. 15–16).

con teorie estetiche che fondano il sistema delle arti sulla base dei sensi di competenza. Alla pittura, come si diceva, tocca la luce e il colore, alla musica l'udito e così via.

È un cammino che si annunzia del resto già in Charles Batteux e che costituirà lo *stream* principale della teoria estetica moderna la quale, non a caso, culminerà con la filosofia dell'arte ottocentesca a prescindere da tutte le discussioni concernenti il crinale che separa le due.

Si è spesso insistito, sin che la distinzione è divenuta vieta e superata, sul fatto che l'estetica del Settecento è un'estetica del sentimento soggettivo, razionalisticamente ispirata, mentre nell'Ottocento si verrebbe a fondare una vera e propria filosofia dell'arte⁵. In realtà la distinzione viene infine a velare l'unità profonda di un continente che nasce commisurando percezione e concetto, immagine e realtà con un costante atteggiamento di mortificazione del primo dei due termini della questione. È quanto si annunzia del resto già in *Le belle arti ricondotte ad unico principio* di Charles Batteux ove, autorevolmente, il principio dell'imitazione s'impone come ideale estetico e come codice del riferimento oggettuale. L'imitazione artistica, per Batteux opera del genio, è naturalmente imitazione di qualcosa. Potrebbe sembrare banale, ma dietro l'ovvietà si cela una svolta fondamentale. Il genitivo oggettivo impone una svolta davvero traumatica che svela i recessi dell'imitazione idealizzante. S'impone qui un singolare paradosso per cui l'imitazione idealizza il suo oggetto e ne spezza l'unità sensibile ricorrendo, a seconda delle arti che sono in questione, a mezzi espressivi che si rivolgono ora a un unico senso ora a un altro. In questo modo, in quanto cioè l'imitazione si riferisce nelle singole arti a un mezzo espressivo che si connota per la sua relazione a *uno* dei sensi, la finzione idealizzante si profila anche e sempre come una de-realizzazione dell'oggetto rappresentato. L'argomentazione di Batteux è esemplare a questo proposito:

Qual è, dunque, la funzione delle arti? È quella di trasporre i tratti che sono nella natura e di presentarli in oggetti a cui essi non sono naturali. Così lo scalpello dello scultore mostra un eroe in un blocco di marmo. Il pittore, coi suoi colori, fa uscire dalla tela tutti gli oggetti visibili. Il musicista con suoni artificiali fa scrosciare l'uragano mentre tutto è calmo; e il poeta, infine, mediante la sua invenzione e l'armonia dei suoi versi, riempie il nostro spirito di immagini finte e il nostro cuore di sentimenti fittizi, spesso più incantevoli che se fossero veri e naturali. Da questo, concludo che le arti, in quanto propriamente arte, non sono che imitazioni,

5. Cfr. A. Baeumler, *Von Winckelmann zu Bachofen* in Idem, *Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1937, pp. 100–170 (tr. it. di G. Moretti, *Da Winckelmann a Bachofen*, in A. Baeumler, F. Kreuzer, J. J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, Milano, Spirali, 1983, vol. I); P. Szondi, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974 (tr. it. di R. Gilodi e G. Garelli, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, in Idem., *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 165–381); E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002.

rassomiglianze che non sono nella natura ma che sembrano esserlo; e che così la materia delle belle arti non è il vero ma soltanto il verosimile. [...] Da tutto ciò che abbiamo detto risulta che la poesia non sussiste che mediante l'imitazione. Lo stesso è della pittura, della danza, della musica: nulla è reale nelle loro opere, tutto vi è immaginato, finto, copiato, artificiale. Questo è il loro carattere essenziale, in opposizione alla natura⁶.

L'evolversi della filosofia delle percezioni, che caratterizza le origini dell'estetica nel Settecento, nella filosofia dell'arte ottocentesca non segna semplicemente in quest'ottica una frattura storica sulla quale si è a più riprese insistito nella storiografia estetica classica⁷. Emerge un filo rosso sottostante che connette le due epoche, e che genera la coscienza estetica in quanto coscienza esclusivamente contemplativa dell'oggetto. Le considerazioni precedenti ci rendono edotti del fatto che la coscienza estetica è una coscienza contemplativa non sulle base di prerogative positive, bensì in quanto le è impossibile accedere davvero all'oggetto nella sua totalità. E ciò avviene sulla base dei presupposti che orientano la sua formazione. Essa deriva cioè dal frammentarsi della percezione complessiva dell'oggetto nelle sue componenti. Il *perceptum* viene ad articolarsi in *qualia* che ci rinviano al modello della considerazione scientifica.

È il movimento più consueto fra quelli che ci rinviano dall'estetica settecentesca all'estetica classica dell'idealismo tedesco. Si prepara su questa via il primato dell'esperienza estetica. Si annunzia anche, proseguendo in questa direzione, il cammino verso l'estetismo in quanto esperienza di un'arte astenica, priva di ogni efficacia sulla realtà. È un cammino per cui la percezione dell'oggetto coincide contraddittoriamente e paradossalmente con l'astrazione dell' e dall'oggetto medesimo. L'imitazione si propone in questo quadro come un principio della formalizzazione razionalistica dell'oggetto. Il maturare del sapere estetico sembra così andare di pari passo con quello del metodo scientifico il quale definisce l'oggetto sulla base dei suoi *qualia* interrompendone quella che provvisoriamente si potrebbe definirne l'integrità o, per esprimerci in termini un po' aulici, l'unità vivente. A questa si sostituisce un'unità analitica dell'oggetto che può essere acquisita non percettivamente, ma solo *post hoc*.

Questo passo ravviva il nesso arte-scienza e ne mostra al tempo stesso tutta l'ambiguità. Lascia emergere e mostra l'attualità della tradizione morfologica a distanza di più di duecento anni dalla formulazione di questo ideale dell'impresa scientifica.

6. Ch. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), Genève, Slatkine, 1969 (tr. it. di E. Migliorini, *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio*, Palermo, Aesthetica, 1983, pp. 44; 47)

7. Cfr. in particolare A. Baumler, *Von Winckelmann zu Bachofen*, tr. it. cit.

Su questa base quella che sembra costituire una rispettabile esigenza accampata su versanti diversi del sapere novecentesco e contemporaneo a partire dalla fine degli anni cinquanta dello scorso secolo con Charles Percy Snow⁸, non dà voce semplicemente a un afflato polemico, ma è profondamente radicata anche nella logica dello sviluppo delle «due culture». In realtà l'idea manualistica e abusata secondo la quale il divenire delle arti, la creazione del genio costituirebbe un cammino separato dal progresso delle scienze ottenuto sul fondamento del loro metodo non riflette il reale andamento delle cose. I due percorsi, quello artistico e quello scientifico, sono sin dall'origine sottilmente intrecciati sia sul versante della formulazione originaria del metodo dell'uno e dell'altro sia, oggi in particolare, su quello di una revisione profonda dei rispettivi paradigmi. Torniamo ora alla corrispondenza fra i cinque sensi e le singole arti. Già Batteux non lascia dubbi circa il fatto che le cose vadano proprio in questa direzione:

Si può dividere la natura in rapporto alle belle arti in due parti: l'una che si afferra mediante gli occhi, l'altra tramite il ministero delle orecchie, poiché gli altri sensi sono sterili per le belle arti. La prima parte è l'oggetto della pittura che rappresenta su un piano tutto ciò che è visibile, quello della scultura che lo rappresenta in rilievo, infine, quello dell'arte del gesto che è un ramo delle altre due arti e che ho appena nominato e che non ne differisce, in quello che contiene, se non in quanto il soggetto, a cui si affidano i gesti della danza, è naturale e vivente mentre la tela del pittore e il marmo dello scultore non lo sono. La seconda parte è l'oggetto della musica, considerata da sola e come canto; in secondo luogo della poesia che impiega la parola, ma la parola misurata e calcolata in tutti i suoi toni.

Così la pittura imita la bella natura con i colori, la scultura con i rilievi, la danza per mezzo dei movimenti e degli atteggiamenti del corpo. La musica la imita mediante i suoni inarticolati e la poesia, infine, per mezzo della parola misurata. Ecco i caratteri distintivi delle arti principali. E se accade talvolta che queste arti si mescolino e si confondano come, per esempio, nella poesia, così la danza fornisce i gesti agli attori nel teatro, così la musica dà il tono di voce nella declamazione, così il pennello decora il luogo della scena; questi sono dei servizi che si rendono mutualmente, in virtù del loro fine comune e della loro alleanza reciproca, ma ciò avviene senza scapito dei loro diritti particolari e naturali. Una tragedia senza gesti, senza musica, senza decorazione è sempre un poema. È un'imitazione espressa mediante i discorsi misurati. Una musica senza parole è sempre musica. Essa esprime il pianto e la gioia indipendentemente dalle parole, che l'aiutano, in verità, ma non le aggiungono né le tolgono niente che alteri la sua natura e la sua essenza. La sua espressione essenziale è il suono, nella stessa maniera che quella della pittura è il colore, e quella della danza è il movimento del corpo⁹.

La presenza dell'oggetto nella sua totalità sensibile viene così allontanata com'è evidente anche dal fatto che i sensi che rinviano alla sua prossimità

8. Cfr. C.P. Snow, *The Two Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012¹⁴.

9. Ch. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, tr. it. cit., pp. 54-55.

vengono esclusi dall'esperienza estetica. Non è affatto casuale, da questo punto di vista, che il tatto e all'olfatto che ci mettono in relazione con un oggetto vicino non vengano affatto presi in considerazione. Forse il solo Herder nella *Plastica*, attribuendo la percezione dell'arte plastica al tatto, sembra avere memoria del carattere totale dell'esperienza estetica¹⁰. È un'origine che verrà rilanciata come un'utopia con l'idea di opera d'arte totale. I grandi sistemi dell'idealismo tedesco riprenderanno l'idea di una percezione parziale dell'oggetto in relazione ai diversi sensi. Con ciò la percezione estetica dà adito all'esperienza estetica, in quanto esperienza di un oggetto da considerarsi *solo* nella sua valenza artistica, mentre quest'ultima rinvia fatalmente alla "fine" o "morte dell'arte" hegeliane.

Il cammino che qui si profila imporrà naturalmente di fare di necessità virtù. Avviene così che un'evidente limitazione dovuta al mezzo artistico viene a configurarsi come un carattere funzionale e strategico dell'arte in questione. Sono naturalmente molto interessanti anche le conseguenze relative alla concezione dell'immagine che derivano da questa limitazione. Infatti, poiché abbiamo a che fare con un mezzo limitato, che non è in grado di ridestare *in toto* la realtà riprodotta, i suoi prodotti sono mere finzioni. L'arte assume così lo status che le viene universalmente riconosciuto di apparenza che si autodenuncia in quanto tale. Di questo suo status non è debitrice l'idea dell'arte, bensì i mezzi carenti di cui essa dispone per riprodurre la realtà esterna e il mondo circostante. Verrebbe da dire che il *refrain* infinito, sempre un po' ipocrita, circa i limiti della finitezza e la matura consapevolezza che da essa deriva all'uomo finisca per investire anche l'arte.

Il modello mimetico produce l'artificio come sua naturale conseguenza. Da questo punto di vista l'immagine visiva, acustica o letteraria che essa sia, è necessariamente una finzione proprio in quanto rinvia a una percezione monca. La finzione, per parte sua, a ribadire quanto sopra, in questa prospettiva si configura come una testimone dell'umana finitudine e delle fatali limitazioni che essa comporta. E guai a forzare le cose, a pensare di ottenere con i mezzi artistici la realtà invece della finzione! Si tratta di un infame atto di *hybris* le cui conseguenze possono diventare un vero e proprio incubo, secondo quanto insegna forse per prima Mary Shelley con il suo *Frankenstein* e così pure E.T.A. Hoffman con il suo automa Olympia. Non abbiamo più a che fare in questo caso con un sentire empatico, con l'enfasi di Goethe e Sulzer per i quali l'estetica è l'elemento fondante e generatore di una cultura. Abbiamo piuttosto a che fare con la meccanizzazione delle

10. Cfr. J.G. Herder, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778), Dresden, Verlag der Kunst, 1955 (tr. it. di D. Di Maio e S. Tedesco, *Plastica*, Palermo, Aesthetica, 2010, pp. 30–36) ove, tra l'altro, viene sottolineato il carattere concettuale della sensazione. Per quanto riguarda la gerarchia dei sensi nell'ambito della considerazione estetica cfr. C. Korsmeyer, *Making sense of Taste*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1999.

funzioni spirituali per cui si trascorre dalle fragranti peculiarità di una esperienza artistica nutrita dalla libertà e dall'autodeterminazione a un freddo meccanismo.

Quello che dà molto da pensare, prescindendo ora da *Frankenstein*, è che una modificazione percettiva rischi di trasformarsi in una modificazione dell'identità stessa del percipiente. Basti rammentare a questo proposito che la stessa Mary Shelley affermò che quanto aveva concepito non la lasciava dormire, e che trascorrevano intere notti ad occhi aperti, terrorizzata. L'orrore più profondo sorge qui in fondo dall'idea che l'immaginazione possa farsi realtà. E che questo produca una modificazione profonda della nostra esperienza del mondo, e dunque anche di noi stessi. Potremmo cioè non essere più quelli che crediamo di essere. Si ridesta qui un antico terrore che si affaccia già nella competizione, di cui riferisce Plinio il vecchio, tra Zeusi e Parrasio su quale dei due sarebbe mai riuscito a realizzare l'immagine più vicina al vero¹¹. La più illusionistica.

Il mondo percepito si presenta così come uno specchio fedele degli equilibri strategici del nostro io. Se abbiamo a che fare con un universo di immagini in grado di integrare tutte gli elementi della percezione sensibile, ecco che si produce in questo quadro uno sviamento che non riguarda più solo la percezione, ma addirittura l'identità del sé. E siccome l'io non vive senza un orientamento assiologico, quasi di conseguenza viene coinvolto anche l'universo morale. L'io che viene travolto dall'illusionismo, dalla trasformazione in immagine del mondo percepito perde ogni orientamento nel mondo e si addentra in una crisi nichilistica¹². In realtà a ben vedere, tutto questo dipende dallo statuto della realtà e della finzione e dal loro limite reciproco. Infrangere quest'ultimo significa per l'identità soggettiva una minaccia e una sfida.

È inutile dire che abbiamo a che fare con una questione inquietante e sorprendente insieme. C'è davvero da chiedersi perché un problema che concerne l'ontologia dell'immagine smuova le corde dell'inconscio e del preconcio sino a produrre un paralizzante terrore.

Si potrebbe sospettare, ed è questo il nostro *ballon d'essai*, che si abbia a che fare con una vicenda di fantasmi che riguarda tutta la storia dell'Occidente. E anzi con l'essenza stessa del fantasma in quanto questi è un *revenant*, qualcuno che è tornato dalla morte, che ha riattraversato le sponde dello Stige. La questione ha ragioni profonde e viene sintetizzata da Hegel nelle pagine della *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito*, laddove afferma che

11. Cfr. Plin. *Nat. hist.* XXXV 65–66.

12. La cosa del resto non è nuova e viene già testimoniata dagli inizi romantici della storia del nichilismo a proposito dei quali mi sia consentito rinviare a F. Vercellone, *Introduzione a Il nichilismo*, Roma–Bari, Laterza, 2008⁹.

la cosa più importante è «tenere fermo il *mortuum*». Smuovere questo presupposto significherebbe svellere le solide fondamenta del nostro sapere. Avviene così che nella *Scienza della logica* la razionalità realizzi il proprio trionfo sopraffacendo il morto nel trionfo del concetto vivente, mentre lo spirito assoluto nella *Fenomenologia dello spirito* festeggia nelle proprie membra che si intrecciano in una connessione ebbra e infinita il tripudio vivente dello spirito assoluto.

Ridestare il *mortuum* significherebbe dunque in quest'ottica mettere in questione il principio per cui ciò che è reale è dotato di uno status stabile che è il principio della sua conoscibilità. Introdurre un principio di mutevolezza in questo ambito implica che vengano messe a rischio la conoscenza, la stessa impresa scientifica, la sua stabilità, l'immutabilità delle sue leggi. Ciò che è morto *deve* dunque ad ogni costo essere qualcosa che ha assunto un assetto definitivo, che non è passibile di modificazioni quanto al proprio *status*. Tentiamo di approfondire quest'ipotesi che, se fondata, ha conseguenze importanti. Date queste premesse, bisogna ammettere che solo quello che è reale è efficace, mentre supporre che una «quasi-cosa» come l'immagine possa esercitare una qualsivoglia influenza sul mondo¹³, avere o dettare comportamenti, significherebbe voler ammettere che essa può comportarsi come un soggetto assumendo così le inquietanti fattezze del fantasma.

Questo ci dice molto a proposito della nuova configurazione dell'estetica che si auto comprende ora come filosofia dell'arte. Proviamo a formulare la questione in questi termini: a un'ontologia "stabile" della realtà discreta, quella che Heidegger descrive come la «metafisica della presenza», si accompagna necessariamente una coscienza "estetica" dell'immagine che priva quest'ultima di ogni virtualità, rendendola per così dire sterile, una pura apparenza priva di ogni influenza su ciò che la circonda, destinata sin dall'inizio a essere ospitata nelle stanze di un museo. Questo significa anche che, solo sulla base di una confusione circa il suo *status* ontologico, l'immagine può emanciparsi dai propri limiti e produrre qualche effetto "reale". Che naturalmente non può che essere perverso. Per evitare questa catastrofe cognitiva che potrebbe minacciare lo statuto dell'intero nostro mondo nella sua quiddità e spessore, diviene dunque necessario far sorgere la coscienza estetica. Probabilmente è questo il lavoro segreto che emerge nella formulazione kantiana del primo momento del giudizio di gusto, per cui «bello è ciò che piace universalmente senza interesse». Da questa formula fuoriesce una bellezza esentata da qualsivoglia ricaduta pratica e messa in sicurezza nell'universo museale custode della bella apparenza. Con l'idea di apparenza estetica, con quell'ossimoro non palese che è l'idea di oggetto estetico, laddove per l'appunto si ha a che

13. Sul concetto di quasi-cosa cfr. T. Griffero, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

fare con una *res* che non è tuttavia un oggetto, si profila dunque un problema che riguarda una struttura fondamentale dell'auto-comprensione del sapere. L'oggetto artistico, esteticamente caratterizzato come non-cosa, come semplice apparenza oggettivata, non rappresenta in questo quadro soltanto l'emergere, l'evidenza di un processo ben più profondo, e forse addirittura atavico. La questione del timore nei confronti della vita dell'immagine, dell'invasione del *revenant* fa trapelare un altro volto opposto e complementare della de-realizzazione, quello dell'astrazione razionale.

Riassumendo: il sorgere dell'estetica deriva dunque da, enfatizza e produce al tempo stesso una duplice astrazione. Da un lato l'arte moderna è costretta a prescindere dalla vita denunciando e ammettendo il proprio statuto fittizio¹⁴, così che l'estetica moderna denuncia le proprie radici platoniche, mentre avvalorata un'arte ineluttabilmente irretita nella sfera di una mimesi illusionistica¹⁵. Per altro verso, e anche in forza di questo passo, la considerazione delle singole arti riflette nella propria sistematica quell'astratta ragnatela che è il mondo del quale partecipa. Lo sguardo che si prepara nel laboratorio estetico ripete e prefigura insomma quanto avviene nel cosiddetto mondo reale. Esso frantuma scientificamente l'integra fragranza del mondo percepito disperdendola in unità percettive irrelate, e dunque kantianamente prive di significato. L'estetica, in quanto filosofia dell'arte, reca così entro di sé sin dall'inizio l'idea, accennata da Hegel e amplificata da Croce, di una «morte dell'arte» nell'universo moderno. È una morte simbolica dovuta allo sviluppo di una ragione che separa le diverse sfere dell'esistenza, allontanandole dal «mondo della vita», rendendole sempre più astratte, mettendo capo a quello che Weber ha definito come «disincanto del mondo».

Tutto il grande capitolo della sistematica dell'arte nell'ambito del romanticismo e dell'idealismo tedesco non contribuisce in fondo che a rafforzare l'identità delle singole arti nella loro indipendenza la quale è riferita alla loro ricezione attraverso il medium di sensi che prescindono astrattamente gli uni dagli altri.

2. La sistematica delle arti

In questo quadro, dal romanticismo a Hegel, vediamo delinearci un percorso molto coerente che articola la divisione delle arti su di un asse duplice ma

14. Su questo versante resta fondamentale l'analisi che Hans Georg Gadamer dedica alla coscienza estetica in *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1960 (tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Fabbri, 1972, di cui cfr. pp. 25ss., in particolare pp. 67–131).

15. Cfr. a questo riguardo A. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997 (tr. it. di N. Poo, *Dopo la morte dell'arte. L'arte contemporanea e i confini della storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2008).

intrinsecamente connesso: quello antico-moderno e quello, per l'appunto, del sistema delle singole arti. Quest'ultimo viene organizzato, come già avveniva in Batteux, sulla base della corrispondenza dei mezzi espressivi con i singoli sensi. Mentre i mezzi espressivi, e dunque anche i sensi di competenza, vengono integrati nel percorso antico-moderno previsto dalla filosofia della storia dell'arte. I due momenti sono tra loro congiunti come si diceva, e le arti figurative vengono assegnate tendenzialmente all'antico, mentre la musica e la pittura vengono attribuite al moderno. Entro questa articolazione si affaccia tuttavia una variabile importante, e un'eccezione significativa rappresentata dalla pittura. Quest'ultima è un'arte che, in quanto figurativa, dovrebbe appartenere all'antico, mentre, sulla base della consapevolezza acquisita circa il significato dei propri mezzi espressivi, viene ad appartenere al moderno.

Questa ambigua vicenda si apre con il dialogo *I dipinti* di August Wilhelm Schlegel e di sua moglie Karoline Michaelis comparso nel secondo fascicolo della rivista «Athenaeum», nel quale si annuncia il passaggio della pittura dal repertorio delle arti di competenza dell'antichità a quello moderno. Ciò avviene grazie alla capacità detenuta dal mezzo pittorico di svilupparsi su due dimensioni e di creare artificiosamente, attraverso queste due, la terza, quella della profondità. È una tesi che verrà ereditata da Hegel e giungerà infine sino ai nostri giorni. Sono in fondo prese di posizione che preludono, a grande distanza, alla polemica modernista contro il kitsch di Clemens Greenberg, in *Avanguardia e kitsch*, e all'apologia del «quadrato bianco», della purezza della superficie pittorica di Rosalind Krauss. Sulla base di questi presupposti la pittura viene molto per tempo consegnata a un destino museale che tutela la purezza dello spazio pittorico dall' "invasione" quasi barbarica delle installazioni a venire¹⁶.

Che il più riuscito esercizio della finzione, contenuto nell'idea di ridurre e integrare le tre dimensioni della realtà percepita nelle due della tela, per cui la totalità del mondo viene compendiata nella sola visione, compete all'arte mimetica per eccellenza è in fondo tutt'altro che casuale nel quadro che si è venuto delineando. Al contrario certifica che l'arte viene istituita come oggetto specifico di competenza quando la si consideri come finzione consapevole di sé. L'apparenza costituisce così l'icona contrastata dell'arte moderna, destinata a infrangersi sugli scogli di una realtà avversa e impermeabile ai sogni, secondo quanto testimonia, come una tragica sineddoche, il destino di Madame Bovary.

Non a caso, per altro, l'arte dell'Ottocento è alla ricerca, a partire dal

16. Cfr. C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in Idem, *L'avventura del modernismo*, Roma, Johan & Levi, 2011, antologia di scritti critici, tr. it. di G. Salvatore e L. Fassi; R. Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge MA-London, Mit Press, 2011 (tr. it. di E. Grazioli, *Sotto la tazza blu*, Milano, Bruno Mondadori, 2012).

romanticismo e poi nella seconda metà del diciannovesimo secolo, di un superamento di quell'astrazione che la fa essere debitrice del proprio mezzo, imboccando così un cammino che la conduce in direzione della sinestesia e dell'opera d'arte totale. Non è difficile individuare la via che, in questo modo, si avvia con il romanticismo tedesco, e con Novalis in particolare, per condurci sino alle avanguardie storiche. Quando Novalis, nella chiusa dello *Heinrich von Ofterdingen*, invoca l'idea di uno spirito divino che sia tutto in tutto, l'idea di un'opera d'arte che si identifichi con la natura stessa nel suo volto redento, non fa in fondo che rievocare la necessità fondamentale di una *ricostruzione attraverso l'arte* dell'esperienza sensibile. È una vera e propria utopia sinestetica quello che qui si sviluppa volta all'intensificazione dell'esperienza sensibile in direzione di un nuovo spazio percettivo dell'oggetto nel quale si delinea una più compiuta relazione oggettuale:

Non più distinti, Enrico e Matilde
 Si confusero in un'unica immagine.
 [...] Irrompe il mondo nuovo
 E oscura la più viva luce di sole,
 [...] E quanto, prima, era quotidiano
 Appare nuovo e portentoso.
 Uno in tutto, e tutto in uno,
 L'effigie di Dio nell'erba e nelle pietre.
 Lo spirito di Dio negli uomini e nelle bestie,
 Questo si deve indurre nei nostri animi.
 Più nessun ordine di tempo e di spazio,
 Qui l'avvenire dentro al passato.
 Il regno di Amore è fondato,
 Favola comincia a filare.
 [...] Tutte le cose devono penetrare l'una nell'altra,
 l'una deve attraverso l'altra attecchire e maturare;
 Ciascuna cosa in tutte le cose si figura,
 [...] Il mondo diventa sogno, il sogno mondo¹⁷.

L'intensificazione percettiva diviene in questo quadro il risvolto del trasformarsi del mondo in immagine, verrebbe da dire nella più concreta e paradossale fra le immagini di sogno. Non sarebbe per altro difficile dimostrare come questo approdo della poetica di Novalis coincida con un lungo travaglio volto in direzione di un'universale sinestesia che costituisce lo sbocco dell'idea di analogia poetica promossa da Novalis. Questa estensione, intensificazione dell'esperienza sensibile diviene il cuore di un sogno sinestetico che, a partire dalla *Romantik*, pervade il panorama artistico. È in questo quadro di riferimenti che si sviluppa anche uno sguardo visionario

17. Novalis, *Hymnen an die Nacht / Heinrich von Ofterdingen*, München, Wilhelm Goldmann, 1964 (tr. it. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 156-157).

come quello del giovane Nietzsche il quale, attraverso l'opera di Wagner, esalta la necessità profonda, che pervade l'arte moderna, di superare se stessa, di abdicare al proprio destino. È necessario infatti, agli occhi del Nietzsche della *Nascita della tragedia*, ristabilire l'unità profonda di parola e immagine, di parola e musica, riscoprire, attraverso la riabilitazione del dionisiaco, una sorta di generazione simbolica che investe tutti i sensi e l'uomo nella sua interezza. Annunziando questa verità mistica ed epoptica, Nietzsche afferma nella *Nascita della tragedia*:

Ora l'essenza della natura deve esprimersi simbolicamente; è necessario un nuovo mondo di simboli, e anzitutto l'intero simbolismo del corpo, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra. In seguito crescono all'improvviso e impetuosamente le altre capacità simboliche, quelle della musica, come ritmica, dinamica e armonia. Per comprendere questo scatenamento totale di tutte le capacità simboliche, l'uomo deve essere già giunto a quel vertice di alienazione di sé che in quelle capacità vuole esprimersi simbolicamente¹⁸.

Nella prospettiva nietzschiana abbiamo dunque a che fare con una natura che si supera nell'arte, laddove l'arte costituisce un'integrazione della natura a un livello più alto. L'arte è rivolta a un superamento della percezione mutilata affidata ai singoli sensi che, nella loro autonomia, stabiliscono una relazione incoerente e manchevole con l'oggetto. La «redenzione della natura», della quale Nietzsche parla nella sua prima grande opera, non è in fondo altro che questa sua restituzione a una sinestesia che moltiplica il senso dell'oggetto sino all'*acmé* erotica la quale è totale comunicazione dei sensi fra loro. È quasi superfluo rammentare che l'itinerario che viene accennato, con tono magniloquente e incerto, dal giovane Nietzsche, un tono del quale egli stesso ebbe poi a rimproverarsi, si sviluppi compiutamente lungo un cammino che, attraverso l'avanguardia, ci conduce sino a oggi. È un ideale sinestetico che, del resto, non si annunzia solo nel romanticismo tedesco e nei suoi sviluppi, ma anche, e non senza significativi punti di contatto con la cultura tedesca, nella lirica di Baudelaire. Esso affiora nella prima poesia delle *Fleurs du mal* per condurci alle pretese totalizzanti dell'arte delle avanguardie storiche e, di qui, sino ai nostri giorni:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

18. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in Idem, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Berlin, Walter De Gruyter, 1972, vol. III, t. 1 (tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, in Idem, *Opere*, Milano, Adelphi, 1972, vol. III, t. 1, p. 30).

Non è difficile cogliere perché, sulla base di queste premesse, le poetica dell'avanguardia si configuri come una sorta di insurrezione contro l'estetica. Esemplari, in quest'ottica, anche per i suoi toni infuocati e per lo stile veemente e assertivo, sono gli scritti futuristi, e in particolare i vari Manifesti. È una potente dichiarazione di guerra a ogni ideale estetico del passato, ed è in fondo un balzo fuori dall'estetica quello che si annunzia in Marinetti. Esso si accompagna all'idea che la nuova bellezza moderna sia foriera di un'intensificazione "meccanica" dell'esperienza sensibile. Scrive Marinetti a proposito dell'artista auratico che si profila all'orizzonte:

Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante. L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione. Manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io.[...] E per dare il valore esatto e le proporzioni della vita che ha vissuta, lancerà delle immense reti di analogia sul mondo.[...] Corrono infatti, tra il pubblico e il poeta, i rapporti stessi che esistono tra vecchi amici. Questi possono spiegarsi con una mezza parola, un'occhiata. Ecco perché l'immaginazione del poeta deve allacciare fra loro le cose lontane *senza fili conduttori*, per mezzo di parole essenziali *in libertà*¹⁹.

L'intensificazione dell'esperienza artistica si accompagna per altro a un movimento che conduce dall'alto verso il basso, dalla vertigine in ascesa dell'ideale, agli abissi della realtà. Nell'interpretare e promuovere questa discesa Tristan Tzara, nel primo *Manifesto dada*, invoca una ribellione contro l'«atteggiamento etico-estetico dello spirito»: «Abbasso l'atteggiamento etico-estetico dello spirito! Abbasso le astrazioni anemiche dell'espressionismo! E le teorie riformatrici del mondo dei letterati dalle teste vuote! Noi siamo per il dadaismo nelle parole e nelle immagini e per il divenire dadaistico del mondo. Essere contro questo manifesto significa essere dadaista»²⁰.

Si schiude così il cammino indirizzato a un'aperta dichiarazione di guerra dell'arte nei confronti della filosofia. Essa si affianca al vertiginoso discendere dell'arte dai cieli dell'ideale verso il mondo quotidiano. È una dichiarazione di guerra che si esplicita nella maniera più lucida nel volume di Joseph Kosuth, *L'arte contro la filosofia*. Qui Kosuth dichiara molto

19. F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà* / 11 maggio 1913, in Idem, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 70-71.

20. T. Tzara, *Manifeste dada* (1916), in H. Richter, *Dada. Kunst und Antikunst*, Köln, DuMont Schauberg, 1964 (tr. it. di M. L. Fama Pampaloni, *DADA: Arte e Antiarte*, Milano, Mazzotta, 1966, p. 132).

recisamente: «Le considerazioni estetiche sono in realtà *sempre* estranee alla funzione o ‘ragion d’essere’ di un oggetto»²¹.

Qualche pagina oltre, citando implicitamente ma in maniera molto evidente le *Lezioni di estetica* hegeliane, Kosuth sostiene la «vitalità dell’arte» che risponde oggi a quelli che hegelianamente vengono definiti i «bisogni spirituali dell’uomo»:

Qui si basa, secondo me, la vitalità dell’arte. In un’età in cui la filosofia tradizionale è irrealista a causa delle sue supposizioni, la capacità di esistenza dell’arte dipenderà non solo dal suo *non* fornire un servizio — come intrattenimento, esperienza visiva o altra e decorazione: qualcosa di facilmente sostituibile dalla cultura kitsch e dalla tecnologia — ma piuttosto dal suo rimanere vitale *non* assumendo una posizione filosofica; difatti, è implicita nel carattere unico dell’arte la sua capacità di restare al di fuori dei giudizi filosofici. In questo contesto, dunque, l’arte presenta delle somiglianze con la logica, la matematica, nonché con la scienza. Ma, mentre le altre discipline sono utili, l’arte non lo è. L’arte, invero, esiste per se stessa.

In questo periodo dell’umanità, dopo la filosofia e dopo la religione, l’arte può probabilmente essere una disciplina che soddisfa quanto un’altra epoca ha chiamato i ‘bisogni spirituali dell’uomo’. O, altrimenti detto, potrebbe essere che anche l’arte tratti lo stato delle cose ‘al di là della fisica’, laddove la filosofia aveva dovuto fare delle asserzioni. La forza dell’arte è che persino la frase precedente è un’asserzione e non può essere verificata dall’arte. L’unica rivendicazione dell’arte è l’arte. L’arte è la definizione dell’arte²².

Questa discesa dell’arte verso la realtà avrà nel *ready-made* di Duchamp una sorta di punto di approdo, mentre troverà nella pop art lo spunto per lo sviluppo di una nuova iconicità del mondo contemporaneo. È uno statuto simbolico che evoca lo scambio simbiotico tra l’arte e il mondo proposto dal concetto di classico. Se fosse vero — come si è tentato di proporre in altre sedi²³ — che si prospetta così la chance di una nuova “classicità tecnologica” nella quale i simboli del mondo tardo-moderno e quelli dell’arte verrebbero a coincidere, la suggestione risulterebbe potente. Nelle icone tardo-moderne di Warhol si profilano indubbiamente i lineamenti di una nuova mitologia, laica e secolarizzata, nella quale l’arte individua la propria più autentica vocazione. È una mitologia che sembra annunciare una sorta di rivolta dell’arte contro la filosofia.

È inutile dire che la questione solleva notevolissimi problemi che si coagulano intorno alla formula di Guy Debord, della «società dello spettacolo», formula felice e denuncia insieme di una de-realizzazione del mondo che

21. J. Kosuth, *L’arte dopo la filosofia. Il significato dell’arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1989, p. 23.

22. Ivi, pp. 31–32

23. Cfr. F. Vercellone, *Oltre la bellezza*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 177–185.

tenderebbe, dando seguito alla profezia di Martin Heidegger, a trasformarsi nella propria immagine²⁴.

Se, secondo quanto ha mostrato Hans Belting²⁵, l'arte del secondo Novecento tende a fornire una potente denuncia della scomparsa del corpo nell'esperienza quotidiana la quale, a sua volta, si riverbera in quella artistica, è per altro verso vero che proprio quello che rappresenta il pericolo, per riprendere i due versi di Hölderlin che si ripetono uguali in tutte e quattro le versioni di *Patmos*, è anche motivo di salvezza²⁶.

Il risolversi del mondo nella propria immagine propone infatti una quantità di questioni di portata diversa, estetiche ed etico-politiche. È molto interessante rilevare per esempio, a questo proposito, come una questione prettamente ontologica, concernente l'idea, molto discutibile, che l'immagine sia una forma di irrealtà, venga poi a coinvolgere piani ben più concreti, e passibili di quelle che si potrebbero definire conseguenze pratiche di rilievo. Non c'è dubbio che sia una valutazione negativa di un certo mondo quella che viene prospettandosi nell'idea dell'immagine quale irrealtà. Proprio qui, per altro verso, a proposito di una questione prettamente ontologica, si gioca una partita di primissimo piano concernente lo sviluppo dei nostri orizzonti culturali e dei nostri stessi modelli di vita.

Si stabilisce sulla base dell'equazione precedente una sorta di sequenza sospetta che assimila immediatamente la realtà al bene, l'immagine all'irrealtà e dunque al male. È ben evidente che è questo presupposto, per molti versi inconscio, quello che va rimosso. Perché mai dovremmo attenerci a questi presupposti inconfessati e, per altro, troppo palesi? L'idea che l'immagine costituisca una forma di de-realizzazione è in fondo figlia, lo si è visto precedentemente, di quel processo di razionalizzazione che ha messo capo all'estetica.

3. Mitridatizzazione dell'immagine

Non è detto tuttavia che l'immagine stessa non possa costituire un rimedio ai mali che le vengono imputati. Mi riferisco qui all'arte virtuale e ai nuovi media i quali, per un verso, sembrano proseguire il cammino verso

24. Cfr. M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in Idem, *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1977, vol. V (tr. it. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Idem, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 71-191).

25. Cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, München, Fink, 2011⁴, pp. 87ss.

26. Cfr. Hölderlin, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2000 (tr. it. di L. Reitani, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Milano, Mondadori, 2001, pp. 315-316/; 1177-1178; 1189-1190; 1195-1196: «Ma dove è il pericolo, cresce/ Anche ciò che dà salvezza»).

la de-realizzazione mentre, per altro verso, sembrano essi stessi introdurre significative modificazioni dell'esperienza estetica laddove quest'ultima viene orientata in direzione di un più compiuto rapporto con il corpo e con la complessità del sentire. L'esperienza di de-realizzazione, che si coagula intorno all'immagine, e che viene convogliata come modello dell'esperienza estetica, deriva, a ben vedere, da quell'idea di razionalità figlia del disincanto del mondo sulla quale ci si è sopra soffermati. Ma va rilevato, in questo contesto, che all'immagine estetica, la quale produce un'esperienza a distanza dell'opera d'arte, sembra oggi sostituirsi un'immagine interattiva che ammette una relazione nei suoi confronti meno astratta e passiva. È ben evidente che questo produce anche la necessità, che qui non è possibile soddisfare, di una revisione profonda del concetto di immagine e della sua ontologia.

Come anche altrove si è tentato di mostrare, l'arte virtuale, si pensi per esempio a un artista come Karl Sims, tende molto spesso a produrre una relazione interattiva con l'osservatore. Nelle opere di Sims, la cui esperienza utilizzo qui in chiave di sineddoche, indicando un itinerario in cui la parte vorrebbe alludere al tutto, si assiste e viene resa possibile un'interazione tra l'uomo e l'ambiente virtuale che produce conseguenze molto significative. Per esempio un'opera come *Primordial Dance* vuole ripensare questo rapporto nelle sue conseguenze per l'evoluzione. Abbiamo qui a che fare non con l'evoluzione di esseri naturali, ma con quella di esseri artificiali. Questo rinvia a un'intima e inestricabile continuità tra natura e artificio, tra *bios* e tecnica che costituisce uno dei motivi-guida della ricerca artistica di Sims. L'interazione con l'ambiente virtuale produce un'esperienza narrativa, carica di eventi. E si tratta di un'esperienza di comunicazione tra interno ed esterno, di «immersione», per riprendere la terminologia e la definizione di Oliver Grau²⁷, che produce storie diverse e variegate, laddove il paesaggio che viene via via a proporsi dipende dall'interazione con lo spettatore. Abbiamo così a che fare con un'esperienza narrativa che deriva dall'integrazione epica del soggetto creatore con l'opera d'arte. Il narratore è anche protagonista della propria vicenda, è parte del mondo dell'opera. I fattori della narrazione, se non vogliamo chiamarli personaggi, sono elementi che possono essere attraversati da una molteplicità di combinazioni possibili, come sempre accade con i personaggi mitologici da Zeus a Indiana Jones. Nessuno di loro, per quanto dotato di caratteristiche precise, è invece dotato di profondità psicologica. Questi personaggi sono assolutamente astratti o simbolici, pure funzioni dell'azione che li attraversa, come avveniva in fondo nel caso degli dèi o degli eroi omerici che apparivano ovviamente immutabili nelle loro prerogative per tutto il corso dell'azione.

È come se avessimo a che fare con opere che tendono a creare mon-

27. Cfr. O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge MA-London, Mit Press, 2006.

di-ambiente nuovi. E a ricostruire una sorta di esperienza integrata degli oggetti, non più analiticamente, astrattamente suddivisa secondo i sensi di pertinenza. Si potrebbe intendere dunque il mezzo virtuale come un modello di ricostruzione dell'oggetto e della sua esperienza sensibile, dopo la sua frammentazione. L'immagine non costituisce più, in quest'ottica, semplicemente una perdita di mondo. È quanto ci testimonia per esempio il *Museo delle pure forme* progettato alla Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa da Massimo Bergamasco e dall'*équipe* che lavora con lui. Nel caso del *Museo delle pure forme* è molto evidente l'intenzione di fornire un'integrazione dell'esperienza sensibile che avviene proprio attraverso, e non nonostante, l'immagine. Il *Museo delle pure forme* è un'esperienza che moltiplica i percorsi museali in uno stesso spazio virtuale consentendoci di visitare al tempo stesso musei diversi, rinnovando così i loro percorsi sapientemente assemblati. Non soltanto, ma consentendoci anche di rinnovare il rapporto con l'opera d'arte, con la scultura in particolare, la quale, in questo contesto, può essere per esempio anche fruita con il tatto, al contrario, ovviamente di quanto non avvenga o di quanto sia consentito nei musei veri e propri. In questa chiave l'immagine si profila come una possibile integrazione e arricchimento dell'esperienza sensibile. L'esperienza sensibile viene paradossalmente innalzata nel suo riferirsi alla *realtà* dell'immagine invece che alla realtà sensibile. Si tratta indubbiamente di una chance importante che il mondo dell'immagine sembra volerci offrire in direzione di una ricostruzione dell'esperienza dopo la sua de-realizzazione ad opera del processo razionalistico del disincanto illuminato del mondo. È un percorso che ci conduce direttamente a proporci il problema della razionalità dell'immagine connessa ai suoi media e alle sue funzioni comunicative. Il processo di integrazione realizzato dall'immagine virtuale sembra proporsi in quest'ottica come una sorta di lavoro terapeutico di una ragione rinnovata nell'immagine (e non contro di essa), che mette capo a una rappresentazione sin-estetica del proprio oggetto.

Tutto questo ci invita a riflettere sull'ontologia dell'immagine, ma anche a un ampliamento del territorio di pertinenza delle arti, che consentirebbe per esempio l'ammissione della cucina al loro interno²⁸. E probabilmente tutto questo potrebbe indurci anche a riflettere su nuove strategie nei confronti dell'immagine che possano condurci in direzione di un meditato "re-incantamento del mondo".

federico.vercellone@unito.it

28. Cfr. N. Perullo, *La cucina è arte? Filosofia della passione culinaria*, Roma, Carocci, 2013.

Stimmung–Bild

Riflessioni su due parole–mondo

GIAMPIERO MORETTI

ABSTRACT: *Stimmung–Bild. Reflections on two “world–words”*

Through the analysis of the concepts of *Stimmung* and *Bild* from a historical and philosophical viewpoint, the author analyses both concepts as attempts, worked out by the Western thought, to variously overcome, in poetic and artistic fields, the question of the “inside–out”, “soul and body” dualism and opposition. The most important references include Hölderlin, Schelling, Heidegger.

KEYWORDS: Aesthetics, Hermeneutic, *Stimmung*, *Bild*.

Concludendo la sua acuta ed articolata disamina della “voce” *Stimmung*, David E. Wellbery, pur non volendo, correttamente, azzardare ipotesi definitive sul destino della “categoria” *Stimmung*, non si sottrae ad una domanda possibile e legittima del suo lettore, quella cioè se sia ipotizzabile un rinnovato confronto con quel concetto. «La risposta è permeata di scetticismo, in quanto anche un fuggevole sguardo all’attuale discussione in ambito estetico fa capire di offrire poche possibilità di una riattualizzazione del concetto di *Stimmung*»¹. Tutte le correnti filosoficamente “rilevanti”, siano esse l’ermeneutica di Gadamer e seguaci, o la filosofia analitica (Danto e Goodman), il decostruzionismo (Derrida e Menke), la teoria critica e i suoi estimatori (Adorno) o, infine, la teoria dei sistemi (Luhmann), convergono nel non mostrare alcun interesse per la “nozione” estetica di *Stimmung*². Precisa ulteriormente Wellbery che praticamente tutti i «modelli teorici sono orientati verso questioni di normatività in ambito di processi comunicativi», anche soltanto per confutarli. «In altre parole, anche nell’estetica si è affermata la “svolta linguistica”, con la conseguenza che l’ambito dei sentimenti estetici, al quale le *Stimmungen* sono riconducibili, non costituisce più un oggetto suscettibile di teoria»³. Non da ultimo, prosegue e conclude l’autore, su tale situazione hanno influito sia la sempre maggiore “volgarizzazione”

1. Cfr. D. E. Wellbery, *Stimmung*, in *Ästhetische Grundbegriffe*, a cura di K. Barck et alii, Stuttgart–Weimar, J. B. Metzler, 2003, vol. V, p. 732.

2. *Ibidem*.

3. *Ivi*, p. 733.

dell'uso del termine *Stimmung* nel linguaggio comune (aggiungeremmo noi: e della parola “sentimento”), sia l'affievolirsi, fin quasi allo spegnersi completo, della presenza e del peso “musicale” in quella parola, che invece, fin dalle origini, l'avevano resa tanto pregnante⁴.

Nell'arco di circa un decennio dalla riflessione di Wellbery si sono susseguite pubblicazioni e progetti di ricerca che, almeno in parte, hanno smentito le previsioni dell'autore della voce *Stimmung* negli *Ästhetische Grundbegriffe*; soltanto parzialmente, occorre precisare, poiché in effetti le ricerche ed i progetti hanno più proseguito la linea teorica tracciata da Wellbery, facendola propria, che non rinnovato i fondamenti della riflessione teorica che ne era alla base⁵. Se ciò significhi che lo scetticismo espresso da Wellbery era fondato, oppure se dipenda dal fatto che sono in gioco anche altri fattori, è quello intorno a cui cercheremo di interrogarci nelle riflessioni che seguono e che tuttavia, preliminarmente, vogliono ripartire proprio da alcuni momenti-chiave della ricerca di Wellbery. Punto di partenza è l'identificazione di *Stimmung* come “concetto”. La determinabilità di *Stimmung* come concetto appare però, almeno a noi, piuttosto problematica. Non soltanto infatti gli ambiti che il termine richiama, implica ed evoca sono davvero vastissimi, e vanno, anche solo orientativamente, da quello musicale a quello fisio-psicologico e fisico-acustico, tutti naturalmente raccordati dalle trame sapienti della storia delle idee; ciò che massimamente rende problematico considerare *Stimmung* un “concetto” è la sua intraducibilità, osservata e rilevata da Leo Spitzer fin dal 1944-45, quando viene redatto il suo importante studio, poi effettivamente pubblicato nel 1963⁶, e ulteriormente sancito nel 2004 dal *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*⁷. È vero, infatti, che le parole ed i termini “intraducibili” da una lingua ad un'altra non sono pochi, e tuttavia ci sembra che quando accade — come nel caso di *Stimmung* — che una parola dallo spettro semantico e significativo così pregnante risulti tale, venga messa in crisi, almeno in parte,

4. *Ibidem*.

5. Cfr. ad esempio H.-G. von Arburg, *Stimmung. Geschichte und Kritik ästhetischer Empfindung zwischen Literatur. Musik und Kunst in der Moderne*, progetto di ricerca dell'Università di Losanna, dotato di un ampio spettro di riferimenti storico-critici e con una interessante bibliografia; il volume di A.-K. Gisbertz, *Stimmung, Leib, Sprache*, München, Fink, 2009, e Idem (a cura di), *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, München Fink, 2011; E. Wallrup, *Musical Attunement. The concept and phenomenon of Stimmung in music*, tesi di Dottorato in Musicologia presso l'Università di Stoccolma, US-AB, Stockholm, 2012.

6. L. Spitzer, *Classical and Christian ideas of world harmony: prolegomena to an interpretation of the word “Stimmung”*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1963 (tr. it. di Valentina Poggi, *L'armonia del mondo: storia semantica di un'idea*, Bologna, Il Mulino, 1967).

7. Cfr. B. Cassin (a cura di), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil/Le Robert, 2004, pp. 1217-19. Scrive D. E. Wellbery, *Stimmung*, cit., p. 703, che «non esiste alcuna parola straniera [rispetto al tedesco, naturalmente. N. d. A.] in grado di riprodurre l'intero spettro di significati della parola *Stimmung*».

l'impalcatura teorica che ha condotto un'intera branca del sapere, appunto la *Begriffsgeschichte*, a considerare *Stimmung* come un "concetto".

Gli studiosi di Hegel, e non soltanto loro, sanno bene che l'impianto complessivo dell'opera di questo filosofo ha nella cosiddetta *Geistesgeschichte*, o storia dello spirito, un pilastro essenziale. Logica e dialettica ne sono altri due, ma la concezione dello spirito come vettore ad un tempo interno ed esterno della storia, un vettore che è sì provvidenziale ma che con la Provvidenza non coincide certo, è qualcosa di irripetibile, così com'essa si presenta in Hegel. Il progressivo indebolimento del sistema hegeliano e il graduale suo perdere di importanza nell'ambito filosofico europeo dalla seconda metà dell'Ottocento fino ad oggi, non ha però annullato del tutto la spinta propulsiva che la *Geistesgeschichte* aveva conseguito dal 1830 e per circa un secolo, sia pure in ambiti del sapere e dell'agire sempre meno coordinati sistematicamente tra loro. A quell'indebolimento ha fatto seguito la lenta ma spesso molto produttiva "trasformazione" della *Geistesgeschichte* in *Ideengeschichte* e, appunto, in *Begriffsgeschichte*⁸. Il pensiero occidentale, per dir così, ha ritenuto che la presenza vitale di una storia delle idee e ancor più di una storia dei concetti fosse compatibile con la svolta "umanistica" che al suo interno si andava compiendo. Se infatti un'entità come "lo" spirito evoca inevitabilmente potenze che con "l" umano in quanto *esclusivamente* umano paiono poco conciliabili, parole come idea e concetto sono invece, in quel senso, ben più tollerate, e umanisticamente tollerabili. Compatibilità e tollerabilità, tuttavia, a loro volta, non possono prescindere dalla traducibilità, sia pur nei limiti, naturalmente dell'umano. Possiamo considerare infatti "concetto", nel senso della *Begriffsgeschichte*, un termine che non risulta traducibile in altre lingue? Ma il punto focale, almeno a nostro avviso, non è precisamente questo, poiché non si tratta di cercare argomenti per mettere in crisi una branca di ricerca tra le più prolifiche e produttive da oltre cinquant'anni a questa parte. Il punto ci pare invece il seguente: lo spettro dei significati e delle sfumature compresi in *Stimmung* è sì amplissimo ma è anche, per dir così, storicamente dinamico, vale a dire alcuni significati si sono attenuati, nel corso del tempo, a favore di altri. In particolare, l'ambito semantico "musicale", quello insomma probabilmente originario e in virtù del quale il "concetto" *Stimmung* inizia il proprio percorso nella storia dell'uomo con una base solida, la misurazione aritmetico-matematico-acustica delle altezze sonore finalizzata ad una soddisfacente consonanza degli strumenti che quei suoi in coincidenza emettono, ebbene quest'ambito si fa, nel corso dei tempi, sempre più marginale, fin quasi a scomparire del tutto.

8. Per una prima introduzione a questi ambiti di studio cfr. le voci di P. D'Angelo, *Storia dei concetti* e *Storia delle idee*, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore e F. Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, pp. 388-403.

Esiste un rapporto allora, ecco la domanda, tra a) il progressivo dileguarsi di quest'ambito "oggettivo" ma spiritualmente fondante (vedi lo studio di Spitzer) del concetto di *Stimmung*; b) il progressivo indebolimento, nel corso della storia recente, della nozione metafisico-concreta di spirito, con la sua graduale sostituzione ad opera dei termini "idea" e "concetti", ritenuti più consoni all'età dell'umanesimo; c) l'intraducibilità di *Stimmung* e, quindi, la difficoltà conseguente nel considerarla un "concetto" nel senso pieno della *Begriffsgeschichte*?

Il primo passo potrebbe essere un esame approfondito tra le motivazioni che sono alla base di quel progressivo dileguarsi e indebolirsi segnalati in a) e b). Il secondo, potrebbe consistere nel riflettere sugli esiti di quell'esame in relazione al problema linguistico di una *Begriffsgeschichte* concepita esclusivamente in termini umanistici. In questa sede possiamo percorrere un tratto di strada talmente breve, da rischiare persino di apparire velleitario. E tuttavia proviamo a muovere almeno i primi passi. Il primo: *Stimmung* ha una valenza soggettivo-oggettiva di grande spessore e significato, una vera e propria "profondità" irripetibile. Tale valenza, oltre che nel rapporto soggetto-oggetto, che viene quasi "annullata" in *Stimmung*, può essere riscontrata anche lungo la direttrice interno-esterno, che a sua volta viene come messa in parentesi, "bloccata". *Stimmung* pare perciò presentarsi come quell'accordo che "si" produce spontaneamente tra interno ed esterno, soggetto ed oggetto, senza cioè un accordatore e senza che gli strumenti accordati (i poli) siano consapevoli di suonare. Un equilibrio destinato a infrangersi, o in direzione dell'esterno o dell'interno, o del soggetto o dell'oggetto. Naturalmente l'uomo non fa che tentare di riprodurre quell'equilibrio, intravedendovi la perfezione se non proprio anelandovi. Riprodurla è già l'origine dell'arte, l'imitazione, la mimesi. *Stimmung* è perciò la puntuale bellezza dell'arte (dell'opera come riproduzione dell'accordo originario). Uno dei tentativi di riproduzione di quell'accordo è la *metafora*. Si cerca di traslare l'accordo (l'immagine che esso è) da una sua "espressione" all'altra. La metafora nasce e si presenta come poggiate sulla verità di quell'accordo che la *Stimmung* è.

Proviamo ora a volgere brevemente lo sguardo sia all'indebolimento complessivo della nozione di spirito in Occidente, sia all'affievolirsi progressivo della "base" musicale di *Stimmung*. In effetti, i due fenomeni, con riferimento al nostro oggetto, appaiono non poco connessi, e il nesso ci pare consistere nel contemporaneo processo in seguito al quale sia la "spiritualità" sia la "musicalità" divengono qualità sensibili dell'animo umano. Jacob Grimm, ancora a metà Ottocento, osservava che in tedesco non occorreva introdurre il francese *Genie* per individuare linguisticamente lo "spazio" del genio, poiché i Tedeschi potevano ben utilizzare il termine *Geist*, che noi traduciamo generalmente con spirito. Aveva ragione, nel senso che *Geist* aveva finito per trasformarsi, da nozione identificante quel che vi

è di assolutamente irriducibile all'umano, in una qualità interiorizzata e propria intimamente dell'uomo. Proprio come "genio"⁹, e non certo casualmente. Momento emblematico di questo percorso, e dell'intreccio che esso evidenzia tra spirito e genio, è quello in cui il *Geist* diviene "motto di spirito", "arguzia", *Witz* insomma, incontrando in tal modo la genialità arguta. L'originaria struttura del mondo, metafisicamente ordinata e stratificata gerarchicamente, si dinamizza e questa dinamicità comporta, oltre a interscambi fra zone dell'essere e dell'esistente precedentemente (e rigidamente) separate, anche l'impossibilità, per la struttura nel suo complesso di mantenere se stessa. Le differenze si attenuano e gli scambi avvengono quasi alla pari. *Geist* e *Genie* possono incontrarsi e quasi scambiarsi di posto, poiché lo spazio che ormai li ospita, *l'animo dell'uomo*, è ben più piccolo, fragile e tollerante dello spazio dell'essere. L'essere non "suona" (risuona) più. A suonare è quasi più soltanto l'animo umano.

La lentezza di questo processo e gli scatti in avanti, ma anche all'indietro, che esso compie, come a riguadagnare ciò che si stava abbandonando, contribuiscono a far emergere in maniera ancora più impressionante la sua inevitabilità. L'animo umano, da cassa di risonanza e consonanza di un mondo significativamente e misteriosamente attivo e suscitatore, si trasforma in fonte di emozioni (*Stimmungen*) che da esso provengono in quanto sensibile e soprattutto esclusiva fonte attiva. Il patrimonio significativo di *Stimmung*, che abbiamo originariamente visto consistere nell'accordo spontaneo tra interno ed esterno, soggettivo e oggettivo, alla fine dell'Ottocento è ormai pressoché del tutto "compromesso". A segnalarlo, proprio la limitatissima presenza negli studi di settore della sfera musicale, inizialmente invece riferimento semantico quasi unico. A torto, crediamo, si è ritenuto che tale compromissione fosse da collegare con l'insostenibilità ermeneutica del concetto di "classico", come esempio cioè storicamente perfetto ed esemplare dell'accordo tra idea e mondo e tra interno ed esterno. In tal modo, si è scambiato il "tutto" per la "parte", vale a dire: il concetto di classicità come modello immortale è certamente come "effetto parziale" in rapporto di derivazione dal nucleo teorico-empirico che anima la *Stimmung* come "armonia" ma, appunto, ne è un effetto che diviene esemplare e modello. Quel nucleo consiste invece nella possibilità stessa dell'accordo, nell'esperienza di un rapporto che, messi in relazione i poli — esterno/interno, soggetto/oggetto — scompare alla vista dell'interprete e proprio in tal modo permane invisibilmente attivo. La scomparsa dunque della "musica" da quel piano testimonia la scomparsa dell'accordo e della relazione armonica.

Sempre Grimm rileva¹⁰ che il significato di *Stimmen*, come atto dell'ac-

9. Cfr. G. Moretti, *Il genio. Storia, origine, destino*, Brescia, Morcelliana, 2011.

10. Cfr. D. E. Wellbery, *Stimmung*, cit., p. 706.

cordare uno strumento o parti di esso secondo altezze e profondità sonore, è attestato già nel XVII Secolo, mentre è dalla fine del XVIII che, oltre all'accordare, acquista rilevanza il *Gestimmtsein*, il risultato dell'essere accordato. Coordinazione e accordo sono evidentemente essenziali, però fondati e poggiati sul principio metafisico–gerarchico dell'esistenza di una invisibile quanto tuttavia reale ed efficace, mai da trasgredire, struttura stabile del cosmo, di cui l'uomo fa parte nel senso che le appartiene: sia il cosmo origine di se stesso o sia creato da Dio, non importa, il principio resta identico. Tutta la ricerca di Spitzer ruota infatti intorno alla discussione di quel principio metafisico. La trasposizione dall'ambito metafisico in seno a quello musicale non va però a nostro avviso considerata nel segno della metafora, almeno non nel senso della metaforologia contemporanea, che ragiona a partire da una concezione della metafora come prodotto–effetto di un'attività mentale–teoretica finalizzata consapevolmente a traslare in un altro ambito della conoscenza e dell'essere qualcosa che nasce in ambito essenzialmente diverso. Il “*passaggio*” dall'ambito metafisico a quello musicale non è metaforico poiché in quella traslazione consapevole non è fondamentale l'*arbitrio* che lo anima e lo fa nascere quanto piuttosto la scoperta di un identico agire in due ambiti dell'essere apparentemente diversi e separati ma “in realtà” identici¹¹. L'inapplicabilità della nozione troppo moderna di metafora come risultato–effetto di un consapevole atto arbitrario–convenzionale viene altresì evidenziata dall'accento *comunicazionale* che tale nozione porta inevitabilmente con sé e che invece a nostro avviso è marginale nell'epoca di cui si sta parlando. Non comunicazione ma *celebrazione* è il termine al quale bisogna ricorrere per comprendere il piano metafisico–musicale che quei due ambiti unisce, e che si palesa vieppiù nello stupore dell'accordatore e dell'accordato, sia quest'ultimo uno strumento o la voce umana: celebrare il Cosmo o il Creato è il suo compito, e tale celebrazione, presa essenzialmente, non comunica nulla ma semmai espone, come in una sorta di rappresentazione sonora del silenzio, reso in tal modo udibile all'orecchio umano nel mentre l'occhio, stupito, contempla. Non v'è rilevanza che tenga, in questo periodo storico–spirituale, né per l'artista (autore) né per l'opera (il prodotto ulteriore dell'accordatura); e, mancando questa, parlare di prevalenza metaforologica e soprattutto comunicazionale appare un controsenso.

Viceversa, è importante evidenziare come nella terza *Critica* kantiana (1790) qualcosa muti. La questione della *Mitteilbarkeit* (comunicabilità) del

11. Non concordiamo perciò, in tal senso, con quegli aspetti dello studio cit. di Wellbery che ci appaiono eccessivamente improntati da accenti metaforologico–comunicazionali. A noi pare, tra l'altro, che anche il senso dello studio di L. Spitzer, *Classical and Christian ideas of world harmony: prolegomena to an interpretation of the word “Stimmung”*, tr. it. cit., vada nella direzione che qui cerchiamo di tracciare.

sentimento di piacere–dispiacere acquisisce una posizione centrale. Non è questo il luogo per approfondire come sarebbe necessario un problema davvero intricato e sul quale sono stati peraltro spesi fiumi di inchiostro. Occorre però almeno precisare che Kant pare interessato alla comunicabilità come struttura interconnettiva umana attiva *indipendentemente* dall’ “oggetto comunicato” (il sentimento di piacere–dispiacere), insomma a Kant preme che il “come” della comunicabilità scorra in parallelo alla conoscenza senza che questa lo fondi o giustifichi, ma che tuttavia lo “sostenga”. È nell’atto di tale sostegno figurato (o figurativo), di tale sostentamento del bello operato dalla conoscenza, che la *Stimmung*, che Kant esplicitamente richiama, si fa davvero metafora in senso moderno e poi nostro contemporaneo. L’aspetto singolare è che il termine acquisisce tale significato nel mentre Kant, a suo modo, cerca di mantenere attivo e operante il campo semantico della “vecchia” *Stimmung* liberandola però dal suo retroterra significativo metafisico–musicale. Quando infatti si osserva che a Kant il problema dell’estetica in senso stretto, e dell’opera d’arte intesa più o meno classicamente, poco importa, dobbiamo ricordarci che il suo intendimento era per l’appunto quello di salvaguardare il piano dell’accordo possibile uomo–mondo liberando però tale accordo dal fondamento del terzo membro dell’accordo stesso, Dio, ovvero del significato divino del mondo (Cosmo), il che, nel contesto, è quasi la stessa cosa. La “reazione” romantica a Kant, e, prima ancora, quella di Hamann e Herder, configurano allora, intese complessivamente, il tentativo di ripresentare la *relazione* armonica essere–esistente, la *Stimmung* nel suo significato originario insomma, come possibile: la trasformazione di tale ripresentazione–riaffermazione in “nostalgia”, “desiderio”, “struggimento”, e la sua natura non di rado squisitamente musicale (da Wackenroder a Schumann), sono due aspetti di un unico fenomeno che è stato così variamente approfondito da non richiedere ulteriori parole. Solo *un* aspetto è qui necessario evidenziare: la trasposizione della *Stimmung*, romanticamente intesa, nell’ambito quasi esclusivo della sentimentalità (il *Gemüth*), tradisce il carattere già soggettivisticamente condizionato di questo tentativo. E tuttavia, come spesso accade nell’ambito di quella che, nonostante tutto, continua ad essere la storia spirituale dell’Occidente, in età romantica quello slittamento “sentimentale” della nozione di *Stimmung* (con le conseguenti coloriture metaforologiche di cui esso risentì) incontrò sul proprio cammino la nozione di *Bild*, immagine.

Accadde infatti che la *Stimmung*, rivisitata dai romantici in chiave soggettivo–sentimentale, si destò a nuova vita come *Seele*, anima, e che il “mondo”, romanticamente sentito, ne divenne l’interlocutore privilegiato come immagine, *Bild*, *non* dell’interiorità del soggetto *ma* — di nuovo, con una capriola verso l’origine — del significato di quella interiorità che, per l’appunto, veniva rinvenuto ben indipendente dalla soggettività senziente.

In *questo* particolare aspetto della vicenda delle due parole–mondo troviamo infatti a nostro avviso la chiave dei tre punti precedentemente evidenziati: lo “spirito” come rapporto metafisicamente fondante, supporto invisibile ma attivo del Cosmo (creato o autonomo), è spirito “sonoro”, e la “musica” è l’espressione della sua *efficacia*. La musica “umana”, senza assolutamente ambire ad essere autonoma, né ad essere prodotta da “artisti” ed ancor meno ad essere identificabile come “opera”, ripete quella sonorità celebrandola. Il passaggio dal Medioevo al Rinascimento, notoriamente, incrina tale struttura complessiva e inizia quel percorso di autonomia dell’artista e dell’opera (svincolamento dalla sonorità essenziale del Creato) che conduce alla rottura dell’equilibrio che la nozione di *Stimmung* non cessa tuttavia di rappresentare ancora, faticosamente, fino a Kant. Intervengono allora complessi “slittamenti” e “smottamenti” ulteriori (la cosiddetta *Aufklärung*, tra l’altro), in conseguenza dei quali ciò che abbiamo poco più sopra chiamato “svincolamento” dell’accordo invisibile che costituiva la *Stimmung* si trasforma in vera e propria liberazione–emancipazione; la dimensione umanistica prende il sopravvento mentre la sensibilità romantica da un lato la avalla e dall’altro la contrasta con l’apertura verso la simbolicità originaria del Cosmo e della natura in chiave “nuziale” nei confronti di uno “spirito” altrimenti avvizzito e privato di ogni “musicalità”. L’accorato appello romantico all’amore è il segnale della consapevolezza poetica della indispensabilità del colloquio Io–Tu. In questo contesto, così rinnovato e fragile, *Bild*–immagine è il correlato oggettivo, per dir così, della *Seele* che sente, la “prova” che tanto il “sentire” quanto il “sentito” non sono arbitrî espressivi del soggetto, invenzioni, fantasmi, spettri (*Geister*). La prova del fatto che, al fondo della metafora, agisce, è efficace una potenza mitico–simbolica la cui forza si esplica nel sostenere, nel “reggere”, nel rendere ancora “tollerabile” il rapporto di verità soggetto–mondo. Neppure la trasposizione che Nietzsche compie di tutto quest’ambito sul piano della volontà di potenza e dei suoi criteri, riesce a definitivamente scalzare il rapporto anima–immagine, che resta quello di armonia della *Stimmung* originariamente intesa, sia pur nel segno dell’attesa e della disperazione. *Immagine* non è infatti, in tal senso, la produzione sensibile–intuitiva di una facoltà umana ma il percepibile vibrare della realtà in accordo con l’anima contemplante (*Klages*). Scrive Heidegger, in una conferenza del 1951 dedicata a Hölderlin, che «l’essenza dell’immagine è nel “far vedere” qualcosa», un avvicinare l’estraneo nell’aspetto del familiare¹². Nella medesima conferenza, Heidegger avvicina esplicitamente il poetare al misurare, altresì distinguendo *das Bild*, l’immagine, dalla copia e dall’imitazione (*Abbild*, *Nachbild*). Circa un quarto di secolo prima, in un

12. Cfr. M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, G. Neske, 1954 (tr. it. di G. Vattimo, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976, p. 135).

Corso universitario sulla logica di Kant, Heidegger aveva ragionato sul rapporto tra le nozioni di schema e di immagine, appunto in Kant, in maniera che ben potremmo chiamare preparatoria: dell'immagine kantianamente "produttiva" Heidegger poneva in risalto l'aspetto che la rendeva differente dalla nozione di schema e di numero, sottolineandone il tratto "formativo" (della realtà che così viene "vista"). A distanza di non pochi anni, il misurare, riconosciuto come proprietà della poesia nel suo "far vedere", è da Heidegger esplicitamente accostato al fare, al *poiein* da cui trae origine il nome poesia. Immaginare, nel senso di produrre immagini nel modo poetico della misura, è un fare¹³. Che tale fare sia poi qualitativamente diverso e per tanti aspetti distante dal misurare numerico-quantitativo, non vuol certo dire che esso, il fare poetico, si contrappone a quello "pratico", e soprattutto non vuol affatto dire che tale diversità sia riconoscibile in una presunta assenza di "materia" sensibile che caratterizzerebbe la poesia nei confronti della numerazione quantitativa del reale. Tutto al contrario, e probabilmente nel senso schellinghiano dell'empirismo filosofico, l'immagine poetica è sensibile, essenzialmente sensibile: proprio perciò essa è consegnata al sentimento.

È in questo punto che *Bild* e *Stimmung* "convergono", un punto che peraltro rinvia, e non metaforicamente, ad una possibile comune origine. Il carattere *sentimentale* dell'immagine, che coincide poi con la sua caratteristica essenzialmente *reale*, richiede, per realizzarsi, quell'inversione-conversione dal mondo della soggettività tradizionale alla volta di un'ontologia poetica dell'esistente che è connesso alla natura stessa della *Stimmung*, quale questa scopre a cavallo tra Ottocento e Novecento. Se la rivoluzione romantica aveva aperto la strada alla volta di una immaginazione dinamica dell'essere e del soggetto, che tuttavia aveva costantemente comportato la parallela e contemporanea esposizione dell'opera d'arte, che era al centro della riflessione romantica, all'elemento annichilente della sconfitta del significato ed alla conseguente scomparsa dell'opera d'arte stessa e dello spazio dell'arte in quanto tale, il pensiero novecentesco, dopo varie peripezie, si chiude con Heidegger nel segno di quell'inversione-conversione della *Stimmung* che attrae nella propria orbita di esperienza la nozione stessa di *Bild*. Non piccolo ruolo hanno, in tale rivolgimento, le riflessioni ben più che preparatorie di Simmel, tanto per nominare soltanto uno degli autori coinvolti in questo percorso spirituale. Ma è "soltanto" con Heidegger che questo rivolgimento ha effettivamente luogo, e può averlo poiché i due ambiti, *Stimmung* e *Bild*, vengono di fatto avvicinati dalla riflessione che Heidegger dedica a Hölderlin.

Senza voler qui ritornare su argomenti già affrontati altrove¹⁴, è fonda-

13. Ivi, p. 126.

14. Cfr. G. Moretti, *Ist (die) Philosophie (eine) Stimmung? Erwägungen zu Heideggers Erbe*, «Studi

mentale però rilevare almeno che l'interpretazione dell'eredità heideggeriana è chiamata a cogliere il significato essenziale della convergenza tra a) crisi e fine della filosofia, con conseguente "compito" del pensiero; b) rovesciamento della concezione tradizionale della soggettività occidentale nello spazio dell'arte e della poesia c) secolarizzazione, dissolvenza e astensione del divino e del sacro. Queste tre prospettive, e probabilmente anche altre, che non siamo ancora in grado di individuare, sono presenti nell'affermazione di Heidegger secondo la quale la *Stimmung* «se compresa correttamente, è qualcosa che porta ad un superamento della concezione tradizionale dell'uomo»¹⁵, un'affermazione, dinanzi alla cui radicalità il lettore rimane scosso e la storiografia filosofica volge lo sguardo in un'altra direzione, in genere quella di *Sein und Zeit*, come se quest'opera fosse l'ultimo detto heideggeriano. Naturalmente la concezione heideggeriana di *Stimmung* "risente" delle posizioni espresse in *Sein und Zeit* ma ben più innegabile è il peso che dal 1934 in poi ha assunto, al suo interno, come forza propulsiva, la meditazione su Hölderlin e sulla poesia: su quella dimensione "sonora" dell'essere, cioè, il cui ritrarsi nel corso della "storia" acquista l'aspetto di secolarizzazione e despiritualizzazione nel segno dello spegnersi del tono originario che una *Stimmung* soggettivisticamente intonata ha interpretato ed a cui ha dato ininterrottamente "voce" fino a noi, salvo poi ritrovarsi senza suono e senza parola. Alternativa e compito, al contempo, pare essere quella di abbandonare la metaforizzazione continua dell'esistente per lasciar emergere una sonorità ancora tanto segreta da essere in(el)udibile. A tale ascolto-visione è connesso quel superamento della concezione tradizionale di uomo cui Heidegger allude e che egli ha perseguito nella sua ricerca, volta a superare la concezione tradizionale dell'umanesimo.

giampiero.moretti@fastwebnet.it

Germanici», n. 3, 2006, pp. 451–56; Idem, *Il poeta ferito. Hölderlin, Heidegger e la storia dell'essere*, Imola, La Mandragora, 1999; Idem, *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2012.

15. M. Heidegger, *Grundfragen der Philosophie: ausgewählte Probleme der Logik*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1984, (tr. it. di U. M. Ugazio, *Domande fondamentali della filosofia*, Milano, Mursia 1988, p. 110, corso del semestre invernale 1937/38).

Forme ed evento

Tre immagini dialettiche

GUIDO BRIVIO

ABSTRACT: *Forms and event. Three dialectical images*

Reworking the Carlo Diano's categories of form and event, the text try to display, through three "dialectical images", a path in ancient greek theory and practice of images. The myth of the first portrait birth, the transformation of the meaning of gods representation in archaic and classical Greece, the platonian "condemnation" of images and the problem of the double mimesis are the ways for querying the theoretical status of the image according to an urgently untimely perspective, showing its provocative, paradoxical fertility for contemporary thought.

KEYWORDS: image, form, event, *mimêtikê*, *eidôlon*, *eikôn*.

Consegnando inevitabilmente ai margini dell'impensato il paradosso di una parola che cerca di afferrare la natura dell'immagine, una serie di questioni, tra le altre, continuano a dischiudersi con prepotente immediatezza sul rapporto tra immagine, intensità originaria e parola interpretante. Perché proviamo delle emozioni quando osserviamo un'immagine e che cosa se ne trasmette nelle nostre interpretazioni? Ovvero qual è il rapporto tra la presenza e la sue rappresentazioni? In che modo e a che titolo le immagini ci fanno conoscere la realtà? Com'è possibile che l'immagine costituisca al tempo stesso, nella storia della sua interpretazione, la *porta regale* e il velo di *mâyà* della realtà? Quali sono i modi della sua fruizione e interpretazione che ne sanciscono l'una o l'altra possibilità?

Elaborando, nella loro semplicità aurorale e *inattuale*, le categorie di forma ed evento¹, Carlo Diano intendeva offrire un'immagine alla dinamica irriducibilmente dialettica tra quell'evento o intensità originaria che fa da sostrato e sostanza alla nostra esperienza e la sua strutturazione e chiusura nei modi o forme del suo darsi. Se l'evento accoglie già al suo interno, in

1. Il richiamo è ovviamente a C. Diano, *Forma ed evento*, Venezia, Neri Pozza, 1952 e alla rielaborazione successiva, Idem, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1968², in particolare pp. 11-41.

un'impensabile, asimmetrica *coincidentia oppositorum*², la tensione paradossale tra l'*hic et nunc* del soggetto³ per cui l'evento accade e l'*ubicumque et semper* di quell'avvolgente infinità spazio-temporale da cui l'accadimento è sentito provenire, la forma contiene in sé una tensione ancora maggiore tra forma assoluta — *eidos* che esaurisce la sua essenza e annulla la sua relazione nella pura contemplabilità e che è sempre esposto al pericolo di trasformarsi in *eidôlon* — e forma eventica — *symbolon* che dall'evento nasce e all'evento infinitamente fa ritorno, trovando la sua ragione solo in vista di quell'alterità invisibile che l'evento è.

Il rapporto che esiste tra l'evento e la sua forma eventica si declina dunque in una specularità bipolare tale per cui la forma stessa è in grado di conservare senza annullarla l'apertura dell'evento e di riprodurla nella sua ripetizione, a tal punto che questa forma «non è reale se non nell'atto in cui con la ripetizione si riapre all'evento»⁴. Ma ciò può accadere solo perché nell'evento è già all'opera un movimento — quello tra il limite del suo *hic et nunc* e l'infinità dell'*ubicumque et semper* da cui sorge — che porta pendolarmente l'evento dal suo centro alla sua periferia. Questo movimento di ripetizione e di riflessione — e dunque di duplicazione e riproduzione — che si determina all'interno dell'evento prefigura e contiene *in nuce* quello tra la forma e il suo evento, per cui questo trova a livello della rappresentazione, e cioè della forma, il suo arresto e la sua cristallizzazione. Si dà in questo modo, secondo Diano, non la coincidenza o l'identità ma l'unità ineffabile — al di là della relazione e che pure la sostiene — tra rappresentato e vissuto e cioè tra forma ed evento, la cui sintesi compiuta si realizza nell'arte come ciò che può essere insieme contemplato e vissuto⁵.

Se ciò che più attrae in un pensatore è trovare quello che Feuerbach, e Agamben con lui⁶, chiama *entwicklungsfähigkeit*, il punto di sviluppo, non sembra del tutto inutile rideclinare esplicitamente il discorso di Diano all'ambito dell'immagine e dell'interpretazione. Come l'evento sembra intrinsecamente segnato al tempo stesso dalla puntualità del *nunc* e dalla ripetibilità infinita del *semper*, così la forma stessa appare inevitabilmente sospesa tra l'opacità finita dell'*hic* e la trasparenza infinita dell'*ubicumque*. Se forma è dunque l'immagine così come lo è la sua interpretazione — che

2. Cfr. Idem, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, cit., p. 29, in cui Diano preferisce non usare il termine nel rischio che evochi un'identità e una parificazione ontologica dei termini.

3. Cfr. *ivi*, p. 15 in cui Diano preferisce al termine soggetto quello di *cuique*, nella convinzione che «la coscienza dell'io come persona è una delle più tarde conquiste dell'uomo, e ne è anche la più precaria».

4. *Ivi*, p. 27.

5. Cfr. *ivi*, p. 54.

6. Cfr. G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 e L. de la Durantaye, *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 9.

appaiono dunque allineate per un momento sullo stesso piano — evento è ciò da cui la forma interpretante nasce, su cui cresce e che si trasmette come il suo contenuto e dunque come ciò che produce l'esperienza che noi facciamo di quella forma, e che ce la restituisce nuovamente alla sua natura di evento. Forma — cioè immagine e interpretazione — ed evento sembrano così coinvolti in una sorta di circolo ermeneutico in cui l'uno, inevitabilmente e fecondamente, non può non tradursi nell'altro. Se l'evento, come ciò che può essere solo vissuto, restituisce al silenzio la forma attraverso l'assenza di espressione, la forma, come ciò che può essere solo contemplato, riduce al silenzio l'evento attraverso l'assenza di relazione. All'interno della forma stessa si riproduce specularmente la medesima dinamica: l'immagine restituisce al silenzio l'interpretazione attraverso l'assenza di parola e l'interpretazione rende al silenzio l'immagine attraverso la parola. Ed è proprio questo silenzio a rendere fecondo l'intero processo, perché è da esso e in esso che può generarsi il movimento opposto che ricollega le due polarità rimettendo in moto ancora una volta il circolo tra forma ed evento, tra immagine e interpretazione.

La breve rassegna che seguirà sarà la rapsodia problematica di questo rapporto tra evento originario e forma interpretante, del modo in cui l'evento si dà e si sottrae, si afferma e si nega, si realizza ed è tradito attraverso e nella forma, in quella forma particolare che è l'immagine, e del modo in cui questo si trasmette e si attualizza nell'interpretazione. Questo percorso si realizzerà per tasselli tanto ideali quanto parziali, funzionanti al modo di "immagini dialettiche" che tentino di riunire fulmineamente in una costellazione *ciò che è stato* con l'ora della sua interpretazione⁷. Questo itinerario si costituisce così in una sorta di "dialettica nell'immobilità" i cui vari elementi vengono esposti, più che in una spiegazione o interpretazione, in una sorta di *übersichtliche Darstellung*, quella "rappresentazione perspicua"⁸ che è per Wittgenstein una ridisposizione sinottica degli elementi e un congiungimento delle rassomiglianze che cerca di illuminare il fatto nella sua costituzione interna⁹ e il cui processo possiede un carattere piuttosto estetico e artistico.

7. Cfr. W. Benjamin, *Die Passagenwerk*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982 (tr. it. di G. Russo, *Opere complete, I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, vol. IX, pp. 531–534).

8. Cfr. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell, 1953, §122, e Idem, *Bemerkungen über Frazers "The Golden Bough"*. «Synthese», Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 17 (1967), p. 241 (tr. it. di S. de Waal, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Milano, Adelphi, 1975, p. 29). Una limpida esposizione del concetto di *übersichtliche Darstellung* attraverso i luoghi delle opere wittgensteiniane si trova in I. Valent, *Invito al pensiero di Wittgenstein*, Milano, Mursia, 1989, pp. 164–166. Per un inquadramento generale su Wittgenstein antropologo si veda M. Andronico, *Da un punto di vista antropologico*, in *Capire Wittgenstein*, a cura di M. Andronico, D. Marconi, C. Penco, Genova, Marietti, 1988, pp. 270ss.

9. Cfr. J. Bouveresse, *Wittgenstein: la rime et la raison*, Paris, Minuit, 1973, p. 222.

Un po' come l'*armoire à glace* proustiano, che a differenza di tutti gli altri mobili ha il potere di riflettere — e per questo assomiglia allo scrittore — l'immagine, in virtù della sua doppia natura, è dotata tra tutti gli oggetti di uno statuto speciale e problematico. È più degli altri oggetti, in virtù del suo potere di rappresentarli e di rifletterli, ed è meno, poiché sta necessariamente per qualcos'altro. Essa si costituisce dunque, di volta in volta, come un ente speciale e privilegiato, che ha il potere di rivelare e di riflettere, oppure come un sub-ente, ontologicamente vacuo e gnoseologicamente ingannevole nel suo rapporto con la realtà, votato irrimediabilmente a simularla.

I.

Questi caratteri problematici dell'immagine appaiono già, in modo esemplare, nel racconto mitico di quella che è forse la creazione della prima immagine di una forma umana, ovvero l'invenzione del ritratto. Secondo il racconto di Plinio il Vecchio¹⁰, la figlia di Butade, un vasaio di Sicione che lavorava a Corinto, era innamorata di un giovane che si apprestava a partire per un lungo viaggio. Volendo fissare l'immagine dell'amato, la giovane ricalcò sulla parete il profilo dell'ombra di lui proiettata dalla luce di una lucerna, e dal suo disegno il padre ricavò un modello in argilla. In questo modo nacque l'arte plastica che, seguendo altre indicazioni di Plinio¹¹, sarebbe alla base di tutte le arti che lavorano sul volume — dalla statuaria al cesello alla scultura — e coinciderebbe con la nascita della pittura stessa, che trae egualmente origine dal rilievo dell'ombra di una figura umana attraverso linee. L'arte di creare immagini sembra dunque trovare in questo racconto, e perciò nel ritratto dell'amato, il suo archetipo. Esso delinea e annuncia, nella sua mitica essenzialità, i caratteri fondamentali di ogni immagine: il desiderio inappagabile, la lontananza e l'assenza, la separazione, il lutto o il rimpianto melanconico, la potenza dell'immaginazione.

2.

Volendo ricostruire insieme con Jean-Pierre Vernant la vicenda, qui intesa come esemplarmente filosofica e non strettamente storico-genetica¹², del-

10. Cfr. Plin. *Nat. hist.* XXXV 151. Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 10-12.

11. Cfr. Plin. *Nat. hist.* XXXV 156; XXXV 15.

12. Per la scansione cronologico-iconeologica che segue cfr. J.-P. Vernant, *De la prèsentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, «Revue d'Esthétique», Paris, (1984), n. 7, pp. 41-49, poi in Idem, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1965, (tr. it. di M. Romano, B. Bravo, *Mito e*

l'uso e della natura dell'immagine in Grecia, è possibile riconoscere una prima fase della storia greca, immediatamente posteriore all'VIII secolo, in cui le rappresentazioni del divino non possono essere ancora definite immagini nel senso consueto del termine: ritenute opera non umana e destinate a non essere osservate da occhi comuni, queste immagini, la cui esistenza rende presente una potenza con cui stabilire un contatto, costituiscono una sorta di figurazione dell'invisibile; la loro visione coincide dunque con una rivelazione, iniziazione al fondo enigmatico ed esorbitante della vita¹³. Per queste realtà, che prendono il nome di *xoanon* e che trovano nel paradosso dell'aniconicità il mezzo per esprimere l'alterità che le anima, non sembra dunque ancora possibile parlare di rappresentazione in senso proprio: totalmente sbilanciate sull'oggetto presentato, di cui sono evocazione e presenza, esse realizzano un'immediata coincidenza tra una forma, che tende a sfociare in una sorta di invisibilità del visibile, e un contenuto, che testimonia invece di una piena visibilità dell'invisibile¹⁴.

Da questo stato iniziale, in qualche modo tipico di una società mitico-rituale e fortemente sacralizzata, si determina un processo di progressiva esteriorizzazione e personalizzazione del divino che conduce, fra le altre cose, all'edificazione del tempio classico e del culto pubblico, ma soprattutto alla creazione della statua antropomorfa della divinità. Immagine esemplare di questo stadio è l'*hedos*, termine con cui si indica sia il tempio che è dimora della divinità sia la sua statua, e che rivela un'esplicita coincidenza fra il divino e il suo carattere di esteriorizzazione pubblica; è infatti esattamente attraverso la sua immagine che il dio è presente nella propria dimora. La statua antropomorfa rappresenta così uno slittamento significativo del sacro in direzione della visibilità per cui il *simbolo* divino si trasforma in *immagine* del dio. La scoperta del corpo umano che questo processo comporta non equivale tuttavia a una riduzione antropomorfa degli dèi, ma inaugura piuttosto una concezione del corpo umano come immagine del divino; è infatti in qualità fisiche come forza, bellezza, giovinezza, che il divino trova un'incarnazione e una rappresentazione visibile come vita inestinguibile e incorruttibile che sta alla radice di uomini e dèi. In questa prospettiva va ricollocata l'estrema importanza della verosimiglianza e dell'imitazione per l'arte antica. In una dimensione di compiuta coincidenza fra realtà visibile e

pensiero presso i Greci, Torino, Einaudi, 1970); sulla messa in guardia dall'assunzione di un paradigma evolucionista, come quello applicato da Vernant, in quanto attestazione di un processo storico, si vedano le opportune osservazioni di N. Salomon, *La zattera di mimesis*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 14-15.

13. Sull'iniziazione misterica come riconoscimento ultimo della dimensione della pura visibilità della vita cfr. G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile*, Milano, Electa, 2010, pp. 7-32.

14. «[...] quanto meno v'è di contemplabilità e di forma, tanto più v'è di potenza e di evento», C. Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, cit., p. 25.

mondo divino, il corpo, la forma e ogni evento dell'apparire costituiscono di per sé una testimonianza della presenza del sacro, al di là di qualsiasi necessità di trascendenza del sensibile. La *mimêsis* antica non è in questo senso semplice imitazione o rappresentazione realistica di ciò che è, ma una vera e propria ri-presentazione della realtà in grado di cogliere ciò che a prima vista nella realtà non appare e che pure ne costituisce l'elemento essenziale, la natura originaria¹⁵. Attraverso la rammemorazione di questa presenza in virtù del potere paradossale della rappresentazione stessa, l'arte antica afferma la sua innocenza nella sua veste di sostituto e non di doppio della realtà. E sarà esattamente nella dialettica di questi termini che si giocherà la possibilità della condanna o della giustificazione dell'immagine¹⁶.

Nel momento in cui, già in epoca classica, la figura umana e la rappresentazione della realtà vengono progressivamente perdendo il loro carattere sacro, l'immagine comincia a decadere dal suo statuto di segno della presenza del divino nel mondo. Nella prospettiva dualistica che comincia ad affermarsi, il fantasma della trascendenza getta la propria ombra sulla realtà trasformandola in apparenza. L'*eidôlon* non è più, come nell'epoca omerico-esiodea, apparizione reale del doppio, sostituto o fantasma psichico collegato alla dimensione dei morti, del sogno o degli spettri, ma diviene, con Platone, la realtà sensibile stessa — immagine o corpo¹⁷ — mentre la *psychê*, dalla sua natura spettrale, all'opposto, si riveste di caratteri realistici

15. Cfr. D. Guastini, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 19-21.

16. Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, cit., pp. 264-265.

17. Cfr. J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Juillard, 1990, pp. 34-35 (tr. it. di A. Zangara, *Figure, idoli, maschere*, Milano, Il Saggiatore, 2001). Nella tradizione omerico-esiodea il termine *eidôlon* può indicare rispettivamente il *phasma*, fantasma prodotto dalla divinità a somiglianza della persona vivente (cfr. Hom. *Il. V* 449-453), l'*oneiros*, apparizione in sogno di un doppio fantasmatico inviato dagli dèi e simile all'essere reale (cfr. Hom. *Il. II* 56-58; *Od. IV* 794 sgg.), e la *psychê*, spettro del defunto, doppio della persona viva ma privo di consistenza (cfr. Hom. *Il. XXIII* 72; *Od. XI* 476; *XXIV* 14); analogamente, per i tragici, l'*eidôlon*, oltre allo spettro, evoca in genere tutto ciò che si crede reale e non lo è poiché vuoto e inconsistente, puro nulla che si nasconde dietro le apparenze di solidità, senza che ciò comporti tuttavia un richiamo al problema del rapporto copia/originale (cfr. Esch. *Agam.* 839; *Soph. Aïax* 126); per Erodoto, *eidôlon* è lo spettro (cfr. *Hdt. Hist. V* 92) ma anche, come per Platone, l'immagine artificiale fabbricata dall'uomo — ad esempio una statua — come suo sostituto (cfr. *Hdt. Hist. I* 51; *VI* 58). In un'altra direzione, di minore contrapposizione cronologica di questi aspetti dell'*eidôlon* — psichico vs sensibile — va la lettura di Carlo Brillante, cfr. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 149-151. A prescindere dalla sua attendibilità filologica, l'analisi di Vernant rivela comunque la tendenza che si verifica nel mondo antico ad uno slittamento tra adesione alla realtà visibile — percepita come ontologicamente vera poiché restituita al suo fondo invisibile (riconoscimento dell'*eidôlon* soltanto nella dimensione psichica) — e sospetto nei confronti del mondo manifesto, avvertito come essenzialmente ingannevole e fallace, poiché disgiunto od opaco alla realtà intelligibile (attribuzione dell'*eidôlon* alla dimensione del sensibile e conseguente attribuzione di realtà a quella della *psychê*). Che questo processo, come sembra, non sia stato scandito in modo così rigorosamente cronologico non può che testimoniare — in tutta la sua rilevanza ontologica — la paradossale compresenza di istanze opposte, e necessarie, nella storia dell'immagine.

e veritieri¹⁸. In una dimensione in cui la realtà perde il suo carattere divino e il visibile appare in quanto separazione dall'invisibile, l'immagine diviene necessariamente *eidôlon*, simulacro colpevole del reale, ingannevole artificio privo di innocenza e verità.

Il peccato originale dell'*eidôlon* non risiede dunque a ben vedere nell'immagine in quanto tale ma nel reale stesso che, apparendo spogliato della sua invisibilità, rivela la propria nudità come colpa. Se nel mondo arcaico l'immagine serviva a dare realtà e forma materiale alla presenza certa e immanente del divino, a partire almeno da Platone, e più oltre nella tarda antichità e col cristianesimo, il movimento che si vorrà produrre sarà esattamente l'opposto: offrire un senso trascendente alla realtà sensibile deserta o almeno resistente al sacro, trasfigurandola e proiettandola in una dimensione puramente spirituale. In quest'ottica di scollamento tra verità e realtà, in cui il vero coincide piuttosto con l'invisibile, l'idea stessa di verosimiglianza dell'arte perde di senso, aprendo a quella derealizzazione estetica che condurrà al primato dello psichico — nella forma dell'ideale prima e del fantasmatico e del soggettivo poi — nell'ambito dell'espressione artistica.

Il processo del progressivo, fatale scollamento tra immagine ed essenza — tra forma ed evento — sino qui descritto si presta a essere interpretato secondo una prospettiva di perdita dell'origine. Se in una fase iniziale l'essenza originaria divina era immediatamente presente attraverso una forma tendenzialmente extrarappresentativa — l'aniconicità degli *xoana* — in quella successiva la figura umana, e l'imitazione, introducono un livello di manifestazione e di espressione formale più complessa che rivela il processo di esteriorizzazione in corso. La successiva e progressiva prevalenza dell'elemento visibile, fino al punto di uno scollamento e di un oblio della presenza che esso veicola, rappresenta un'affermazione ulteriore dello stesso fenomeno di manifestazione estroversa dell'origine che, esprimendosi, si disperde nella molteplicità.

A questo livello estremo di manifestazione, in cui tutta l'essenza è consumata nell'espressione, la percezione stessa dell'origine è assente, mentre la forma comincia ad acquistare un'autonomia dal proprio contenuto. L'originale assente si declina nella forma della *presenza di un'assenza*, confermando quel carattere costitutivamente luttuoso e insieme desiderante dell'immagine che il mito della nascita del ritratto aveva già rivelato, mentre la forma si ritrova come proiettata al di là del visibile nel tentativo di rendere alla presenza, come nell'arte tardoantica e cristiana, ciò che appartiene al regno della pura invisibilità. L'immagine comincia così il proprio viaggio a

18. Già in Pindaro tuttavia, analogamente a tutta una tradizione orfico-misterica e soteriologica, la *psychê* come *eidôlon* non è più il fantasma del defunto ma il doppio d'origine divina che dimora nel corpo e gli sopravvive (cfr. Pind. fr. 131, 62 Bergk Schroeder).

ritroso nel tentativo di risalire alla propria origine immanifesta, esponendosi al duplice destino di una vacuità riproduttiva che se da un lato, sulla scorta della consumazione del rapporto tra forma ed evento, genera una dispersione rappresentativa e una moltiplicazione illusionistica, dall'altro, nella sua proiezione asintotica e desiderante, riesce a testimoniare, per via puramente negativa, la tensione a un riassorbimento nell'origine e nella non manifestazione¹⁹. Dalla presenza dell'origine attraverso un minimo di espressione, alla progressiva affermazione di una sua manifestazione espressiva ed esteriorizzante, fino alla virtuale assenza dell'originale nella pura rappresentazione e al movimento asintotico e antirappresentativo di risalita in direzione di esso, la storia dell'immagine sembra riprodurre nella sua dinamica, fino a coincidervi, il movimento cosmogonico e soteriologico stesso: dalla manifestazione dell'origine alla sua dispersione fino al riassorbimento in essa e alla sua reintegrazione.

3.

Situato allo snodo tra società orale e civiltà della scrittura, tra provenienza arcaica e mondo classico, tra innocenza mitica del visibile e dramma razionale della rappresentazione²⁰, Platone testimonia a partire dalla modalità stessa della sua espressione la paradossalità embricata e insolubile del rapporto esistente tra forma ed evento, tra immagine ed essenza. Mentre l'intento di una ricognizione anche soltanto sintetica della questione dell'immagine in Platone supererebbe di gran lunga i limiti di questa esposizione²¹, almeno un punto della questione dovrà essere indagato: il senso della celebre condanna platonica dell'immagine, e dell'arte, che trova la sua formulazione classica nel decimo libro della *Repubblica*²². Se da un lato è proprio a partire

19. In questo senso procede la lettura derridiana della vicenda di Butade, intesa come indice della "cecità" strutturale del ritratto: il carattere intrinsecamente aniconico — asintoticamente e apofaticamente aniconico — del ritratto può essere riconosciuto nel suo tentativo paradossale di rappresentare l'invisibile (presenza) all'opera nel visibile, testimoniando l'invisibilità intrinseca del visibile stesso. Cfr. J. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Gallimard, 1991, p. 54 (tr. it. di A. Cariolato, F. Ferrari, *Memorie di cieco*, Milano, Abscondita, 2003).

20. Cfr. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1963 (tr. it. di M. Carpitella, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 1973).

21. Oltre ai classici E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen in der Kunst in Platons Dialogen*, in *Vorträge der Bibl. Warburg*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1922-1923, vol. II, I, 1924, pp. 1-27 (tr. it. di A. Pinotti, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano, edizioni libreria Cortina, 1998) e P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, P.U.F., 1952², cfr. tra i lavori più recenti sul problema dell'immagine in Platone, cui si rinvia per una bibliografia completa e per la loro perspicuità, L. M. Napolitano Valditara, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, Milano, Vita e Pensiero, 2007; J.-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, Aubier, 2009.

22. Cfr. Plat. *Resp.* 596c-608b.

dalla tradizione platonica e dalla sua riflessione sul bello che si è sviluppata la linea principale dell'estetica occidentale nella sua discendenza metafisica, fino al Rinascimento e al Romanticismo e oltre, dall'altro è proprio con Platone, come è noto sino allo stereotipo, che si afferma una condanna della dimensione puramente sensibile e di ciò che, come le arti, ne porta indelebilmente impressa la stigmata. Se per un verso si è cercato in ogni modo di neutralizzare questa condanna²³, esaltando la prospettiva di una metafisica del bello e il suo sviluppo neoplatonico attraverso una reinterpretazione sostanzialmente antiplatonica della nozione di idea²⁴, appare oggi irrinunciabile, in una società in cui prevale quello che Lyotard ha chiamato *modus aestheticus*²⁵, interrogare in tutta la sua urgente inattualità il senso di questo interdetto e di questo rimosso che grava sulla cosiddetta condanna platonica dell'immagine e delle arti, le cui conseguenze per una "società delle immagini" sono peraltro ben lontane dall'essere ancora realisticamente considerate. Una condanna tanto più enigmatica e paradossale in quanto Platone stesso non esita, com'è noto — a prescindere dall'importanza che si intenda attribuire a essi nell'economia del suo pensiero — a utilizzare ampiamente immagini e miti in alcuni dei momenti più rilevanti della sua filosofia nonostante che li consideri, come le opere che li rappresentano, *tritta apekonta tou ontos*²⁶.

Com'è possibile dunque, in definitiva, che Platone tenga insieme uso e condanna dell'immagine?

In virtù di quella che si può considerare una proficua ambiguità filosofica, non sembra possibile distinguere chiaramente miti, metafore, analogie o allegorie nell'opera di Platone, che egli stesso preferisce chiamare genericamente, oltre che *mythoi*, appunto *eikones* o *eidôla*, cioè immagini. Se si aggiunge a questo che nel *Sofista*, oltre a elencare i vari tipi di immagine²⁷, egli accenna agli *eidôla legomena*²⁸, le immagini parlate che vengono create dallo scrittore — e che costituiscono, in svariati casi, delle immagini di immagini, poiché il tema stesso dell'immagine vi si trova esposto — appare legittimo estendere il discorso sull'immagine a ogni forma rappresentativa

23. Cfr. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, Hessling, 1960² (tr. it. di E. Cione, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006³, pp. 1-4) e per il problema di questa attitudine critica M. L. Catoni, *Quale arte per il tempo di Platone?* in *I Greci*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, 2, pp. 1015-16.

24. Cfr. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, tr. it. cit., pp. 5-17.

25. È l'attitudine tipica di una società in cui, venendo meno i valori, il bisogno di investimento si sposta sul loro modo di rappresentarli, cfr. J. F. Lyotard, *Anima minima*, in *Filosofia '92*, a cura di G. Vattimo, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 161, tr. it. di E. Soetje.

26. Plat. *Resp.* 599a1. Sul tema dell'immagine nel *Sofista*, cfr. il fondamentale A. Vasiliu, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, Paris, Vrin, 2008.

27. Cfr. Plat. *Soph.* 266a-d.

28. Cfr. Ivi, 234c6.

e interpretativa, scrittura compresa, come le celebri indicazioni sulla sua pericolosa ambiguità nel *Fedro* — che costituiscono un'immagine speculare della cosiddetta condanna dell'arte e dell'immagine nella *Repubblica* — lasciano d'altronde facilmente intendere. E al tempo stesso, proprio il fatto che Platone utilizzi questi *eidôla legomena* ripetutamente nei suoi dialoghi mostra indiscutibilmente che di questi *eidôla* — come di tutti gli altri — sia possibile fare un uso non semplicemente mendace come quello in cui incorre l'*eirônikos mimêtês*, l'imitatore simulatore²⁹.

È proprio indagando il concetto platonico di *mimêsis* nel *Sofista* che appare evidente come per Platone il problema non sia tanto la veridicità o la falsità dell'immagine — del mito, dell'arte o della scrittura, cioè di ogni forma rappresentativa — in quanto tale, ma in relazione al suo uso, alla sua finalità e alle intenzioni dei suoi autori, interpreti e fruitori. Detto in altri termini, la questione propriamente platonica non è tanto quella dell'immagine quanto quella della rassomiglianza³⁰.

Se nel celebre passo della *Repubblica*³¹ la *mimêsis* sembra subire la sua inappellabile condanna ontologica che la colloca, nella gnoseologia platonica, *tritos apo tês alêtheias*³², di tre gradi lontana dalla verità, occorre ricordare che questa condanna è pronunciata contro la *mimêtikê*, l'arte mimetica, e non contro la *eidôlopoiikê*, la tecnica di produzione d'immagini a cui si fa riferimento nel *Sofista*, e che l'identificazione tra *mimêsis* ed *eidôlon*, tra imitazione ed immagine, non è propria della *Repubblica* ma solo del *Sofista* in cui peraltro la tecnica mimetica, e i diversi tipi di immagini che ne scaturiscono, sono sottoposti a una distinzione dettagliata³³.

Lo Straniero del *Sofista* distingue infatti due tipi di *mimêtikê*, l'*eikastikê* e la *phantastikê*³⁴; se entrambe convergono nella creazione di immagini, il tipo di immagini che esse producono è del tutto differente. La prima è in grado di dar forma a un'immagine (*eidôlon*) rassomigliante (*eikôs*) alla realtà, cioè un *eikôn*³⁵; il suo autore dovrà dunque necessariamente conoscere il modello e sapere come riprodurlo³⁶. La seconda può invece soltanto far apparire o far sembrare (*to phainesthai kai to dokein*)³⁷, senza giungere in alcun modo alla realtà e alla verità di ciò che rappresenta. Ciò che essa

29. Cfr. L. M. Napolitano Valditara, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., pp. VI–XII.

30. Cfr. J-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, cit., p. 141.

31. Cfr. Plat. *Resp.* 596a–598b.

32. Ivi, 597e7.

33. Cfr. per la distinzione che segue la ricostruzione di J-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, cit., pp. 139–151.

34. Cfr. Plat. *Soph.* 235b ss.

35. Cfr. ivi, 236a8; 235d9.

36. Cfr. Plat. *Leg.* 669a–b.

37. Plat. *Soph.* 236e1.

produce non è dunque una copia rassomigliante ma un'apparenza di copia, che suggerisce una rassomiglianza che in realtà non esiste, come ben sa il suo autore, l'*eirōnikos mimêtês*, l'imitatore simulatore, ovvero il sofista. Le immagini che vengono prodotte da questi due tipi di *mimêtikê* non hanno dunque la stessa natura né il medesimo grado di realtà. La prima è un *eikôn* — se si vuole sottolineare il carattere di somiglianza — o un *eidôlon* — se si vuole evidenziare il carattere di impronta visibile o traccia che un oggetto ha lasciato su un'altra materia — cioè una copia rassomigliante a ciò di cui è immagine, mentre la seconda è un *phantasma*³⁸, un simulacro che non ha un vero legame o rassomiglianza con la realtà che vorrebbe rappresentare ma che semplicemente la simula. Si potrebbe dire che mentre la prima *mimêtikê* cerca un rapporto veritiero e oggettivo con la realtà, la seconda, e il suo autore, lo mancano, rimanendo più o meno volontariamente schiavi dell'immediatezza sensibile e delle impressioni soggettive, trattenendosi e trattenendoci irrimediabilmente in esse³⁹.

L'immagine, in ogni caso, è sempre per Platone in un rapporto di differenza ontologica rispetto a ciò che rappresenta: essa è altro dall'oggetto a cui si riferisce e tuttavia esiste solo in relazione a quello, non ha dunque una realtà e un'identità ontologica autonoma ma soltanto eteronoma⁴⁰. In quanto *eikôn*, è caratterizzata al tempo stesso da un rapporto di affinità e di alterità: affinità con un modello che le conferisce il suo unico senso, e alterità rispetto a esso, poiché a questo irrimediabilmente non identica. La sua rassomiglianza si fonda così su una differenza incolmabile e su una similitudine condannata a non divenire mai un'identità⁴¹.

Ciò che costituisce interamente il senso dell'immagine è dunque il rinvio al suo modello; tolto questo, ogni immagine cessa immediatamente di essere reale e vera, trasformandosi in quella mendacia ontologica che la fa incorrere nella celebre condanna. Ma la cattiva mimesi che genera questa immagine fallace non costituisce, come abbiamo visto, un fatto naturale e necessario, che scaturisca dalla natura stessa dell'immagine; essa è il frutto di autore ingannevole, incantatore o sofista, che trascurando il riferimento strutturale dell'immagine a quell'*altro* che ne è il senso e il fine, genera un simulacro perverso, contaminato subdolamente dal veleno del nulla, e che pretende e riesce a imporsi proprio per questo come realtà autonoma che reduplica il modello divenendone una sorta di pericoloso doppio o sostituto⁴². Ma questo inganno, è importante ricordarlo, non può prodursi senza

38. Cfr. *ivi*, 236b6–7; 239e–240a.

39. Cfr. E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen in der Kunst in Platons Dialogen*, tr. it. cit., pp. 36–37.

40. *Heteron*, cfr. Plat. *Soph.* 240a8.

41. Cfr. J-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, cit., p. 145.

42. Cfr. L. M. Napolitano Valditara, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., pp. 137–211.

il concorso di un soggetto che intenda produrre un *phantasma*, un'immagine ingannevole che distoglie dalla realtà e dalla sua conoscenza, e di altri soggetti che siano disposti a dare credito a questi simulacri, nutrendosene, alimentandoli e diffondendoli. Appare chiara a questo punto, in tutta la sua portata urgentemente inattuale, la contemporaneità del monito che la riflessione platonica sull'immagine ci consegna: in una società di simulacri, di copie senza originale, di estetizzazione nichilistica, il richiamo al valore etico e paideutico dell'immagine, al suo riferimento ad un irrinunciabile *heteron* che è il vero *telos* di ogni rapporto conoscitivo. Senza questo, senza la sua tensione gnoseologica, che per Platone è etica e metafisica a un tempo, l'immagine è solo un fantasma nocivo e pericoloso, una sirena che provoca estetici naufragi. Non c'è da stupirsi dunque che essa venga bandita, insieme con la cattiva arte mimetica che la produce, dalla sua *Repubblica*.

Per questo si può dire dell'immagine, di questo *pharmakon* mortale o salvifico, quello che Platone dice di uno dei suoi modi d'essere, e cioè del mito: *kalos ho kindynos*, un *bel pericolo* o un *utile rischio*, secondo quello che Socrate non manca di ricordare nel *Fedone*⁴³, in una feconda, inestinguibile ambiguità tra utilità e bellezza.

guido.brivio@unito.it

43. Plat. *Phaed.* 114d6. Cfr. per questo L. Brisson, *Platon les mots et les mythes*, Paris, La Découverte, 1994², pp. 144–151 e G. Brivio, *Paradoxa Aphroditae. Le origini antiche della duplice dea e l'amor platonico*, Genova, il Melangolo, 2007, pp. 161–169.

Mythologie de la source

Le silence du visible et son interprétation par Socrate
(en relisant le prologue du *Phèdre*)

ANCA VASILIU

ABSTRACT: *A mythology of the inner spring. The silence of evidence and Socrates's interpretation of it (a rereading of the prologue of Phaedrus)*

A rereading of the prologue of *Phaedrus* in search of the motif developed in the dialogue leads us to the discovery of a wide use of indirect knowledge methods deriving from a confrontation between sensitive experience and representations and images. The myth evoked and its interpretation involve two aspects of the manifestation: naturalistic (or physical) *versus* phenomenological (or ontological). The novelty lies in the part assigned to interpretation and to Socrates's apparent refusal to state his position on the truthfulness of the myth. A form of philosophical realism is opposed to sophisticated positivism: neither the cosmological tradition that informs myths nor their use in initiation processes (in a *psychagogic* approach), which necessarily implies an individual experience of them, can be reduced to a formalistic use of logos. The protagonists go through a *katabasis*: they travel down into themselves, in search of the place where the nature of life, the soul, is endowed with a reflective sensibility that opens onto presence and motion.

KEYWORDS: evidence, description, image, soul; myth; interpretations.

Conjointement agent et objet de la perception, le sensible ne se dévoile que lorsqu'il se laisse saisir par ce qu'il tisse lui-même, à savoir le *récit* des faits de présence de chaque existant dans la coïncidence absolue entre l'apparaissant et le signifiant. C'est ce *récit* d'individuation dans/ par l'acte de présence manifestée qui nous rend l'évidence de la chose existante. Or cette évidence, bien qu'issue de l'expérience, est non seulement un produit mental mais joue un rôle actif puisqu'elle assure la condition formelle de la cognition. Le sensible, objet de la sensation, n'apparaît donc jamais *nu* dans cette posture double de trace de la présence et de signifiant du principe de l'existant où tout ce qui *est* se dit et se signale simultanément comme objet et comme expression de l'expérience, reliant le fait singulier au concert de l'universel, l'apparaissant à la totalité de l'existant. Pareil à Dame Nature, le sensible se cache au même moment où il se laisse saisir¹,

1. Allusion à l'assertion attribuée à Héraclite: « nature aime se cacher (φύσις κρύπτεται

en donnant à voir ou à entendre qu'il n'est principe de réalité que s'il porte une signification concernant la totalité de ce qui se montre ici-même et de ce qui est en-soi et ne se montre pas nécessairement, ou du moins pas visuellement. Ce dispositif à même de *faire parler* ce qui s'entend ou se voit, de lui faire *raconter* ce qu'il montre, comme de le faire se révéler à travers sa présence et sa trace, rend le sensible non seulement perceptible en tant que signifiant mais encore significatif de ce qui, au moyen du sensible, traverse les limites de l'expérience immanente et dévoile aussi ce qui ne se manifeste pas mais devient pourtant évident pour l'entendement à partir de ce qui est là: le singulier, l'effectif immédiat, l'aspect particulier livré par la sensation. L'évidence vient donc avec la manifestation de la présence, mais vient *en surcroît* de la présence, ouvrant la représentation à l'intellection lorsque le sensible se révèle lui-même au travers du *récit* qui se fait *depuis* la manifestation, *à partir du* manifesté et simultanément *avec* et *dans* chaque chose manifestée. Là, l'étendue de la présence, la perception du manifesté et le sensible en soi, la chose vue ou entendue dans son déroulement et son évidence, assurent ensemble la possibilité d'unifier le plan ontologique et le plan épistémologique. L'immédiateté de l'un et l'inévitable séquentialité de l'autre sont autrement disjointes aussi bien dans une expérience perceptive pure et simple, qui ne saisit paradoxalement qu'un bruissement où tout se confond, que dans l'intellection qui ne distingue, aveuglement, que des catégories sans identifiant formel immanent.

Dans les dialogues platoniciens, le mythe sert souvent à une telle fin: il est ce dispositif qui fait *récit* du sensible en l'actualisant et en en rendant une évidence d'ordre intellectif, afin de saisir ce que manifeste *taiblement* la présence des existants, comme si cette présence n'était que symbole ou signifiant d'autre chose que d'elle-même. Mais le mythe, qui ne cesse de raconter comme une source ne cesse de jaillir de l'inconnu, ne tient pas lieu de théorie de la perception. Il procède à une mise en acte des facultés et ad-joint au récit de l'apparition une approche descriptive de l'objet perçu dans sa manifestation, bien que cet objet soit monstrueux ou invraisemblable, obligeant ainsi à envisager le sensible par le transcendant. Emprunté à la tradition (Homère, Hésiode, Pindare) ou, plus rarement, inventé *ad hoc*, le mythe devient dans les dialogues un dispositif qui prend au piège le sensible et, le révélant par détour, il opère une *metabolé*, transforme l'expérience en une approche cognitive adéquate à l'égard de la physique et, plus largement, à l'égard des actes et des principes de l'existant. Cependant, tel que Platon le fait dire à Socrate, ce procédé ne va pas sans conséquences en dehors de l'approche épistémologique pour la pensée. Le récit mythologique infléchit en effet la récupération du visible lui-même comme lieu où le phénomène

s'objectiverait dans l'immanence de l'expérience. *Parole visible* du manifesté et, à ce titre, procédé de médiation, le mythe évite ainsi le risque d'objectiver l'apparaître en imposant à la fois un récit, une description et une interprétation à la révélation que le sensible donne de lui-même en apparaissant sans intermédiaire et sans discontinuité à travers la passion perpétuelle que subit l'existant. Autrement dit, le mythe ne révèle pas les facultés dans leurs activités perceptives et noétiques sans en faire conjointement une ontologie et une axiologie. Sur le seuil entre philosophie naturelle et entrée subreptice en une métaphysique qui ne connaît pas encore son nom, la discursivité particulière du mythe construit des images (le plus souvent dissemblables, parfois monstrueuses) pour faire parler l'évidence silencieuse de l'existant. Ces images piègent et révèlent en même temps l'évidence; elles ne livrent pas directement le visible en des formes accessibles à l'entendement, mais elles l'ouvrent à la possibilité d'une interprétation pour la représentation de chaque chose dont la présence se donne phénoménalement et se reçoit comme expression; en un mot, elles révèlent dans le visible les traces, les indices, les signes de ce qui se donne phénoménalement.

C'est bien cette utilisation précise du mythe et ses conséquences sur l'approche de l'existant qui font l'objet explicite de la mise en scène novatrice sur laquelle s'ouvre le dialogue sur l'amour, l'âme et le beau. Le *Phèdre*, connu pour son usage des mythes plus riche et plus appuyé que d'autres dialogues, commence précisément par une mise en cause du mythe et de ses figures, et par une illustration de l'usage à en faire lorsque le discours philosophique à dessein y recourt. La critique ne concerne pas l'artifice du langage, le genre rhétorique en l'occurrence, mais les dérives possibles de l'approche herméneutique à l'égard du phénoménalement dans sa saisie réflexive, philosophique.

1. Le visible (mise en scène)

« Où vas-tu et d'où viens-tu (ποῖ δὴ καὶ πόθεν)? ». Le *Phèdre* s'ouvre sur la question simple et massive de la source et du devenir qui spatialise d'emblée le fil tendu de la pensée². Question de généalogie et de finalité, comme on

2. J'utilise l'édition du texte grec du *Phèdre* de L. Robin (Platon, *Phèdre*, Paris, Les Belles Lettres, 1933) et traduis les passages cités, en m'appuyant aussi sur les traductions françaises de L. Robin (Platon, *Phèdre*, tr. fr. cit.), de P. Vicaire (Platon, *Phèdre*, Paris, Les Belles Lettres Poche, 1998) et de L. Brisson (Platon, *Phèdre*, Paris, GF, 1997²), ainsi que sur les traductions italiennes de R. Velardi (Platone, *Fedro*, Milano, Rizzoli, 2008²) et de M. Bonazzi (Platone, *Fedro*, Torino, Einaudi, 2011). Je me sers aussi, ponctuellement, des commentaires et des interprétations de Ch. L. Griswold jr., *Self-Knowledge in Plato's Phaedrus*, New Haven and London, Yale University Press, 1986; G. R. F. Ferrari, *Listening to the cicadas. A Study of Plato's Phaedrus*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; G. Casertano (sous la direction de), *Il Fedro di Platone: struttura e problematiche*, Napoli, Loffredo, 2011; M. Dixaut,

dit de nos jours. Mais question de la rencontre aussi, et donc de mise en condition spatiale du langage, car il faut une rencontre pour que la question de Socrate puisse surgir et faire son chemin de paroles entre le silence de la pensée et le visible muet qui se laisse voir sans faire montre de ce qui apparaît. Le dialogue se glisse donc entre ces deux silences, du ruminant noétique et du visible obscur puisqu'indéterminé, silences qui sont aussi deux formes d'être aveugles, fermées sur elles-mêmes. La question sonne donc comme un réveil; elle joue par son irruption inaugurale le rôle de l'événement qui surgit et introduit la distance dans le lien entre la cause et la finalité de l'existant. Socrate commence par signaler l'étendue *hic et nunc* en jetant un coup œil à la maison dite du riche Morychus habitée par Epicrate. Phèdre la lui indique, « de là-bas (ἐν τῆδε) »³, comme le lieu qu'il vient de quitter. Cependant, en répondant un peu vite à la question de Socrate, il fait l'erreur de confondre Lysias, l'orateur qu'il vient d'écouter, et Epicrate, le maître actuel de la maison qui le recevait. Phèdre, en effet, ne vient pas, comme il l'affirme, de chez Lysias (Παρά Λυσίου, 227a2), qui n'est pas un athénien, mais de chez Epicrate qui recevait Lysias et qui habite cette maison toute proche, visible depuis le lieu où Socrate croise Phèdre par hasard. Soucieux de précision, Socrate rectifie les repères et, sous le signe d'une « reconstitution », situe les faits dans le temps et mesure les distances. Il fait le récit de ce qui, précédant le moment actuel, se lit dans les effets qui déterminent le présent. Lysias est monté à la ville et a fait un discours aux invités de son hôte, Epicrate. Phèdre l'a écouté et, sortant de la maison, va maintenant quitter la ville pour réfléchir à l'événement auquel il a été présent. Les chemins se croisent: l'un est monté la veille, l'autre descend maintenant. L'un est venu l'autre s'en va, Athènes (la Ville) et le discours étant leurs *points communs*. La rencontre de Socrate perturbe un instant ce mouvement à sens inversé entre Phèdre et Lysias. Mais Socrate ne fait pas dévier Phèdre de son dessein apparent; il se plie au projet de Phèdre et le suit. Phèdre poursuit donc son parcours, obnubilé et en quelque sorte captif de sa décision de départ, tandis que Socrate fait délibérément un choix. Le premier est sous le signe de la τύχη, persuadé que le destin lui a réservé la chance d'avoir trouvé son bonheur dans les mots, tandis que le second fait le choix (ἄρσεσις) de chercher ce que le hasard de la rencontre pourrait

Donner à voir: fonctions et significations platoniciens, in *Plato, Poet and Philosopher. In Memory of Ioannis N. Theodoracopoulos, Proceedings of the 3rd International Conference of Philosophy, Magoula-Sparta, 26-29 may 2011*, sous la direction de E. Moutsopoulos et M. Protopapas-Marneli, Athens, Academy of Athens, Research Centre for Greek Philosophy, 2013, pp. 119-134, en occ. pp. 122-126 pour un passage clé du début du *Phèdre* que j'analyse plus loin dans une optique différente). Je me permets de renvoyer aussi à A. Vasiliu, *Comment parler du beau? L'âme et ses discours dans le Phèdre*, « Chôra », 9-10, 2011-2012, pp. 33-65, étude dans le sillage de laquelle se situent les réflexions du présent article.

3. Plat. *Phaedr.* 227b4. Le déictique τῆδε indique la proximité spatiale et donc visuelle du lieu, cf. R. Velardi (Platone, *Fedro*, tr. it. cit., n. 8).

bien lui réserver pour le mettre à l'épreuve et augmenter ses capacités persuasives et ses acquis en matière de connaissance. C'est ce contraste subreptice entre le donné et le choix définissant la rencontre qui répond en effet à la question inaugurale à laquelle Phèdre avait répondu de manière factuelle et imprécise.

Ensemble, unis par un rapport quasi identitaire au logos bien que séparés par des desseins divergents, les deux hommes quittent la place devant la maison Morychienne qui avoisine le temple de Zeus Olympien, et se dirigent vers l'une des sorties d'Athènes. Sous couvert d'un *parcours de santé* recommandé par leur médecin commun⁴, ils vont rendre hommage à l'éloquence en l'exerçant *ailleurs*, face à ce qui est le plus éloigné de son lieu d'élection, la cité. Socrate et Phèdre vont donc écouter et prononcer à tour de rôle un discours dont le sujet sera toujours le même, puisque dans le cours d'un exercice intellectuel ni lieu ni circonstances ne peuvent intervenir pour infléchir la « route sacrée » du logos. Mais, comme une mise à l'épreuve, ils vont situer ce discours dans un cadre inhabituel, le faisant entendre sous un arbre, près d'une source et d'un ruisseau — non dans une école, ni dans l'agora ou au banquet dans une riche maison. L'auditoire sélect sera remplacé par des cigales, le voisinage du temple olympien changé contre le voisinage d'un modeste autel rural. Ce changement de décor ne devient pourtant significatif que s'il est saisi dans le sillage d'une spatialisation de la pensée qui correspond au récit de l'étendue de la manifestation et de la saisie perceptive des présences qui nourrissent le récit de cette mise en scène si particulière dans le début du dialogue. Les repères topographiques et temporels de cette spatialisation seront d'ailleurs rappelés de manière récurrente par Socrate tout au long du dialogue⁵. Comme une gradation,

4. *Dixit* Acoumène, le médecin cité d'emblée par Phèdre (cf. Plat. *Phaedr.* 229a5). Un autre médecin, Hérodicus, originaire de Mégare, réputé pour ses conseils en matière de culture physique — cf. L. Robin (Platon, *Phèdre*, tr. fr. cit., n. 3) — sera évoqué immédiatement après par Socrate (cf. 227d4), comme si cette insistance sur le factuel et sur le corps biologique au début du dialogue était censée fixer des repères immanents dans un texte dont le sujet principal est la nature de l'âme. Remarquons par ailleurs que Phèdre, évoquant le conseil d'Acoumène, implique Socrate (σὸς καὶ ἐμῶς). Il n'est donc pas le seul à faire confiance au médecin. A ce signe d'implication d'un tiers familier, qui marque une certaine distance initiale entre les deux hommes, Socrate répond en appelant à son tour Phèdre ἐπαῖρος, compagnon de route ; ce n'est qu'au bout du chemin (en fin du dialogue, cf. 279c) que Phèdre et Socrate partageront l'amitié entière, *pythagoricienne* : κοινὰ γὰρ τὰ τῶν φίλων.

5. Plus souvent que d'autres dialogues, le *Phèdre* est ponctué d'*intermezzos* qui rappellent la longue et précise mise en scène initiale : la posture et la figure des partenaires, le pas et les gestes, la présence des cigales, de l'eau qui coule (la source et la rivière), du grand arbre et de l'arbuste odorant, l'heure solaire (cf. Plat. *Phaedr.* 234c6–236a; 238c–d; 241d4–243b8; 257b7–259d). Jusqu'à la prière finale adressée à Pan, divinité tutélaire de ce lieu précis (cf. 279b6–c4), le dialogue est constamment *situé* et la parole à la fois dit ce qu'elle a à dire et indique en même temps *où* et *quand* elle le dit, comme si le langage avait à rendre compte d'une double démarche, l'une intellectuelle (une *construction*), l'autre de l'ordre de l'expérience sensorielle (une *traduction* ou une *description*) inscrivant la parole dans le concert cosmique.

ces *intermezzos* naturalistes fixent ainsi les correspondances serrées entre le scénario et l'argumentation déployée par les trois discours sur l'amour, par les mythes (ceux sur l'âme et celui sur l'écriture) et par la présentation des définitions de la rhétorique et de la dialectique.

Sur les grands chemins du dehors de la ville (κατὰ τὰς ὁδοὺς) vers lesquels se portent les pas de Phèdre, l'admirateur de la rhétorique ruminera la manière dont Lysias avait fait, au petit matin, un usage éblouissant de l'éloquence devant le comité restreint des amis d'Epicrate (227a–b). Appâté comme les créatures que l'on mène en leur montrant un rameau vert ou un fruit (230d6), Socrate emboîte le pas du brillant ami des arts de la parole désireux d'écouter/voir ce que l'éloquence du rhéteur était arrivé à produire dans l'âme de Phèdre pour que celui-ci devienne amoureux des paroles en même temps qu'imprécis et presque aveugle à ce qui l'entoure. L'exercice du discours devrait avoir préparé l'esprit de celui-ci à accueillir en bonnes et dues formes les conséquences de l'effacement de la nuit: la visibilité éclatante des choses dans la lumière diurne, les principes de l'existant et du vivant saisis par l'épreuve double de l'expérience et de la réflexion noétique. Pour gagner une telle leçon dans cet art noble entre tous, Socrate suit Phèdre dans son mouvement allègre, en respectant avec lui l'équilibre conseillé entre les exercices de la pensée et ceux du corps biologique. A l'effort de l'écoute en position assise d'un discours énoncé au lever du jour, devait suivre, pour la santé, une longue promenade hors du cadre habituel de la cité. La voix de la sagesse médicale demande d'harmoniser les efforts. Mais ce scénario, esquissé par Phèdre qui conduit au départ l'équipée, en cache un autre que Socrate va s'employer à présenter dès qu'il prend lui les commandes.

La parole elle-même se spatialise en prenant la relève de la réflexion soulevée par la question initiale — le *Phèdre* est bien l'un des dialogues les plus topographiques des œuvres platoniciennes. Soumise à des oppositions franches de contraires, la parole met en acte ses possibilités d'extension maximale. Elle aussi vient de quelque part et va quelque part, avance dans un mouvement qui suit un sens univoque, bien que son trajet ne soit pas pour autant linéaire sur le parcours entier⁶. Semblable au trajet des deux hommes qui subira deux infléchissements (de la route vers le cours d'eau et du cours d'eau vers la rive), le « trajet » de la parole suivra lui aussi plusieurs

6. On remarque la répétition de l'injonction d'avancer (πρόαγε) que Phèdre lance au début à Socrate, comme un ordre et comme une provocation, avant que le parcours ne s'infléchisse à la sortie d'Athènes, les deux hommes quittant la route pour emprunter, pieds nus, le lit frais de l'Ilissos. Ce fléchissement du trajet, proposé par Socrate, marque un changement dans le rapport entre les deux partenaires du dialogue et signale en même temps la nature de l'expérience à laquelle les deux hommes seront soumis.

infléchissements aussi bien dans le registre thématique (l'amour/l'âme) que dans celui des genres du logos (rhétorique/dialectique). Du cliché ingénieux et séduisant à la difficulté de dire avec précision ce qui se voit, du détour par les images et par le récit à la démonstration par des arguments, la parole enjambe une distance que Platon mesure ici sur presque tous les registres: discours construits ou « inspirés », mythes petits et grands, descriptions, éloges, dialogue, injonctions, définition de la dialectique, prières à Eros et à Pan. Mais l'écart que montre la différence de genres entre les arts et les modalités de dire et de parler, semblable à la distance entre les termes de l'étendue sensible, la proximité et la profondeur du champ, procède cependant d'une nécessité d'un autre ordre: l'écart est la condition de mise en œuvre de ce que le langage est censé produire, à savoir la révélation de ce que le manifesté dévoile et de ce qu'il recèle, la présence et le principe de l'existant, son irréductible immanence et la transcendance qui sous-tend le phénoménal — bien que toutes deux soient incompressibles dans les limites du champ que recouvrent les genres et les usages du langage les plus différents. Pour cette raison, la spatialisation maximale de la parole dans le *Phèdre* tient moins de l'étendue de la perception, joue moins sur la proximité et la profondeur, moins sur la perspective de la « mise à distance » (πόρροθεν) qui est un procédé habituel dans les dialogues, que sur les effets de cache-cache entre le visible et le non-visible, effets de révélation traduits en image par le procédé de clair-obscur, « moderne » à l'époque⁷, procédé que rappelle la juxtaposition vivante de la lumière et de l'ombre par une belle matinée d'été.

Ce contraste mouvant d'ombre et de lumière joue d'ailleurs un rôle majeur car il indique une progression intime de la parole comme si le logos était le soleil qui se lève, pénètre l'existant immanent en le faisant apparaître sensiblement comme la langue qui commence par nommer chaque chose sans la définir, puis, paradoxalement, désincarne, dé-réifie les choses à mesure qu'elle les dévoile, en réduisant progressivement la part d'ombre comme le soleil à mesure qu'il monte vers le zénith; là, seuls restent visibles les contours des choses ourlées de lumière et dématérialisées comme les formes ou les idées. Mais entre ces deux moments, entre l'aube et le zénith, tous les assemblages et toutes les constructions sont possibles, et les discours vont alors bon train par démonstrations, déductions, interprétations. De l'ombre des portiques à l'ombre du platane, de la course dans le stade (227b1) à la marche sur les grands chemins qui relient les cités⁸, de la courtoisie

7. Cf. A. Rouveret, *Peinture et arts visuels à l'époque du Sophiste de Platon*, communication présentée au colloque international *Sur le Sophiste de Platon*, D. El-Murr et S. Husson (org.), Univ. Paris IV-Sorbonne, 2013.

8. L'opposition *dromos/hodos* indiquée dès le départ (cf. 227a) pour définir la nature de la promenade dont les pas vont amener Phèdre hors des murs (πρὸς περίπατον ἔξω τείχους).

(ἀστυῖος) des formules élégantes, citadines, à la lourde épaisseur des mots qui désignent de manière « rustique » (ἄγροικος) les choses, comme si les mots étaient eux-mêmes soumis aux changements que subissent les créatures qui naissent, s'interpénètrent et portent au monde un sens lié à leur aspect hideux puisque dissemblant, relevant du désordre (229e2–3) — c'est donc bien le contraste qui semble imposer ici la règle du jeu⁹. Or le *contraste*, sur le plan visuel, correspond, en termes de discours, à la *distinction* avec laquelle opère la pensée. Cependant, contrairement à ce qui se passe dans la *République*, l'ombre, par contraste avec la lumière du feu et celle du soleil, n'indique pas ici une forme dégradée de connaissance. L'ombre joue dans le *Phèdre* le rôle d'un opérateur de distinction entre les choses qui appartiennent toutes au même plan ontique mais qui se révèlent sous des manières différentes de manifestation, tantôt dans l'évidence frappante tantôt à travers le tamis des autres choses qui les cachent à demi. De ce qui se manifeste ainsi, tantôt dans l'achèvement tantôt dans la promesse d'accomplissement que recèle la possibilité, comme l'homme mûr par rapport au jeune, ou le matin par rapport à l'heure méridienne, tout est alors repérable par les sens et tout doit aussi pouvoir se dire, c'est-à-dire recevoir une signification, à condition de saisir chaque chose à la racine, selon son mode propre de se donner. Faire apparaître correspond dans ce cas avec une remontée à la source, là où prend acte cette distinction interne au domaine de l'ontologie. La correspondance entre le plan des existants et l'épistémologie peut enfin s'établir à partir de ce lieu séminal et de cette distinction qui ne contrarie pas l'unité organique de chaque identité avec l'ensemble.

La stratégie est donc différente dans le *Phèdre* par rapport aux livres centraux de la *République*, de même que par rapport au *Sophiste* et au *Théétète*, puisque le *Phèdre* aborde le plan de l'existant en procédant à une quête de langage adéquat et non de vérité de la pensée. La scénographie du

9. L'opposition *asteios/agroikos*, citadin/rustique, apparaît plusieurs fois ; elle est signalée aussi par R. Velardi sur le plan rhétorique (*Introduzione* à Platone, *Fedro*, tr. it. cit., pp. 17–19; Platone, *Fedro*, tr. it. cit., pp. 108–109, n. 14; 15). Le contraste qu'elle indique fait explicitement l'objet de la critique de l'interprétation des mythes et des figures semi-divines, sur laquelle nous nous attardons plus loin. Mais soulignons d'ores et déjà que ce contraste est significatif aussi à l'égard des images : certaines images naissent en effet d'un langage *asteios*, citadin, propre à la vie civique et relevant d'une expression catégoriale, universelle, des choses (selon le mode descriptif qui sera illustré par le propos de Phèdre : « élégant, limpide, adéquat, gracieux »), tandis que d'autres images relèvent d'un langage rustique où se mélangent les mythes et les choses particulières, un langage dans lequel cohabitent les dieux, les monstres, les hommes et les animaux. Socrate s'efforcera de montrer encore un autre mode de construire des images, un mode philosophique, un mode qui du point de vue rhétorique n'est ni citadin ni rustique mais tient des sphères du politique et du cosmologique, selon qu'il est appliqué à des usages du langage imagé pour la gouvernance de la cité ou qu'il est lié à la définition de la production et des structures de l'ensemble de l'existant, sans partage entre la cité et le monde extérieur à la cité puisqu'il s'agit de définition ontologique ou métaphysique.

prologue tient à cet égard un rôle primordial: le cadre « bucolique » apparaît comme peint dans un dégradé fin de noir et de blanc censé obtenir le relief par des procédés de clair-obscur, rendant ainsi de manière « réaliste » le volume et l'espace, mais en occultant volontairement les couleurs qui font trompe-l'œil puisque la couleur, liée à la vie, devait être réservée aux seuls deux acteurs *in situ* de la « comédie » (234d2–4, 236c2)¹⁰. Sur ce fond de scène qui comprend et étale simultanément toutes les étapes du parcours, les deux hommes présents sur la scène n'ont d'ailleurs pas besoin de bouger, car ce sont leurs paroles qui indiquent les distances parcourues et qui traversent les lieux que les mots décrivent au détail près. Tout peut être *faux* dans cette scénographie dont le but est de montrer comment le visible devient image et conditionne l'intellection du récit fait par son biais; tout jusqu'au moindre détail peut être factice ou fictif, sauf les personnages, Phèdre et Socrate, qui sont *vrais* comme acteurs de la pièce et qui tiennent le rôle de porteurs de masques pour les deux absents qui s'affrontent derrière leurs paroles: Platon et Lysias.

Mais la mise en scène du dialogue se révélerait en effet être *fausse*, à la manière d'une image opposée à ce qui est *réellement*, si, et seulement si, le but était d'opposer le visible au discursif comme expression exclusive de la pensée: opposer la connaissance phénoménale à la connaissance théorique, l'ambiguïté des apparences à la certitude des formes, le multiple à l'unicité du principe. Dans cette condition l'image devait nécessairement être écartée car elle fait écran. Or ce n'est précisément pas le but dans ce cas, puisque le visible porte un sens qu'il s'agit de révéler, tout en démontrant qu'il relève d'un autre mode de connaissance que l'image issue de la parole ou que le sensible opposé aux idées. Le but de la mise en scène n'est donc pas de créer de toute pièce un espace naturel fictif renvoyant à des *topoi* mythiques, ni de composer un lieu vraisemblable à partir de détails morphologiques reconnaissables par des spectateurs athéniens, mais de montrer les arcanes de la connaissance confrontée aux altérités des moyens de l'intellection: l'apparaissant qui ne parle pas de lui-même bien qu'il frémissse comme le platane ou embaume comme le gattilier en fleurs, le visible qui ne livre pas son identité en dévoilant comme un rocher ses aspects, l'âme qui s'incarne dans un vivant et se laisse ainsi voir sans s'y identifier; en un mot: la confrontation avec la transcendance *du* et *dans* le

10. Socrate regarde le visage de Phèdre s'empourprer pendant qu'il lit le discours de Lysias; Phèdre fait ironiquement allusion au métier des comédiens en intimant à Socrate l'ordre de tenir un discours en réponse à celui de Lysias sans faire des manières, à son habitude (cf. Plat. *Phaedr.* 236c1–d3). Les allusions au théâtre et les éléments scénographiques du décor jouent un rôle important dans ce texte, comme si le dialogue des deux acteurs se déroulait dans une pièce de théâtre d'un genre nouveau : ni tragédie ni drame satyrique (malgré les éléments du décor naturel), mais pièce philosophique sur fond mythologique, un genre qui pourrait s'entendre aussi comme « théologique ».

singulier, qu'il soit immanent ou divin, et la naissance de l'interprétation comme une conséquence de ce défi de la pensée et du logos. « Le lieu et les arbres n'ont nullement pour but de m'apprendre » (τὰ μὲν οὖν χωρία καὶ τὰ δένδρα οὐδὲν μ'ἐθέλει διδάσκειν, 230d4–5), déclare Socrate après avoir fait la description précise du « bel endroit » (καλή ἢ καταγωγή, 230b2) qui allait les accueillir, lui et Phèdre, pour leur entretien après la lecture du discours de Lysias. Du moins n'ont-ils rien à apprendre à la manière dont enseignent les hommes de la ville (οἱ δ'ἐν τῷ ἄστει ἄνθρωποι, 230d5), puisqu'au contraire de ceux-ci, qui enseignent ce qui ne change pas et qui a valeur de principe universel et sens en soi, ici, à la campagne, ce qui fait qu'un lieu devienne visible n'est pas l'existence indicative d'un arbre (le nom, la définition, la représentation), mais bien la présence même de ce platane-ci avec son environnement particulier, dont les changements selon la lumière, le cycle temporel et les lois de la nature constituent la condition de visibilité et de connaissance précise du singulier. Ici, hors de la cité, c'est donc de la coïncidence entre l'identité et la différence factuelle des choses elles-mêmes, en somme, de la rencontre entre le *naturel* et le *phénoménal* que le langage doit rendre compte en cherchant la voie qui mène du multiple singulier à l'unité et à l'universel. Or de ces choses qui y sont, comme le platane près de la source et le gattilier au bord de l'Ilissos, Socrate avait déjà livré la connaissance idoine par une description exacte de ce qui s'étale silencieusement sous les yeux sans avoir besoin de se montrer par des représentations et qui, d'ailleurs, ne se voit même pas si le regard n'est pas habitué à en saisir l'évidence et à en tirer les leçons¹¹.

De ce qui se voit, et que Socrate décrit avec la précision d'un œil de géomètre, de poète et de peintre à la fois, l'évidence est celle exprimée cette fois-ci sous l'invocation d'Héra. Le lieu se révèle être « beau », plus exactement *est reconnu* comme tel par quelqu'un qui déclare ne l'avoir pas

11. Dans les interprétations tardives du *Phèdre*, comme celles de Proclus et d'Hermias, la connaissance directe et l'interprétation naturaliste (ou littérale) sont opposées à la saisie des sens cachés dans les choses qui apparaissent et dans les mythes. Mais, il faut le remarquer, ces interprétations correspondent à un changement radical de paradigme philosophique, même si elles se placent sous l'enseignement de Platon et se revendiquent de l'esprit de l'Académie. Dans le texte de Platon ce n'est pas par opposition mais par contraste entre l'apparaissant et le non-apparaissant que se dessine la connaissance de l'unité dans le multiple, ici sous l'espèce du vivant universel présent dans chacune des expressions singulières. A cette fin, le cadre naturel ne joue pas contre le mythe mais les deux forment un couple d'expressions censées rendre une visibilité spécifique et une intelligibilité, simultanément phénoménale et noétique, à ce qui n'est pas appréhensible autrement. D'où la nécessité de rapprocher la description d'un lieu et la topographie d'un mythe, de mettre en échec une interprétation univoque des récits par des symboles et des allégories qui éloignent le sens du mythe de la réception poétique et phénoménale, d'écartier également les formes discursives, le recours aux catégories et une vision globale téléologique, au profit d'un autre genre, appelé « philosophique » à la fin du dialogue. D'où également le besoin de signifier l'écart des formes statutaires de la parole par une *sortie d'Athènes*, en l'occurrence, la mise à l'épreuve du discours à travers une aliénation à l'égard du genre et un face à face avec le corps ou la présence de l'objet même dont « parle » le discours.

connu en présence avant¹²; « beau » puisque ce lieu correspond, comme le révèle sa visibilité essentielle, à ce que doit être ce qui est *réellement*. Rien ne se cache ni ne se révèle, rien n'est faux, ni vrai pour autant dans la description fournie par Socrate (230b2–c6). Mais Socrate sait voir et donc rendre visible ce qui est essentiellement, alors que Phèdre n'a pas encore acquis cette vertu et se contente de formules maniérées qui font écran à la perception, ne désignant et ne signifiant rien de précis (229b2–4). La *beauté* dévoile son évidence par le détour de la description (celle-ci fait ici fonction d'image), comme dans le discours « inspiré » de Socrate se dévoilera plus loin la nature divine du lieu (238c–d). Car le *beau* ou le *divin* ne tient pas à des signes particuliers ou à des mythes, comme Phèdre le croit; il tient à ce que l'on fait de ce qui se donne sensiblement et est reconnu dans sa singularité et sa présence d'identité individuelle, que celle-ci soit saisie dans sa nature même ou qu'elle soit de toutes pièces créée, comme un personnage de théâtre ou de récit. Les *signes* du lieu présent — source (nécessairement *sacrée*), grotte avec statuettes témoignant d'un culte, les historiettes de nymphes et de vents que l'on raconte sur la rivière, le pré et le rocher — peuvent alors signifier au-delà de leur présence effective ou des représentations qui renvoient à des *topoi* homériques. La toile de fond du dialogue est ainsi tissée que les choses évoquées: les murs d'Athènes, l'Ilissos, le platane et le gattilier en fleurs, l'herbe sur la pente douce, la source, le rocher¹³, de même

12. Socrate se déclare « étranger » au lieu. Phèdre le prend au pied de la lettre et y insiste lourdement (cf. Plat. *Phaedr.* 230c7–d7); mais sans doute se trompe-t-il sur cet aspect aussi, car Socrate, de toute évidence, connaît mieux que lui la configuration, les distances, les détails anecdotiques, les formes géologiques et les espèces végétales qui s'y trouvent. L'« étrangeté » de Socrate serait alors à prendre autrement que sous l'aspect anodin de l'athénien qui ne quitte jamais la cité. Socrate est « étranger » puisqu'il se sait ne pas appartenir au même ordre de réalité que le lieu décrit par la scénographie du prologue, et ce à double titre: il est l'acteur qui joue *devant* et non *dans* la scène dépeinte par Platon; Socrate évolue donc devant un fond de scène et, en tant qu'acteur, coopère avec l'auteur dont il est le porte-parole; en outre, Socrate ne se montre pas lui-même mais reçoit ce qui se montre à lui; il est donc dans la transcendance que suppose l'acte de la réception de ce qui se donne phénoménalement.

13. La réception antique du lieu décrit dans le prologue du *Phèdre* montre clairement l'inscription de toutes les composantes à la fois dans une scénographie théâtrale et dans un genre littéraire. Il suffit de se rappeler le début de l'*Erotikos* de Plutarque pour avoir une indication précise du sens littéraire donné à cet héritage de médiation nécessaire au dévoilement du visible dans l'immanence de la *physis*. Flavien conseille à Autoboulos de ne pas traiter du sujet (« l'amour ») à la manière d'un drame, et donc de supprimer la scène et la scénographie, avec la description du lieu que les écrivains « s'efforcent d'emprunter à Platon » en s'appropriant « son Ilissos, son fameux agnus-castus et ce gazon qui pousse sur une pente doucement inclinée [...] » Plut. *Erotic.* 1 (Plutarque, *Erotikos: dialogue sur l'amour*, tr. fr. de R. Flacelière revue par F. Frazier, Paris, Les Belles Lettres, 2008). La tradition à laquelle réfère Plutarque est doublement référencée car elle comporte d'une part une référence philosophique à l'usage épïcure du *topos* platonicien et de l'autre une référence à la poésie qui en fait le *locus amœnus* par excellence. Voir à cet égard l'allusion qui figure dans le poème de Lucrèce: « [...] pouvoir entre amis, couchés dans l'herbe tendre, / auprès d'une rivière, sous les branches d'un grand arbre, / choyer allègrement son corps à peu de frais, [...] (cum tamen inter se prostrati in gramine molli, / propter aquae riuorum, sub ramis arboris altae, / non magnis opibus iucunde corpora curant, [...]) »,

que les divinités successivement invoquées: Héra en divinité gouvernant le vivant, Eros ou la puissance du vivant, Pan ou l'universalité du vivant — peuvent aussi bien tenir dans les mots, dans une peinture d'ombres et de lumière, que dans une référence littérale à la réalité immanente. Au fond, peu importe le moyen d'expression, pourvu que le visible arrive à rendre son évidence en faisant montre de ce qui se manifeste à travers lui.

La description complète du lieu — aussi nécessaire que discrète puisque Platon, après le prologue, la décompose en fines touches glissées dans les interstices du dialogue tout au long du texte — sert ici à traduire l'expérience dans sa teneur, son étendue et son épaisseur par des actes de perception et d'expression en contrepoint avec la théorie de l'âme développée plus loin par les discours. Sans cette description, assortie du récit du voyage *initiatique*¹⁴ et de la précision des heures solaires de la journée, le contenu du *Phèdre* ne serait pas, en effet, intelligible: ni la définition de l'âme ne serait complète ni les modalités d'approche compréhensibles, puisqu'il manquerait à l'âme et à ses actes propres de parole et d'amour le lieu même de leur extension — ce à partir de quoi ces actes se déterminent et s'accomplissent comme expressions dans l'existant immanent. La particularité du *Phèdre* tient précisément à cette possibilité, tout audacieuse comme procédé, de donner un cadre et d'en fixer contours et profondeurs d'ombre et de lumière pour que ce lieu soit perceptible en même temps qu'il fait, symboliquement, fonction d'expression de l'âme, de moyen par lequel l'âme se montre et se reçoit sensiblement dans le monde¹⁵. Mais, pour accomplir une pareille tâche, les actes et les modalités du langage (description, éloge, récit, dialogue, etc.) doivent en même temps faire en sorte que la mise en scène soit, en tant que procédé, invisible. Les différentes sortes de paroles doivent faire corps commun avec ce qu'elles soumettent aux yeux du lecteur comme lieu *iconique* contingent aux discours sur l'amour, aux mythes censés décrire actes et lieux de l'âme et finalement aux définitions de la philosophie, l'exercice par

Lucr. *De rer. nat.* II 29–31 (Lucrèce, *De la nature*, tr. fr. de J. Kany-Turpin, Paris, GF, 1997). Sur les antécédents de ce *topos* dans la littérature grecque, cf. A. Motte, *Le pré sacré de Pan et des Nymphes dans le Phèdre de Platon*, « L'Antiquité Classique », 32, 1963, pp. 460–476; Idem, *Prairies et jardins de la Grèce antique: de la religion à la philosophie*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1973. Sur l'héritage gréco-latin, de Lucrèce à Sidoine Apollinaire, cf. H. Lavagne, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, Roma, Ecole française de Rome, 1988, en partic. pp. 446–448).

14. Voyage des deux hommes par le cours de l'eau, cheminant dans le lit de l'Ilisso à la recherche du lieu propice à leur discussion, à l'image du voyage des âmes qui descendent retrouver les corps qui leur sont destinés dans le monde. Pour des références à l'interprétation du caractère initiatique du voyage décrit, ainsi que pour la description du lieu avec l'énumération de toutes les facultés sensorielles concernées, cf. A. Vasiliu, *Comment parler du beau? L'âme et ses discours dans le Phèdre*, cit.

15. Extension et expression ne supposent pas pour autant que Platon ferait de l'âme un corps à proprement parler. Ce qui se montre est en rapport avec un corps, mais n'est pas corporel nécessairement.

lequel l'homme peut prendre part à la nature des dieux à la mesure exacte où il arrive à se connaître lui-même. Sous cette condition, le langage produit ce que Socrate attend de lui: un dévoilement des lieux immanents aux êtres et à leurs actes à travers une double reconnaissance, de la pertinence du raisonnement autant que de la force persuasive du *logos* qui révèle et en même temps fait correspondre ce qu'il révèle *hic et nunc* avec un modèle exemplaire choisi chez les Anciens¹⁶.

2. Le mythe et son interprétation par Socrate

Au cœur du prologue apparaît subrepticement une brèche dans le décor. Socrate joue le trouble fête à l'égard du mythe, faisant semblant de renverser, comme Typhon (dont il récuse pourtant le modèle¹⁷), le rapport qui maintient le *logos* tributaire des mythes et donc de l'ordre naturel du cosmos, alors que pour Phèdre, encore sous l'emprise du discours de Lysias, le mythe vient dans la conversation comme un propos consensuel *de salon*. Phèdre et Socrate étaient sortis de la cité non seulement pour que l'un puisse partager avec l'autre son butin et pour admirer ensemble la rhétorique pleine d'astuces de Lysias, mais aussi pour jauger la pertinence des arguments hors de l'impact immédiat de la présence et de la voix de l'orateur. Ils s'en éloignent pour mieux *voir* ce que la parole prononcée a permis de faire dire aux mots au-delà de leur sens habituel, et pour analyser à froid la construction du discours afin d'en faire, si possible, un modèle. Une bonne leçon dans l'art de parler ne doit pas se réduire à l'approche d'un sujet particulier, ni se déployer de manière spécifique à l'égard de chaque objet comme s'il s'agissait d'un objet unique. A partir de cette prise volontaire de distance, plus l'heure du jour avance, plus le dévoilement produit par le discours de l'aube prend sens, mais à l'envers; relu, le discours travaille les deux hommes, sème le désir et la discorde, engendre une réplique, puis une seconde réponse, et finit par révéler les effets de la relation faussée entre les mots et la phénoménalité des choses, relation dont s'était servi le « maître du langage » pour mettre en valeur son éloquence et que la vision/conception socratique du *logos* comme manifestation de l'âme, ne peut que contredire. A une distance plus grande que le banc de l'écolier, le langage révèle parfois

16. Cette prééminence de la parole sur la vue n'exclut pas l'intérêt pour le visible mais oriente le mode de réceptivité en ajoutant des exemples ou des *topoi*. L'association de l'expérience visuelle la plus immédiate et d'un vers d'Homère est quasi systématique chez Platon et elle le restera dans la tradition de l'Académie. Sur le fonctionnement spécifique du *logos* dans un cadre « naturel », cf. A. Lefka, *La floraison du logos platonicien au sein de la physis: le Phèdre et les Lois*, in Képoi. *De la religion à la philosophie. Mélanges offerts à André Motte*, sous la direction de E. Delruelle et V. Pirenne-Delforge, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2001, pp. 127-144.

17. Cf. Plat. *Phaedr.* 230a4.

qu'il peut ne constituer qu'une image déformée; surtout si l'on se sert du même mot pour produire plusieurs effets, en pensant que l'homonymie peut être la règle maîtresse du jeu.

C'est donc à propos du mythe que Platon ouvre une brèche dans le prologue du *Phèdre* et c'est à ce même propos qu'il laisse poindre la divergence entre les deux hommes qui descendaient d'Athènes à la recherche d'un coin paisible et plaisant. Ce qui est visible n'est pas seulement ce qui s'étale sous les yeux — un pré, un rocher, un arbre, une source —, mais aussi ce que révèle ce qui se voit; ici: la trace que l'on cherche pour témoigner d'un récit qui fait de ce que l'on voit le cadre d'un événement, d'une manifestation phénoménale, mais d'une manifestation de ce qui ne peut en aucun cas apparaître visuellement. La vue supplée alors ce qui manque dans le cadre en créant une image signifiante, de type iconique. L'absent détermine la saisie des étants présents, le récit oriente le regard, le visible se dévoile comme ce qui émerge d'un ensemble dont tout ne se manifeste pas visuellement. Si Phèdre et Socrate paraissent avoir tous deux dans l'esprit les détails du mythe évoqué brusquement par Phèdre, puisqu'ils sont athéniens et qu'ils connaissent les histoires qui concernent leur cité¹⁸, en revanche, sur la nature de la trace ou sur la révélation ou le témoignage que le lieu pourrait leur apporter à ce sujet, les deux hommes ne partagent pas le même point de vue. L'un tient le parti exclusif du langage et se demande d'emblée si le récit que les lieux lui rappellent pourrait être *vrai*: vrai en lui-même, vrai

18. Il s'agit du « petit mythe », de la « fable » (mythologème) d'Orithye et de Borée que la tradition situe sur les abords de l'Ilissos, près d'un rocher et d'une source, dans le voisinage immédiat de l'endroit où Phèdre emmène Socrate. L'historiette, populaire à l'époque, associe la fille du roi d'Athènes Erechthée et le vent du Nord, Borée. La jeune Orithye, en compagnie d'une autre jeune fille, Pharmacée, « nymphes » toutes les deux, descend sur les bords de l'Ilissos et se trouve poursuivie par Borée qui veut l'épouser. Vent (et roi par métaphore), Borée est l'allié d'Athènes, lui faisant gagner les batailles navales; mais il peut aussi signifier la Thrace que visaient les tentatives expansionnistes de la cité. Quoiqu'il en soit des différents sens que porterait le récit de la disparition d'Orithye, enlevée, dit-on, par le vent impétueux du Nord, l'historiette était couramment représentée et faisait partie non de la grande mythologie mais du *folklore* athénien. Pour avoir une idée des représentations du mythe, voir par exemple un *stamnos* attique noir à figures rouges (daté vers 470), dans la collection d'archéologie des Musées royaux de Bruxelles (A 131), représentant un personnage ailé poursuivant une jeune fille élégante effrayée. Sur les sources et sur l'héritage littéraire antique de cette histoire (Hésiode, Homère, Pindare, Apollonius de Rhodes, Pausanias, Nonnos de Panopolis), cf. R. Velardi (Platone, *Fedro*, tr. it. cit., pp. 114–116). Ajoutons qu'aussi bien avec cette historiette d'Orithye qu'avec l'évocation par Socrate du dieu Pan, divinité du lieu bucolique bien qu'habitant dans le flanc rocaillieux de l'Acropole, le dialogue s'inscrit clairement dans la mythologie athénienne. Les autres divinités évoquées comme « présences », Achéloüs, les Nymphes, Artémis, précisent la situation particulière du lieu: ce lieu est situé aux confins entre la cité et la campagne, entre le lieu du logos et celui de la *physis*, entre l'espace réservé aux hommes et celui occupé par le mélange entre les vivants (hommes, animaux, dieux et demi-dieux). Les divinités « présentes » sont celles qui bénéficient ici d'un autel et d'enseignes spécifiques, tandis que les dieux auxquels s'adressent les invocations et les prières de Socrate (Héra, Eros, Pan) relèvent d'un autre statut, non sensible mais noétique, auquel non les gestes rituels mais les paroles seules accèdent.

dans le lieu-dit (229c4). Obnubilé par les représentations mais aveugle à l'égard des évidences, Phèdre est persuadé de trouver des certitudes dans les explications, comme il est certain de connaître son chemin dès lors qu'il tient son objectif sous les yeux. L'autre voit les choses différemment, et surtout décline toute possibilité de connaître *le vrai* à travers ce qui prend sa source ailleurs, ne pouvant nullement se démontrer sauf en s'appuyant sur des conjectures comme le ferait un incrédule (ἀπιστοίην)¹⁹, ni en faire l'objet de l'expérience puisque les hommes ne communiquent pas naturellement avec les dieux, sauf quand ces derniers manifestent à ce dessein leur volonté. Socrate n'a donc pas de réponse directe à la question de Phèdre concernant la vérité et la topographie du « petit mythe » surgi abruptement dans le dialogue, mais saisit l'occasion pour effectuer son premier détour.

Jusqu'à l'endroit qui évoque l'histoire d'Orithye et de Borée, les deux hommes avancent, se rappelant régulièrement l'un à l'autre le devoir d'avancer (πρόαγε) malgré le dialogue qui occupe leur esprit²⁰. Ce cheminement linéaire dans l'espace comporte une dimension précise, donnée par l'indicateur déictique de la vue. Comme au départ, devant la maison d'Epicrate, la distance est exactement celle qui permet à l'œil de *tenir* l'objectif vers lequel se dirigent les deux hommes à la vitesse du pas. Jusqu'à cet endroit la profondeur du champ ne se mesure qu'à la vue et c'est la vue qui donne les repères et assure la certitude de la démarche²¹. La spatialisation de la parole suit donc l'étendue de la perception jusqu'à l'évocation du mythe qui change le régime de perception et remplace l'étendue par les juxtapositions et le contraste, des moyens propres à une représentation. Depuis l'Ilissos, Phèdre dit voir le « très haut platane » qui oriente son parcours (229a7–8). Il sait donc parfaitement où il va, et déclare même connaître si bien le lieu qu'il peut en vanter à l'avance les mérites (229b1–2). Mais cette certitude fondée sur une expérience en cours ne persiste que jusqu'au moment où le souvenir du mythe sème le trouble et perturbe le parcours linéaire de la promenade prophylactique. A partir de là, Platon change de procédé: l'étendue cède la place au régime des contrastes et à une démarche qui n'est plus vectorielle, qui ne va plus depuis la proximité immanente

19. Plat. *Phaedr.* 229c5.

20. Si au départ c'est Phèdre qui, désireux de relire vite le discours de Lysias, pousse Socrate en avant, vers la sortie d'Athènes (cf. Plat. *Phaedr.* 227b8–c1), les rôles s'inversent maintenant et c'est Socrate qui, deux fois (cf. 229a7–b3), demande à Phèdre d'avancer (πρόαγε) tout en examinant les lieux (σκόπει) comme si celui-ci, bavardant, avait en quelque sorte perdu de vue le but de la sortie. A dessein, Socrate demande à Phèdre d'avancer tout en *examinant* les lieux.

21. C'est le grand arbre qui sert de repère au cheminement des deux hommes. Comme dans Plat. *Phil.* 38c–e, il est donc question d'arbre vu de loin, et de quelque chose, homme ou statue, qui se tient dans la proximité de l'arbre; mais dans le *Phèdre*, le *topos* de cette vue lointaine, qualifiant la sensation, n'est pas un argument pour l'incertitude de la perception mais une manière de spatialiser la parole et de la mesurer à l'expérience en acte.

vers la profondeur du champ, ou bien du haut vers le bas (puisque les deux hommes sont en train de descendre le cours de l'Ilissos), mais procède désormais par distinctions de genres. A partir de là aussi, les indications topographiques se dédoublent comme si la démarche par distinctions avait besoin de s'appuyer sur une analyse de contraires et de ressemblants: un autel de Borée ici (τίς ἐστὶ βωμὸς [...] Βορέου), un autel d'Achéloüs là-bas (Ἀχελώου ἱερὸν)²², à l'endroit où Socrate et Phèdre vont faire halte; un pré fleuri ici, au bord de l'Ilissos, où les jeunes filles ont joué et cueilli des fleurs (κόραις παίζειν [...]), un pré à l'herbe molle et un gattilier en fleurs là-bas, près de la source qui jaillit sous le platane (230b3–c5), où les deux hommes vont prononcer des discours sur l'amour et sur l'âme; une manifestation impétueuse comme le vent boréal ici, emportant une victoire et l'âme d'Orithye comme butin, une inspiration soudaine là-bas, comme dictée par les Muses, emportant le discours de Socrate sur les cimes de la vision des lieux où habite la « race des dieux » et où les âmes sont en procession à travers la totalité de l'univers avant de descendre sur la terre²³.

La topographie contient en effet les indications nécessaires pour situer à cet endroit précis l'histoire que raconte le petit mythe. Phèdre, qui s'était souvenu du mythe et qui l'évoque avec une surenchère de l'expression déictique du lieu (ἐνθ'ἐνδε)²⁴, n'avait pourtant jamais remarqué dans ses fréquentations de ce lieu la présence de l'autel de Borée, près du passage à gué de l'Ilissos en direction du sanctuaire d'Agra consacré à Artémis. Un passage à gué sur un chemin qui va à un sanctuaire — le lieu choisi pour un autel consacré à Borée n'est certes pas anodin, qu'il fasse mémoire de la bataille navale gagnée par les athéniens ou du sacrifice de la jeune fille du roi. Il n'est pas anodin car il signifie un passage entre deux règnes, celui

22. On remarquera, outre le parallélisme entre deux lieux sacrés qui tiennent en un seul cadre, la subtile indication qui précise à travers la différence entre ces deux lieux la nature exacte de ce cadre: l'un est en effet un lieu de sacrifice et de mémoire (βωμὸς), tandis que l'autre est un lieu de culte à la vie (ἱερὸν), puisqu'il est consacré à une source et aux divinités tutélaires de la source, Achéloüs et les Nymphes, ses filles. Ce dernier sert en outre, selon les statuettes que remarque Socrate (ἀγαλμάτων, Plat. *Phaedr.* 230b8) à un culte de la fécondité, comme le gattilier tout proche sert à garder la chasteté (culte d'Artémis). En un seul cadre donc, la mort et la vie se partagent ainsi le chemin de l'âme dans un sens à l'aller, qui est explicitement une *katabase*, une descente, et dans l'autre sens au retour, à la remontée vers Athènes. N'est-ce pas là une réplique platonicienne à l'image traditionnelle du chemin des âmes? N'est-il pas suffisamment clair que l'enjeu est dès le départ la perspective eschatologique du texte qui aborde la nature de l'âme? N'y a-t-il pas en effet une radicale différence entre les raisons de cette mise en scène, cachées sous les plis d'un décor parfaitement pensé, et la lecture du prologue comme description d'un *locus amœnus*, lieu bucolique consacré aux plaisirs champêtres et à la contemplation de la nature, lecture selon une clé anachronique, d'élégie romaine ou post-humaniste?

23. Cf. Plat. *Phaedr.* 246b–249b; c'est la partie visionnaire et mythologique de la palinodie de Socrate, qu'il ne convient pas plus que le mythologème d'Orithye d'interpréter comme l'avait demandé Phèdre au début.

24. L'expression est répétée par Phèdre trois fois en quelques lignes (cf. Plat. *Phaedr.* 229b4; b7; b9).

d'ici et celui de là-bas. Or, quand Phèdre fait l'éloge de ce lieu dans le style le plus élégant du genre, les attributs qu'il choisit: *grâce* (χαρίεντα), *pureté* (καθαρά), *limpidité* (διαφανῆ), *parfaite adéquation* (ἐπιτήδεια)²⁵ conviennent à la description d'un lieu propice aux âmes seules non à des vivants. Croyant décrire ce qu'il voit, il décrit sans s'en douter ce qui se trouve de l'autre côté, le « lieu des âmes » dont plus loin Socrate, dans sa vision « inspirée », brossera plus en détail le tableau. En réalité, Phèdre ne décrit pas mais crée une évidence à partir de mots signifiant une visibilité générique, spécifique à l'acte de parler. Il voile le lieu immanent et les choses, écarte la présence de tout ce qui s'y trouve physiquement au profit de ce qui est sans corps et qui vient d'ailleurs: le mythe et ses interprétations, les discours d'école, les catégories et les significations, les lois de la cité — en somme, au profit de ce qui vient avec lui et que lui, Phèdre, projette sur ce qui l'entoure. Ses paroles ne désignent pas ce qui est; elles procèdent par retour sur elles-mêmes, ne donnant sens qu'à ce qu'elles donnent elles-mêmes à voir. Parler, pour lui, équivaut à ramener toute chose à son principe d'intelligibilité, et le visible lui-même à un principe de réduction qui le dépouille de toute possibilité d'accès à ce qui est propre au sensible lui-même. Parlant, Phèdre ne s'adresse en réalité qu'à lui-même; il est enfermé dans un exercice d'école même quand il pose à Socrate une question. En réalité, Phèdre est présenté comme agissant en « platonicien » à la fois par sa rhétorique élégante et par la recherche d'un retour vers les formes, seul accès pour un « platonicien » à la connaissance et à la perfection de ce que doivent être les choses qui sont réellement.

Cependant, critique ou simple ironie de la part de Platon, Phèdre apparaît en piètre « platonicien ». Comme au tout début du dialogue, Phèdre est en effet persuadé de connaître ce dont il parle mais manque toujours de précision. Il n'est en effet pas *observateur* puisque son regard n'est pas *focalisé*, pour ainsi dire, et qu'il ne sait pas distinguer entre ce qui s'étale sous ses pieds à la portée des yeux et ce que le visible révèle en tant que manifestation. Comme il n'avait pas remarqué la présence de l'autel de Borée, clair indice topique justifiant la localisation traditionnelle du récit mythique, ainsi ne remarque-t-il pas non plus que les lieux, dans leur configuration même, comportent des formes qui peuvent les transformer, pour celui qui sait voir et reconnaître, en des quasi citations de *topoi* homériques²⁶. Ironique, Socrate

25. Plat. *Phaedr.* 229b9–10.

26. Source–rocher–herbe/fleurs–arbre: c'est le *topos* de la rencontre amoureuse selon la description homérique (cf. Hom. *Od.* V 60–74) du lieu où Ulysse rencontre Calypso, et c'est aussi le *topos* eschatologique par excellence, celui du lieu sacré. La postérité a privilégié la référence bucolique dans sa lecture du dialogue en raison du thème de l'amour abordé dans les discours de Lysias et de Socrate, et a escamoté la dimension eschatologique, référant au *topos* du lieu sacré, lieu de rituel sacrificiel, qui apparaît pourtant comme au moins tout aussi évidente dans le prologue du *Phèdre*.

donne alors une série de leçons à Phèdre, leçons censées le détacher de tout « platonisme » scolaire, facile à imiter. Il commence par s'appeler lui-même *a-topos* (ἄτοπος, 229c6), sans lieu²⁷, comme Phèdre; il reprend ensuite l'historiette évoquée par celui-ci en lui donnant pour commencer une genèse vraisemblable, fondée sur la configuration géologique du lieu et sur des circonstances imaginaires — en somme, sur des arguments de bon sens fondés sur l'ambiguïté fallacieuse des apparences, sorte de raisonnement que lui-même appelle « docte » (σοφίζόμενος, 229c7). Mais, aussitôt après, Socrate se reprend et parle cette fois-ci en nom propre: ἔγὼ δέ, ὦ Φαῖδρε [...] (229d1). Le tissage serré des paroles du prologue réalise ainsi une toile de fond réunissant la nature et les figures qui feront l'objet du dialogue. Dans tout ce qui se voit se joue un drame, celui d'un enlèvement, figure de la récupération par le langage de la nature des choses immanentes. Ce drame se joue depuis toujours. Homère en témoigne puisque tout semble s'y trouver déjà. N'échappe à ce destin que celui pour qui la parole prend sens précisément à partir de cet enlèvement; n'échappe donc que celui qui se met lui-même à la place de l'agent.

A la question que Phèdre, d'un ton complaisant, pose à Socrate: « es-tu persuadé que ce mythologème est vrai (ὦ Σώκρατες, σὺ τοῦτο τὸ μυθολόγημα πείθει ἀληθὲς εἶναι)? » (229c5), Socrate répondra maintenant de manière biaisée, et tentera en même temps de corriger le défaut de Phèdre en lui donnant une leçon sur l'interprétation, puis, conjointement, une leçon *de regard*. Or ces deux leçons visent et définissent le principe de « vérité ». Pour Socrate, la question sur la « vérité » des mythes est une question d'« incrédule » qui cherche des explications à tout. On se satisfait

En effet, au début de l'*Iliade* (cf. Hom. *Il.* II 305–310) Ulysse rappelle le « terrible » présage de la durée de la guerre, présage qui a lieu auprès d'une source et des autels (περὶ κρήνην ἱεροῦς κατὰ βωμοῦς) au pied d'un beau platane où coulait une eau claire (καλῆ ὑπὸ πλατανίστῳ, ὅθεν ῥέειν ἀγλαὸν ὕδωρ). Outre le parallélisme typologique entre le présage raconté par Ulysse et le mythe de l'enlèvement de la jeune Orithye par Borée (des sacrifices de jeunes vivants dans les deux cas, avec une iconographie symbolique de l'âme), c'est le rappel précis des indications topiques qui frappe, comme si Platon avait laissé à Socrate le soin de citer Homère, sans le nommer, afin d'indiquer ainsi la nature du lieu et de présager en même temps de la nature du thème abordé dans le dialogue. Peut-être faudrait-il rappeler aussi, dans la même veine des allusions à la tradition archaïque, la forte connotation symbolique du platane. Aussi bien chez Hérodote, (cf. Hdt. *Hist.* 7, 27, 2) que chez Xénophon (cf. Xen. *Hell.* 7, 1, 38) il est question du « platane d'or » des Achéménides, dont Xénophon dit que malgré sa célébrité « il ne suffisait pas à faire de l'ombre à une cigale ». Il s'agit d'une œuvre archaïque offerte à Darius le Grand, prestige de la cour de Xerxès et devenue à l'époque des guerres médiques un symbole des ennemis des Grecs. Ici, le « très haut platane » serait comme l'enseigne de la frontière entre le monde grec et le monde oriental, deux modèles politiques et épistémologiques en conflit, et peut-être évoquerait-il aussi une frontière entre le monde révolu, archaïque, et le monde nouveau marqué par le prestige d'Athènes.

27. Sur ce point, à savoir les significations que revêt le terme *atopos* pris ici dans le sens de lieu/non-lieu, et non dans le sens habituel (bizarre, extravagant) dans lequel Platon l'utilise le plus souvent, cf. M. Bonazzi (Platone, *Fedro*, tr. it. cit., pp. 13–15, n. 19).

si dans la configuration d'un lieu on décèle des indices concordants et on conclut sur l'endroit précis et sur le déroulement exact des *faits*: même commis par des êtres divins, le crime n'est pas parfait dès lors qu'il laisse des *traces* dans la nature. Interpréter des mythes, en revanche, ne relève pas du même procédé. S'il s'agit de persuasion, le mythe reste une affaire de sophistes qui projettent des images *phantastiques*, relevant du mélange des genres, et les interprètent de manière réaliste ou positive, se montrant ainsi capables de tout expliquer par des arguments et des développements logiques²⁸. Cette approche pourrait convenir à des « fils de la terre », comme Platon appelle dans le *Sophiste* les philosophes atomistes en les opposant aux éléates, mais elle ne convient pas à ceux qui savent reconnaître dans les mythes les lieux et la voix d'Homère, c'est-à-dire une manifestation de ce qui prend sa source ailleurs, comme une révélation, et qui a un tout autre but. Donc Socrate laisse de côté les explications « rationalistes » des sophistes, ayant une certaine grâce (*charis*) bien qu'elles proviennent de savants dépourvus de *pistis*²⁹, et parle maintenant en son nom. Il est rare que Socrate se livre à des considérations sur le monde des dieux et des êtres divins relevant des mythes, sans citer des « autorités ». Mais ici Socrate parle d'une certaine expérience dont il faut bien distinguer le genre spécifique, en faisant sortir Phèdre du mélange des genres dans lequel il est plongé, ayant pris pour « autorités » Lysias et l'opinion de la cité qui, aux yeux de Socrate, ne sont justement pas les guides qui conviennent à l'apprentissage auquel Socrate voudrait que Phèdre aspire et s'applique désormais.

A la question de la « vérité » Socrate répond donc par des arguments censés persuader son auditoire de la véracité des choses les plus invraisemblables, tel l'enlèvement d'une jeune fille par le vent. Il répond donc en invoquant des causes apparentes à ce qui ne peut pas s'être manifesté visuellement puisque dans un mythe il ne s'agit pas d'existants à proprement parler, mais de figures, d'images et d'actes ou relations qui révèlent. Socrate commet l'erreur de Phèdre en mimant ce que celui-ci semblait vouloir s'entendre dire. Puis, il change de sujet. Parlant en son nom, il passe de l'explication à l'interprétation, mais il choisit son objet ainsi que la toile de fond sur laquelle il projette à la fois son interprétation et les arguments de son refus de tout expliquer. L'enchaînement n'est pour une fois pas serré et Socrate prend le temps de nommer explicitement les choses pour que Phèdre comprenne bien la leçon, alors que Socrate ne parle plus du mythogème d'Orithye et de Borée, point de départ précis de la demande de son

28. Une argumentation semblable se trouve dans Plat. *Euth.* 6a5–c8, au sujet des mythes racontant guerres et déboires des dieux. C'est Socrate qui demande à Euthyphron s'il y croit vraiment ; puis Socrate déconstruit les mythes à la manière dont il déjoue l'interprétation des figures mythologiques dans le prologue du *Phèdre*.

29. Plat. *Phaedr.* 229c6–d3.

compagnon. La question de la vérité incite désormais Socrate à généraliser. Ce faisant, il insiste sur le rôle de la « croyance » (*pistis*). Le manque de *pistis* est en effet une seconde fois mentionné (229e2), toujours à propos de la méthode d'interprétation des sophistes, mais il est évoqué maintenant au sujet de ces créatures étranges, Hippocentaures, Chimère, Gorgones et Pégases, de ces êtres hétérogènes dont il faut « redresser l'image » (εἶδος ἐπανορθοῦσθαι) afin de ramener leur apparente excentricité à la vraisemblance (εἰκός). Or cette occupation, fatigante car relevant d'une sagesse grossière (ἀγροίκω τινὶ σοφίᾳ), semblable à la science et aux difficultés de ceux qui labourent plutôt la terre que l'esprit, ne convient pas à celui qui cherche au contraire son bonheur dans le loisir pour l'étude (σχολή)³⁰.

Si je glose ainsi le passage, au lieu de le citer en entier (229c6–e3), c'est pour mieux faire ressortir deux aspects. Socrate insiste sur le côté figuratif des êtres monstrueux dont il cite les noms. Pour la plupart il les cite d'ailleurs au pluriel pour bien montrer qu'il ne se réfère pas aux créatures elles-mêmes ni à leurs mythes respectifs, mais à des représentations multiples et diverses de ces monstres hétérogènes figurant habituellement sur la poterie et sur les armes, dans les différents décors et non moins dans les discours des sophistes. Savoir « lire » cette *iconographie* et pratiquer ainsi l'art de l'interprétation est une tâche pénible, et qui plus est, d'un gain mineur pour l'intellect. Ce genre de savoir herméneutique n'a d'effet que sur ceux qui, entourés à satiété de ces représentations, ne les voient plus, comme d'ailleurs ils n'écoutent plus les récits mythiques, mais s'étonnent et admirent les *savants* qui leur fournissent à l'occasion des explications compréhensibles, adaptées à leur niveau de vie. En somme, c'est une occupation pour ceux qui cherchent des « propos de table ». Or Socrate oppose ce type d'interprétation, dont l'objet est de l'ordre de l'iconographie³¹, à l'interprétation des vivants, humains ou divins, qui lui apprennent à connaître l'âme par des récits et le

30. Sur l'interprétation des mythes et de ces créatures monstrueuses car *mixtes*, avec citation de ce passage précis du *Phèdre*, cf. Procl. *Th. plat.* I 4 (Proclus, *Théologie platonicienne*, éd. et tr. fr. par H. D. Saffrey et L. G. Westerink, Paris, Les Belles Lettres, 2003, tome I, pp. 22–23). Proclus en fait un argument en faveur de la critique qu'il formule lui-même concernant le mélange de la mythologie et des explications naturelles. La seule « bonne » interprétation des mythes est celle « conforme aux principes divins que nous portons en nous (οἰκειάς τᾶς περὶ τῶν θεῶν ἐν ἡμῖν προλήψεσιν) », *ibidem*. S'il semble suivre à la lettre le propos de Socrate, Proclus n'est pourtant pas fidèle à la démonstration entière dans laquelle Platon inscrit le refus de Socrate de répondre à Phèdre sur la « vérité » du petit mythe athénien. Il est vrai que Socrate oppose à l'interprétation des figures mythologiques la science réflexive à laquelle l'engage l'injonction delphique; mais, aussitôt, Socrate fait en contrepoint l'éloge du lieu et assoit la citation du mythe dans le cadre physique qui servira au dialogue sur l'amour et à son discours inspiré sur la nature et la destinée des âmes. La complémentarité du *logos* platonicien devient une vision unilatérale chez Proclus.

31. Plus loin, dans l'énumération des œuvres rhétoriques, Socrate va rappeler des chapitres d'un traité de Protagoras, dont celui qu'il appelle « le style imagé (εἰκονολογία) » (Plat. *Phaedr.* 267c1), avec un terme proche de celui que j'utilise pour désigner les représentations mythologiques citées par Socrate dans sa réfutation de l'interprétation des mythes par les sophistes.

principe de l'existant à travers tout ce qui se manifeste phénoménalement, et qui le conduisent au bout du compte à se connaître lui-même.

C'est donc le premier détour que fait Socrate dans ce dialogue riche en détours longs comme un bras du Nil (tels les mythes dits « égyptiens »)³² ou courts comme une image (tel l'attelage ailé qui est appelé un « récit court »)³³. Cet exposé, relativement étendu dans le prologue et passablement critique, met en scène d'une part l'explication positive, par un lien de type causal, des faits probables déroulés dans un lieu certain, et de l'autre l'interprétation de l'interprétation comme redressement des figures symboliquement hétérogènes, à qui les amoureux des symboles cherchent à donner un ordre interne, propre à leur assemblage de natures ou de genres distincts³⁴. Ce « détour » ne vise cependant pas directement le mythe lui-même car, de toute évidence, Socrate n'évoque pas des récits mais uniquement des conjectures et des représentations. Dépenser son temps et son art sur des représentations, n'est guère une occupation digne d'un philosophe, car ces représentations n'apportent rien ni à la compréhension des mythes eux-mêmes ni à l'homme pour qui dévider le fil d'un récit signifie bénéficié de la révélation que le mythe actualise quand on l'écoute.

Balayant d'un revers de main les explications causales et les représentations, donnant congé à l'iconographie mythologique qui parsème les discours et les décors mondains, Socrate procède ensuite à un *autoprotrait* intellectuel. Il déclare ce qu'il cherche, comment et dans quel but, décline ses compétences, ses options et ses habitudes, dévoile la nature de son destin, se compare à un vivant simple et paisible, en se distinguant de Typhon,

32. La comparaison du détour avec un « long bras du Nil » est une allusion au passage 257d9–10 (ἀπὸ τοῦ μακροῦ ἀγκῶνος τοῦ κατὰ Νεῖλον). Mais ce passage, censé expliquer l'expression γλυκὺς ἀγκῶν (« doux détour ») dans la réplique de Socrate à Phèdre au sujet du discours des politiciens, est considéré par la plupart des éditeurs comme une interpolation cf. L. Robin (Platon, *Phèdre*, tr. fr. cit. pp. 56–57, n. 3); R. Velardi (Platone, *Fedro*, tr. it. cit., p. 228, n. 188); M. Bonazzi (Platone, *Fedro*, tr. it. cit., p. 149, n. 192). Je rapproche cette comparaison, malgré l'incertitude qui pèse sur son authenticité, d'une réplique de Phèdre qui ironise sur la facilité de Socrate à produire des « histoires égyptiennes » (Αἰγυπτίους [...] λόγους ποιεῖς, 275b4–5), après que celui-ci a raconté le mythe de l'invention de l'écriture par le « vieux dieu » Theuth dont l'emblème est l'ibis (cf. 274c4–275b3). Mais il y a aussi d'autres allusions platoniciennes à la nécessité d'un long détour ou d'un long circuit (μακρὰ ἢ περίοδος) dans un discours rhétorique ou philosophique: cf. *Phaedr.* 274a2–3, *Pol.* 283b, *Resp.* 504b.

33. Cf. Plat. *Phaedr.* 246a4–5. Avant de présenter la vision de l'attelage ailé pour dire « comment est l'âme (οἶον μὲν ἔστι) », Socrate oppose les mythes qui révèlent « tout de l'ensemble et qui sont des divins et longs récits (πάντη πάντως θείας εἶναι καὶ μακρᾶς διηγήσεως) », à image vraisemblable (ἔοικεν) qui est un « récit court (ἐλάττωνος) ».

34. Pour une autre présentation de la critique de l'interprétation formulée par Platon au début du *Phèdre*, dans une optique différente de la nôtre puisque inscrite dans la perspective plus large d'une démarche diachronique de la critique philosophique de l'interprétation, et d'une critique de la métaphysique dans la foulée, de Platon à Gadamer, Ricœur et Derrida, cf. Y. Elissalde, *Critique de l'interprétation*, Paris, Vrin, 2000 (en partic. *Platon contre les herméneutes*, pp. 40–111; sur le *Phèdre*, pp. 50–57).

la bête polytropicque et incontrôlable comme le vent violent qui renverse l'ordre du monde, puis, afin que le contraste produit par ses paroles puisse jouer ici son rôle de moyen privilégié d'expression sans que tout ne soit remis d'emblée en question, il finit brusquement, en remettant Phèdre sur le droit chemin et en l'assurant qu'ils venaient d'arriver entre temps à l'arbre très haut que celui-ci visait depuis la sortie d'Athènes³⁵.

Arrivé à l'endroit qu'il cherchait, Phèdre reçoit donc, au lieu d'une réponse concernant une histoire de rapt de jeune fille, le portrait de celui qu'il a en face de lui et qui maintenant le conduit ailleurs. Car Socrate n'a pas encore fini sa leçon; il doit apprendre à Phèdre à *voir* l'endroit où il se trouve avant de le laisser au plaisir de faire sa lecture du texte de Lysias. Après avoir donné congé aux créatures hétérogènes et aux phantasmes des représentations, et après avoir reconnu que les explications causales des récits présentent un certain intérêt mais ne conduisent pas au bout des choses puisqu'elles ne permettent ni de saisir la présence ni de connaître les principes des êtres et des actes dont il est question, Socrate doit maintenant donner aussi une explication et attribuer une signification à l'aspect des choses immanentes en apprenant à Phèdre comment il faut regarder tout ce que lui montre ce qui l'entoure; en d'autres termes, comment le regard peut devenir lui-même un instrument de l'interprétation. En réponse à l'éloge de la beauté du lieu où Borée est censé avoir enlevé Orithye, Socrate va donc prononcer l'éloge de la beauté du lieu où se trouve la source, l'autel d'Achéloüs, le grand arbre et le gattilier en fleur. Or, à la différence de l'image abstraite qu'avait brossée Phèdre, composée de mots équivoques, désignant des qualités sans référent phénoménal unique et singulier (229b2–4), la description donnée par Socrate est une image *iconique* à deux dimensions (230b2–c6), chacune mesurant avec exactitude un genre précis de particularités propres au lieu tel que Socrate le perçoit et le connaît.

L'une de ces dimensions prend l'expérience visuelle comme étalon: c'est la trame du dessin, du contour que présentent les formes (comme la forme carrée du platane) et le contraste d'une sorte de peinture en clair-obscur qui rend les volumes par le jeu de l'ombre et de la lumière comme le langage

35. Cf. Plat. *Phaedr.* 229e4–230a8. Tout ce passage, qui aboutit au lieu visé par Phèdre sous le grand platane, décline dans l'ordre: (1) le thème de la « connaissance de soi », le précepte delphique, (2) la remise, au sujet des mythes, de la persuasion aux significations traditionnelles (πειθόμενος δὲ τῷ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν), dont il n'y a pas lieu de chercher des explications rationnelles, et (3) l'autoportrait même de Socrate en vivant de nature simple (non composée), aimable et dépourvu d'orgueil, bien qu'il sache qu'il participe en quelque sorte d'une destinée divine (ἡμερώτερόν τε καὶ ἀπλούτερον ζῆσον, θείας τινὸς καὶ ἀτύφου μοίρας φύσει μετέχον). Platon brosse ainsi les principaux traits d'un *portrait* philosophique de Socrate au moment même où les deux hommes aboutissent à l'endroit qu'ils cherchaient, comme si le voyage initiatique devait nécessairement conduire Phèdre à remplacer son admiration pour Lysias par celle pour Socrate.

cache certains aspects et en révèle d'autres, ne pouvant jamais tout dire de ce que l'œil enregistre et faisant en sorte que la pensée supplée à l'absence en récupérant l'ensemble à partir des distinctions et des relations. L'autre dimension, que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de *subjective*, naît de la confrontation, selon un ordre précis, de toutes les facultés de perception avec les manifestations de la nature (l'odorat est bien celui des fleurs du gattilier, le toucher, celui de l'onde fraîche de la source, l'ouïe, celle de la stridulation des cigales, etc.), manifestations par lesquelles l'ordre naturel cache ses lois puisque la nature ne se montre jamais en elle-même mais toujours à partir de ce qu'elle engendre: la présence perceptible du vivant singulier. Ces deux dimensions sont complémentaires et portent dans leur rapport étroit les significations de l'ensemble des éléments et des êtres ici présents. Il s'ensuit que le lieu décrit par Socrate est non seulement *situé* et *caractérisé*, mais que la parole arrive aussi à le surprendre en tant que vivant, et donc à le croquer en mouvement. A la différence des figures et des représentations qui sont dans le probable ou le vraisemblable à l'égard du vrai (πρὸ τῶν ἀληθῶν τὰ εἰκότα εἶδον), comme dans les discours des sophistes et des rhéteurs³⁶, la parole, pour Socrate, doit ici saisir l'effectif, l'acte immanent: faire sentir l'odeur des fleurs de gattilier, entendre, toucher, voir l'eau qui traverse le pré avec son frémissement et ses reflets, respirer l'air qui est bon, écouter le bruissement de vitalité qui bat son plein au cœur de l'été; même les pieds de Socrate sont à leur aise sur le tapis vert, autant que sa tête posée sur la pente douce couverte d'herbe succulente, arrosée par la source. Mais dans cette effectivité, et en particulier dans cette surenchère évidente de la vitalité, se cache, comme dans les mythes, la trame symbolique qui recèle l'objet de la description-éloge du lieu. Seuls les indices sont là — l'autel d'Achéloüs avec ses statuette, l'apex de l'été indiqué par la floraison de l'arbuste³⁷ et par le chant des cigales —, mais ces indices suffisent pour que l'on reconnaisse le lieu où, selon la tradition, les âmes peuvent descendre dans le monde à ce moment précis de l'année. Socrate énumère toutes les traces nécessaires à une lecture symbolique et mythologique du lieu dont il décrit avec précision l'immanence phénoménale³⁸. Or, autant les traces

36. Voir plus loin les propos de Socrate sur l'usage des formes de style indirect dans les discours d'Événus de Paros, de Tisias, de Gorgias, etc. (cf. Plat. *Phaedr.* 267a–b).

37. Le gattilier (*agnus castus*) fleurit vers la fin de juillet.

38. La quasi citation homérique cachée sous tous les éléments qui composent ce *décor* joue un double rôle: elle signale la dimension symbolique du lieu, mais elle fait aussi office d'anamnèse et de définition de la lecture toujours biaisée de la perception des manifestations sensibles. Socrate *voit* le lieu parce qu'il connaît la « bible »; il le voit dans la mesure où il le *reconnait*. Si pour lui l'évocation du lieu tient de l'éloge et de la description, donc des exercices de la rhétorique conséquents à la reconnaissance du *topos* archaïque, pour Platon en revanche, qui met en scène le lieu et les acteurs, l'allusion homérique est la première étape dans la mise en place du dispositif philosophique de la connaissance. L'appel à l'autorité permet de saisir le phénoménal et l'événement non dans la caducité

sont « pauvres », autant la donation phénoménale ne peut qu'être « saturée », pour employer le vocabulaire actuel de la phénoménologie³⁹, afin que de ce contraste ressorte la possibilité de saisir au sein même de l'apparaissant son principe. C'est ainsi que doit procéder un bon discours, adapté à ce lieu. La leçon *du regard* répond ainsi, par-dessus l'autoportrait de Socrate, à la question de la « vérité » du mythe et à la mise en discussion des arguments nécessaires pour assurer la pertinence de l'interprétation et lui donner une légitimité *hic et nunc*.

Pendant, cette description du lieu n'est pas sans rapport avec le *portrait* d'un Socrate « vivant paisible et de nature simple » (voire unifiée), ayant toutefois quelque chose de divin dans son destin qui le rend pour certains semblable à ce fils étrange d'Héra, l'orgueilleux et tempétueux Typhon⁴⁰, réplique de Borée par son emportement à l'égard des jeunes dont l'âme ne serait pas encore entièrement descendue et qui, par conséquent, ne savent pas encore se maîtriser et se connaître eux-mêmes. Comme en différé, les deux dimensions de la description du lieu ajoutent à l'autoportrait de Socrate une signification qui éclaire l'enchaînement de ces deux prises de parole et rendent évident ce qui était resté ambigu dans l'antithèse avec Typhon. Il est rare qu'il y ait des mots en trop dans les dialogues de Platon. Le vivant Socrate n'a rien à apprendre du lieu et des arbres, comme il l'affirme avec condescendante ironie à Phèdre qui ne comprend toujours pas (230d4), car le lieu et les arbres que Socrate saisit sont en effet *en lui*, au bout de ses facultés sensibles et à la portée de ses connaissances, comme lui-même est *dans* le grand vivant cosmique. Socrate veut garder l'ordre, non le renverser, et voudrait même en être le gardien, s'il le fallait. Mais de cet ordre — il s'agit certes du cosmos, de la manifestation universelle — il n'y a pas de réplique ou de double; l'altérité n'est donc pas possible, comme dans les relations avec les hommes de la ville desquels Socrate a toujours « quelque chose à apprendre ». La connaissance de l'existant et du principe de l'apparaissant, du phénoménal dans sa totalité, ne peut alors que

de la *physis*, mais selon l'ordre dévoilé par les mythes. Remarquons par ailleurs que la description que Phèdre donne du lieu ne nous renseigne que sur les éléments génériques du décor : filet d'eau, rives verdoyantes, grand arbre (cf. Plat. *Phaedr.* 229b9), tandis que Socrate nomme et décrit les espèces précises qui participent au décor et qui nous renseignent sur l'ensemble des significations que recèle cette mise en scène.

39. J'emprunte à Jean-Luc Marion ce vocabulaire de l'expérience phénoménologique, phénomène pauvre/ phénomène saturé, ainsi que les catégories de « visible » et de « révélé ». Cf. J.-L. Marion, *La croisée du visible*, Paris, La Différence, 1991; Idem, *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001; Idem, *Le Visible et le Révélé*, Paris, Cerf, 2005.

40. Sur Typhon, et plus largement sur toutes les figures mythologiques évoquées dans ce passage, cf. R. Velardi (Platone, *Fedro*, tr. it. cit., pp. 120–121, n. 42). Remarquons aussi, touche d'espièglerie platonicienne, que tout de suite après avoir évoqué Typhon, Socrate prononce le nom de sa mère, Héra, en exprimant sa stupeur devant la beauté du lieu ombragé, sous le platane, comme s'il venait tout juste de le découvrir.

passer nécessairement par d'autres voies. Il faut le saisir en soi-même, en étant soi-même à la fois l'objet et l'agent qui actualise les données inscrites dans l'objet. Se connaître soi-même, comme l'indique le mot delphique (τὸ Δελφικὸν γράμμα, 229e5–6), ne se réduit donc pas à saisir l'identité de *Socrate* en lui-même, le seul *vrai*, Ἀὐτοσωκράτης, comme dira Plotin⁴¹, mais comprend aussi tout ce dont Socrate rend acte, décrit et fait l'éloge, et même ce à quoi il rend aussi justice quand il le peut. Ou, plus exactement, Socrate en lui-même ne se réduit pas à son identité mais comprend aussi ce que Socrate choisit et fait être par la connaissance qu'il a et par l'expression qu'il donne de ce qui se révèle et de ce qui se manifeste à lui: le jeune homme qu'il croise dans la rue, la rivière qu'il descend, l'arbre qui le réjouit de son ombre, la voix du *daimôn* qu'il entend parfois.

Si l'ensemble du dialogue présente la construction et la déconstruction de ce fragile échafaudage de la vision et de la révélation qui sert à définir le jeu entre la connaissance directe et la connaissance indirecte propre à l'objet particulier de ce texte, l'âme en l'occurrence, le prologue est celui qui non seulement prépare la scène, mais donne aussi la clé pour en comprendre le mécanisme et l'enjeu. Platon construira ensuite deux autres échafaudages sur ce même modèle, bien que plus sobres dans les moyens: dans le *Sophiste*, pour définir les genres de l'être, et dans le *Théétète* pour la pensée. Dans les deux, comme dans le *Phèdre*, le langage sert de plan catoptrique et fait image, mais à chaque fois autrement. Ici, dans le *Phèdre*, le mouvement de l'âme agit et produit simultanément des images *iconiques* (la description d'un lieu particulier ou l'autoportrait de Socrate) et des *effets de visibilité* (désirs, expressions de la pensée, dévoilement du caché, gestes et actions): Phèdre, étourdi d'enthousiasme, quitte la ville sans réfléchir aux effets de son acte et *brille* de plaisir en lisant le discours de Lysias (234d1–6); Socrate, emporté à son tour par l'enthousiasme que lui insuffle la nature divine du lieu, tient un discours inspiré et se laisse emporter hors de lui par des visions et par le signe audible du *daimôn*⁴². Mais le caractère automoteur de l'âme⁴³ interdit à celle-ci de s'identifier à l'une ou l'autre de ces images ou de se révéler en entier à travers l'un ou l'autre de ces effets. L'âme ne peut

41. Plot. *Enn.* V 7, 1, 3.

42. Tout le second discours de Socrate est traversé d'enthousiasme (cf. Plat. *Phaedr.* 243a3–257b6). La palinodie contient en outre un éloge du délire et une typologie des *maniai* (cf. 244a3–245c2). La voix du *daimôn* est entendue par Socrate avant de prononcer la palinodie, comme une injonction et comme un signe avant coureur; c'est au moment du second *intermezzo* dialogal (cf. 241d4–243b8) que la voix du *daimôn* arrête Socrate qui veut traverser l'Illisos, ayant interrompu son discours avec la tête voilée.

43. Cf. Plat. *Phaedr.* 245c5–246a2. C'est la grande démonstration (ἀποδείξις) de l'immortalité de l'âme par l'argument du mouvement par soi. Le passage, dans la palinodie de Socrate, précède l'image de l'attelage ailé.

avoir une seule définition ni une identité toujours égale à elle-même, un lieu stable et une forme figée comme une image, toujours pareille comme l'effigie d'un ancêtre. Principe perpétuellement en acte, l'âme se confond avec le vivant, le mouvant impossible à saisir, comme le visage d'un vivant est impossible à saisir n'étant jamais semblable à lui-même d'un instant à l'autre. En revanche, le visage est capable de prendre toutes les expressions et de jouer aussi tous les rôles, bien qu'il ne puisse jouer tous les rôles que dans un ordre précis, comme le langage d'ailleurs, expression de l'âme dans un corps propre, ne peut signifier, lui non plus, que dans un seul sens pour dire *vrai*⁴⁴. De la nature de l'âme il n'est en effet pas possible de saisir ce qu'elle est vraiment (ἄξιως λόγου κατανοῆσαι) sans en référer à la nature du tout (ἄνευ τῆς τοῦ ὅλου φύσεως)⁴⁵. Mais comment remonter à partir d'un seul vivant, et de chaque vivant, à la totalité et au principe universel sans connaître l'ordre des moyens?

Serait-ce à cette fin que Platon esquisse dans le prologue un *portrait* de Socrate? Projeté sur la toile de fond qui apparaît comme le support de visibilité nécessaire à ce texte, l'*autoportrait* de Socrate joue le rôle d'une démonstration de la distinction et de l'unité entre l'âme et la phénoménalité de l'existant. Socrate ne cherche pas ce qui serait différent de lui (τὰ ἀλλότρια, 230a1), car rien de ce qui lui apparaît comme différent n'est *réellement*; Socrate réfère ici aux Gorgones, aux Pégases etc. (230d4 sq.), non aux arbres et au lieu près de la source, évoqués plus loin. En revanche, saisir son identité met d'emblée en évidence le rapport entre la singularité et la totalité que recouvre l'âme — l'âme *de l'un* et l'âme *du tout*, toutes deux *apparentes* et pourtant dissimulant leur nature unique en même temps qu'elles jouent le rôle de révélatrices des distinctions et des contrastes dans le visible, le manifesté et l'évident. On ne peut connaître le propre de l'âme, comme le propre d'un visage particulier d'ailleurs, que par retour, en observant et en mesurant les effets produits, à condition que le regard sache à la fois reconnaître ce qu'il voit et ne pas transformer tout ce qu'il saisit en reflets *sur l'eau* et en représentations. C'est ce même mouvement que doit suivre le langage: passer du discours d'école à la parole en nom propre et au dialogue.

44. Cf. ivi, 264c2–5; d2–6; il s'agit de la comparaison du discours à un vivant (πάντα λόγον ὡσπερ ζῶον συνεστάναι), avec un corps constitué à la manière des vivants, puis de l'illustration de cette image par contraste avec l'épithaphe de Midas qui, lu dans n'importe quel ordre, dit toujours la même chose, mais enferme néanmoins la parole comme une tombe enferme le corps du défunt. On remarquera le parallèle discret entre les images élégiaques des quatre vers de l'épithaphe (l'eau qui coule, les arbres qui verdoient, le tertre et la statuette en bronze) et les éléments qui composent la scénographie décrite dans le prologue.

45. Ivi, 270c1–2, assertion célèbre, selon laquelle la connaissance de l'âme individuelle est dépendante de la connaissance de l'âme universelle, c'est-à-dire de la totalité de l'existant.

3. Naturel et phénoménal (*image*)

Revenons maintenant sur nos pas. Que signifie *sortir de la cité*? Pour saisir ce mécanisme de détournement et construire cette voie oblique vers la connaissance de l'âme, il est nécessaire de sortir de la cité. Est-ce à dire qu'il faut sortir du régime des lois politiques pour passer (temporairement) sous le régime des lois de la *physis*? Si c'est le cas (régime politique vs lois naturelles), cela signifie que la connaissance de l'âme nécessite alors un *estrangement* de la cité et l'effectuation d'une expérience transcendante (la *physis*, lieu des puissances divines) qui ne soit pas instituée comme acte de manifestation/dévotion publique. Phèdre et Socrate quittent la ville, et plus précisément le voisinage du temple de Zeus Olympien, pour se diriger vers un endroit où il n'y a que des petits autels pour des sacrifices à des divinités de l'agriculture et de la chasse, ainsi que des lieux pour des « rites de passage » entre les genres (mi-humain/mi-divin) pratiqués dans un espace naturel où les règnes végétal, animal et minéral se manifestent dans leur élément et n'ont besoin d'aucune autre expression. La rivière, les arbres, les cigales portent leurs noms et recèlent des « histoires » mais n'ont nullement besoin de définitions ou de démonstrations. C'est un espace à la fois *libre* et *peuplé*, comme une sorte de lieu ouvert aux puissances, la demeure intime des dieux, des âmes et des démons. Ce lieu est réservé en principe à la contemplation, dans le silence des lois du « grand vivant », contemplation que ne peut relayer aucun discours. Or Socrate et Phèdre pénètrent dans cet espace *étranger* avec le désir, celui de Phèdre en premier, de (se) lire un discours. Cette contrariété produite par Phèdre devra être corrigée par Socrate, comme l'offense à Eros des deux premiers discours devra être corrigée par la palinodie.

Ce lieu apparaît en outre, du moins tel qu'il est décrit par Platon, comme une quasi citation d'Homère — le lieu du présage sur la durée de la guerre de Troie décrit par Ulysse, le lieu de la rencontre entre Ulysse et Calypso ou entre Ulysse et Nausicaa, ou encore le lieu où Ulysse se réveille lorsqu'il est débarqué par les Phéaciens en Ithaque, près de la grotte où il faisait jadis ses dévotions et près en même temps du grand olivier du port. Selon les mots mêmes de Platon, atteindre ce lieu signifie la descente à la source commune de la parole et de l'âme. Serait-ce alors une évocation du lieu rituel le plus ancien, dévolu à la mère nourricière, à la *physis* ou (*pace* aux platoniciens) à la *khôra*? Tel que Platon le décrit, ce lieu, à la fois sauvage et enchanteur, est un lieu de frontière entre l'immanent et le transcendant, un lieu où la source vient au jour, jaillit, un lieu de la fécondation, du plaisir et du danger du rapt, des rituels de séduction et d'offrande. Lieu de ce qui s'écoule et sans cesse se transforme, lieu partagé par l'eau et par le vent, lieu de l'inspiration, de la divination (Apollon) et de l'enthousiasme, c'est-à-dire

de la possession par les dieux. Il est aussi montré comme le lieu de la clarté maximale (de l'été, du matin, de l'onde claire de la source et de la rivière) et en même temps comme un lieu plein de recoins sombres (l'ombre des arbres et de la grotte, des profondeurs de laquelle jaillit une source, et parfois un serpent), comme si ce lieu des contrastes était à la fois plein de mystères et gros de révélations. Un lieu de la vie et de la mort, de l'ascension et de la descente de l'âme, c'est-à-dire de cycles qui s'enchaînent, entre la caducité (cigales, fleurs des herbes ou du gattilier, feuilles du platane) et la pérennité ou le retour perpétuel. Dans la palinodie Socrate raconte la réincarnation des âmes... Le lieu apparaît en tout cas sans couleurs pures: un lieu où les lumières et les ombres dessinent les volumes, mais ne laissent paraître aucune couleur franche; on sait qu'un gattilier a des fleurs mauves le plus souvent, que l'herbe est verte, que le platane a des teintes argentées, mais tel qu'il est décrit, sans aucune couleur mentionnée, ce lieu apparaît comme un grand dessin monochrome obombré, semblable au royaume des morts, à une étendue sans condition de visibilité immanente⁴⁶.

En contrepoint avec la question concernant la sortie de la cité, une seconde question s'impose. Pourquoi la présence de l'eau revêt-elle une singulière importance dans ce prologue et sera-t-elle encore évoquée tout au long du dialogue? Pourquoi Platon choisit-il comme lieu de l'entretien la proximité avec la grotte-sanctuaire d'Achéloüs, la divinité archaïque des eaux, et notamment des sources nourricières et fécondes⁴⁷? La source, de même que la rivière, l'Ilissos, sont des eaux vives, courantes, des lieux propices à la présence des nymphes, les divinités tutélaires de l'eau. Mais l'eau est aussi le lieu narcissique par excellence⁴⁸, dionysiaque et homérique, en contraste avec le soleil qui monte, la journée estivale et le caractère apollonien du dialogue, opposé au caractère nocturne et dionysiaque du

46. Pour le monde grec c'est la couleur qui assure la visibilité des choses. Voir Ch. Mugler, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs. Douze siècles de dialogue avec la lumière* Paris, Klincksieck, 1964.

47. Dans la descendance directe des Titans, Achéloüs « au tourbillon d'argent », Ἀχελώϊον τ' ἄργυροδίνην, est l'un des fleuves que Téthys enfanta à Okéanos, selon Hésiode (cf. Hes. *Th.* 337–340). Il est la divinité des eaux douces et courantes, sources et eaux vives. Représenté avec tête anthropomorphe et cornes de taureau, signe de ses métamorphoses en animal impétueux, taureau ou serpent gigantesque, tel que le décrira Ovide dans le récit de son combat avec Hercule (cf. Ovid. *Met.* IX 1–100), Achéloüs est la divinité rustique par excellence, figure de la nature et des combats de l'homme avec les « éléments » déchaînés. La maîtrise de la puissance des eaux courantes et leur utilisation pour fertiliser la terre, est symbolisée par la corne arrachée à Achéloüs et sa transformation en « corne de l'abondance », selon Ovide. Mais la divinité archaïque, toujours entourée de nymphes, est surtout associée à la fécondité et à la transformation perpétuelle qui régit le règne de la *physis*.

48. Pour les interprétations du rapport entre présence et identité partant des lectures néoplatoniciennes du prologue du *Phèdre* en relation avec l'élément aquatique, cf. P. Hadot, *Plotin et Porphyre. Etudes néoplatoniciennes*, Paris, Les Belles Lettres, 1999, pp. 225–266 (*Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin*).

Banquet. La tradition de ce type de lieux sacrés (grottes, sources) remonte très haut dans le temps, bien que leurs traces archéologiques soient difficiles à repérer et soient souvent chronologiquement plus récentes que les évocations textuelles⁴⁹. Est-ce donc pour rappeler les philosophes anciens et leurs traités *Sur la nature* (Héraclite, Empédocle, Parménide), ou bien pour accomplir un rituel « secret » que Phèdre et Socrate sortent de la ville, quittent le régime des lois et de la raison, et descendent s'entretenir de l'amour, du beau et de l'âme sur les bords verdoyants de l'Ilissos, auprès d'une source gardée par Achéloüs et ses nymphes?

On ne saurait ici répondre, mais on peut au moins suggérer une hypothèse de lecture. Le prologue du *Phèdre* associe les deux ordres qui déterminent un lieu: l'ordre *naturel* et l'ordre *phénoménal*. Selon le premier, le lieu décrit avec ces deux repères — l'autel de Borée, lieu de sacrifice, et celui d'Achéloüs, consacré au culte de la fécondité, les deux juxtaposés — est un lieu où s'accomplit un perpétuel rite de passage (en l'occurrence le passage des âmes), à cette condition près que la manière « archaïque » d'appréhender la *physis* par le combat et les métamorphoses des puissances contraires, est ici revisitée par Platon et réinvestie par un enseignement de la philosophie. Celui-ci suit lui-même une sorte de rituel sublimé, un processus anagogique « de rapt » ou « de passage », dont le but est de connaître la nature ou l'*ousia* de l'âme. Mais en même temps, selon le second ordre, ce lieu, décrit selon ses fonctions rituelles archaïques, est devenu ici un *topos* littéraire et philosophique, une *représentation*, afin de pouvoir porter (et montrer) une signification en dehors du cadre rituel, cadre dans lequel l'acte est encore conçu comme un *engendrement* même s'il s'agit de l'enseignement et du savoir: « la vision du beau va enseigner l'homme appelé à devenir philosophe »⁵⁰.

Autrement dit, la mise en scène dans le prologue d'un lieu *visible* pour accueillir le dialogue sur l'âme, l'amour et le beau servirait de banc d'essai pour les possibilités du *logos*. Le prologue mettrait donc à l'épreuve les moyens dont dispose la parole confrontée au phénoménal: comment saisir

49. Un exemple de lieu ressemblant de près à celui décrit dans le *Phèdre* pourrait être le bois sacré avec la fontaine d'Anna Perenna dans les environs de Rome, près de la porta Flaminia. Anna Perenna était l'une des premières divinités de Rome, peut-être étrusque, divinité de l'engendrement et de la maternité; la fontaine dite d'Anna Perenna est elle aussi décorée avec la tête d'Achéloüs et les trois nymphes, comme à côté d'Athènes l'autel dans la grotte avec des statuettes votives et la source, près de l'Ilissos. La description homérique du lieu arrosé par une source, avec des autels de sacrifices sous un beau platane, où est apparu le serpent avalant la couvée de passereaux (cf. Hom. *Il.* II 305–310), est aussi une évocation précise de ce type de lieu archaïque de culte. Sur le thème littéraire antique de la grotte, avec son symbolisme mythologique archaïque, et sur les traces archéologiques de la tradition des grottes artificielles, cf. H. Lavagne, *Operosa Antra. Recherches sur la grotte à Rome de Sylla à Hadrien*, cit.

50. Plat. *Phaedr.* 248c4; il est question, même si c'est métaphorique, de l'ensemencement de l'âme par le *logos* à travers la vision.

à sa source ce qui apparaît et comment exprimer ce qui dans le phénoménal tient de la réalité physique d'une part, avec ses espèces et ses lois propres au vivant, et de l'autre tient de ce que les modalités de réception produisent elles-mêmes en construisant des images, des représentations et même des récits censés capter nature et principes qui se cachent dans le phénoménal, ou qui du moins restent en retrait. Pour cette raison ce lieu, dont la visibilité est la condition première, présente deux dimensions. L'une est topique et relève de l'ordre de l'étendue; le lieu donne ainsi prise aux facultés de perception. L'autre dimension naît du contraste et du jeu des distinctions; le lieu se construit alors comme une projection d'images en sur-impression, telle le mythologème d'Orithye ou les références homériques transparentes projetées sur les rives de l'Ilissos pour donner un sens aux apparences et pour signifier ainsi la distance que prend nécessairement la parole par rapport aux choses *en présence*. Les actes de paroles et les agissements des acteurs vont ensuite se dérouler dans cette scénographie, la concurrence entre le donné phénoménal et la puissance du logos étant maintenue en sourdine et ponctuée par des rappels (l'heure solaire, le chant des cigales).

En tant que lieu *de la source*, ce lieu se définit comme celui où *s'engendrent* avec les âmes les formes du savoir et les significations données aux choses à partir de leurs principes et du pouvoir de distinction propre à la saisie des choses par la parole. A ce double titre, de naissance et de combat pour la maîtrise, le lieu est nécessairement *mortifère*; descendues, les âmes sont soumises au destin et acquièrent la sagesse au bout de rites mortifères d'initiation — faire mourir pour pouvoir faire renaître; la métaphore agraire de la semence et du rythme cyclique de la vie et de la mort est elle aussi récurrente, comme l'évocation de l'eau, tout au long du *Phèdre*, jusque dans l'histoire des «jardins d'Adonis»⁵¹. Mais en même temps ce lieu devient un *topos* exemplaire de la philosophie à mesure que Socrate remplace l'*engendrement* du savoir par d'autres types d'action *paidétiques*, tel le loisir pour l'étude (σχολή) évoqué en contrepoint de la nécessité de se connaître soi-même, par contraste avec le savoir épais dont se nourrit l'interprétation rustique (*agroikos*) des mythes (229e–230a). Quelle est cette *leçon philosophique* que Socrate extrait du lieu choisi par Phèdre hors de la cité? Il faut que toutes les choses qui font l'objet de la connaissance soient relayées par leur *apparaître* et que l'*apparaître* soit lui-même perçu comme une condition inscrite dans la nature substantielle des choses individuelles et des êtres singuliers. L'*apparaître* phénoménal constitue non seulement la face par laquelle l'ordre naturel se laisse saisir, mais il est aussi la condition qui permet d'articuler une épistémologie à l'ordre naturel. Il faut en outre inscrire les choses dans le phénoménal et dans la distinction des genres, passer donc du

51. Cf. *ivi*, 276b1–277a3.

physique à l'ontologique, et s'assurer qu'un lien réciproque peut être tendu comme un fil entre la multiplicité et l'unité, entre l'identité et la totalité, un lien réciproque qui tient sur l'usage adéquat du langage. Sortir donc de la linéarité de l'*engendrement* grâce à un travail sur la distinction des genres, et définir par conséquent les choses qui sont et celles qui ne sont pas par ce qui relève du genre des doubles, des représentations, des détours nécessaires par des images, genre à distinguer par contraste de celui dont relèvent les catégories du beau ou du vrai, c'est-à-dire les choses dans lesquelles brillent soudain l'évidence (ἐναργής) des formes⁵².

Ce lieu, à la fois précis et fictif, dévoile ainsi l'objectif du drame qui est en train de se jouer entre Phèdre et Socrate (*alias* Lysias et Platon) et qui se joue nécessairement en registre comique puisque Socrate pastiche le vieux mythologème athénien, le premier de toute la série de mythes que présente Socrate à Phèdre, comme il parodie Homère et le voyage initiatique d'Ulysse sur la mer, ici Socrate et Phèdre cheminant pieds nus dans le petit courant de l'Ilissos. À l'époque de Plutarque c'est encore l'aspect scénique et dramatique du *Phèdre* qui semble être la clé courante de lecture⁵³, alors que les associations mythologiques: Phèdre–Orithye, Lysias–Pharmacée, Socrate–Borée (*alias* Typhon), relevant déjà de l'interprétation plus que de la lecture et du commentaire, sont l'œuvre de la postérité néoplatonicienne. En témoignent Hermias l'Alexandrin, et avant lui Porphyre, bien que le rapprochement ne soit pas aussi clair chez ce dernier, dans *L'antré des nymphes*, puisque la référence est à l'*Odyssee*, que reprend typologiquement le prologue du *Phèdre*, non au *Phèdre* lui-même⁵⁴. L'héritage de ce prologue semble en tout cas avoir été double: la postérité épicurienne, surtout latine bien que Plutarque s'y réfère aussi dans l'*Erotikos*, a retenu l'image et en a fait le *topos* bucolique par excellence (*locus amœnus*), tandis que la postérité néoplatonicienne a privilégié le substrat révélé par les références mythologiques, dont elle s'est servi pour faire du prologue du *Phèdre* un argument en faveur d'un enseignement initiatique sous des symboles homériques, ainsi que sous la figure de Socrate et sa devise tutélaire. De l'héritage de

52. Cf. *ivi*, 250b5–6. Sur ce passage et sur le rôle de l'évidence dans la connaissance *directe* que l'on peut avoir du Beau, cf. A. Vasiliu, *Comment parler du beau? L'âme et ses discours dans le Phèdre*, cit.

53. Cf. le début de *Plut. Erotic.* 1, cité *supra*.

54. Bien qu'il n'y ait pas de référence explicite au *Phèdre*, les allusions à Platon et à la présence d'Homère dans les dialogues ne manquent pas dans l'ouvrage de Porphyre mentionné (*Gorgias*, *Phédon*, *République*, *Timée*). En outre, l'historiette d'Orithye et de Borée est citée (cf. *Porph. De Antr. Nymph.* 26) et Borée tout seul est lui aussi évoqué plusieurs fois pour désigner le Nord, le vent « amoureux » (ἐρωτικὸν) et « nourricier », ou la direction de la génération des âmes qui naissent. Porphyre cite les références de Platon aux mythes et aux *topoi* homériques et insiste sur l'usage appuyé fait dans les dialogues comme s'il s'agissait de présenter des doctrines sacrées à travers des images, des symboles et des récits. Il n'en fait pas une théologie, puisque Platon lui-même ne pratique pas l'interprétation, mais prépare en revanche le terrain pour Proclus.

cette seconde interprétation Proclus, dans la *Théologie platonicienne* (I, 4) fournit l'indice le plus clair, tandis que la lecture naturaliste et bucolique connaîtra un retentissant succès à la Renaissance et demeurera l'image la plus tenace d'une Antiquité d'Arcadie jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Mais, comme l'enseigne Socrate, l'interprétation peut trahir si on se met à vouloir redresser les *figures* sans se connaître d'abord soi-même (lire: sans avoir une connaissance adéquate du singulier) et sans entretenir une relation de foi avec ce que la lettre elle-même fait voir et donne à penser en l'énonçant explicitement. L'interprétation, dans ce cas, est une médiation qui peut trahir la connaissance quand on ne distingue pas ce qui vient de nous et ce qui ne nous appartient pas.

vasiliu@canoe.ens.fr

Paradigmi dell'immagine

Filosofia dell'immagine e forme della verità

FRANCESCO PAPARELLA

ABSTRACT: *Paradigms of image. Philosophy of image and Structures of the truth*

The article deals with the relation between image and sign in the attempt to reconstruct the main attitudes towards signs. In this way the article defines two important paradigms for the philosophy of images in the Western thought: the “platonian” one and the one summarized by Jean–Luc Nancy. The first describes iconic/ mimetic instruments and signs as inadequate for creating true knowledge, while the second considers the image and sign itself as the positive poles of the knowledge dichotomy. The article demonstrated that both the paradigm are identical because they refuse to think about knowledge as dialogue between the objective and the linguistic pole, and proposes a third paradigm, described by the Neoplatonic approach to images, able to reach this balance.

KEYWORDS: Augustine, Eriugena, Jean–Luc Nancy, iconic sign, mimetic sign, symbol.

In Occidente la filosofia dell'immagine, come segno iconico e mimetico¹, viene elaborata a partire da una preoccupazione prevalentemente aletica². L'immagine è giudicata sulla base della sua capacità di dire la verità. Il tradizionale sospetto che accompagna le immagini è, parallelamente, un sospetto intorno alla loro capacità di rendere adeguatamente testimonianza alla verità.

Questa prospettiva dalla quale si guarda alle immagini porta con sé la declinazione in termini semiotici della stessa questione delle immagini: l'immagine è pensata come segno e come tale giudicata in base alla sua capacità di rinviare in modo più o meno adeguato al proprio referente.

1. Sulla polisemia e la complessità della categoria di “immagine” cfr. J.–J. Wunenburger, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 (tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999). Mi permetto di rinviare anche a F. Paparella, *Image*, in *New Catholic Encyclopedia Supplement 2012–13: Ethics and Philosophy*, a cura di R. Fastiggi e J. Koterski, Detroit, Gale, 2013, vol. II, pp. 742–744.

2. Cfr. ad esempio A. Vasiliu, *L'image, l'icône et le visible au début de l'ère chrétienne*, in *Le grand livre des icônes. Des origines à la chute de Byzance*, a cura di T. Velmans, Paris, Hazan, 2002, pp. 209–222; 237–239 (tr. it. di C. Formis, *Il visibile, l'immagine e l'icona all'inizio dell'era cristiana*, in *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, a cura di T. Velmans, Milano, Jaca Book, 2002, pp. 209–222); O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age. V^e–XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008.

Ne consegue, quindi, che il mutare dei paradigmi semiotici, nella definizione dell'assiologia tra segno e referente, ha conseguenze immediate anche sulla filosofia occidentale dell'immagine.

I più importanti modelli aletico-semiotici di indagine intorno alle immagini rinvenibili nel mondo occidentale possono essere ridotti a due: un paradigma iconoclasta, che accentuando il valore del referente nella forma del sapere come *adaequatio rei et intellectus*, riconosce uno scarso valore aletico alle immagini e un paradigma iconodulo, che accentuando il valore del segno nell'attività conoscitiva dell'uomo, riconosce all'immagine una capacità (pressoché esclusiva e unica) di dare accesso alla verità.

Entrambi questi modelli in realtà definiscono una medesima forma della verità: benché fondati sull'attribuzione del massimo potere aletico a categorie differenti (referente/cosa e immagine/segno), paradigma iconoclasta e paradigma iconodulo sostengono un medesimo modello di verità polarizzato, nel quale ogni positività appartiene a uno solo dei termini del binomio aletico.

La costruzione di una filosofia dell'immagine autenticamente alternativa è possibile allora solo pensando l'immagine mediante un terzo modello semiotico e una terza teoria aletica, fondata sulla necessità di un dialogo e un rapporto paritetico tra i termini (segno e cosa) in gioco nella ricerca della verità.

Come le precedenti anche questa "terza via" può essere rinvenuta e definita grazie ad alcuni momenti del pensiero occidentale.

L'articolo è volto sia alla ricostruzione dei primi due paradigmi sia alla definizione del terzo, nel tentativo di mostrarne il carattere autenticamente alternativo nell'elaborazione di una filosofia dell'immagine.

1. Iconoclastia: contro la verità delle immagini

Il paradigma iconoclasta non deve essere identificato semplicemente e interamente con l'iconoclastia quale fenomeno teologico storicamente determinato. La polemica che inizia con Leone III intorno al 727 d. C. e che termina con il concilio di Nicea (787), per poi svilupparsi in una seconda fase a partire dall'813 con Leone V l'Armeno sino all'842, rappresenta solamente un momento o un'espressione di una più vasta tendenza iconoclasta nel pensiero occidentale, al cui cuore si possono rinvenire alcune specifiche questioni teoriche³.

3. Per una ricostruzione del dibattito iconoclasta nella tradizione occidentale cfr. M. Bettetini, *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Roma, Laterza, 2007.

Le espressioni più chiare del paradigma iconoclasta così definito possono essere identificate in una linea dottrinale di matrice platonica (*Repubblica* e *Sofista*) ripresa in ambito cristiano da Agostino e operante in diversi altri momenti e contesti storico-teorici⁴.

Platone sviluppa la propria critica alle immagini in diversi luoghi della sua opera; tra questi il X libro della *Repubblica* e i passaggi del *Sofista* a partire da 240a sono i più chiari e più celebri.

L'immagine per Platone ha una natura decettiva, soprattutto in quanto *eidôlon* (parvenza ingannevole, fantasma)⁵.

L'immagine mimetica, frutto della riproduzione iconica di un oggetto materiale, costituisce un allontanamento dalla realtà metafisica dell'idea (l'essere non diveniente, oggetto per questo di un sapere epistemico) e va espulsa dalla comunità perfetta proprio in quanto non adeguata all'ideale aletico sul quale quella comunità è fondata.

L'immagine rappresenta un dispositivo segnico che indebolisce, anziché rafforzare, il legame con il referente del processo conoscitivo. Il denotato immateriale di ogni discorso veritativo (l'idea) non può essere colto dall'immagine quale segno materiale; questa mostra unicamente l'oggetto materiale e lo mostra *in quanto* materiale, ovvero non eidetico. Ciò che l'immagine manifesta con estrema vividezza è l'aspetto diveniente di ciò che non diviene, l'idea incarnata; come tale l'immagine è strutturalmente incapace di dire la verità.

Un passo del *Politico* (285e — 286a) riassume bene questa dottrina platonica: la conoscenza delle cose materiali si produce con strumenti diversi rispetto a quella che verte intorno alle cose immateriali. Queste ultime, le più nobili e perfette, non hanno immagini fabbricate dall'uomo (*eidôlon ouden pros tous anthrôpous eirgasmenon*) e possono essere colte solo dalla ragione.

Proprio il carattere decettivo dell'immagine, come segno massimamente distante dal vero referente, giustifica paradossalmente la preoccupazione anti-idolatrice che anima, già in Platone, la critica alle immagini⁶.

4. Su questo punto cfr. ancora M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit., pp. 129ss. Fra le espressioni particolarmente significative di questa tradizione teorica devono essere annoverati i *Libri carolini*, opera del 793 d. C. ca. che rappresenta la risposta dell'ambiente culturale franco al concilio di Nicea. Cfr. A. Freeman, *Scripture and Images in the 'Libri carolini'*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo*, 41, 15–21 Aprile 1993, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1994, vol. I, pp. 163–188.

5. Sebbene in parte differente, anche l'accezione di immagine come *eikôn* è in Platone colpita dalle stesse critiche. Cfr. M. Bettetini, *Contro le immagini*, cit., pp. 13–15.

6. Sebbene la preoccupazione per le conseguenze idolatriche dell'immagine sia tipicamente vetero-testamentaria l'elaborazione teoretica del pericolo idolatrico connesso all'immagine e alle sue qualità aletiche deve essere ricercata in Platone che individua per primo i rischi semiotici dell'immagine stessa. Quanto ai luoghi scritturali sull'idolatria si vedano: *Es.* XX 3–5; *Deut.* V 7–8. Cfr. poi

L'idolatria è il culto riservato all'idolo, al simulacro del divino; il divieto biblico di fabbricare immagini è connesso con la lotta all'idolatria. Realizzare un'immagine come idolo del divino porta con sé il rischio di identificare l'idolo stesso con la divinità alla quale si vuole rendere culto, tradendo così la natura immateriale e ineffabile del divino; il pericolo è l'identificazione indebita di segno e referente, la sostituzione del referente con la sua immagine quale segno, la confusione tra segno e denotato, nella convinzione che il segno restituisca in modo perfetto e autentico il proprio referente.

Platone definisce le ragioni filosofiche del pericolo idolatrico quale confusione semiotica tra immagine e oggetto rappresentato. Nel *Sofista* (240a — 240d) lo Straniero spinge Teeteto a riconoscere che l'immagine è qualcosa di creato a imitazione e somiglianza di una vera realtà; come tale l'immagine è non vera ma semplicemente simile al vero e ciò, in ragione dell'identità tra vero ed essere che Platone discute nelle pagine di quel dialogo, porta all'assurda conclusione che qualcosa di non vero e di non esistente (l'immagine, appunto) esista.

L'immagine allora è un falso simile al vero, fatto a somiglianza del vero ma diverso da questo; l'immagine è ciò che viene fatto riproducendo la verità secondo somiglianza, ma è anche ciò che è diverso rispetto alla verità riprodotta (*to pros talêthinon aphômoiômenon eteron toiouton*)⁷.

In tal modo l'immagine si presenta come in sé idolatrica: è capace per la sua somiglianza con l'oggetto riprodotto di far dimenticare la distanza tra segno e referente, inducendo a confondere il simulacro con la cosa reale, ma al tempo stesso è differente dal vero che pure riproduce, cosicché l'identificazione tra l'immagine e il suo referente conduce all'errore e alla confusione dei piani ontologici (realtà materiale/idea, terreno/divino).

La dottrina agostiniana intorno alle immagini può essere considerata consimile alla filosofia iconoclasta di Platone. Anche in Agostino la prospettiva dalla quale si guarda alle immagini e dalla quale le si giudica è quella semiotico-epistemologica definita dalla relazione uomo-Verità.

La sola sorgente del Vero, tuttavia, per l'Agostino del *De magistro*, è Dio e il Verbo il quale dona la luce del sapere all'uomo interiore, mostrandogli le Idee e il giusto ordine delle cose. Questa conoscenza non può essere prodotta da nessuno strumento finito e da nessun veicolo materiale. Nel *De magistro* egli attribuisce allo stesso segno verbale una funzione tutt'al più reminiscenziale e adiuvante per quanto riguarda il possesso del sapere, il quale si produce unicamente «*ipsis rebus, Deo intus pandente, manifestis*»⁸.

M. Halbertal, A. Margalit, *Idolatry*, Cambridge, Harvard University Press, 1994².

7. Cfr. Plat. *Soph.* 240a. Al medesimo esito giunge anche Plat. *Crat.* 432a — 433a, quando, trattando della natura della parola, Platone asserisce la necessaria commistione, nel segno, di somiglianza e differenza rispetto al suo referente.

8. Cfr. Aug. *De mag.* in Idem, *Op. 6.4*, ed. Weigel, CSEL 77, Vindobonae, Tempsky, 1961, 12.40.

All'interno di questa dottrina sulla conoscenza e sul valore del segno, Agostino non può allora che pensare l'immagine iconica come un dispositivo semiotico materiale-sensibile e attribuirle conseguentemente un basso valore aletico⁹. D'altra parte, anch'egli rinviene nell'immagine il pericolo idolatrico, prodotto dalla sua ambigua natura di riproduzione simile e al tempo stesso diversa dal proprio modello.

Nel *De diversis quaestionibus octoginta tribus* il filosofo di Ippona sviluppa un'analisi dell'immagine mediante il confronto tra questa categoria e quelle di uguaglianza e somiglianza. Definendo l'estensione logica e i sottoinsiemi comuni tra i termini presi in considerazione, egli sottolinea come l'immagine sia differente dall'uguaglianza: due elementi di cui il primo è immagine del secondo non sono uguali, in quanto persistono differenze relative alla sostanza delle due realtà (come quella che sussiste tra il riflesso speculare e la realtà riflessa). L'immagine, d'altra parte, osserva ancora Agostino, è prodotta («expressa») dalla realtà della quale è raffigurazione, conservando così con questa un legame¹⁰. In tal modo egli ripropone la definizione dell'immagine come segno ambiguo e idolatrico, già presente nel *Sofista* platonico: l'immagine non è la cosa riprodotta, tanto che non potrà mai essere uguale a essa, ma al tempo stesso è connessa al proprio referente (ne è un effetto) e a questo rimanda costantemente in virtù di una certa somiglianza.

Questa ambivalenza dell'immagine è da Agostino ancora più chiaramente descritta in un passo dei *Soliloquia*¹¹. Qui egli sottolinea come l'immagine sia vera immagine (vero dipinto di un uomo, ad esempio) solo nella misura in cui è una falsa realtà (un falso uomo), in quanto non identica in nessun modo alla cosa che riproduce; la falsità propria dell'immagine, d'altra parte, consiste nell'essere simile alla realtà che raffigura (l'uomo), poiché se così non fosse non potrebbe essere una falsa occorrenza di quella specifica cosa (dell'uomo stesso) e non sarebbe neppure in nessun senso falsa. L'immagine, quindi, è vera perché falsa e falsa perché vera, secondo quell'intreccio (*sumplokê*)¹² di essere e non essere che già Teeteto riconosceva proprio dell'*eikôn*¹³.

9. Così nel *De diversis quaestionibus octoginta tribus* Agostino afferma che i sensi conoscono solo ciò che muta (mentre la Verità è immutabile) e che ingannano in quanto non c'è nulla di sensibile che non contenga un elemento di falsità. Cfr. Aug. *De div. quaest. oct. trib.*, in Idem, *Op. 13.2*, ed. Mutzenbecher, CCSL 44a, Turnhout, Brepols, 1975, 9.

10. Ivi, 4. Importante per la filosofia dell'immagine medievale, in particolare per la teoria delle tre forme di *visiones* nei *Libri carolini*, è anche la *quaestio* LXIII del *Dialogus quaestionum* LXV, la paternità agostiniana del quale è però dubbia.

11. Cfr. Aug. *Solil.*, Taurini, Domus Editorialis Marietti, 1929, II 10, 18.

12. Cfr. Plat. *Soph.* 240c.

13. Su questo punto cfr. anche Aug. *De Gen. ad Litt. imp. lib.* in *Op. 1* (1894), CSEL 28, ed. Zycha, New York-Londra, Johnson Reprint Corporation, 1970, XVI, 57.

Il paradigma platonico–agostiniano intorno all'immagine, quindi, considera il segno iconico come uno strumento del tutto inadeguato a cogliere la verità. Tale paradigma, inoltre, dà espressione a una teoria del rapporto segno–referente nel quale il valore aletico appartiene completamente al referente. Agostino fornisce l'espressione più chiara di questa dottrina semiotica quando nel *De magistro* afferma che il segno non ha nessuna autentica capacità di cogliere la verità, la quale risulta comunicata direttamente dall'illuminazione divina all'anima dell'uomo.

2. Iconodulia, ovvero il primato epistemologico dell'immagine

Il rovesciamento di una simile filosofia dell'immagine può essere rinvenuto nella teoria dell'immagine di Jean–Luc Nancy.

Nel testo *Tre saggi sull'immagine*, Nancy analizza l'immagine mettendola in relazione con la categoria di «rappresentazione».

Il «rappresentare» è definito da Nancy in quell'opera come: «presenza esibita»¹⁴. Con questa formula Nancy intende affermare che l'immagine, in quanto rappresentazione, supera la semplice presenza e la (supposta) immediatezza della cosa, aprendo uno *spazio differenziale* tra la cosa in sé e la manifestazione della cosa stessa nel suo essere raffigurata.

Tale dottrina intorno all'immagine conduce il filosofo francese ad asserire la relazione tra l'immagine stessa e la categoria dell'assenza, tanto come assenza *della* cosa nella sua immediatezza quanto come assenza *dalla* cosa nella sua immediatezza. L'atto del rappresentare in questo modo è fondato tanto sulla presa di distanza dalla cosa in sé in cui l'immagine stessa, proprio in quanto immagine, consiste (l'immagine per essere se stessa è sempre altra dalla realtà rappresentata), quanto nel rifiuto della pura datità della realtà al di là dell'immagine¹⁵. Questo plesso concettuale viene sintetizzato da Nancy attraverso l'affermazione per cui solo nell'immagine c'è la «medesimezza» della cosa¹⁶.

Nancy stesso fornisce maggiori indicazioni sul significato della categoria della «medesimezza» asserendo che nell'immagine si dà l'essere sé della cosa o il vero «essere presente»/«presentarsi» della cosa¹⁷. Il filosofo francese, quindi, mette in relazione l'immagine con l'identità della cosa e con il suo

14. Cfr. J.–L. Nancy, *Image et violence. L'image–Le distinct. La représentation interdite*, Paris, Galilée, 2002 (tr. it. di A. Moscati, *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio, 2011³, p. 68).

15. Sulla critica a questa concezione dell'identità cfr. il concetto di imitazione come emulazione/contrapposizione in G. Bornino, *Cogito diventa imago: lo statuto plurale dell'arte da Nietzsche a Nancy*, in *Intorno a Jean–Luc Nancy*, a cura di U. Perone, Torino, Rosenberg & Sellier, 2012, pp. 103–108; 106–107.

16. Cfr. J.–L. Nancy, *Image et violence. L'image–Le distinct. La représentation interdite*, tr. it. cit., p. 41.

17. Ivi, p. 19; 21.

darsi: l'immagine è ciò che rende possibile un'autentica presenza della realtà e che, quindi, si contrappone a una modalità inautentica dell'identità della cosa. La dottrina nanciana sull'immagine può essere compresa allora solo grazie all'individuazione di tale forma autentica dell'identità della cosa con se stessa. Questa questione è risolta da Nancy attraverso la dottrina dell'assentarsi della verità. Nell'immagine, afferma infatti Nancy, si produce:

[...] l'ambivalenza per la quale il senso (o la verità) si distingue incessantemente dal reticolo dei significati, che comunque continua a toccare: [...] ogni intenzione, ogni pensiero mettono in gioco il senso assoluto (o la verità stessa) che non cessa tuttavia di distanziarsi e di assentarsi da ogni significato. Anzi ogni significato costituito (per esempio questa frase e tutto questo discorso) costituisce per se stesso un segno distintivo della soglia, al di qua della quale il senso (la verità) si assenta. Non è altrove, infatti, che il senso si assenta, ma proprio qui. Per questo l'arte è necessaria, e non è un diversivo. L'arte rimarca i tratti distintivi di quell'assentarsi che fa della verità la verità assolutamente¹⁸.

L'immagine (e l'arte) è ciò in virtù del quale la verità si dà assolutamente. La verità è nell'immagine in quanto in questa non si dà presenza "piena" o definitiva, ma si produce un fenomeno di sottrazione, di apertura e di eccedenza (di ogni significato e del senso). La verità nell'immagine è lo stesso sottrarsi, il "distanziarsi" del senso, una forma di presenza come assenza¹⁹.

In questo modo l'immagine diviene epitome di ogni attività segnica e modello del segno perfetto. Segno, infatti, è per Nancy uguale a soglia e, quindi, a confine («segno distintivo»); solo in virtù di un simile limite, che il segno stesso è, si apre lo spazio ulteriore dell'assentarsi della verità, così come unicamente nell'affermarsi dell'identità della cosa con se stessa diviene possibile l'alterità dall'identità stessa²⁰. Se nell'immagine si produce la verità e se la verità è presenza come assentarsi e distanziarsi, la non-verità (e con essa ogni forma inautentica di identità/presenza) dovrà corrispondere a una presenza piena e definitiva, a un'identità perfetta e risolta in sé²¹. Nei *Tre saggi* (e in particolare ne *La rappresentazione interdotta*) questa forma di falsità e di inautentica presenza è descritta da Nancy come la pretesa di raggiungere l'immediatezza e «l'unità stessa» della cosa²².

18. Ivi, p. 49.

19. Sul tema in Nancy della reazione alla chiusura-separazione metafisica e alla categoria di "fondamento" cfr. J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, pp. 34-40 (tr. it. di D. Tarizzo, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 25-31); Idem, *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1986, pp. 17-34 (tr. it. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio, 1992, pp. 24-37).

20. Nancy ricorda che il darsi di un "altrove" è condizionato dall'esistenza di un "qui" come soglia a partire dalla quale e oltre la quale si apre lo spazio dell'altro e dell'assenza.

21. Cfr. le categorie di "ontologia del corpo" e di "corpo" come superficie senza nulla al di sotto di sé in J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, p. 31; p. 17 (tr. it. di A. Moscati, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 1995, p. 32, p. 17).

22. Cfr. J.-L. Nancy, *Image et violence. L'image-Le distinct. La représentation interdite*, tr. it. cit., p. 27;

L'immagine/rappresentazione, pertanto, è luogo della «medesimezza» in quanto evento dell'assentarsi e del prendere le distanze da ogni significato determinato. La verità dell'immagine (e dell'arte), quindi, è «che la rivelazione non abbia luogo e resti imminente [...]», cosicché l'immagine è «[...] l'imminenza infinitamente sospesa su di sé»²³. Per questo l'immagine è un'intensità, una forza, un contagio («metessi»), la presenza stessa senza soggetto.

In questa dottrina sull'immagine viene rovesciato l'ordine assiologico aletico e semiotico proprio del paradigma platonico-agostiniano. L'immagine è considerata come momento del darsi della Verità di contro alla cosa; la categoria di “cosa”, infatti, quale modello raffigurato dalla rappresentazione artistica, è convertibile in Nancy con quello di referente pieno e significato ultimo, che arresta il rinvio segnico, coincidendo con la presenza inautentica dell'«immediatezza» e dell'«unità stessa». Il modello semiotico operante in tale dottrina individua nel segno il polo aletico primario; l'immagine, infatti, è per Nancy l'autenticità del segno quale evento che istituisce la soglia e con essa la possibilità del distanziarsi della Verità²⁴.

Così facendo, tuttavia, l'orizzonte teorico di Nancy resta all'interno del paradigma platonico-agostiniano dell'immagine, invertendone semplicemente i poli assiologici²⁵ proprio nell'attribuire ogni positività aletica all'immagine. A riprova della continuità tra la scelta teorica di Nancy e il paradigma platonico sull'immagine, si deve notare innanzitutto come anche in *Tre saggi sull'immagine* l'immagine stessa venga pensata come autentica solo nella misura in cui è falsa cosa, secondo lo stesso modello che già Agostino nei *Soliloquia* sviluppava: con il tema dell'assenza dalla/della cosa l'immagine è pensata semplicemente quale alterità dalla cosa.

In secondo luogo bisogna osservare come anche Nancy riprenda il tema dell'idolatria, quale pericolo connesso all'immagine, anche se egli naturalmente rovescia l'assiologia dell'idolatria, pensando l'idolo come la negazione della verità propria dell'immagine-arte e non come il prodotto della rappresentazione artistica stessa²⁶. Egli, infatti, pensa all'idolo come immanenza e unità di sé della cosa. Come nella tradizione platonica l'idolatria

45. Cfr. il concetto di “collettivo” in J.-L. Nancy, *Che cos'è il collettivo*, in *Intorno a Jean-Luc Nancy*, cit., pp. 15-21, pp. 18-19, p. 21.

23. Cfr. J.-L. Nancy, *Image et violence. L'image-Le distinct. La représentation interdite*, tr. it. cit., pp. 27-28.

24. Cfr. J.-L. Nancy, *Image et violence. L'image-Le distinct. La représentation interdite*, tr. it. cit., in cui si istituisce una differenza tra segno e immagine; l'immagine, tuttavia, può essere considerata (a partire dal tema del segno/soglia) come la verità di ogni dispositivo segnico e, quindi, come l'autentica essenza del segno stesso.

25. In Nancy l'immagine è affrancata dalla subordinazione alla cosa e non è “immagine di”; cfr. J.-L. Nancy, *Image et violence. L'image-Le distinct. La représentation interdite*, tr. it. cit., p. 23; 63.

26. Ivi, pp. 57ss.

dell'immagine è l'identificazione indebita tra raffigurazione e cosa, fondata sulla somiglianza della prima con la seconda nella falsità della raffigurazione stessa (che è sempre altra dalla cosa in sé), così il filosofo francese definisce l'idolo quale volontà di rendere totalmente presente, in modo pieno e perfetto, nell'immagine ciò a cui l'immagine stessa rinvia, di contro alla verità dell'immagine stessa. Anche per Nancy nell'idolo, dunque, si cancella la distanza tra l'immagine e la cosa, ma questa operazione è scorretta perché così facendo si riconduce l'immagine quale «medesimezza» all'identità piena («immediatezza») di cui la cosa (quale modello del raffigurare) è epitome²⁷.

Nancy allora contrappone semplicemente la Verità dell'immagine come assenza alla non-Verità dell'identità chiusa propria della cosa (la vera immagine è la falsa cosa), così come la tradizione platonico-agostiniana contrapponeva la non-Verità dell'immagine quale falsa cosa alla cosa stessa (a questa simile ma ontologicamente diversa, segno materiale incapace di rinviare a quelle realtà immateriali che sono l'unico vero essere e l'unico vero referente di ogni conoscenza)²⁸.

L'autentica uscita dal paradigma platonico sull'immagine, pertanto, deve essere rinvenuta in una differente filosofia dell'immagine.

3. Tra l'immagine e la cosa: realtà e immagini simboliche

La possibilità di individuare un'alternativa filosofia dell'immagine e una connessa differente teoria del rapporto tra segno e referente è data dallo studio delle forme di denotazione simbolica, la cui espressione più complessa e interessante risulta rappresentata dai sistemi metafisici neoplatonici, in particolare quello di Giovanni Eriugena.

Nel pensiero neoplatonico ed eriugeniano, infatti, il simbolo e l'immagine (traslata, metaforica) a questo connessa costituiscono categorie cardinali alle quali è attribuita una centrale funzione nell'economia della stessa teoresi neoplatonica²⁹. Nella visione gerarchica neoplatonica, ogni realtà è il prodotto della processione della *dynamis* dell'Uno da se stesso e occupa un differente posto nelle varie ipostasi cosmiche in base alla sua prossimità

27. È presente in Nancy anche un recupero delle accuse veterotestamentarie all'idolo come sordo e muto, che il filosofo francese reinterpreta quali metafore per una dottrina dell'identità come pienezza e arresto del rinvio segnico.

28. Per ragioni di spazio si può qui solo accennare al tema del rapporto tra immagine, da un lato, e violenza, crudeltà, mostruosità, dall'altro. Benché inizialmente associati, in Nancy l'immagine è differente dalle altre tre categorie. Cfr. J.-L. Nancy, *Image et violence. L'image-Le distinct. La représentation interdite*, tr. it. cit., pp. 145ss.

29. Cfr. almeno R. Roques, *L'univers dionysien: structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, Les éditions du Cerf, 1983 (tr. it. di C. Ghielmetti e G. Girgenti, *L'universo dionisiaco. Struttura gerarchica del mondo secondo ps. Dionigi Areopagita*, Milano, Vita & Pensiero, 1996, pp. 315s.; 254 n. 16).

rispetto all'Uno e al conseguente grado di perfezione onto-tenologica che la definisce.

Poiché ogni realtà intermedia rende possibile la processione dell'Uno, ogni ente viene all'essere e sussiste solo grazie al rapporto con le proprie cause superiori. In questo modo sostanze appartenenti a diversi livelli gerarchici sono connesse da un rapporto analogo a quello che intercorre tra il simbolo e la cosa simbolizzata: ogni realtà superiore (e lo stesso Uno-Dio) trova manifestazione, in modo oscuro e indiretto, nei suoi effetti ontologicamente inferiori.

Tale relazione *secundum symbolum* tra realtà gerarchicamente differenti è fondata su due meccanismi, tra loro interrelati. Da un lato, la continuità ontologica tra causa ed effetto (la causa opera rendendo possibile il fluire dell'unica *dynamis* cosmica) spiega come la realtà creata possa essere riflesso del proprio principio. L'effetto, infatti, in questo modo condivide una frazione dell'essere della sostanza che lo produce e perciò è legato a questa da una somiglianza ontologica. Dall'altro lato la similitudine, ontologicamente fondata, tra l'effetto e la sua causa trova espressione attraverso le forme del rimando metaforico³⁰. Il meccanismo in base al quale viene resa manifesta la presenza della qualità creaturale nella causa divina, infatti, è quello del dire metaforico secondo l'analogia a quattro termini (nella forma $A : B = C : D$). In Eriugena, in questo modo, il leone è simbolo del Cristo perché la presenza in entrambe le realtà di attributi consimili è evidente se si sviluppa un'analogia a quattro termini: come il leone (A) domina su ogni altro animale (B) così Cristo (C) sconfigge il peccato (D)³¹.

Nel pensiero erigeniano in questo modo il simbolo diviene ausilio voluto dalla Provvidenza divina per permettere all'uomo di conoscere il Principio primo del Tutto³². La manifestazione simbolica dell'essenza divina, infatti, rappresenta l'unica occasione di contemplazione del divino stesso. La natura divina, per Eriugena, è tale per cui nessuna parola la può dire³³; essa non può essere conosciuta non solo dalla ragione finita ma neppure dallo stesso intelletto divino attraverso un atto di autocoscienza. Dio in quanto eterno e infinito riposa infatti nel Nulla della sua sovra-essenza, condizione nella quale è sconosciuto persino a Se stesso³⁴.

30. Cfr. Scot. Erig. *Exp. in ierarch. coel.* ed. Barbet, Turnhout, Brepols, 1975, XV 282-284; II 1047-1053.

31. Ivi, II 1041-1042. Sull'origine aristotelica di tale modello esplicativo del rimando metaforico e sulla sua importanza per la metafisica neoplatonica mi permetto di rinviare a F. Paparella, *Le teorie neoplatoniche del simbolo. Il caso di Giovanni Eriugena*, Milano, Vita & Pensiero, 2008.

32. Eriugena parla di *materialis manuductio*, cfr. Scot. Erig. *Exp. in ierarch. coel.*, cit., I 506.

33. Cfr. Scot. Erig. *Periph. I*, ed. Jeaneau, CCCM 161, Turnhout, Brepols, 1996, 456a3-5.

34. Scot. Erig. *Periph. II*, ed. Jeaneau, CCCM 162, Turnhout, Brepols, 1997, 586c28; 598b29. Anche la manifestazione simbolica comunque ha un valore assolutamente parziale (*periphrasin, per ambitum, secundum analogiam*); cfr. Scot. Erig. *Exp. in ierarch. coel.*, cit., I 293-325.

Una simile dottrina del simbolo permette di ripensare l'immagine come *mimêsis* e rappresentazione. All'interno dell'orizzonte del pensiero simbolico l'immagine mimetica, infatti, può essere pensata come rappresentazione di una realtà simbolica e, attraverso la raffigurazione di questa stessa realtà, può rivelare un aspetto delle sostanze immateriali: la rappresentazione plastica o pittorica del leone diviene occasione di manifestazione e contemplazione del divino. La riproduzione mimetica di soggetti simbolici produce allora un'ibridazione di linguaggio iconico e di linguaggio simbolico, offrendo soluzione ai limiti aletici che la tradizione platonico-agostiniana aveva riconosciuto all'immagine.

Innanzitutto l'immagine di una realtà simbolica, benché dispositivo semiotico del tutto materiale (riproduzione fisica di una realtà materiale come il leone), diviene segno efficace del divino, non agendo più come semplice raffigurazione del dato carnale. L'immagine rimanda efficacemente all'immateriale non in quanto non-immagine (impossibile rappresentazione mimetica del non-corporeo), ma proprio in quanto immagine/raffigurazione del concreto (al quale è attribuito un valore simbolico, come nel caso del leone, immagine mistica del Cristo).

In secondo luogo, all'interno dell'orizzonte del pensiero simbolico nell'immagine non è più rinvenibile il pericolo idolatrico. Attraverso la rappresentazione del soggetto simbolico l'immagine diviene segno per il referente ultimo del processo denotativo del simbolo (il Cristo), il quale non coincide con la realtà concreta oggetto primario della *mimêsis* iconica (il leone). La somiglianza tra immagine e cosa (ingannevole data la differenza ontologica della prima dalla seconda) riguarda unicamente il falso referente dell'immagine (la realtà materiale); il vero denotato dell'immagine deve essere individuato nella sostanza trascendente che non possiede nessuna somiglianza mimetica con l'immagine iconica stessa (in realtà tale referente non ha nessuna forma raffigurabile né alcuna qualità definibile).

Il modello semiotico che opera in questa filosofia dell'immagine è quello di un equilibrio tra segno e cosa, differente dalla polarizzazione che attribuisce il ruolo di centro aletico alla sola cosa raffigurata o al solo segno. La cosa (la sostanza divina simbolicamente denotata) è paradigma della verità del segno. Il dispositivo segnico, infatti, ha valore solo nella misura in cui rinvia alla cosa stessa; la realtà creata si comprende a pieno unicamente quando viene decifrata quale riflesso della Causa prima³⁵. La verità del simbolo, ovvero il suo dire correttamente, anche se sempre in modo improprio, il referente divino, è giudicata dal referente stesso: il leone è vero simbolo del

35. Cfr. la definizione eriugeniana delle realtà create come non *substantivae* ma *significativae*; cfr. Scot. Erig. *Exp. in ierarch. coel.*, cit., II 649.

Cristo perché l'autentica natura del Cristo (la sua forza di contro al peccato) è detta da quell'immagine mistica.

Al tempo stesso la cosa (la sostanza divina) trova manifestazione solamente nel segno (la realtà creata). La manifestazione della cosa (l'essenza del Principio primo) si dà solo all'interno del simbolo e della sua espressione mimetica, al di fuori dei quali non c'è nessuna teofania possibile. La realtà creata che opera come segno, infatti, è l'occasione per ricostruire, mediante il "calcolo" metafisico nel rapporto causa-effetto, le qualità dell'essenza divina, nella coscienza che l'infinita natura del Principio primo non può essere mai manifestata perfettamente dalla Sua creatura³⁶. Si produce così una sorta di trasappropriazione tra cosa e segno, nella quale entrambi trovano una reciproca fondazione.

Bibliografia

Fonti

- AURELIUS AUGUSTINUS, *Soliloquia*, Taurini, Domus Editorialis Marietti, 1929.
- , *De magistro*, in *Opera* 6.4, ed. G. Weigel, CSEL 77, Vindobonae, Tempsky, 1961.
- , *De Genesi ad litteram imperfectus liber*, in *Opera* 1 (1894), CSEL 28, ed. I. Zycha, New York-Londra, Johnson Reprint Corporation, 1970.
- , *De diversis quaestionibus octoginta tribus*, in *Opera* 13.2, ed. A. Mutzenbecher, CCSL 44a, Turnhout, Brepols, 1975.
- IOANNES SCOTUS ERIGENA, *Expositiones in ierarchiam coelestem*, ed. J. Barbet, Turnhout, Brepols, 1975.
- , *Periphyseon I*, ed. E. A. Jeuneau, CCCM 161, Turnhout, Brepols, 1996.
- , *Periphyseon II*, ed. E. A. Jeuneau, CCCM 162, Turnhout, Brepols, 1997.
- NANCY, J-L., *Che cos'è il collettivo*, in *Intorno a Jean-Luc Nancy, Intorno a Jean-Luc Nancy*, a cura di U. Perone, Torino, Rosenberg & Sellier, 2012, pp. 15-21.
- , *Image et violence. L'image-Le distinct. La représentation interdite*, Paris, Galilée, 2002 (tr. it. di A. Moscati, *Tre saggi sull'immagine*, Napoli, Cronopio, 2011³).
- , *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, (tr. it. di D. Tarizzo, *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001).

36. L'infinità del divino è anch'essa postulabile metafisicamente attraverso il principio per cui solo l'eterno può spiegare il finito. Si può tradurre semioticamente questa struttura metafisica utilizzando la categoria di interpretanza e la questione del rapporto tra Oggetto Dinamico e Oggetto Immediato in Eco; cfr. ad esempio U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 51-53.

———, *Corpus*, Paris, Métailié, 1992, (tr. it. di A. Moscati, *Corpus*, Napoli, Cronopio, 1995).

———, *La communauté désœuvrée*, Paris, Bourgois, 1986, (tr. it. di A. Moscati, *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio, 1992).

Studi critici

BETTETINI, M., *Contro le immagini: le radici dell'iconoclastia*, Roma, Laterza, 2007.

G. BORNINO, *Cogito diventa imago: lo statuto plurale dell'arte da Nietzsche a Nancy*, in *Intorno a Jean-Luc Nancy*, a cura di U. Perone, Torino, Rosenberg & Sellier, 2012, pp. 103–108.

BOULNOIS, O., *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age. V^e–XVI^e siècle*, Paris, Seuil, 2008.

ECO, U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1997.

FREEMAN, A., *Scripture and Images in the 'Libri carolini'*, in *Testo e immagine nell'alto Medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo*, 41, 15–21 Aprile 1993, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1994.

HALBERTAL, M., MARGALIT, A., *Idolatry*, Cambridge, Harvard University Press, 1994².

PAPARELLA, F., *Image*, in *New Catholic Encyclopedia Supplement 2012–13: Ethics and Philosophy*, a cura di R. Fastiggi e J. Koterski, Detroit, Gale, 2013, vol. II, pp. 742–744.

———, *Le teorie neoplatoniche del simbolo. Il caso di Giovanni Eriugena*, Milano, Vita & Pensiero, 2008.

ROQUES, R., *L'univers dionysien: structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, Les éditions du Cerf, 1983 (tr. it. di C. Ghielmetti e G. Girgenti, *L'universo dionisiano. Struttura gerarchica del mondo secondo ps. Dionigi Areopagita*, Milano, Vita & Pensiero, 1996).

VASILIU, A., *L'image, l'icône et le visible au début de l'ère chrétienne*, in *Le grand livre des icônes. Des origines à la chute de Byzance*, a cura di T. Velmans, Paris, Hazan, 2002, pp. 209–222; 237–239 (tr. it. di C. Formis, *Il visibile, l'immagine e l'icona all'inizio dell'era cristiana*, in *Il viaggio dell'icona dalle origini alla caduta di Bisanzio*, a cura di T. Velmans, Milano, Jaca Book, 2002, pp. 209–222).

WUNENBURGER, J.-J., *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997 (tr. it. di S. Arecco, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999).

Il capolavoro non ancora conosciuto

Il senso di chi fa e di chi guarda

MANLIO BRUSATIN

ABSTRACT: *The still unknown masterpiece. The sense of those who make and those who watch*

The art, once contemplated and admired, is no more understandable even for the artists who produce it. Balzac places *The unknown masterpiece* in the XVIIth century at the same time of the famous *querelle* between old times and modern times, between line and colour or Poussin v/s Rubens. The occasion in which the tale has been written places itself in the first decades of the XIXth century, when photography entered the arts sphere. “Impression” is a word which refers both to the portrait photography and to *en plein air* landscape painting: scholars stand up for photography more than painters. Even Balzac allows himself a daguerreotype posing as an artist. The work of photographers and painters becomes a still “unknown” (master)piece in the new reality of modern vision. The same monument dedicated to Balzac, wanted by Émile Zola for the 50th anniversary of the writer’s death, had a long and suffered gestation by the sculptor Rodin, and its result was refused by the scholars who asked for it, so that it remained a chalk sculpture until the following century.

KEYWORDS: photography, impression, artist, line, colour, Balzac.

L’artista più bravo per tutti non è il più bravo per loro (gli artisti). Non un’ovvietà, che parte da quella sfida tra Apelle e Protogene ben descritta da Plinio (*Naturalis historia*, XXXV, 81–86)¹ in cui è possibile leggere una riflessione sul progetto dell’artista sia come invenzione sia come tecnica, riflessione che può inaugurare una post-estetica, cioè un giudizio fluttuante applicabile soprattutto alle condizioni artistiche della modernità: tra produzione e ricezione.

In breve. Apelle desidera incontrare Protogene a Rodi. Passa per casa sua e non lo trova, perciò su una tavola pronta per essere dipinta traccia con un piccolissimo pennello e un colore una linea di grande sottigliezza («*summae tenuitatis*»)². Ritornando, Protogene vede la linea e capisce che

1. Cfr. Plin. *Nat. hist.* XXXV 81–86. (tr. it di A. Corso, *Storia naturale*, Torino, Einaudi, 1988, vol. V, pp. 381–82).

2. Cfr. E. H. Gombrich, *The heritage of Apelles*, London, Phaidon Press, 1976 (tr. it. di M.L. Bassi, *L’eredità di Apelle*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 5–26). Cfr. H. van de Waal, *The “linea summae tenuitatis” of*

si tratta di Apelle e con un diverso colore traccia vicino a essa una linea ancora più sottile. Il testo di Plinio dice «in ipsa», ma difficilmente è possibile tracciare una linea di minimo spessore sopra un'altra linea già sottile di per sé. Il seguito chiarirà tutto questo: sopraggiungendo ancora in assenza di Protogene, Apelle, rosso in volto per timore di perdere la scommessa, traccia in altro colore una linea fra le due non lasciando spazio per nessun'altra linea. Così Protogene ammette la superiorità di Apelle raggiungendolo nel porto e complimentandosi con lui. Questa favola sopravvisse per molto tempo accanto alla loro tavola dipinta.

Si tratta dunque di un incontro–confronto fra due pittori³. Apelle e Protogene hanno una pittura, dal punto di vista tecnico, l'una opposta dell'altra, non si conoscono ma si stimano. La sfida con pennelli e linee, forse non del tutto rette ma probabilmente curve, dritte e rovesce, non rappresenta nulla se non l'abilità nel farle: abilità riconoscibile a ben pochi altri oltre che agli stessi autori–artisti. Un astrazione più che una figurazione e, in quanto tale, un “capolavoro sconosciuto”, un intrico di linee, senza alcun senso per i più. «Il quadro era vuoto [...] con delle linee che sfuggivano alla vista», precisa lo stesso Plinio, che sembra averlo visto personalmente nella casa di Augusto al Palatino (ora Casa di Livia). Nonostante tutto, il quadro misterioso era ammirato da alcuni visitatori molto più di altri dipinti che stavano disposti tutt'intorno, ma disgraziatamente perì in un incendio. Questo “capolavoro” per noi del tutto muto rievoca un tema più universale, sempre trasmesso da Plinio: la seduzione di una qualità che non appare subito ma si sposta in là come la traiettoria di un pianeta e che sfiora una possibile considerazione ulteriore della pittura — tema non semplice ma presente nel *Chef-d'oeuvre inconnu* di Honoré de Balzac⁴ [fig. 1].

Ancora un tema classico ma molto più esplicito è quello accaduto ad

Apelles. Pliny's phrase and its interpreters, «Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft», XII (1967), n. 1, pp. 5–32. Trenta le interpretazioni dell'episodio: ad esempio Ghiberti la considera una competizione sciocca e propone un problema di prospettiva che era ciò che lo contrapponeva all'odiato Brunelleschi; anche Gombrich crede al tema dell'invenzione prospettica che invece è il problema della “mano libera” con pennello, che sarà anche la firma della O di Giotto tracciata con pennello, senza compasso e senza altri ausili come il poggiamani, che pur non estraneo nella classicità diventa uno strumento alieno ad Apelle e Protogene. Una linea di un certo spessore con sopra una linea di diverso colore e un'altra vicina in maniera che non ce ne potesse stare nessuna in mezzo, questa è la più semplice interpretazione. Ma forse, ancora, non linee rette ma molto probabilmente curve “attraverso la tavola”. Gombrich, con il suo insospettabile acume, fa una considerazione propria di chi è totalmente estraneo alla pratica e all'insegnamento del disegno, se si pensa solo alle esperienze che facevano ancora dei bravi insegnanti di disegno il primo giorno di lezione: disegnare a matita, con le mani sotto il tavolo, un cerchio perfetto su di un foglio.

3. Cfr. P. Pino, *Dialogo di Pittura* (1548), Milano, Rizzoli, 1954, pp. 47–48, su come viene elaborato e interpretato “da pittore” l'episodio di Protogene e Apelle.

4. H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1837), in Idem, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1979, vol. X (tr. it. di C. Montella e L. Merlini, *Il capolavoro sconosciuto*, Firenze, Passigli, 1983).



Figura 1: Auguste Rodin, *Vari ritratti di Balzac*, fotografia di R. Masson e V. Mattiussi. Paris, Museo Rodin.

Apelle che dipingendo la bella Campaspe si innamora della sua modella, ottenendola in dono da Alessandro Magno, il quale è molto più apprezzabile in queste generosità di quando vorrebbe cimentarsi nell'esame critico dei quadri finendo con l'essere prontamente zittito dallo stesso Apelle che lo invita alla contemplazione ma non al commento: «perché i miei allievi se la ridono!» [figg. 2 a e b]. I pittori possono parlare con i loro pennelli a patto che siano frecce all'arco di un mecenate e di un titolare riconosciuto, ma questo contratto verrà a spezzarsi. La libertà via via conquistata dagli artisti, verrà ripagata sempre più con il distacco e l'incomprensione del pubblico, perché da un certo momento operare nella realtà per un artista significa mettersi fuori dalla realtà. Il rapporto straniante dell'artista con la propria opera — sempre più irriconoscibile a lui stesso — sta proprio al centro del racconto di Balzac: il capolavoro è sconosciuto perché *non ancora conosciuto*. L'opera d'arte si sposta sempre più dalla sua nobile creazione verso la sua ricezione (*Wirkung*), che può essere la strada di dure incomprensioni, per arrivare molto tardi alla considerazione di conoscitori e molto lentamente a un nuovo pubblico. Lo sguardo che esce del quadro, per quanto fascinoso per un breve o più lungo periodo, può spegnersi rispetto allo sguardo verso il quadro che verrà da più direzioni, col tempo, al di là di ogni previsione⁵.

5. Cfr. M. Brusatin, *Storia delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 89–94. Cfr. sul tema del ritratto, somiglianza, sguardo, autoritratto, J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000



Figura 2: a) Salvator Rosa, *Apelle e Alessandro*, incisione, XVII sec. e b) Pietro Antonio Novelli, *Apelle e Alessandro*, disegno preparatorio per la stampa, seconda metà XVIII sec. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

In breve la storia di Balzac: il giovane pittore Nicolas (Poussin), molto talentato nel disegno ma del tutto sconosciuto, desidera incontrare un pittore già molto affermato, Porbus. L'incontro è favorito casualmente da un vecchio e facoltoso pittore, al quale il giovane si accoda. Si tratta di Frenhofer,

(tr. it. di R. Kirchmayr, *Il ritratto e il suo sguardo*, Cortina, Milano 2002). Qui in realtà non si tratta dello sguardo che esce dal quadro ma di ciò che è la sua ricezione, e non solo — cioè il nostro sguardo qui e ora in relazione allo sguardo che sarà e che verrà. «Lo sguardo diventa l'evidenza del mondo che si espone non tanto davanti a me come uno spettacolo quanto attraverso di me come quella forza che apre i miei occhi negli occhi del quadro, nello spalancamento e nell'accecamento [...]», J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, tr. it. cit., p. 66. Ma questo diventa un altro discorso perché il *Capolavoro sconosciuto* è sottratto allo sguardo al punto che quando potrà essere guardato diventa la distruzione di se stesso, cioè la distruzione di un modo di guardare, esattamente come era temuta la fotografia da parte dei pittori. Un'angolatura diversa, forse una semplificazione, è in M. Corgnati, *I quadri che ci guardano. Opere in dialogo*, Bologna, Compositori, 2011. Lo sguardo delle mummie di Faiyum può voler dire la stessa cosa che si vuol trovare nei ritratti di Giorgione e Lotto? Occorre giusto dire che a metà Ottocento lo sguardo del quadro cambia e forse si rovescia, cfr. M. Corgnati, *I quadri che ci guardano. Opere in dialogo*, cit., p. 19. Questo è, anche all'origine, il limite del ritratto fotografico, di cui accenniamo in questo testo, cioè il timore che lo sguardo degli altri scopra di noi solo quello che appare in quella posa. Le immagini non possono parlare da sole, d'accordo, ma troppo radicale è qui l'opinione di J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, tr. it. cit., p. 58: «lo sguardo del ritratto non vedrà mai apparire nulla, se non il nulla, la cosa stessa che non appare».

sedicente allievo di Mabuse che entrando da Porbus spadroneggia in teorie estetizzanti e dilaga in una serie di commenti piuttosto negativi sulle opere di Porbus. Si permette addirittura con rapidi colpi di pennello delle correzioni a un quadro in lavorazione. Ma, soprattutto, Frenhofer parla e racconta con grande entusiasmo di una “sua” opera che sta raggiungendo la perfezione, che gli è costata dieci anni di lavoro e che ora sarebbe finalmente finita se non mancasse ancora qualche tocco finale. Una forte curiosità di vedere questo quadro s’impadronisce dei due. Poussin cerca di convincere la sua ragazza Gillette a posare per il vecchio pittore, cosa che produce delle naturali ritrosie e dei litigi, pur di contribuire al completamento del quadro. Alla fine, i due pittori sono ammessi a entrare nell’atelier di Frenhofer e a vedere finalmente quel quadro tanto magnificato dal loro autore, intitolato la *Belle Noiseuse*. Ma quando si scopre la tela, coperta da un sipario verde, essi non vedono nulla, o meglio soltanto «un ammasso confuso di colori delimitati da una quantità di linee bizzarre che formano una muraglia di pittura», solo una gran nebbia di linee e colori, con un piedino delizioso, «un piede vivo» che sbuca ai bordi di un quadro incomprensibile e vuoto⁶. Sapranno all’indomani che Frenhofer ha incendiato il quadro e il suo studio, e lì è morto.

Il racconto del *Capolavoro sconosciuto* si situa tra riferimenti storici, nomi e date per noi interessanti. La prima data sta all’inizio del racconto: dicembre 1612, il momento preciso in cui il pianeta Nettuno appare al telescopio di Galilei, per essere riscoperto ed entrare nella conoscenza scientifica solo tra 1820–40. La data del racconto si apre proprio quando, nella realtà, Maria de’ Medici abbandona il pittore di corte Frans Pourbus per il colorista Pieter Paul Rubens. La data della stesura riportata alla fine del *Capolavoro sconosciuto*, il febbraio del 1832, è il tempo in cui si sta per interrompere definitivamente un modo di fare pittura, che si spartisce fra il disegno e il colore degli antichi maestri (concluso con David pur continuando con Ingres e Flandrin). Gli attori del *Capolavoro sconosciuto* sono con i loro nomi personaggi esistenti. Per esempio, si è detto, che Frans o François Pourbus il giovane è un grande ritrattista fiammingo, presente a Mantova fino al 1609 e poi pittore di corte, chiamato a Parigi da Maria de’ Medici ma poi ripudiato. Per un confronto con il rivale Rubens, i ritratti di François Pourbus esprimono effettivamente un senso funesto, o una gloria già travasata in una fine di esilio.

Ora, nel racconto di Balzac, il nostro quasi omonimo Porbus si affida nei suoi lavori ai pittori tendenzialmente opposti fra loro: Holbein & Tiziano, Dürer & Veronese, connubi del tutto ipotetici e tipici accostamenti della nota *querelle* in cui si può discettare all’infinito se sia prima la linea o il colore. Ancora, il tremendo pittore che incendierà le proprie tele e il suo atelier

6. H. de Balzac, *Le Chef-d’œuvre inconnu*, tr. it. cit., p. 65.

morendovi esausto, Frenhofer, evoca fin troppo direttamente le esperienze di un contemporaneo di Balzac, Joseph von Fraunhofer (1787–1826), morto molto giovane ma personaggio si suppone molto noto nell’ambito delle scienze, dell’ottica e della chimica. Nello spettro solare egli individuò le famose “linee di Fraunhofer” (1814) che sono diventate, ai nostri tempi, infinite, ma hanno consentito di catalogare secondo le diverse lunghezze d’onda e nei diversi colori i vari materiali organici e inorganici. L’idea di un esperto di lenti e di ottica che abbia raccolto e ordinato le linee d’ombra nella dispersione cromatica della luce entrava scientificamente nel mondo segreto della fantasia e della tecnica, non solo pittoriche ma letterarie.

Ritornando al nostro vecchio pittore Frenhofer, egli è dentro al tragico destino pittorico in cui una forma delineata e irrinunciabile si trasforma nella pittura di un tutto-colore in quel “cialtrone di Rubens”⁷, e per questo non può che ammirare e acquistare da subito i disegni del giovane Nicolas Poussin, incontrato per caso da Porbus. Nella realtà nota ai pittori del Seicento, solo Raffaello «re dell’arte» — con tanto di omaggi da parte del vecchio Frenhofer⁸ — era riuscito da solo a mettere insieme linea e colore, cioè i pittori toscani con i veneziani. Era ancora in Raffaello, del resto, l’idea che un Poussin potesse vincere contro lo straripante Rubens. Anzi, nella figura di un Poussin giovane che non abbandona il privilegio della linea starebbe una costruzione contraddittoria del racconto di Balzac, perché la *querelle* secentesca tra poussinisti e rubenisti (cioè tra i teorici Félibien e de Piles) viene tutto sommato svuotata da Frenhofer affermando nervosamente che il disegno non esiste: «in natura non ci sono linee tutto è pieno [...] solo la distribuzione della luce rende a un corpo il suo aspetto»⁹, ma non si tratta delle orribili creature rubensiane «montagne di ciccia fiamminga cosparse di vermiglio»¹⁰. E questa non sembra ancora la negazione dei temi tradizionali dell’accademia, pur arrivando alle date (fra il 1820–40) della scoperta della fotografia con gli esperimenti di Niépce e Daguerre? — che fin da principio possono fissare la prospettiva del paesaggio e della città, piuttosto che la figura umana che non riesce ancora a “posare” davanti alla camera fotografica¹¹. La prima fotografia oggi conservata di Nicéphore Niépce è la vista

7. Ivi, p. 34.

8. Ivi, p. 32.

9. Ivi, p. 42.

10. Ivi, p. 34.

11. Cfr. F. Arago, *Le daguerréotype: rapport fait à l’Académie des Sciences de Paris le 19 août 1839*, Caen, L’Echoppe, 1987. J. Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990 (tr. it. di L. Acquarelli, *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013) analizza prevalentemente il periodo antecedente alla fotografia, ma la vera mutazione “del fare più che dell’osservare” in pittura (e nella rappresentazione che diventa visione *tout court*) è il periodo appunto che va dalla fotografia al cinema, cioè dall’impressionismo al *pointillisme*.

da una finestra a Gras di Saint-Loup-de-Varennes del 1826 — anche se la consacrazione e il brevetto del dagherrotipo è del 1839 — ed è comunque un'immagine originale, unica, irriproducibile, non oltre se stessa. Ma ora, a Parigi, nel 1832, quando Balzac fa bruciare il quadro perfetto dal fantasma di Frenhofer, solo la luce-nera e l'ombra-chiara del negativo delle lastre fotografiche — e le linee di Joseph von Fraunhofer che sezionavano lo spettro solare — diventavano un nuovo e altro modo di rappresentare e di vedere la realtà. E questo accade lentamente anche nel desiderio di dipingere fuori dagli stambugi e dalle tristi soffitte dei pittori disperati. L'impressione della luce e di un'immagine in negativo su una lastra non è ancora l'immagine che emerge dagli acidi di sviluppo, come l' *Ophelia* preraffaellita di Millais (1850-51) che tuttavia galleggia come un'immagine latente che appare dalla carta sensibile, come il "calotipo" di una nuova visione. Certo che una volta catturata la rappresentazione della realtà da parte della fotografia, la pittura dovrà trovare nuovi orizzonti *en plein air* che nessuno ancora riesce intravedere, ma che i pittori dovranno saper creare come appunto un "capolavoro non ancora conosciuto" [figg. 3 a e b].

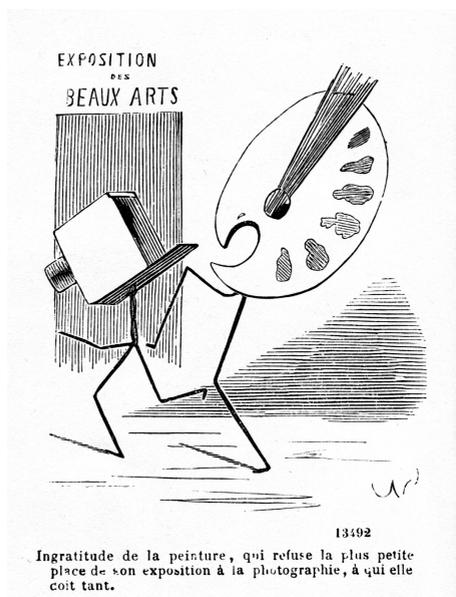


Figura 3: a) Nadar, *La fotografia scaccia la pittura* e b) *190 pose per un ritratto. Il signor Ingres è alquanto superato dal dagherrotipo*, "Le Journal Amusant", 1856-57.

Il fotografo Louis-Auguste Bisson [fig. 4] realizza un ritratto di Balzac in dagherrotipia in una tipica posa da melodramma. Siamo nel 1842, dopo il viaggio a Milano per sfuggire ai debitori e in Sardegna in cerca di fortuna, già dopo la scrittura del *Capolavoro sconosciuto* (1831-32). Qui Balzac è riprodotto

allo specchio con la mano sinistra al petto che diventa specularmente la destra e la sinistra virtuale abbandonata lungo il corpo, in una posa che rappresenta in pieno un destino eroico. Balzac era tuttavia, in maniera preconcepita, abbastanza contrario alla fotografia per la convinzione che l'individuo sia governato da molti «spettri» della sua personalità e che quindi la cattura di uno solo «spettro» (il termine è abbastanza curioso parlando di fotografia) sia una “decomposizione” del carattere individuale che non è predestinato ma si flette agli avvenimenti dell'avventura e della “commedia umana”. È proprio il fotografo (e pittore) Tournachon–Nadar che sviluppa l'invenzione della fotografia e del ritratto proprio sullo stile di Balzac: «Ogni corpo per sua natura si trova composto da una serie di spettri in strati sovrapposti all'infinito, sfogliati in pellicole infinitesimali, in tutti i sensi in cui l'ottica percepisce il corpo»¹².

C'è un'ostilità serpeggiante verso la rigidità e l'inequivocabilità del dagherrotipo: si può “dagherrotipare” una città ma non una società, in quando possono darsi cinquantamila e più immagini per rappresentare i ritmi contorti e inaspettati della commedia di questa società. Ci saranno poi i sostenitori della dignità dell'arte fotografica, come Théophile Gautier et Gérard de Nerval. Ma contro la fotografia pesa la posizione di pittori come Ingres, Flandrin, Puvis de Chavannes, accanto a un Baudelaire che la chiama da principio e spregiativamente “notaio” (*garde-note*) di un chiunque abbia bisogno di un'immagine che rappresenti il suo stato e la sua professione. Lui che si è fatto fotografare ad oltranza da Nadar, addirittura con ritocchi vistosi sul negativo — la vanità di avere più capelli testa di quanti ne avesse veramente era una pura necessità di rappresentarsi? Chi ha bisogno di questo ritocco per l'apparenza? — i politici e gli attori, ma anche gli artisti, musicisti e scrittori per appartenere al nuovo regno delle immagini.

Balzac, oltre all'unico dagherrotipo “en miroir”, poserà solo da postumo per la nota scultura di Rodin, con una palandrana tipica dell'uomo di teatro e dell'artista, a cui Balzac si piega, si può dire, dopo cinquant'anni dalla morte, per la celebrazione voluta da Émile Zola¹³ e per conto della *Société des Gens de Lettres* (1891), rovesciando con dinamicità l'effetto scultoreo che non è appunto quello spettrale e cimiteriale, ma dell'artista nel suo

12. C. F. Nadar *Quand j'étais photographe*, Flammarion, Paris, 1900 (tr. it. di M. Rago, *Quando ero fotografo*, Milano, Abscondita, 2004, p. 6).

13. Il monumento a Balzac, commissionato da Zola, diventa per Rodin (dal 1891–98) un cruccio e un impegno assillante: alla ricerca di un personaggio che è cresciuto con la sua arte, dopo vari bozzetti diventa la raffigurazione in gesso ora esposta al Musée d'Orsay. Quel fantasma dal volto tanto superbamente espressivo che nasce dalla sua vestaglia da camera fermata nel gesso, riscuote, come si sa, un'ondata di totale disapprovazione. La scultura di Rodin tratta in bronzo verrà collocata in Boulevard Raspail a Parigi solo nel 1939, a cent'anni dall'invenzione del dagherrotipo, dal quale Rodin aveva tratto ampi suggerimenti fisiognomici e non solo, anche quella posizione “scamicciata” che nella scultura era diventata un fiero sudario [vedi figg. 4 e 5].



Figura 4: Louis-Auguste Bisson, *Ritratto di Balzac*, dagherrotipo, 1842.

atelier [fig. 5], dal quale spunta in basso non si sa se un piede sinistro o una comoda ciabatta.

Per educare gli occhi a tutto questo, la materiale impressione fotografica di Nadar e la pittura impressionista dovevano fare molta strada rispetto a chi, in quanto pittore, avesse creato con i quadri un nuovo modo di vedere. *L'impression soleil levant* (1872) è solo un incomprensibile inizio, quando il vero superamento della fotografia avverrà con Monet in quella cinquantina di dipinti che sono i molteplici “ritratti” alla luce dei giorni e della stagioni della *Cattedrale di Rouen* (1892–94). Ma per arrivare a questo un’artista come Monet, per una progressiva cecità dovuta ad una cataratta, avrà spesso la voglia di incendiare i propri quadri, con la costante opera di dissuasione da parte dell’amico Georges Clémenceau. I sentimenti di fine apprezzamento che il medico–ministro Clémenceau aveva per la pittura impressionista, e per quella di Monet in particolare, rimane un mistero rispetto allo storico carattere del Tigre, ampiamente dimostrato nell’armistizio di Versailles. Nel disfaccimento delle *Ninfee* di Monet sollecitate da Clémenceau, per l’Orangérie, c’è un altro passaggio verso la pittura astratta (o meglio assoluta) che si alimenta da una deformazione produttiva. Qui nasce l’astrazione in pittura, con il colore che scaturisce dalle “linee di Fraunhofer” allineate come la matite colorate verso un quadro tecnicamente elaborato ma che appare come “l’ammasso confuso di colori” di Frenhofer, fuori dalla sua riconoscibilità figurativa eccetto che per un solo piede, flesso e danzante, che se ne va via dal quadro. Come il piede di *Gradiva*¹⁴, che potrà apparire come esercizio nel teatro anatomico di uno scultore come Rodin — il quale avrebbe veramente messo la parola fine alla *fin de siècle* per diventare un profeta [figg. 6 a e b] — oppure nello studio di un medico come Freud, che diventava confessore di anime [figg. 7 a e b].

Il Seicento/Ottocento evocato e dipinto a parole da Balzac non è solo quello di Poussin e Rubens ma quello oscuro “ancora sconosciuto” di Jan Vermeer, il vero contrario di Rubens, che verrà appunto scoperto sul finire dell’Ottocento (da Théophile Thoré–Bürger), già a ridosso degli effetti di meraviglia delle “care ombre” che si muovono come in una commedia con il *cinématographe* dei fratelli Lumière (1895).

14. Ciò che resta del quadro di Frenhofer è appunto un piede classico, sopravvissuto alle catastrofi del tempo; così il tema di *Gradiva*, la ragazza del bassorilievo (ora ai Musei Vaticani) che continua a camminare nella Pompei riscoperta, con Wilhelm Jensen e Sigmund Freud, chiude la riflessione sulle arti del secolo fotografico (ciò che l’arte fa e ciò che non può fare) per ricongiungersi a colui che artista (o esteta) vive necessariamente fuori dalla sua realtà, pur vivendola fino in fondo, o meglio, nutrendosi di un vita che è pura fantasia (di creazione, desiderio, successo) e di una fantasia che diventa vita (inattività, incomprensione, disperazione, suicidio). In particolare su Rodin e Freud collezionisti si veda la mostra *La passion et l’oeuvre*, Paris, Musée Rodin, 15 ottobre 2008 – 22 febbraio 2009.



Figura 5: Auguste Rodin, *Ritratto di Balzac*, gesso. Paris, Musée d'Orsay.



Figura 6: a) *Piede destro di statua greca*. Paris, Musée Rodin e b) Auguste Rodin, *Studio di piede sinistro*, gesso. San Francisco, California Palace, collezione Spreckels.



Figura 7: a) Casa Freud a Vienna, Berggasse, 19, part. dell'*Edipo* di Ingres e del calco di *Gradiva*, foto E. Engelman, 1938 e b) *Gradiva*, marmo. Roma, Museo Chiaramonti (Musei Vaticani).

Quindi il “capolavoro (ancora) sconosciuto” diventa in Balzac una insana ma provvidenziale profezia perché riflette in sé la forma di distruzione della percezione del *tableau*, dove il colore, molto materiale, si smaterializza consegnando il quadro a un’astrazione. Appunto un quadro astratto (ancora incomprensibile per un pubblico), dai *Pagliai* (1889–91) alle *Ninfee* di Monet, che sono il prima e il dopo, il battere e il levare, dell’espressionismo astratto e musicale delle *Improvvisazioni* (nn. 5–26, del 1912) di Kandinskij. Vicino alla seduzione dell’immagine corporea–scorporata (e non reincarnata) che è quella in cui si dibatte il pittore Frenhofer, il quale perde i riferimenti oggettivi di una forma perché è “rapita” dal colore che non ha più corpo: materiale quanto immateriale, additivo quanto sottrattivo¹⁵.

La compiutezza dell’opera è forse un’idiozia, come quando dopo un accurato restauro si dice: “riportato all’originario splendore”, il che non può esistere essendo il restauro un’operazione moderna e contemporanea, oltre al fatto che le opere d’arte e di architettura non appartengono solo alla vita e al tempo di chi le fa, ma di chi (le) sa guardare. In questo senso in arte tutto è compiuto e tutto è incompiuto, “non finito”, prima e dopo la morte dell’artista. Il capolavoro che cerca la massima perfezione diventa terribilmente imperfetto perché si ferma sul piolo di una scontata compiutezza. Il compimento sta in ciò che è sconosciuto anche per chi lo fa, e che diventa in arte il pegno del “non ancora conosciuto”.

Ne *L’Oeuvre* di Zola (nota anche come *Il capolavoro* o *Vita d’artista*), del 1886, un’opera gigantesca e immortale del pittore Claude Lantier, dal titolo evocatore *Plein Air*, è un paesaggio spaesato e irriconoscibile davanti alla

15. Diventa piuttosto arduo occuparsi del *Chef-d’œuvre inconnu* di Balzac, dopo il saggio a tutto campo di Georges Didi–Huberman, *La peinture incarnée*, Gallimard, Paris 1985, (tr. it. di S. Guindani, *La pittura incarnata*, Milano, Il Saggiatore, 2008) dove però la massa dei temi trattati sfugge e si perde come un meteorite all’attrazione del pianeta. Qui invece si è cercato di mettere il *Capolavoro sconosciuto* dentro alla sua cornice. Soggetto–progetto–oggetto sono gli argomenti più connaturati (incarnati) anche rispetto al tema del “piede inquietante” che sopravvive ed esce dal quadro di Frenhofer, e che può essere bloccato solo in forma scultorea. Una prospettiva di maggiore efficacia, sempre in Didi–Huberman, è in un’opera successiva, *La ressemblance par contact (Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2008 (tr. it. di C. Tartarini, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell’impronta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009), nel capitolo *Forme procedurali: l’impronta come lavoro*, dove l’autore si sofferma sullo studio del “piede sinistro” in Rodin (p. 154), quando però il modello greco conservato presso lo studio dello stesso Rodin è il piede destro, come è il piede arcuato di Gradiva (vedi figg. 6a e 7b), mentre quello sinistro è proprio quello di Balzac [vedi figg. 6b e 8a]. Il vero incontro mancato da Didi–Huberman è il *Balzac* di Rodin: una vestaglia spettrale animata da un volto esaltato e distorto [figg. 8 a e b]. Rodin si era cimentato con altri ritratti di letterati e artisti quali Victor Hugo e Puvis de Chavannes, che nonostante tutto restano vittime della statuaria cimiteriale ancora ottocentesca: la comica nudità eroica di Hugo e il busto di Puvis, sosta obbligata dei piccioni (Cfr. *Rodin. Il marmo, la Vita*, Mostra a Palazzo Reale, Milano, ottobre 2013 – gennaio 2014). Il fantasma di Balzac invece si anima *ex post*, vive come capolavoro sconosciuto (cfr. *supra* figg. 8 a e b).



Figura 8: a) Auguste Rodin, *Vestaglia del monumento a Balzac*, gesso. Paris, Musée Rodin e b) *A Balzac A Rodin*, bronzo, 1939. Paris, monumento in Boulevard Raspail.

quale l'autore stesso s'impicca. Qui Zola vuole annunciare che la vita libera dell'artista può non avere più un pubblico e quindi diventa la disperazione a cui è condannato il mestiere degli impressionisti per dichiarare in pittura una qualche utilità in mezzo a una verità incenerita; triste profezia per Van Gogh (1890), e quasi una condanna per l'ex amico Cézanne che sconta la segregazione dipingendo allo spasimo la montagna Sainte-Victoire, il piccolo olimpo che gli stava davanti e davanti al quale sarà colto da un temporale fatale. Cézanne si era professato essere come Frenhofer troppe volte, e fino all'ultimo: «senza voce per l'agitazione», mostrando con il dito tremolante sempre più e dolorosamente nient'altro che se stesso. Così Rilke a proposito del *Capolavoro sconosciuto*:

Zola non aveva capito di che cosa si trattava; Balzac aveva presentito che nella pittura si può giungere a qualcosa di così immenso di fronte a cui nessuno può bastare [...]. Spesso egli [Cézanne] nelle sue affermazioni richiama Rodin. Così quando si lamenta di come la sua vecchia città si distrugga e si deforma giorno dopo

giorno. Solo che, là dove il grande equilibrio di Rodin conduce a una constatazione oggettiva, la rabbia travolge lui, il vecchio malato, l'isolato¹⁶.

Una gara molto aperta tra scrittura e pittura in Zola e Cézanne, oltre la quale si può assistere solo ora alla scoperta di un monumento metafisico, nella Parigi moderna. Un capolavoro dis-conosciuto, dal piedistallo sibillino, probabilmente inquietante a partire dalla sua sparizione e riapparizione¹⁷ [figg. 8 a e b].

A
BALZAC
A
RODIN

bruma@prometeo.com

16. Grande ammiratore di Wilhelm Jensen e “segretario” di Rodin, Rainer Maria Rilke nel suo «apprendistato al vedere» testimonia la sua scoperta di Cézanne, che gli consente di chiudere l'esperienza con Rodin; si veda la serie di lettere alla moglie Clara Westhoff, anch'essa apprendista da Rodin, in particolare *Davanti a Cézanne*, cfr. R. M. Rilke, *Briefe über Cézanne*, Berlin, Insel, 1983 (tr. it. di F. Rella, *Verso l'estremo. Lettere a Cézanne e sull'arte come destino*, Bologna, Pendragon, 1999, pp. 50-51).

17. Rimane il fatto che l'inquietante (l'*Unheimliche* in Freud) può generare sentimenti opposti: timore, paura, sgomento in una città che non conosciamo, oppure sconcerto, stizza, rabbia in una metropoli che ci affligge perché si distrugge e si degrada.

Il cavaliere e il Bodensee

Heinrich Wölfflin: l'Italia e il sentimento tedesco della forma

MAURIZIO GHELARDI

ABSTRACT: *The knight and the Lake of Constance. Heinrich Wölfflin: Italy and the German feeling of the form*

The relationship between the Italian and German art form in the reflection of Heinrich Wölfflin. Through unpublished documents the author of this essay traces not only the reflection of the great Swiss historian on this subject, but also reconstructs the relations of Wölfflin with the German academic environment and his “feeling of the form”.

KEYWORDS: Italian Renaissance art, German art of the sixteenth century, artistic form.

«Mi sento come il cavaliere del Bodensee, visto che ho mantenuto per così lungo tempo il posto in questa società». Così Heinrich Wölfflin annota nel suo diario agli inizi di marzo del 1924¹.

Ma chi è il cavaliere del *Bodensee*? E soprattutto: che cosa significa questa metafora?

Rispondere alla prima domanda è semplice: il cavaliere del Bodensee è il personaggio principale di una ballata di Gustav Schwab, in cui si racconta che un cavaliere, scambiando il *Bodensee* ghiacciato per una pianura, lo aveva attraversato a cavallo. Solo dopo essere giunto in una locanda, si era reso conto del pericolo corso e per lo shock era morto: «il suo cuore si fermò, i suoi capelli si drizzarono, immediatamente, dietro le sue spalle, sghignazzò ancora il terrificante pericolo»².

Il secondo quesito è più complesso, perché la risposta implica il giudizio sull'esperienza che, come professore di storia dell'arte, Wölfflin aveva fatto

1. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, 4 marzo 1924; il *Wölfflin Nachlaß* è conservato nella Handschriften-Abteilung della Biblioteca Universitaria di Basilea. Su Wölfflin si veda in ultimo: A. AY, *Nachts: Goethe gelesen. Heinrich Wölfflin und seine Goethe-Rezeption*, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht, 2010; H.C. Hönes, *Wölfflin Bild-Körpers*, Zürich, Diaphanes, 2011. Sempre utile H. Wölfflin, *Heinrich Wölfflin 1864–1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, Basel, Schwabe & Co, 1984².

2. G. Schwab, *Der Reiter und der Bodensee*, in Idem, *Gedichte*, Stuttgart-Tübingen, Cotta, 1828, vol. I, pp. 364–366; il leggendario episodio risalirebbe al 1573. Nel 1971 Peter Handke in *Der Ritt über den Bodensee*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971 ha ripreso questa leggenda rapportandola ad alcune riflessioni sul linguaggio.

in Germania: a partire dal 1901 a Berlino ove, come scrive nel diario, «per 10 anni avevo avuto di fronte il monumento di Federico il Grande»³, quindi dal 1912 al 1924 a Monaco⁴.

Pochi giorni dopo essersi riferito al cavaliere del Bodensee, il 9 marzo 1924, sulla «Allgemeine Zeitung», Wölfflin ufficializza la sua partenza da Monaco con un breve articolo di commiato dal titolo eloquente: *Abschied*⁵. Qui, pur riconoscendo i debiti contratti «nei confronti della grande nazione tedesca», Wölfflin scrive, non senza un sottile velo di ironia e di distacco: i giovani hanno adesso bisogno di una nuova guida che non appartenga più «alla mia generazione, oramai fuori moda», aggiungendo però che questa scelta è dettata anche dall'esigenza di voler chiudere a sessant'anni il cerchio della sua formazione individuale, approfondendo un ultimo problema che sia in grado «di coniugare la ricerca ad un più alto e profondo senso della vita»⁶.

Alla luce di queste affermazioni si chiarisce la questione che adesso lo occupa.

Due anni prima, nel 1922, sulla rivista «Logos», Wölfflin aveva pubblicato un saggio dal titolo: *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, ove aveva anticipato in alcune pagine dense e cristalline l'idea che articolerà nel suo ultimo libro del 1931⁷. E sempre sullo stesso tema era tornato nel 1924 in un ciclo di conferenze, mentre ritornava a farsi insistente il suo interesse per Goethe — «Di sera, a casa, leggo Goethe: uomo felice! Presto a letto!»⁸ — che culminerà nell'importante saggio del 1926, *Goethes Italienische Reise*, ove l'autore si sofferma non sui giudizi estetici di Goethe, quanto sul rapporto tra la forma e l'esperienza italiana che il poeta tedesco aveva definito una «rinascita»⁹. L'interesse per Goethe era stato mediato fin dal 1887 dalla lettura

3. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, 8 luglio 1912.

4. Ivi, 1911: «Berlino mi è sempre rimasta estranea, è impossibile far proprie le impressioni di altri che hanno come patria questa città»; cfr. pure gli appunti del marzo 1912; del 12 luglio 1912 (ove Wölfflin confessa di aver preso la decisione definitiva di lasciare Berlino); del 18 luglio 1912; del 26 luglio 1912 e del 12 settembre 1912.

5. Idem, *Abschied*, «Allgemeine Zeitung», 9 marzo 1924, p. 14.

6. *Ibidem*.

7. Idem, *Italien und das deutsche Formgefühl*, «Logos», X (1922), pp. 251–260, riprodotto in Idem, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel, Schwabe, 1941, pp. 119–126. La quarta parte di questa raccolta di saggi, che era ritenuta da Wölfflin una sorta di testamento intellettuale, è dedicata alla trattazione del carattere nazionale.

8. Citato in A. AY, *Nachts: Goethe gelesen. Heinrich Wölfflin und seine Goethe-Rezeption*, cit., p. 5.

9. H. Wölfflin, *Goethes Italienische Reise*, «Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft», XII (1926), pp. 327–337, riprodotto in H. Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, cit., pp. 49–57. In un appunto del 3 ottobre 1890, Wölfflin aveva scritto: «Il viaggio in Italia a partire da Goethe va visto in relazione alla esposizione artistica: 1) l'epoca classica di Winckelmann; 2) l'epoca romantica e come questo concetto muta»; cfr. pure la riflessione su Goethe e le scienze naturali del 20 giugno 1883.

di Victor Hehn¹⁰ che in *Italien. Ansichten und Streiflichter* aveva condotto una penetrante polemica verso la concezione romantica, rivendicando il carattere essenzialmente plastico e tettonico del paesaggio italiano¹¹.

Così nei diari, mentre ripercorre più volte le tappe salienti della sua biografia intellettuale — «la chiamata nel 1893 a Basilea. La serenità di Burckhardt»¹² —, a partire dal 1924 Wölfflin sembra tirare definitivamente le fila della sua esperienza tedesca che, con il «deciso mutamento di atmosfera sopravvenuto in Germania con la guerra», stride con il nuovo ambiente zurighese: «è sempre piacevole trovarsi in una società dove ... non c'è bisogno di tenere discorsi preconfezionati, e dove non si paga il tono giocoso del discorso»¹³. Parallelamente, si dipana l'esigenza, più volte ripetuta, di risolvere quello che l'autore ritiene idealmente il suo ultimo compito: «il libro sull'Italia e la Germania deve essere alla fine risolto, affinché la strada possa essere libera»¹⁴.

Insomma, gli anni dal 1920 al 1927 costituiscono una fase centrale di riflessione e allo stesso tempo una tappa intermedia per elaborare in forma di saggio una delle questioni di fondo a cui Wölfflin aveva rivolto da anni la sua attenzione: «L'*habitus* nazionale è una forma interna o esteriore? Si può parlare sempre di ambiti più ampi? E allora lo sviluppo interno di Wundt? Naturalmente è anch'esso pienamente espressivo e non paragonabile con le forme della rappresentazione che per l'individuo sono inespressive, sebbene necessarie»¹⁵.

E proprio tale questione si declina non solo attraverso un giudizio sull'esperienza tedesca, ma implica anche un spostamento di accento riguardo all'Italia: «Fino al cinquantesimo anno di età ho sperato che l'Italia appagasse la mia vita. Ma l'estate del 1914 ha smentito tutto ciò, forse perché in generale avevo sbagliato di cercare tale appagamento proprio là. Ma i molti inizi non potevano smarrirsi»¹⁶.

Noi, prosegue l'autore, non potremmo mai conciliare l'infinità nordica con la forma chiusa, tipicamente italiana che permette il rafforzamento

10. Vorrei scrivere «un libro sulla falsariga di Hehn» scrive H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, inizi 1902; e sempre allo stesso periodo risalgono alcuni appunti che portano come titolo «per un libro sull'Italia».

11. Cfr. V. Hehn, *Italien. Ansichten und Streiflichter*, St. Petersburg, H. Schmitzdorff (K. Rottger), 1867; Wölfflin aveva letto a Roma nel 1887 la quarta edizione pubblicata con aggiunte (Berlin, Borntraeger, 1887). In un appunto del 1917 Wölfflin scrive che ciò che ricorda meglio del suo primo soggiorno romano è l'altro libro di V. Hehn, *Gedanken über Goethe*, Berlin, Bornträger, 1895, soprattutto la parte dedicata alle «forme naturali della vita umana».

12. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, fine 1923 – marzo 1924.

13. Ivi, fine febbraio 1924.

14. Ivi, 30 ottobre 1926.

15. Ivi, metà dicembre – fine gennaio 1927.

16. Ivi, 24 dicembre 1917.

dell'individuo. Al Nord non prevale l'isolamento — vale a dire il tema della colonna isolata —, e ciò che è pittorico non ha singolarità, ma punta al di là di sé¹⁷.

Non a caso su questo sfondo si riaffaccia, smorzato, il giudizio sulla dolce empiria di Burckhardt, e al contempo si afferma quell'idea tipica di distacco che Wölfflin attribuirà negli ultimi anni di vita al suo professore basilese e a Montaigne: «Scrivere con la distanza di Montaigne. Nebulosità dell'attuale storia dell'arte»¹⁸.

Il grande tema dei rapporti nel Rinascimento tra l'arte italiana e il sentimento tedesco della forma costituisce dunque una sorta di spartiacque, che per un verso rimanda agli anni della formazione di Wölfflin, per l'altro agli ultimi anni della sua attività.

Perciò, prima di ricostruire brevemente la genesi del testo del 1931 e misurare le reazioni che esso avrà in due figure emblematiche e tra loro distanti quali Wilhelm Waetzold e Theodor Hetzer, cerchiamo di capire come tale questione si fosse imposta a Wölfflin fin dalla stesura di *Rinascimento e barocco*.

Qui, com'è noto, Wölfflin pone al centro della sua trattazione la relazione tra sentimento della forma e il concetto di stile¹⁹, introducendo un'analisi comparativa tra i due stili (rinascimentale e barocco) e al contempo evidenziando una «analogia organica» tra l'uomo e l'architettura. Secondo l'autore solo se si confronta il modo in cui il corpo umano è raffigurato nell'arte in epoche diverse, si può comprendere l'attitudine generale delle varie culture verso di esso. Perciò non è necessario scrivere una storia della civiltà, giacché ogni aspetto della cultura può essere appreso attraverso il confronto tra due modelli o ideal-tipi. Questa completa fiducia riguardo alla comparazione dei prodotti di due civiltà indica un rifiuto dei valori assoluti e una considerazione dei valori relativi di ogni cultura che in tal modo diventa autosufficiente e incommensurabile. Perciò Wölfflin non accetta la tradizionale idea di causa. Suggerisce piuttosto il metodo analogico, poiché lo stile, connesso a un determinato sentimento della forma (*bestimmtes Formgefühl*), è in analogia con una specifica fase della percezione (*Empfindungsphase*):

17. Cfr. *Ibidem*.

18. *Ibidem*. Ma cfr. anche l'appunto del 28 ottobre 1920, ove Montaigne ritorna come uno degli autori prediletti. Su Burckhardt e Montaigne si veda il manoscritto della conferenza di H. Wölfflin, *Die Persönlichkeit Jacob Burckhardts* (a cura di M. Ghelardi), «Cassirer Studies», IV (2011), pp. 11–34 e M. Ghelardi, *Scrivere «al Rand»: Jacob Burckhardt e la forma breve*, in *Prosa saggistica di area tedesca*, a cura di G. Cantarutti e W. Adam, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 117–127. Resta tuttora da ricostruire, sulla base dei diari, dell'epistolario, degli scritti e delle recensioni, l'evoluzione complessa e in parte ondivaga dei rapporti tra Wölfflin e Burckhardt. Una fonte importante in questo senso, almeno per i primi anni della formazione, sono le lettere di Wölfflin indirizzate al padre.

19. Cfr. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, 8 dicembre 1888.

Qual è il fatto decisivo per la fantasia creativa dell'artista? Si risponde: quella che forma il contenuto del tempo [...]. Ma qual è la via che conduce dalla cella del filosofo medievale all'officina dell'architetto? Qui ben poco contano i poteri culturali e le singole manifestazioni culturali, conta [...] invece il sentimento fondamentale del tempo, ed esso non può essere rappresentato da una singola idea o da un sistema di principi: le idee si possono esprimere grazie alle parole, i sentimenti possono essere espressi anche tettonicamente²⁰.

Con ciò Wölfflin spiega perché uno stile relativamente omogeneo permette di ricavare (per analogia) la *Stimmung* di un paese attraverso la sua materializzazione nell'arte: «Il sentimento della forma o piuttosto il senso per la libertà e il movimento non risiede nella architettura tedesca [...]. Ogni popolo ha l'arte che si merita»²¹. L'arte diventa in tal senso anche la fonte per comprendere l'uomo, e la descrizione artistica un mezzo per spiegare il carattere umano e i suoi mutamenti: forma e comprensione appaiono strettamente connessi e la prima rappresenta il concetto necessario per interpretare la vita: «Lo storiografo della umanità deve essere uno psicologo che mostra le forme umane, la vita dell'anima»²².

Già attorno al 1888 la spiegazione dell'organicità di una cultura attraverso differenze stilistiche aveva trovato per Wölfflin la sua legittimazione in una legge interna allo stesso sviluppo artistico²³. Una simile impostazione rimanda per un verso a Herder: «In tutti i sensi sono stato colpito da Herder»²⁴. Per l'altro, a Dilthey e a Wundt, il quale aveva elaborato una psicologia dell'arte capace di studiare il suo processo di formazione immanente. Un tale principio, ma non la sua applicazione, scrive Wölfflin, converge largamente con le mie idee e conferma il legame tra l'arte e la psicologia dell'arte²⁵.

Un importante riferimento alle opere di Wundt sulla psicologia dei popoli riemerge in una cartella di appunti del 1935, ove Wölfflin confessa la problematicità del rapporto tra arte e psicologia: «mi occupo di Wundt. L'omogeneità [tra arte e psicologia] è ancora da provare»²⁶.

20. Ivi, dicembre 1888.

21. Ivi, novembre 1886. Ma già Karl Otfried Müller aveva sottolineato che era il sentimento la fonte della espressione artistica, cfr. ivi, inverno 1886–1887 ove, oltre che Müller, Wölfflin ricorda anche il contributo che in questo senso hanno dato August Boeckh, Friedrich Schlegel e Friedrich Schleiermacher.

22. Ivi, 4 febbraio 1888.

23. Cfr. *ibidem* e soprattutto il lungo frammento intitolato *Die historische Krankheit* e altre osservazioni abbozzate tra l'autunno–inverno 1886–1887.

24. Ivi, 2 novembre 1885: «Introduzione alla antropologia a sfondo psicologico, grosso modo come Herder la tratta nelle *Idee* [...]. In tutti i sensi sono stato colpito da Herder [...] ma bisogna guardare! E poi ancora guardare! I viaggi: bisogna osservare le terre e i popoli». Da Herder Wölfflin trae l'idea che la storia dei popoli è governata dal ritmo della crescita, della fioritura e della decadenza.

25. Cfr. Idem, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, cit., p. 3 (a proposito del terzo volume della *Volkerpsychologie* di Wundt).

26. Idem, *Notiz-Tagebuch*, settembre–dicembre 1935.

Ma torniamo agli anni attorno al 1888.

In una pagina del diario Wölfflin annota: «Noi Tedeschi percepiamo l'Italia in modo profondamente diverso dagli Italiani, poiché muoviamo da un punto: solo chi conosce l'impurità può sapere che cosa sono le forme pure»²⁷. Tutta la nostalgia per l'Italia non è dunque che una spinta verso una purezza che cerca di cogliere l'infinito nel finito.

Il lungo soggiorno parigino del 1888–1889 permette a Wölfflin di sciogliere ogni ambiguità riguardo all'idea che lo stile sia una mera espressione del sentimento prevalente dell'epoca, di cui adesso gli appare come esempio negativo la *Philosophie de l'art* di Taine che, a torto, ha sostenuto che l'opera d'arte è un «necessario prodotto della razza, della terra e della cultura del tempo»²⁸. Wölfflin critica aspramente anche il fatto che Taine non abbia considerato a sufficienza il rapporto tra materia e stile: il presupposto di fondo resta infatti per lui «un ben definito senso della forma»²⁹.

Undici anni dopo la pubblicazione di *Rinascimento e barocco*, appare nel 1899 *L'arte classica*, ove a prevalere è una teoria della determinazione visuale delle forme. Non solo. Riemerge qui il contrasto tra arte nordica e arte italiana: «la parola “classico” ha per noi qualcosa di gelido [...]»³⁰. Rispetto alla oscillazioni e alle ambiguità presenti nelle due opere precedenti (*Psicologia dell'architettura* e *Rinascimento e Barocco*), e grazie anche all'influenza di Hildebrand che legge durante il soggiorno parigino, adesso è la percezione a costituire per Wölfflin il principio che spiega il mutamento stilistico: «Ogni generazione vede nel mondo quello che le rassomiglia, e nella creazione artistica non è importante il *milieu* ma l'organicità o il sentimento della forma di una determinata cultura»³¹.

Chiamato a Berlino nel 1901, Wölfflin sembra ritenere conclusa una fase della sua ricerca. Adesso l'arte italiana del Rinascimento non è più indagata esclusivamente nella sua autonomia, ma per il significato che essa ha avuto per la cultura e l'arte tedesche. Nel diario dell'ottobre 1902 confessa: «finalmente far maturare le rappresentazioni dell'Italia: quando la fiamma si

27. Ivi, ottobre 1888.

28. Questa citazione è tratta da J. G. Hart, *Heinrich Wölfflin: an intellectual Biography*, tesi di Dottorato presso l'Università di Berkeley, Berkeley, 1981, p. 216.

29. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, dicembre 1888. «A proposito della filosofia dell'arte di Taine. Critica a Taine e dunque alla sua teoria del milieu [...]. Il grande tema è il rapporto tra lingua e immagine e il vedere, nonché le forme di rappresentazione di un popolo», Ivi, inverno 1888–1889; ma si vedano anche le importanti lettere del 22 e del 28 dicembre 1888.

30. Idem, *Die klassische Kunst: Eine Einführung in die italienische Renaissance*, München, Bruckmann, 1899 (tr. it. di R. Paoli, *L'arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 8).

31. Su questo punto si veda M. Ghelardi, *Introduzione*, in H. Wölfflin, *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, Livorno, Sillabe, 2001, pp. 1055. In questo contesto rimerge l'importanza che per Wölfflin ha il concetto di «connessione» elaborato da Dilthey per descrivere il processo logico-psicologico della scienze della cultura. Sul «sentimento» come esperienza interiore e variabile indipendente dall'oggetto che prende forma cfr. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, inizi 1888.

anima, allora non resta che gettare sempre nuova legna»³². Parallelamente, corre l'apprezzamento per l'arte di Böcklin: «L'isola dei morti non è una nebbia nibelungica»³³.

Agli inizi del mese di agosto del 1903, dopo un soggiorno di due settimane nel bernese e a Lucerna, Wölfflin scrive: «Imparare a comprendere l'indole (*Natur*) tedesca. Vorrei finalmente liberarmi dell'Italia. Evidenziare ciò che ci distingue». E il 12 agosto: «Ciò che resta: l'opposizione tra germanico-nordico e sud-antico . . . bisogna trasferire in formulazioni (*Formeln*) l'incanto che ha l'Italia per i Tedeschi, si tratta di un compito di un'ampiezza e importanza storiche . . . Limitarsi all'arte figurativa, ma dilatare la questione fino alle più profonde connessioni psicologiche»³⁴.

Nell'inverno 1903-1904 Wölfflin trascorre un semestre in Italia e prende in considerazione l'idea di scrivere un diario di viaggio: «non la storia dell'*Italianismus* tedesco, ma solo una oggettiva testimonianza»³⁵.

Il libro su Dürer, che appare nel 1905, segna un ulteriore punto di equilibrio perché l'intenzione è ora quella di mostrare la differenza tra arte nordica e arte italiana: «Il fatto che avessi scelto proprio Dürer non era assolutamente casuale, ma il frutto di una riflessione sulle particolarità etniche dello stile»³⁶. Dürer appare sì come colui che ha coltivato l'ambizione di diventare un artista classico, e la sua percezione della forma italiana ha costituito il motivo principale che ha mutato la sua opera. Ma è altrettanto evidente per Wölfflin che questa revisione della germanicità di Dürer rende possibile un giudizio più equilibrato sulla specificità dell'arte nordica e sull'influenza dell'arte italiana. In sostanza: «arte nordica e arte italiana si intersecano e al contempo sono distinte per il loro peculiare sviluppo, poiché esprimono sentimenti della forma diversi»³⁷. Nella biografia su Dürer il tema del sentimento della forma non sembra però ancora sufficientemente articolato, anche se costituisce lo sfondo delle riflessioni di questi anni, e in certo qual modo coincide con il principio organico della forma, che l'autore ha ritenuto fin dall'inizio il fondamento di un determinato stile.

Tra le molte riflessioni che concernono il tema del sentimento della forma in Italia e in Germania prima della pubblicazione dei *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, è opportuno segnalarne alcune risalenti al 1907.

32. H. Wölfflin, *Notiz-Tagebuch*, ottobre 1902.

33. *Ibidem*.

34. Ivi, agosto 1903.

35. Ivi, inverno 1904; cfr. pure l'appunto datato 15 dicembre 1903.

36. Ivi, inverno - primavera del 1903-1904. In questo periodo, mentre si trova a Roma, Wölfflin intreccia continuamente le sue riflessioni su Dürer a quella sull'arte italiana.

37. *Ibidem*. Tra il settembre e l'ottobre del 1905 le riflessioni di Wölfflin sul progetto di scrivere un libro sull'Italia sembrano diventare addirittura ossessive: «Il libro sull'Italia. I concetti storicamente esatti. Una storia dell'arte precisamente formale».

Il 3 agosto nel diario si legge: «Il libro sull'Italia dal grande stile deve essere solo fatto. Finalmente di nuovo un compito significativo, il più significativo che ho mai osato pormi»³⁸. E poi: «*Italia*. Prendere in considerazione di scrivere un libro in forma di resoconto di viaggio [...]. Legare, come Goethe, sistematicità e osservazioni momentanee». Mentre nel 1909 confessa: «differenza tra romanismo e germanesimo. Il progetto è quello di un libro di storia dell'arte senza nomi, senza personalità, senza mere analisi causali, ma solo fondato su un sistema di concetti [...] ciò che è italiano si annida ancora fortemente in me [...]»³⁹.

Nel 1915 appare quella che ancora oggi (in parte a torto) è ritenuta la summa del suo pensiero. Nei *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, testo che sembra trasmettere l'impressione di un andamento metallico, sono da segnalare due paragrafi che in seguito saranno ripresi e in parte rifiuti nel libro *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*: «il carattere contrastante tra l'arte tedesca e quella italiana potrebbe essere fissato ricorrendo ad una immagine musicale: in Italia il suono delle campane si mantiene sempre legato a precise figurazioni tonali, quando invece le campane suonano in terra tedesca non si ha che un confluire di suoni confusi in una sola armonia»⁴⁰. E ancora: «la fantasia germanica che partecipa alla generale evoluzione dal plastico al pittorico, pur mostrando fin dall'inizio reazioni assai vivaci agli stimoli pittorici della fantasia meridionale, rigetta la linea per l'intreccio delle linee; accoglie non la forma isolata e stabile, bensì il movimento delle forme. Ciò che per la sensibilità latina è caratteristico, cioè la bellezza articolata, il sistema trasparente delle parti ben distinte, non è un ideale ignoto all'arte tedesca, ma ben presto il suo intuito va in cerca di quel complesso unitario che impregna di sé tutta l'opera, e in cui la sistematicità e autonomia delle parti appare sommersa dall'insieme»⁴¹. Al centro delle preoccupazioni di Wölfflin resta però sempre il libro su Italia e Germania. Così in un appunto del 1916 lamenta: «Devo scrivere il libro sull'Italia ma non posso viaggiare. Senso del libro *non ultra montes, sed supra montes*»⁴². E anche nel discorso *Die Architektur der Deutschen Renaissance*, tenuto in occasione della celebrazione della «Akademie der Wissenschaften» di Monaco, ritorna quasi come un basso continuo lo stesso tema: «per l'arte

38. Ivi, 3 agosto 1907.

39. Ivi, 30 settembre 1909.

40. Idem, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, Bruckmann, 1915 (trad. di R. Paoli, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, Longanesi, 1984, p. 358).

41. Ivi, p. 465.

42. Idem, *Notiz-Tagebuch*, agosto–novembre 1916; la guerra, scrive Wölfflin in un appunto di questo periodo, ha «rivelato la natura gotica dell'uomo». Su questo punto si vedano anche i toni pessimistici espressi nella lettera da Monaco del 18 dicembre 1914 circa le possibili conseguenze del conflitto.

italiana il presupposto dell'esistenza risiede in un insieme ordinato; nell'arte tedesca si ha invece l'impressione che la regolarità strutturata sbarri la strada al vivente»⁴³. Ma la guerra sembra aver segnato profondamente anche un uomo come Wölfflin che, in una lettera del 27 dicembre 1919 a Ricarda Hauch, forse in un momento di stanchezza e di ripiegamento, sembra voler rinunciare al suo progetto accarezzato per così tanti anni: «quale gusto può avere l'Italia dopo una così lunga pausa? Forse bisognerebbe farla finita e non cercare le illusioni nel Sud e la redenzione al di là delle Alpi?»

Siamo così giunti al momento di riprendere le fila del discorso dopo la prima metà degli anni venti per delineare in breve la genesi del testo del 1931.

Come abbiamo ricordato, nel 1924 Wölfflin lascia l'insegnamento all'Università di Monaco. Si tratta di un periodo in cui forti sono i ripensamenti sul lavoro fatto e sul senso di alcune sue opere. Così, in un appunto datato fine 1923-marzo 1924, Wölfflin sembra voler precisare più a se stesso che al suo pubblico: «Ho scritto *I concetti fondamentali* non per rendere meccanica la storia, ma per permettere un giudizio preciso. Sono stato sempre contrario all'arbitrarietà e alla pura e incontrollata eruzione del sentimento»⁴⁴.

La villa che sceglie a Zurigo come sua ultima residenza (Sihlgarten) e che l'autore descriverà in un articolo del 1933, *Zürich. Die alte Stadt*, pare riflettere emblematicamente lo stile che ritroviamo esplicitato nell'andamento, nella struttura argomentativa e nel linguaggio del libro del 1931: «Dura e trasparente come un cristallo sta la casa come un cubo bianco perfettamente delimitato. Tutto è disegnato in linee dritte o (più raramente) in archi semicirculari. Si tratta di proporzioni evidenti, misurabili, ma stabili, e nulla suscita l'impressione del movimento o del mutamento»⁴⁵. Simile al personaggio che Adalbert Stifter aveva posto al centro del suo romanzo *Tarda estate*, anche Wölfflin pare ergersi adesso a tutore della eredità classica (tema questo che, come risulta dai diari, occuperà le sue riflessioni dopo il 1932): «rinunciare a qualsiasi atteggiamento drastico, evitare il gesto clamoroso preferendo quello consueto, quotidiano, perché ogni senso profondo evita qualsiasi fragore»⁴⁶.

Dietro questo stile di vita e di pensiero, dietro i riflessi adamantini della prosa, Wölfflin avverte però alcune lacune angoscienti e mai sopite, sicché il libro *L'Italia e il sentimento tedesco della forma* pare rispondere anche al compi-

43. Idem, *Die Architektur der Deutschen Renaissance*, München, K.B.Akademie der Wissenschaften (Verlag G.Franz), 1914, p. 9.

44. Idem, *Notiz-Tagebuch*, fine 1923-marzo 1924. In molte annotazioni di questo periodo Wölfflin ripercorre le tappe salienti della sua biografia intellettuale, da Basilea a Berlino.

45. Idem, *Zürich. Die alte Stadt*, in Idem et alii, *Zürich: Geschichte, Kultur, Wirtschaft*, Zürich, Gebr. Fretz, 1933, p. 43.

46. Cfr. M. Ghelardi, *Introduzione*, in H. Wölfflin, *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, cit., pp. 145s.

to di chiudere definitivamente i conti con l'intero suo percorso intellettuale, con la sua traversata a cavallo del Bodensee ghiacciato⁴⁷. A partire dal 1928 dai diari si comprende che adesso Wölfflin vuole finalmente metter mano al suo libro che ha accarezzato per decenni. Inizialmente pensa ad un titolo — *L'Italia e noi* — in cui esporre come tra il 1480 e il 1520 le peculiarità dei due stili nazionali italiano e tedesco, i quali non si basano sulla fiacca dolcezza del primo né sulla particolare energia dell'altro, ma su un determinato modo di concepire la forma⁴⁸. Parafrasando un passo di Victor Hehn, Wölfflin scrive: «Chi dal Nord scende in Italia ha improvvisamente la sensazione che il mondo sia più definito, più semplice, più comprensibile . . . La villa sulla collina dei cipressi: quale semplice cubatura così precisa nel contorno, e come sono delineati chiaramente sia nella forma sia nella disposizione i cipressi accanto»⁴⁹. Natura e forma fisica rappresentano per Wölfflin, come per Hehn, il sentimento originario della forma italiana.

Questi aspetti ritornano nell'ultimo ciclo di lezioni zurighesi del 1934 (*Italien als künstlerische Erfahrung für die Deutschen*) che si aprono con una citazione di Nietzsche — «il Sud come l'arte dell'uomo energetico e antiro-mantico» — e che hanno come filo conduttore «l'Italia e il sentimento della forma. Qui parlo dell'Italia, ovvero del Classico».

Prima di chiudere, resta però un'ultima, breve questione che in controllo ce ci mostra quanto questo testo del 1931 avesse rappresentato per l'autore anche una sfida al dilagante pangermanesimo. Si tratta della polemica, tuttora inedita, che si sviluppa nel 1929 quando appare il libro di Theodor Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts*⁵⁰.

Lei sostiene — scrive Wölfflin a Hetzer — che l'arte italiana del XVI secolo somiglia per vari aspetti a quella tedesca. Dunque, l'Italia, come del resto è sempre accaduto secondo Lei, è stata fecondata dal Nord. Io dico invece: l'arte italiana del XVI secolo ha raggiunto un livello tale che la si può comprendere attraverso quella tedesca [. . .] in sostanza: Lei predilige le antitesi, mentre il mio carattere e la mia disposizione mentale cercano invece di mostrare gli effetti e le connessioni. La mia concezione è più storica. Lei chiude. Io apro⁵¹.

47. Nel *Wölfflin Nachlaß* (Abt. II, B 6) si conserva il manoscritto originale dell'opera e anche due fascicoli di appunti risalenti agli anni 1923–1925 e 1926–1931.

48. Cfr. H. Wölfflin, *Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl*, München, Bruckmann, 1931 (tr. it. di B. Carta, *L'Italia e il sentimento della forma*, cit., p. 28).

49. Ivi, p. 29

50. T. Hetzer, *Das deutsche Element in der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, in Idem, *Schriften in neun Bänden*, Stuttgart. Urachhaus, 1987, vol. III. Hetzer pubblicherà nel 1935 sulla rivista «Rasse» (diretta dallo studioso nazista di eugenetica Hans Friedrich Karl Günther) un saggio su *La forma tedesca in Dürer*: T. Hetzer, *Dürers deutsche Form*, «Rasse», 2 (1935) n. 4, pp. 134–148. H.F.K. Günther aveva cercato in *Rasse und Stil*, München, J.F. Lehmann, 1926 di interpretare i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* di Wölfflin in senso nazista, cfr. M. Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms, Werner, 1981, pp. 43–44.

51. La lettera a Hetzer è riportata da N. Meier, *Italien und das deutsche Formgefühl*, in *Kunstliteratur*

Nel 1934, tre anni dopo la pubblicazione di *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*, compare sulla «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft» un saggio di Wilhelm Waetzoldt.

Waetzoldt era stato dal 1909 al 1911 bibliotecario dell'Istituto Warburg ad Amburgo e, come risulta dal *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, fino al 1929 aveva continuato a tenere rapporti con Warburg e Gertrud Bing. Dal 1927 al 1933 aveva poi coperto il ruolo di Direttore generale dei Musei berlinesi. Ma, in seguito all'ascesa di Hitler, si era rifiutato di iscriversi al Partito Nazista, dimettendosi dall'incarico per assumere un posto di professore nella Università di Halle.

Il saggio menzionato ha per titolo *Deutschland und Italien in der kunstwissenschaftlichen Literatur der letzten zwangig Jahre*⁵².

Qui il libro di Wölfflin è sì citato, ma con una precisazione significativa: nonostante questo autore avesse promesso nel 1911 alla «Akademie der Wissenschaften» di Berlino un libro che mostrasse come «la fantasia tedesca fosse stata affascinata dalla forza della forma italiana, ma anche come attraverso un rivestimento straniero pulsasse ancora l'anima tedesca», noi, scrive Waetzoldt, in realtà non abbiamo mai visto un simile libro. Anzi, l'autore ci ha lasciato solo un pesante *prolegomenon* (cioè il libro *L'Italia e il sentimento tedesco della forma*)⁵³.

Naturalmente tra gli autori che si erano occupati dei rapporti tra arte tedesca e arte italiana nel Rinascimento Waetzoldt si guarda bene dal citare Warburg, un ebreo il cui Istituto era stato trasferito quasi clandestinamente a Londra.

Ma Waetzoldt era persona troppo fine, costretta a vivere nel ventre del Leviatano nazista, per dimenticarsi dei contributi fondamentali che avevano dato realmente Wölfflin e Warburg alla tematica dei rapporti tra arte italiana e arte tedesca nel Rinascimento. Così, pur senza nominarli, tra le righe dell'articolo egli finisce per intrecciare alcune loro inconfondibili espressioni. Vale per tutte richiamarne almeno una che al fondo richiama il vocabolario warburghiano: «Mit voller Klarheit erkannte aber Heinrich Wölfflin in der schicksalhaften Auseinandersetzung von Nordkunst und Südkunst eine der große polare Spannungen im Leben Europas»⁵⁴.

A questo punto, in conclusione, ricordo come, a scanso di tutti gli equivoci circa le presunte inclinazioni nazionalistiche, Wölfflin, in un articolo comparso il primo settembre 1936 sulla «Neue Zürcher Zeitung», prenda ad

als Italienerfahrung, a cura di H. Pfotenhauer, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 323.

52. W. Waetzoldt, *Deutschland und Italien in der kunstwissenschaftlichen Literatur der letzten zwangig Jahre*, «Zeitschrift des deutsche Vereins für Kunstwissenschaft», I (1934), pp. 151ss.

53. Ivi, p. 152.

54. *Ibidem*.

esempio uno degli artisti che, essendo in parte di origine ebrea, erano stati banditi in Germania: «Hans von Marées — scrive Wölfflin — ha sempre sostenuto che il problema della qualità artistica costituisce la questione essenziale»⁵⁵. E poi per ribadire tale concetto scrive:

L'Ultima Cena di Leonardo o la *Scuola di Atene* di Raffaello sono opere italiane che pertengono al carattere nazionale e non sono certo traducibili. Ma né Leonardo, né Raffaello hanno mai pensato di voler essere nella loro arte italiani, e perfino il *San Girolamo* di Dürer è stato creato lontano da qualunque ostentazione germanica. Essere in grado di estrarre questi vertici artistici dalle condizioni nazionali non è mai una questione che concerne la volontà, ma un dono come tutto ciò che appartiene alla creatività umana⁵⁶.

maurizio.ghelardi@sns.it

55. H. Wölfflin, *Zum Thema: Nationale Kunst*, «Neue Zürcher Zeitung», (1936), primo settembre.

56. *Ibidem*.

Immagine artistica e improvvisazione

ALESSANDRO BERTINETTO

ABSTRACT: *Visual image and improvisation*

In this article I discuss the relation between visual image and improvisation in artistic practices, focussing on the relevance of the improvisational production for the image as enduring result of that process. By examining famous artistic examples, I argue that in non-performing arts the improvisational character of the production of an item does not have the same aesthetic value as in performing arts. This is because improvisation in performing arts is ephemeral, while this is not the case in non-performing arts, that use durable media. I conclude presenting Adorno's speculative view of the improvised and ephemeral nature of the *artwork* qua *artwork*.

KEYWORDS: improvisation, philosophy of art, visual arts, performing arts, ontology of art.

Introduzione

In questo articolo esaminerò il rapporto tra immagine visiva e improvvisazione nelle pratiche artistiche. Considererò brevemente gli *effetti dell'immagine* (mentale o figurativa) sull'improvvisazione (in particolare musicale) e mi soffermerò poi soprattutto sulla questione della *rilevanza del processo improvvisativo di produzione per l'immagine* come risultato di questo stesso processo. Discutendo alcuni celebri esempi, sosterrò che nelle arti non performative il carattere improvvisato della produzione non ha lo stesso valore che nelle arti performative. Ciò dipende dal fatto che l'improvvisazione nelle arti performative è effimera, mentre questo non è vero delle arti non performative, che usano mezzi durevoli. In conclusione presenterò la tesi speculativa di Adorno sulla natura improvvisata ed effimera dell'*opera d'arte* come *opera d'arte*.

1. L'influsso dell'immagine sull'improvvisazione

Nel riferirmi agli effetti dell'immagine sull'improvvisazione, mi limiterò a qualche osservazione assai generale relativamente all'impatto delle immagini figurative (disegni, dipinti, fotografie ecc.) e delle immagini mentali

sull'improvvisazione musicale. Circa le prime possiamo evidenziare due elementi¹.

Anzitutto molti esponenti delle avanguardie musicali del '900 (tra i quali John Cage, Morton Feldman e Earle Brown) e del jazz hanno riconosciuto l'influsso su di loro esercitato dalle arti figurative — soprattutto l'arte gestuale americana del Novecento (in particolare l'*Action Painting* di Jackson Pollock, su cui tornerò nel § 6) e l'energia anarchica del movimento *Fluxus* — come fonti da cui trarre ispirazione per produrre *performance* "spontanee". In questo caso l'influsso delle immagini sulle *performance* improvvisate non va inteso in senso causale. Piuttosto, si tratta di tener conto del modo in cui una temperie culturale, che si afferma e diffonde attraverso un certo tipo di espressione artistica, è tradotta su altri piani e altri media. È un tema interessante, ma qui non lo approfondirò.

Mi interessa infatti piuttosto il secondo elemento. Improvvisatori vicini alla Nuova Musica (tra gli altri, Anthony Braxton, Manfred Schoof e Alexander von Schlippenbach) hanno impiegato partiture grafiche come "guida" per l'improvvisazione musicale². Il valore estetico autonomo di queste opere grafiche è qui secondario. Piuttosto importa la loro (pretesa) capacità di comunicare con chiarezza intuitiva processi formali di ampio respiro e "texture" sonore, lasciando sufficiente spazio all'inventività dell'improvvisazione. Ciononostante, come alcuni hanno sottolineato (tra questi il sassofonista Evan Parker), il riferimento a queste partiture grafiche può essere rischioso: poiché tali "partiture" non hanno il carattere vincolante di una notazione precisa, esse — in quanto quadri di riferimento dell'agire improvvisativo — possono ancorare e limitare la libertà dell'interazione estemporanea fra performer, senza però riuscire, a causa della loro vaghezza, a offrire loro un orientamento di base per il processo creativo. Altri (tra cui Cornelius Cardew) hanno invece rivendicato la fecondità del carattere ambiguo delle partiture grafiche per la pratica dell'improvvisazione. L'immagine è qui intesa non come «stenogramma pratico di processi musicali ideati in precedenza», ma come «generatore di idee musicali» in *realtime*³.

È questa l'idea alla base delle *partiture grafiche* del chitarrista Fred Frith. L'album *Stone, Brick Glass Wood Wire* (1986–1996) è la trasposizione di alcune fotografie in configurazioni acustiche: la foto viene "ascoltata" per il suo contenuto strutturale. Mentre una normale partitura è riproduzione e costruzione di un'idea musicale, le partiture grafiche di Frith sono im-

1. P.N. Wilson, *Pfad zum Ozean der Spontanität: Improvisation und bildende Kunst*, in Idem, *Hear and Now. Gedanken zur improvisierten Musik*, Hofheim, Wolke, 1999, pp. 68–73.

2. Sul tema si veda S. Feišt, *Der Begriff 'Improvisation' in der neuen Musik*, Berlin, Schewe, 1997.

3. Ivi.

magini leggibili musicalmente⁴. Frith fa leva sul fenomeno della sinestesia (l'attribuzione a un oggetto percepibile con uno o più sensi qualità percepibili con altri sensi) per usare in modo creativo il rapporto reciproco tra l'informazione visiva e quella musicale. Nelle sue fotografie i musicisti ritrovano elementi strutturali in cui — analogamente al modo in cui possiamo immaginare di vedere figure nelle nuvole o nelle macchie sui muri⁵ — possono immaginare di vedere una sorta di sintassi musicale. Evidentemente, tuttavia, le grafiche non sono autentiche notazioni che, traducendo i suoni in simboli visivi, consentono di riconvertire il segno grafico in suono, una volta che si sia trovata una chiave di lettura. Peraltro, se così fosse, sarebbe difficile definire improvvisazione l'esecuzione di queste "partiture".

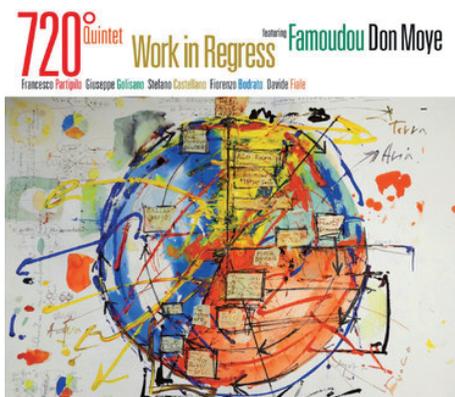
In generale, non sembra esistere un codice di decifrazione che regoli come trasferire correttamente in musica ciò che si vede nelle immagini. Semplicemente le immagini sono una fonte di ispirazione per la creatività dei musicisti. E i fautori di queste "tecniche" di supporto per l'improvvisazione musicale sostengono proprio che l'arbitrarietà intenzionalmente non-musicale di questo procedimento è ciò che, agevolando la rottura di modelli stabiliti di costruzione musicale, può apportare elementi di originalità all'improvvisazione, suggerendo comunque una qualche (embrionale) organizzazione interattiva.

È esplicitamente questa l'idea alla base dell'album doppio *Work in Regress* (Charlie Bird Records) del 720° Quintet (2013). Nel produrre la musica registrata per questa *suite* di *free jazz* il quintetto ha adoperato un dipinto del sassofonista e *leader* del gruppo Francesco Partipilo per guidare l'interazione improvvisata. La partitura-dipinto ha lo scopo di generare visivamente un'atmosfera e diviene un luogo d'incontro per orientare i percorsi musicali del gruppo. Tuttavia, il suo potere di orientare l'improvvisazione si accresce grazie alle prove dei musicisti mediante cui, anche in base a indicazioni del compositore-pittore veicolate da altri media (notazioni grafiche, istruzioni orali), i performer acquisiscono quelle abilità di lettura e decodifica che consentono di organizzare la performance musicale in un modo interattivo esteticamente efficace. In altri termini, i significati musicali del dipinto sono negoziati, in modo aperto e non definitivo, attraverso un lavoro di esplorazione delle potenzialità musicali dell'opera pittorica che si attua nel corso di prove guidate. Le esecuzioni musicali vanno a ricercare i significati simbolici ed espressivi potenzialmente veicolati dal dipinto. L'improvvisazione musicale esplica il proprio potenziale creativo divenendo un lavoro

4. Cfr. www.allmusic.com/album/stone-brick-glass-wood-wire-graphic-scores-1986-1996-mw0001198713 (Ultimo accesso 20/5/2014).

5. Sul tema mi permetto di rinviare ad A. Bertinetto, *On Artistic Luck*, «Proceedings of the European Society for Aesthetics», 5 (2013), pp. 124-126.

retrogressivo di interpretazione di significati presumibilmente già presenti nel quadro. Donde il titolo dell'album, sulla cui copertina è riprodotto il dipinto. Tuttavia anche il quadro è osservato diversamente una volta ascoltato il disco⁶. La direzione dell'influsso tra immagine e musica improvvisata è duplice: la musica improvvisata inventa a sua volta nuovi significati per il dipinto.



L'immagine di copertina di *Work in Regress*.

Analoghe osservazioni potrebbero essere svolte in riferimento ad altre pratiche improvvisative, come la danza e il teatro. La coreografia o le immagini di scene offrono riferimenti importanti per organizzare una performance di danza o di teatro. Anche in questo caso la lettura della coreografia e delle immagini di scena può essere allenata in prova, consentendo ai performer di trovare luoghi, più o meno stabili, in cui far incontrare o scontrare le loro azioni e i loro gesti⁷.

A ogni modo per sfruttare creativamente le possibilità della sinestesia non è necessario costruire partiture grafiche, coreografie o immagini di scena. Alcuni improvvisatori dichiarano che la costruzione di *immagini mentali* aiuta a generare musica improvvisata. Al riguardo mi limiterò ancora una volta a considerare brevemente soltanto la musica, sebbene simili

6. O il concerto. Nella performance del 16 giugno 2013 al teatro *Espace* di Torino una riproduzione del quadro campeggiava dietro le spalle dei musicisti offrendo anche al pubblico un riferimento figurativo capace di influire, soprattutto in modo subcosciente, sul loro ascolto.

7. Si potrebbe considerare il caso di un'interazione tra immagine e improvvisazione musicale, teatrale o coreutica, laddove anche l'immagine fosse costruita in modo improvvisato sulla scena (o sul video), come uno schizzo la cui fase produttiva è esibita allo spettatore. Si tratterebbe di un'interazione creativa in cui la produzione dell'immagine e quella di azioni, movimenti, gesti e/o suoni influirebbero reciprocamente l'una sull'altra in *realtime*. Per non complicare il discorso non approfondirò questa possibilità artistica, ma in seguito dirò qualcosa sugli aspetti improvvisativi dello "schizzo".

osservazioni possano valere anche circa le altre arti performative. Come rilevato da Paul Berliner a proposito del jazz, molti musicisti osservano che durante la sua produzione la musica improvvisata può essere visualizzata in diverse maniere, alcune più astratte e formali, altre più concrete e materiche⁸. Tale visualizzazione ha spesso potenzialità creative⁹. La visione, attuale o immaginativa, non è soltanto contemplativa. Possiede le caratteristiche proprie di un processo costruttivo, plastico¹⁰, grazie alle quali partecipa attivamente alla produzione della musica durante l'esecuzione. Così i musicisti improvvisano proiettando un «universo pluralistico di immagini» mediante «rappresentazioni trans-modali (*cross-modal representations*)» di possibilità musicali¹¹. La musica, in certa misura, è costruita mentre viene visualizzata¹².

Le immagini visive ricevute durante la performance, così come le immagini mentali elaborate dai performer durante l'esecuzione, sono una fonte di ispirazione per l'improvvisazione nella musica. Questo può accadere anche nella danza e nella performance teatrale.

2. Improvvisare l'immagine?

Come dicevo all'inizio, la relazione tra immagine e improvvisazione può essere intesa anche in senso inverso, tematizzando la rilevanza del processo di produzione dell'immagine per l'immagine come risultato di questo stesso processo. È su questo versante del rapporto tra immagine e improvvisazione che intendo focalizzare da qui in avanti la mia attenzione¹³. Si tratta di capire che senso abbia accostare alla produzione di immagini artistiche e alla loro ricezione l'idea di improvvisazione¹⁴.

8. P. Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pp. 175–176.

9. Con questo termine intendo sia la visione di ciò che accade nello spazio della performance, sia la visualizzazione immaginativa di ciò che si prevede accadrà e/o che si intende far accadere nel corso della performance.

10. Sul tema cfr. E. Schürmann, *Sehen als Praxis*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2008.

11. Cfr. T. Gustavsen, *The Dialectical Eroticism of Improvisation*, in *Improvisation. Between technique and spontaneity*, a cura di M. Santi, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, p. 12.

12. Nelle performance di improvvisazione possono essere all'opera diversi tipi di visione e di immaginazione visiva. A proposito rinvio ad A. Bertinetto, *Vedere la musica*, «Estetica. Studi e ricerche», 1 (2011), pp. 83–123.

13. La prossimità stilistica tra la “libera improvvisazione” musicale e i metodi di produzione creativa delle avanguardie artistiche del Novecento (in particolare Dada, surrealismo ed espressionismo astratto) è tematizzata per es. in M. Sansom, *Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation*, in «Leonardo Music Journal», 11, (2001), pp. 29–34.

14. Non discuterò la possibilità di articolare il rapporto tra immagine e improvvisazione in riferimento al concetto trascendentale di immagine di J.G. Fichte, perché tale concetto, teorica-

Nelle arti performative — danza, musica, teatro, *performance art* — parliamo di improvvisazione se processo e prodotto, ovvero composizione ed esecuzione, coincidono, nel senso che ciò cui il pubblico assiste è una performance inventata sul momento. Questo non significa che gli artisti creino *ex nihilo*, ma che il processo di costruzione del prodotto artistico è (in gran parte) il prodotto. Il risultato della performance è la performance: un prodotto effimero in un mezzo effimero. Mentre opere durevoli (come una statua o un dipinto) possono essere fruite in molteplici occasioni, ogni singola improvvisazione nelle arti performative può essere osservata e/o ascoltata soltanto una volta (a meno che, e su questo tornerò in seguito, venga registrata).

Anche nel caso di arti come la pittura o la scultura l'artista può decidere di distruggere l'opera dopo averla finita. Ma ciò non toglie che se l'artista sta lavorando con mezzi e materiali duraturi e intende attribuire al risultato del suo lavoro la dignità di opera d'arte (in quanto opposta al semplice schizzo: anche su questo tornerò più avanti), egli produce un'opera almeno potenzialmente durevole: quindi, come osserva Justin London¹⁵, non è qui appropriato parlare di «opere durevoli in un *medium* effimero». Si tratta invece di opere durevoli in un mezzo durevole, anche se nella fattispecie la vita dell'opera ha una durata breve. Invece nel caso delle «opere effimere prodotte in un *medium* effimero» (cioè le improvvisazioni nelle arti performative) la coincidenza tra produzione e prodotto, che le caratterizza distinguendole dalle «opere durevoli in un *medium* effimero» (cioè le opere musicali, teatrali e coreutiche eseguibili ripetutamente), è esteticamente rilevante: infatti, il modo in cui sono prodotti gesti, movimenti, suoni, azioni ecc. è qui parte costitutiva del fenomeno artistico che il pubblico fruisce, apprezza e comprende¹⁶.

Il processo di produzione nell'improvvisazione nelle arti performative comporta *spesso* l'interazione tra gli agenti (musicisti, danzatori, attori) e *sempre* l'interazione con una specifica situazione spazio-temporale. Si costruisce attraverso il modo in cui i performer agiscono in base ad automatismi grazie ai quali possono reagire in *realtime* all'imprevisto (le sollecitazioni degli altri

mente vicino alla *formatività* pareysoniana e articolantesi nei termini della ricorsività specifica della costruzione retroattiva dei processi improvvisativi, non è ridicibile né all'immagine mentale né all'immagine artistica (quadri, sculture, fotografie, ecc.), su cui mi soffermo in questo contributo. Cfr. comunque A. Bertinetto, *La forza dell'immagine*, Milano, Mimesis, 2010. Per la dimensione formativa dei processi improvvisativi rinvio invece a Idem, *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», 25 (2009), pp. 145–174; Idem, *Formatività ricorsiva e costruzione della normatività nell'improvvisazione*, in *Improvvisazione oggi*, a cura di A. Sbordoni, Lucca, LIM, 2014, c.s. e alla letteratura ivi citata.

15. J. London, *Ephemeral Media, Ephemeral Works, and Sonny Boy Williamson's 'Little Village'*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 71 (2013), pp. 46–47.

16. Sull'estetica dell'improvvisazione cfr. A. Bertinetto, *Performing Imagination. The Aesthetics of Improvisation*, «Klesis — Revue philosophique», 28 (2013), *Imagination et performativité*, pp. 65–99.

performer e dell'ambiente) e prendere (velocemente, spesso al di sotto della soglia della coscienza) decisioni creative relativamente a *che cosa* (e non solo a *come*) fare¹⁷. La capacità di seguire questi processi (le decisioni, l'interazione, le reazioni agli imprevisti) attraverso i loro prodotti è condizione per la valutazione estetica della performance¹⁸.

Ma in che misura e in che senso, l'improvvisazione può riguardare la produzione e la ricezione di immagini e, in particolare, di immagini "fisse"? La questione è se nelle arti figurative (pittura, scultura e fotografia)¹⁹ la coincidenza tra processo e prodotto sia non solo ontologicamente possibile, ma anche esteticamente e artisticamente significativa e, in caso di risposta affermativa, in che senso e in quali casi.

Se non esistono «opere effimere in un mezzo durevole», sembrerebbe evidente che l'improvvisazione, in senso stretto, ha una rilevanza relativamente minore nella pittura e nelle arti figurative in generale. Questa è la tesi che difenderò anche attraverso il riferimento ad alcuni esempi concreti: a causa della loro specifica struttura ontologica il peso artistico dell'improvvisazione nelle arti figurative per l'esibizione è scarso. Il fatto che la produzione artistica sia improvvisata influisce meno sulle qualità estetiche dell'oggetto artistico che, a differenza di quanto accade nelle arti performative, è comunque un artefatto durevole.

Eppure la chiarezza della differenza tra l'improvvisazione nelle arti performative e quella nelle arti figurative sembrerebbe offuscarsi se considerassimo che, dal punto di vista ontologico, le improvvisazioni musicali, teatrali e coreutiche sembrano appartenere, usando la terminologia di Nelson Goodman²⁰, alla classe delle arti autografiche, così come la pittura e la scultura. Secondo Goodman le arti *autografiche* sono quelle per cui ogni differenza tra l'opera e la copia più simile influisce sull'identità dell'opera. Esse sono caratterizzate dall'assenza di notazione e dalla possibilità della contraffazione. Invece le arti *allografiche*, che richiedono una notazione, possono essere replicate e non possono essere contraffatte: la differenza tra

17. Sulla "logica" dei processi decisionali veloci si vedano M. Gladwell, *Blink: the power of thinking without thinking*, London, Penguin, 2005 (tr. it. di M. Parizzi, *In un batter di ciglia. Il potere segreto del pensiero intuitivo (Blink)*, Milano, Mondadori, 2005); D. Kahnemann, *Thinking, Fast and Slow*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011 (tr. it. di L. Serra, *Pensieri lenti e veloci*, Milano, Mondadori, 2012).

18. Cfr. ora C. Canonne, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, «Aisthesis», 6 (2013), *Ontologie musicali*, a cura di A. Arbo e A. Bertinetto, pp. 331–356.

19. Non mi soffermerò sul caso di cinema e *video art* che è comunque diverso, perché cinema e *video art* offrono immagini "in movimento".

20. Cfr. N. Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis and New York, Bobbs-Merrill, 1968 (tr. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 1976). Alternativamente potremmo applicare l'ontologia basata sulla dicotomia di origine peirceana di *type* e *token*. L'ho fatto in A. Bertinetto, *Paganini Does Not Repeat. Improvisation and the Type Token Ontology*, «Teorema», XXXI (2012), n. 3, pp. 105–126. La terminologia di Goodman è utilizzata da L.B. Brown in *Musical Works, Improvisation, and the Principle of Continuity*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 54 (1996), pp. 353–369.

l'originale e la sua duplicazione è irrilevante per l'identità dell'opera. La musica composta, per esempio, è arte allografica, perché la riproduzione della partitura non disturba l'identità dell'opera (o almeno non deve disturbarla, pena la buona riuscita della performance). La pittura, invece, è arte autografica perché non si basa su una notazione e perché chi duplica un dipinto spacciandolo per l'originale produce un falso.

Si potrebbe pensare che l'improvvisazione musicale, teatrale e coreutica sia arte autografica per eccellenza, perché un'improvvisazione che si basa su una notazione è una contraddizione in termini: un'improvvisazione può essere annotata solo dopo essere stata eseguita, ma in tal caso non è più un'improvvisazione, bensì la trascrizione di un'improvvisazione.

In entrambi i casi (l'improvvisazione nelle arti performative e la pittura) siamo di fronte a pratiche in cui riponiamo valore nell'unicità di un oggetto (utilizzo questo concetto in un senso ampio, che ricomprende anche gli eventi), mentre nel caso delle opere che possono avere più occorrenze attribuiamo valore non solo alla composizione o alla *pièce*, ma anche alle sue diverse presentazioni o realizzazioni. Mentre le arti performative non improvvisate si caratterizzano per il rapporto tra l'opera e le sue realizzazioni, nel caso dell'immagine pittorica e dell'improvvisazione questa differenza non c'è. L'opera ha un'unica autentica realizzazione: se stessa²¹.

Inoltre chi riesegue un'improvvisazione (precedentemente ascoltata od osservata), e lo fa attribuendo a sé l'invenzione di qualcun altro, non sta producendo una performance di un'opera, ma sta plagiando il lavoro di qualcun altro.

Tuttavia tra l'ontologia della pittura e l'ontologia dell'improvvisazione c'è una fondamentale differenza. Nel caso della pittura chi falsifica un quadro, produce un quadro che può essere esposto e fruito *n* volte. Invece l'improvvisazione non ha nemmeno diverse istanze di esposizione. È un *unicum* che, per principio, non può essere contraffatto. Se è improvvisata, una performance *P* ha come proprietà essenziale avere luogo a un tempo t^* e un luogo s^* ; perciò un falso di *P* dovrebbe avere anch'esso come proprietà l'aver luogo a t^* e s^* ; ma questo è impossibile e quindi *P* non può avere contraffazione²². Quando un'opera viene contraffatta, si attribuisce a qualcun altro (un autore famoso) la propria opera (presumibilmente per trarne vantaggi economici). Evidentemente non posso contraffare un'improvvi-

21. Trascuro, per ragioni di spazio, di discutere da un lato il caso dell'arte moltiplicata, che potrebbe far sorgere qualche dubbio sulla plausibilità di questa tesi (che ovviamente non vale per le stampe, che consentono plurime riproduzioni) anche nel caso della pittura, e dall'altro quello di composizioni eseguite (almeno relativamente ad alcune loro parti) mediante improvvisazione, com'è d'uso nella performance di *standard jazz* (in proposito rimando di nuovo a Bertinetto, *Paganini Does Not Repeat*, cit.).

22. Devo questa formulazione e altre idee discusse in questa parte a Enrico Terrone.

sazione, perché non ha senso sostenere che *hic et nunc* si sta producendo un'improvvisazione e che *questa improvvisazione è di qualcun altro* che l'ha prodotta in un altro luogo e in un altro tempo.

Inoltre, l'improvvisazione non è neppure compatibile con il plagio. Mentre la contraffazione o falsificazione è l'operazione con cui spaccio una mia copia per l'originale, il plagio consiste nell'attribuirmi la creazione di qualcun altro (e questo vale per le arti autografiche, ma soprattutto per quelle allografiche, allorché si copia una melodia musicale o un brano letterario spacciandola per creazione propria). Anche in questo caso, *chi plagia un'improvvisazione non produce un'improvvisazione*: semplicemente, non sta improvvisando. Infatti, se risuono per filo e per segno l'assolo di Charlie Parker in *Au privave* non improvviso. Qualunque sia lo scopo di questa operazione, lecito (se lo faccio dichiaratamente, per es. per esercitare abilità che mi serviranno per improvvisare in un certo stile)²³ o meno lecito, e in ciò sta il plagio (se lo faccio per ingannare il pubblico, occultando intenzionalmente che si tratta di una ri-esecuzione)²⁴, non sto improvvisando. Sto invece usando un'improvvisazione altrui come una composizione che riproduco (e questo è possibile grazie alla registrazione e alla trascrizione dei suoni).

Insomma, l'improvvisazione non si accomoda facilmente nella distinzione goodmaniana tra arti autografiche e arti allografiche. Che non rientri tra le arti allografiche è un'ovvietà; ma è comunque anche arduo considerarla un'arte autografica, perché non possiamo percepire due volte la stessa improvvisazione in quanto improvvisazione, mentre possiamo percepire ripetutamente lo stesso unico quadro o la stessa unica scultura. Nel primo caso il prodotto coincide con il processo di produzione e svanisce con esso; nel secondo caso no: il prodotto continua a sussistere dopo la fine del processo e, in linea di principio, può essere fruito *n* volte. La differenza ontologica tra le prime («opere effimere in un *medium* effimero») e le seconde («opere durevoli in un *medium* durevole») è decisiva per valutare la rilevanza dell'improvvisazione per l'immagine figurativa.

Per corroborare questa tesi discuterò alcuni casi in cui nelle arti figurative si ha apparentemente a che fare con un'improvvisazione e/o casi in cui il carattere improvvisato della produzione *sembrerebbe* essere esteticamente

23. Occorre inoltre distinguere il plagio dalla pratica della citazione, che si verifica quando un improvvisatore suona motivi o parti di opere altrui, in modo dichiarato, auspicando che il pubblico colga il riferimento.

24. Non si può dire lo stesso se in modo non intenzionale e consapevole riproduco parti di improvvisazioni già eseguite (dallo stesso performer o da qualcun altro). Si tratta di una pratica comune: musicisti, attori e ballerini apprendono *patterns* di gesti, azioni, movimenti, dialoghi e frasi musicali che costituiscono il materiale di costruzione per le proprie performance improvvisate. Sulla questione del plagio in musica si veda ora «Estetica. Studi e Ricerche», 1 (2014), *Ladri di musica*, a cura di A. Bertinetto, E. Gamba, D. Sisto.

rilevante per l'immagine prodotta. Argomenterò che nelle arti non performative (come la pittura e la scultura) l'eventuale carattere improvvisato della produzione dell'opera è meno rilevante per la valutazione estetica e artistica rispetto a quanto solitamente accade nelle arti performative. Ciò è dovuto al particolare carattere ontologico del loro *medium*.

3. Kandinskij: dipinti che si fingono improvvisazioni

Vasilij Kandinskij utilizza per la prima volta il titolo *Improvvisazione* per un dipinto. Nel suo celebre saggio *Lo spirituale nell'arte* (1910) distingue fra tre generi di opere, il cui nome indica intenzionalmente un legame tra la pittura e la musica: *Impressioni*, *Improvvisazioni* e *Composizioni*. L'impressione è «impressione diretta della “natura esteriore” che perviene all'espressione in una forma grafico-pittorica»; le improvvisazioni sono «espressioni, principalmente inconsapevoli, per lo più sorte in modo improvviso, di eventi di carattere interiore, e quindi impressioni dalla “natura interiore”»; le composizioni sono «espressioni che si formano in me in modo simile (ma particolarmente lento), le quali dopo i primi abbozzi, vengono da me esaminate e rielaborate a lungo e in modo quasi pedantesco. [...] Qui la ragione, la consapevolezza, l'intenzionalità, la finalità hanno una parte preponderante. In queste composizioni viene però sempre resa ragione non al calcolo bensì al sentimento»²⁵.

Tralasciando le *Impressioni*, e considerando invece le *Improvvisazioni*, ci si può domandare in che senso sia possibile attribuire a questi dipinti la qualità dell'improvvisazione e in che modo essi si differenzino, per esempio, dalle *Composizioni*. Come osserva Sebastian Kiefer²⁶, le *Improvvisazioni* di Kandinskij non sono improvvisazioni in senso proprio: sono sempre state pianificate mediante studi preparatori (disegni e acquarelli). Peraltro, anche se esse fossero state davvero generate più di getto rispetto alle *Composizioni* (che sono invece dichiaratamente il «frutto di una ricerca ed una riflessione che richiedeva un lavoro lento, basato su studi preliminari e abbozzi»²⁷), la differenza esteticamente pertinente e significativa tra lo statuto dell'uno e dell'altro tipo di opera pittorica non concernerebbe il modo in cui esse sono prodotte: se non conoscessimo il titolo, difficilmente potremmo rico-

25. Cfr. W. Kandinskij, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern, Benteli, 1970⁹ (tr. it. di E. Pontiggia *Dello spirituale nell'arte*, in Idem, *Tutti gli scritti*, Milano, Feltrinelli, 1974, vol. II, pp. 136s.).

26. S. Kiefer, *Improvisation und Komposition. Wiederholbarkeit und Unvorhersehbarkeit. Begriffsklärung und ästhetische Kriterien. Ein Essay*, Berlin, Arkadien Verlag 2011, pp. 122ss.; 209ss.

27. Cfr. L. Verdi, *Kandinskij e la musica*, <http://users.unimi.it/~gpiana/dm6/dm6kmlv.htm> (ultimo accesso 20/5/2014).

noscere percettivamente in questi lavori il frutto di un'improvvisazione o, comunque, questo non parrebbe essere rilevante dal punto di vista estetico. La differenza tra *Improvvisazioni* e *Composizioni* risiede piuttosto nel modo in cui secondo il pittore le due serie di opere *devono essere osservate*. Il titolo specifica l'intenzione dell'artista rispetto al modo in cui dobbiamo osservare i due tipi di opere e alla loro qualità espressiva.

Quindi il titolo «improvvisazioni» si spiega perché questi dipinti devono essere osservati *come se* fossero improvvisati. Kandinskij adopera il concetto di improvvisazione riprendendo l'uso proprio della degnissima tradizione musicale (risalente almeno al XVII secolo) di far eseguire opere composte — come *capricci*, *preludi* o *fantasie* — *come se* fossero effettivamente improvvisazioni. Per ricordare un esempio abbastanza recente, le tre *Improvisations sur Mallarmé* di Pierre Boulez (1957–9) non sono improvvisazioni. Così come alcune opere di Giacinto Scelsi (1905–88), si tratta piuttosto di quasi-improvvisazioni, pensate per essere eseguite ripetutamente. In realtà sono dunque composizioni, il cui titolo vuole comunicare l'intenzione del compositore di far percepire (illusoriamente) l'esecuzione come se tempo della produzione e tempo dell'esecuzione coincidessero.

Analogamente, anche le *Improvvisazioni* di Kandinskij non sono autentiche improvvisazioni, ma *fincono* di essere improvvisazioni²⁸: rispetto alle *Composizioni* mantengono, nel modo in cui si offrono alla percezione, qualcosa della libertà dell'imprevisto, qui comunque connessa al controllo e all'elaborazione compositiva.

4. Il mistero Picasso

Nel Novecento, mentre la pittura si allontana dai modelli naturali, il processo del dipingere si libera, spesso, da regole artigianali ben determinate, giungendo a volte a tematizzare l'accidentalità del caso e dell'imprevisto e le sorprese dell'invenzione momentanea come elementi ineliminabili della produzione artistica. Il processo stesso del dipingere sembra allora divenire oggetto della pittura, la quale può assumere connotazioni improvvisative.

Nel film-documentario *Il mistero Picasso* (1956), Henry-Georges Clouzot mostra il modo in cui Picasso dipinge. L'osservatore vede sorgere una serie di immagini come una sequenza di idee che si accavallano, apparentemente senza coordinazione: non è chiaro dove, come, perché e in quale direzione

28. Anche un performer teatrale, coreutico o musicale può *far finta di improvvisare*, può cioè suonare o recitare ogni sera praticamente la stessa cosa, basandosi su *cliché* e automatismi incorporati e tuttavia simulando spontaneità. Se chi ascolta *sa* che il performer sta simulando un'improvvisazione che in realtà non è tale, giudicherà la performance diversamente da chi crede di trovarsi davvero di fronte a un'improvvisazione.

l'artista tratterà la prossima linea o getterà la prossima macchia di colore e questo induce nell'osservatore un sentimento di *suspense*. L'artista è presentato come un creatore libero, superiore, non vincolato da nulla.

Qual è la rilevanza estetica di tale "improvvisazione" o meglio del carattere di improvvisazione del processo creativo di Picasso? In che senso che il disegnare sia un atto spontaneo, cioè che il disegno sia realizzato di getto, è rilevante per il suo apprezzamento come opera d'arte?

Consideriamo quanto segue. A differenza di un'improvvisazione teatrale, coreutica o musicale, grazie al carattere duraturo del suo *medium*, l'improvvisazione pittorica è emendabile, può essere corretta: è proprio quanto fa Picasso, ritoccando in continuazione i risultati parziali del suo lavoro. Infatti, diversamente da quanto accade nelle arti performative, il dipinto è sempre presente nella sua interezza, in virtù del carattere duraturo del *medium*: anche se incompleto, tutte le sue parti, o almeno quelle prodotte sino al momento considerato, sono esibite e possono essere modificate. Invece nell'improvvisazione nelle arti performative il prodotto è effimero. Esso coincide con l'evento del suo prodursi e non è mai tutto presente, non è mai percepibile in modo simultaneo: si costruisce nel momento in cui viene eseguito e le sue "parti", una volta eseguite, svaniscono. Perciò nell'improvvisazione nelle arti performative si può parlare di errore e di correzione in un'accezione molto diversa rispetto a quanto ha senso fare nelle arti figurative. Per un verso, ciò che è stato fatto non si può correggere, perché è ormai accaduto e, mentre la performance prosegue, scivola semplicemente indietro nel passato e nella memoria. Per altro verso, che un certo evento sia o no un errore non dipende esclusivamente dalla corrispondenza a un progetto già determinato e disponibile (magari codificato in una notazione), ma dal fatto di non essere giustificato da ciò che segue. Ogni imprevisto, se è tale, è (o meglio: diventa) un errore soltanto se resta un elemento di disturbo o comunque non riceve durante la performance un'elaborazione soddisfacente; può invece rivelarsi lo spunto per inaspettate e sorprendenti possibilità creative, se come tale viene sfruttato dai performer. Quindi, solo *ex-post* si può capire se un evento che emerge nella performance *sarà* o no un "errore"²⁹.

È vero che anche nelle arti figurative l'imprevisto e il caso possono

29. Ho discusso la questione dell'errore nell'improvvisazione in A. Bertinetto, *Jazz als gelungene Performance. Ästhetische Normativität und Improvisation*, «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 59 (2014), n. 1, pp. 122–132 e in Idem, "Do not fear mistakes — there are none". *L'errore come esperienza di creatività nel jazz*, in *Education as Jazz*, a cura di M. Santi, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, c.s. Per la connessione tra normatività estetica e temporalità dell'improvvisazione rinvio a Idem, *Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?*, «Proceedings of the VIII. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Ästhetik» (Experimentelle Ästhetik) (www.dgae.de/kongress-akten-band-2.html), 2012, pp. 1–13.

diventare un'*affordance* per la creatività artistica³⁰. Questo è un aspetto di una questione più generale: il lavoro artistico si distingue da altre pratiche (per esempio l'artigianato) perché l'artista è ogni volta costretto a fare i conti con la specifica situazione in cui si trova a operare e con materiali cui non può completamente imporre il proprio controllo intenzionale. Perciò anche i criteri per la valutazione dell'opera non possono essere del tutto determinati prima che l'opera sia compiuta³¹.

Tuttavia, tra arti performative e arti figurative resta una differenza significativa. Mentre nelle prime il modo in cui l'imprevisto è elaborato è parte di ciò che il fruitore percepisce e apprezza della performance, nelle seconde non importa tanto l'elaborazione dell'imprevisto in *realtime*, quanto l'imprevisto elaborato; l'imprevisto, incontrato dal pittore o dallo scultore nel lavorare i materiali a loro disposizione, per l'osservatore non è più improvvisabile e improvvisabile, ma visto, percepito, articolato nel risultato della configurazione. Il processo dell'improvvisazione qui non coincide con il suo prodotto, che è durevole. Sebbene la generazione di un effetto artistico possa risultare da imprevisti o accidenti casuali³², il processo non dev'essere percepito *mentre* se ne percepisce il prodotto al fine di percepire il prodotto e valutarlo artisticamente. Per quanto frutto di un metodo improvvisativo di produzione, si tratta, come sappiamo, di opere durevoli, persistenti anche *dopo* il processo di produzione e perciò contemplabili e valutabili indipendentemente da questo processo.

La differenza ontologica e percettiva tra le arti figurative e le arti performative (o, seguendo il Lessing del *Laocoonte* tra *arti dello spazio* e *arti del tempo*)³³ è centrale. Nella produzione rapida, indipendente da un progetto previo e priva di pause, di un disegno si può senz'altro parlare di "improvvisazione" se l'ideazione coincide con l'esecuzione. Può essere il caso dello *schizzo*, la (più o meno) rapida esecuzione di una rappresentazione figurativa o astratta a mano libera. Normalmente lo schizzo è un lavoro *provvisorio* pensato o per essere *integrato o corretto* al fine di produrre l'opera finita

30. Sul tema è stata prodotta tutta una dotta letteratura. Celebre è la storia di Protogene, narrata da Plinio nella sua *Historia Naturalis*, che in modo del tutto casuale riesce a raffigurare realisticamente la schiuma delle fauci di un cane. Si potrebbe rinviare anche ad alcune pagine di Leonardo e Leon Battista Alberti. Sulla questione cfr. Bertinotto, *On Artistic Luck*, cit., § 3.

31. Sintomo della riuscita artistica è perciò spesso il fatto che gli artisti provino anch'essi una sensazione di sorpresa rispetto al risultato della loro manipolazione di un materiale. Cfr. *Ibidem* (§ 2); Idem, *Performing Improvisation*, cit., § 2; Idem, *Performing the Unexpected. Improvisation and Artistic Creativity*, «Daimon», 57 (2012), pp. 117–135.

32. È questo il caso di Protogene che, nel già ricordato racconto di Plinio, riesce a raffigurare la schiuma delle fauci di un cane soltanto in modo casuale. Qui l'evento improvvisabile è condizione non solo necessaria, ma anche sufficiente, della riuscita artistica.

33. Cfr. E. G. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin, Voss, 1766 (tr. it. di G. Ghia, *Laocoonte*, in Idem, *Opere filosofiche*, Torino, Utet, 2008, pp. 133–308).

(e definitiva) oppure per fungere come *modello* dell'opera. Tuttavia, per volontà dell'artista o grazie alle vicende storiche del gusto estetico, lo schizzo può divenire, o essere percepito come, un'opera finita. Considerando lo schizzo come opera finita, gli artisti compiono perciò un'operazione simile a quella di quei compositori, come il già ricordato Giacinto Scelsi, che compongono improvvisando e registrando il risultato delle improvvisazioni musicali: l'improvvisazione musicale è in questo caso una sorta di schizzo che, grazie alla registrazione, e alla successiva trascrizione, può diventare opera. Lo schizzo pittorico, invece, può diventare opera se l'artista decide che il risultato di quanto eseguito velocemente a mano libera, senza interruzioni (che marcherebbero una distanza tra ideazione ed esecuzione), è l'opera da offrire alla contemplazione dei fruitori.

Tuttavia, si consideri questo. In musica, ogni successiva esecuzione di opere che, come quelle di Scelsi, derivano da un'improvvisazione non è più un'improvvisazione, perché ormai tale esecuzione non è più un tutt'uno con il processo d'invenzione. Ascoltando l'esecuzione dell'opera di Scelsi, non percepisco in *realtime* l'invenzione di musica; non ascolto più il processo dell'improvvisare, bensì soltanto il suo risultato o, meglio, una sua parte o una sua interpretazione: venendo a mancare non soltanto la coincidenza tra processo e prodotto, ma anche la contemporaneità di ideazione e fruizione quella che ascolto, per riprendere l'articolazione concettuale di London, è ora l'esecuzione effimera di un'opera durevole. Insomma, l'improvvisazione nelle arti performative è caratterizzata dalla sua natura effimera: una volta concluso il processo, svanisce anche il prodotto percepito in *realtime*. Qualora invece resti un risultato accessibile alla fruizione attraverso nuove esecuzioni — come nel caso delle improvvisazioni—diventate—opere di Scelsi —, o attraverso registrazioni, tale resto non è più un'improvvisazione.

È quanto comunemente avviene nella fruizione degli *schizzi*. Come per le raffigurazioni che sono il risultato di progetti e di esecuzioni magari finemente riveduti e ripetutamente corretti, anche per lo schizzo la contemporaneità tra produzione e fruizione non sembra essere esteticamente rilevante: a volte potrebbe anzi essere considerata un ostacolo per la valutazione attenta del lavoro svolto. Quindi il fatto che lo schizzo sia generato rapidamente non comporta che la sua fruizione debba essere rapida. Non sembra esserci una differenza significativa, in questo, tra il modo in cui percepiamo gli schizzi e il modo in cui percepiamo raffigurazioni elaborate. In entrambi i casi siamo di fronte a risultati duraturi di processi terminati, o magari semplicemente interrotti: risultati in linea di principio sempre correggibili, le cui qualità artistiche possono — e nella maggior parte dei casi lo richiedono — essere contemplate indipendentemente dalla percezione in *realtime* del processo produttivo. Per la contemplazione di

una raffigurazione abbiamo bisogno di un tempo diverso da quello della sua produzione, perché il dipinto, il disegno o anche una statua sono presenti simultaneamente come totalità allo sguardo che li “percorre” un pezzo alla volta.

Si badi che l'assenza di correzioni non è necessariamente connessa alla produzione monofase tipica dell'improvvisazione nelle arti performative. Ma se nelle arti figurative tale assenza può risultare da un divieto dipendente da una norma estetica, nel caso dell'improvvisazione nelle arti performative essa dipende da un vincolo ontologico. Viceversa, un dipinto può essere generato da un fare improvvisativo (può essere in questo senso un'improvvisazione), ma il risultato (anche parziale) è sempre emendabile o cancellabile³⁴. Nelle arti per l'esibizione i ripensamenti possono lasciare una traccia sia intenzionalmente sia non intenzionalmente. Si pensi poi al caso dei cosiddetti “pentimenti” e a opere, come quelle di Rolf Winnewisser, in cui i primi stadi della pittura non sono cancellati all'osservatore, ma recano intenzionalmente traccia degli strati precedenti: sono forme chiuse che raccontano la storia del loro sorgere³⁵. Le esecuzioni improvvisate musicali, teatrali e coreutiche, invece, benché possano riferirsi al passato (per es. mediante citazioni o parodie), non presentano nel loro prodotto la storia del loro sorgere: la coincidenza di processo, prodotto ed esibizione fa piuttosto sì che l'imprevisto sia parte del processo-prodotto e che la “correzione” non cancelli quello che è già successo (magari lasciandolo trasparire attraverso un nuovo segno o gesto). Ogni gesto o segno successivo può cambiare retroattivamente il senso di quelli precedenti: non si tratta però tanto della correzione di un errore di cui si lascia traccia, bensì della possibilità di cambiare anche il modello normativo *in fieri*.

Torniamo a Picasso. Potrebbe essere interessante sapere che le opere da lui prodotte (in un *medium* durevole) per il film di Clouzot sono poi state distrutte. Ciò può destare il sospetto che l'intenzione del film non fosse mostrare le opere di Picasso mentre venivano realizzate, ma creare un film in cui il pittore diventa attore *esibendo* la spontaneità del suo fare artistico. Il risultato artistico più rilevante sembra essere proprio il *film*, realizzato attraverso montaggi che riducono a pochi attimi un lavoro di ore per presentarlo allo spettatore in un *realtime* fittizio. Il film di Clouzot sembrerebbe allora avere l'effetto di un disegno animato che, in certi momenti, include la raffigurazione dell'autore dei disegni e della loro animazione. Sebbene le opere di Picasso siano mostrate nel film come raffigurazioni — generate sul momento e in progressiva evoluzione e trasformazione — di oggetti *statici* e dell'azione che li genera (che,

34. Cfr. S. Kiefer, *Improvisation und Komposition*, cit., pp. 126; 279.

35. Cfr. F. Thürlermann, *Gelenkter Zufall. Der Prozess des Malens*, «Improvisation», 1 (1992), pp. 63–73.

anche quando non è direttamente ripresa, è inferita da chi percepisce), l'effetto non è poi così dissimile da quello risultante dalla raffigurazione cinematografica di oggetti finzionali che si muovono accompagnata dalla mano che li dipinge, con l'impressione — illusoria — che la mano stia dipingendo ora, davanti a noi, le sue figure. Come accade per esempio ne *La linea* di Osvaldo Cavandoli (1920–2007).

Insomma, l'idea di una produzione improvvisata è trasmessa non dalle immagini prodotte, ma dal montaggio cinematografico che costruisce l'*immagine* (fittizia) di una produzione improvvisata di immagini, piuttosto che documentare un processo reale di generazione improvvisata (come avviene invece nella registrazione di un'improvvisazione teatrale o coreutica, ma non in quella musicale, che restituisce il documento dei risultati sonori delle azioni dei performer)³⁶.

5. L'istantanea: all'improvviso?

Ci si potrebbe ancora chiedere se un'immagine improvvisata, prodotta di getto come uno schizzo, sia però in grado di riflettere e trasmettere il processo di cui è risultato anche a prescindere dal carattere durevole del *medium*, un po' come parrebbero poter fare le registrazioni di un'improvvisazione musicale, teatrale o coreutica che restituiscono un'immagine (o una *traccia*) durevole, di tipo acustico, visivo o audiovisivo, di un'improvvisazione già conclusa: un'improvvisazione che quindi non è ormai più realmente tale e la cui traccia può essere tecnologicamente modificata³⁷.

Pensiamo a casi come il *collage* e l'istantanea fotografica. Essi sembrano poter trasmettere la sensazione o l'impressione di essere il risultato di una produzione improvvisata e indurre la credenza che il fatto di essere stati prodotti in questo modo sia esteticamente e artisticamente rilevante: che la produzione sia improvvisata *sembra* qui significativo non soltanto come documento di un certo tipo di processo (il che può interessare anche storicamente o giuridicamente, quando è importante stabilire come sia stata prodotta l'immagine, per es. una fotografia), ma come parte del valore estetico e artistico dell'opera.

Il carattere (almeno apparentemente) improvvisato del *collage* non ha a che fare tanto con la possibilità di eseguire in *realtime* un'idea mentre la si inventa. Dipende piuttosto dal fatto che l'artista assembla la sua composizione mediante la raccolta e la combinazione di materiali disparati,

36. Ringrazio Enrico Terrone che mi ha invitato a rivolgere l'attenzione su questa differenza.

37. Un caso diverso è quello della presentazione mediatica di un'improvvisazione in presa diretta. Qui il mezzo è più *trasparente* perché la registrazione e la trasmissione dell'evento accadono nel momento in cui la stessa improvvisazione ha luogo.

inusuali e tradizionalmente non intesi come artistici (carta di giornale, colla, inchiostro, ma anche stoffa, legno, ecc.). Oggi non sorprende più che oggetti e materiali di qualsiasi tipo possano essere adoperati per scopi artistici. Quindi la scelta di questi materiali non è più immediatamente associata all'idea dell'improvvisazione. Un tempo invece composizioni assemblate con materiali inusuali per la pratica artistica potevano destare l'impressione di essere il risultato di un lavoro improvvisato, poco organizzato e compiuto senza grandi mezzi, preparazione e abilità tecniche. Il che può essere esteticamente rilevante.

Le obiezioni che possono essere sollevate contro questo ragionamento sono due. La prima è che l'idea di improvvisazione come mancanza di preparazione non è quella che ci interessa in ambito artistico. Qui conta la qualità dell'improvvisazione: non la soluzione rabberciata, ma improvvisare bene. Occorre «essere preparati all'impreparazione»³⁸: l'invenzione del modo di fare mentre si fa (per parafrasare l'espressione pareysoniana)³⁹ comporta che il modo di fare sia quello “giusto” in una specifica situazione. E per trovare soluzioni efficaci *ex improvviso* occorre sapere fare (sapere *come* si fa), cioè possedere abilità tecniche, sensibilità artistica e competenze stilistiche. Quindi quando definiamo improvvisazione un *collage* per via del modo poco elaborato o sofisticato della produzione artistica stiamo usando un concetto non artistico, e perciò non pertinente, di improvvisazione. Se invece intendiamo adoperare il concetto artistico di improvvisazione — questa la seconda obiezione — il problema è questo: la qualità di improvvisazione di un lavoro artistico può essere soltanto una sensazione o un'impressione. Ciò che *sembra* un'improvvisazione è magari il prodotto di un progetto pianificato che può essere corretto o rielaborato. Un *collage* può dare soltanto l'impressione di essere prodotto di getto, senza essere realmente improvvisato. Si noti la differenza rispetto alle *Improvvisazioni* di Kandinskij: questi dipinti appaiono percettivamente come tali solo dopo che si conosce il modo in cui l'artista prescrive debbano essere percepiti. Qui, si tratta invece di opere che *appaiono* percettivamente come improvvisazioni, a prescindere dalle intenzioni dell'artista.

È un caso comunque interessante⁴⁰. Il gioco delle apparenze può essere infatti un fattore rilevante anche nelle arti performative, dove si può generare l'impressione di produrre performance improvvisate, che tali invece

38. È quanto sostiene il sassofonista Lee Konitz. La citazione è riportata da A. Hamilton, *Jazz as Classic Music*, in *Improvisation*, a cura di M. Santi, cit., p. 55.

39. Cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Milano, Bompiani, 2010², p. 59.

40. Per la connessione tra estetica dell'improvvisazione (jazzistica) ed estetica del collage si veda J.D. Veneciano, *Louis Armstrong, Bricolage, and the Aesthetics of Swing*, in *Uptown Conversations. The New Jazz Studies*, a cura di R.G. O' Melly, B. Hayes Edwards e F.J. Griffin, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 256-277.

non sono (viceversa in altri casi è difficile riconoscere percettivamente che la performance è un'improvvisazione: se non riceviamo quest'informazione da altre fonti, non capiamo di assistere a un'improvvisazione). Il fatto che il pubblico percepisca come improvvisato un processo che non è tale

- a) può risultare involontariamente della scarsa preparazione dell'artista e può quindi nuocere al valore estetico e artistico dell'opera o della performance;
- b) può però anche essere un effetto prodotto intenzionalmente dall'artista come parte di ciò che il pubblico deve essere in grado di apprezzare per poter cogliere il significato dell'opera e giudicarne il valore.

La capacità di discernere tra questi due casi è importante per esprimere un giudizio estetico informato ed equilibrato.

- a) convoca il concetto inadeguato, perché non artistico, di improvvisazione come mancanza di preparazione, di cui si è detto sopra.
- b) induce invece a riflettere sulla differenza tra l'improvvisazione come qualità estetica di una performance o di un'opera (b_1) e l'improvvisazione come proprietà ontologica propria di arti adoperanti *media* effimeri (b_2):
 - b_1) sembra poter essere attribuibile a ogni tipo di opera d'arte,
 - b_2) — almeno limitatamente a certe qualità fondamentali — sembra essere appannaggio delle arti performative.

Per capire meglio questo punto rivolgiamoci alla fotografia. Dal punto di vista del peso della specifica temporalità della produzione sul valore artistico del prodotto, l'istantanea fotografica è simile all'improvvisazione nelle arti performative: qui, come nell'improvvisazione musicale, teatrale e coreutica, l'*hic et nunc* della performance sembra un elemento essenziale del prodotto. Nell'improvvisazione nelle arti performative, l'interazione con la specifica situazione spazio-temporale determina un risultato che, in quanto evento singolare, è irripetibile. Analogamente il risultato dello scatto fotografico è la riproduzione della situazione irripetibile in cui è stato eseguito. In questo modo la fotografia sembra cogliere l'attimo, farci vedere l'imprevisto attraverso la sua fissazione nell'immagine.

Eppure, anche alcune immagini fotografiche frutto di un lungo lavoro di preparazione e pianificazione possono dare l'impressione di uno scatto improvvisato. Questo può essere dovuto a due tipi di ragioni (non tra loro alternative):

- c) il *contenuto* dell'immagine (ciò che l'immagine raffigura);
- d) le *qualità fisiche e formali* dell'immagine.

In (c) può esserci un'impressione di improvvisazione, se il soggetto fotografato sembra o essere colto di sorpresa dallo scatto del fotografo o compiere un'azione imprevista per chi la percepisce, sorprendendo il fotografo e, per suo tramite, l'osservatore.

In (d) questa impressione può essere trasmessa dalla qualità della fattura dell'immagine fotografica, che essendo magari per es. sfocata o non centrata perfettamente appare come il risultato di un lavoro poco accurato e sbrigativo⁴¹.

Trascurando ancora una volta il fatto che (d), da solo, tende a coincidere con (a), l'improvvisazione come trascuratezza e mancanza di preparazione, e quindi convoca un concetto inadeguato di improvvisazione, anche questa volta comunque l'apparenza può ingannare. La capacità dell'immagine di suscitare la sensazione che l'evento e lo scatto che lo coglie siano imprevisti e improvvisati (e, qualora a sorprendersi sia il soggetto immortalato, che lo scatto stesso sia l'evento imprevisto che sorprende il soggetto fotografato) può essere, come accade in alcune fotografie di Henri Cartier-Bresson, una qualità intenzionalmente ricercata e realizzata dal fotografo⁴². In tal caso il risultato diverge in modo intenzionale dal processo, perché appare, o almeno nelle intenzioni dell'autore *deve* apparire, come ciò che non è: il frutto di un'improvvisazione. Qualora sia una qualità estetica voluta e pregevole (e non piuttosto, è bene insistervi, il banale frutto dell'impreparazione) si tratta allora, questa volta sì, di un caso analogo a quello delle *Improvvisazioni* di Kandinskij. L'improvvisazione — e in particolare l'irripetibilità dell'istante imprevisto e fuggente⁴³ — è qui il *tema dell'immagine*, piuttosto che il modo in cui l'immagine è stata prodotta: la raffigurazione o l'espressione di un'azione improvvisata (o il carattere imprevisto e improvvisato dell'azione) possono essere operazioni del tutto calcolate e pianificate, assolutamente non improvvisate.

Inoltre, anche qualora lo scatto del fotografo fosse davvero improvviso (o improvvisato), esso coglierebbe il fuggire e l'irripetibilità del tempo sempre

41. Sull'estetica delle immagini confuse, sfocate e indistinte cfr. B. Huppau, *Between Imitation and Simulation. Towards an Aesthetics of Fuzzy Image*, in *Dynamics and Performativity of Imagination*, a cura di B. Huppau e C. Wulf, London, Routledge, 2009, pp. 230–252.

42. Nel caso della fotografia lo scatto può quindi essere l'evento imprevisto e improvviso (o fornire l'immagine di un evento imprevisto e improvviso) per tre soggetti diversi: il fotografo, il soggetto o i soggetti dell'immagine fotografica, il fruitore. La rilevanza estetica dell'improvvisazione fotografica riguarda anzitutto quest'ultimo.

43. Per un'approfondita articolazione concettuale della temporalità dell'istante come cifra dell'improvvisazione e dell'incalcolabile, con particolare riferimento alla filosofia di Platone, si veda S. Lavecchia, *Come improvviso accendersi. Istante ed esperienza dell'Idea*, in *Istante. L'esperienza dell'Illocalizzabile nella filosofia di Platone*, a cura di S. Lavecchia, Milano, Mimesis, 2012, pp. 55–90.

fermando l'istante, ovvero, come si suol dire, immortalandolo e rendendolo così, al pari di ogni altro tipo di prodotto figurativo, non solo disponibile per molteplici osservazioni, ma anche soggetto a successive manipolazioni. Il fotografo può buttar via il risultato di scatti *sbagliati*, *rielaborare* le fotografie, *scegliere* quali fotografie esibire. Invece l'improvvisazione performativa è caratterizzata dallo svolgersi in tempo reale e dalla rinuncia a separare il momento dell'invenzione da quelli dell'esecuzione e dell'esibizione. Per questo ogni interruzione e correzione del processo sono parte del processo: niente può essere buttato via, proprio perché tutto trascorre e svanisce mentre viene eseguito.

Peraltro, a volte, il carattere improvvisato della fotografia è piuttosto la causa del fallimento artistico dell'immagine, così come può accadere con qualsiasi pratica artistica. In questo caso, però, occorre ribadirlo, l'improvvisazione riguarda non un metodo deliberato e intenzionale di creazione artistica, bensì la scarsa preparazione tecnica, culturale, estetica dell'autore che, piuttosto che un artista improvvisatore, è un artista improvvisato, così come sono improvvisati, nel senso negativo del termine, musicisti, attori o ballerini impreparati. Al contrario la freschezza, la vitalità espressiva e l'autenticità di alcune fotografie artistiche che sembrano restituire l'attimo in cui sono state scattate in tutta la sua immediatezza possono essere il frutto di correzioni in post-produzione. Tuttavia, anche qualora una fotografia artisticamente riuscita sia il risultato di uno scatto improvvisato, non preparato, estemporaneo, essa è da paragonarsi non a una performance improvvisata *live*, ma alla sua registrazione. Come una registrazione audio-video di un'improvvisazione *la fotografia non offre l'improvvisazione al lavoro, ma il documento di un lavoro già concluso*. Senza considerare poi che questo vale piuttosto per l'immagine digitale che per le immagini tradizionali stampate su carta, le quali richiedono processi di lavorazione successivi allo scatto non soltanto per alterare la fotografia, ma anche per renderla accessibile mediante lo sviluppo e la stampa. *La capacità dell'immagine fotografica di trasmettere l'apparenza che il processo che l'ha prodotta sia stato improvvisato è indipendente dal fatto che questa apparenza corrisponda a verità*.

6. Pollock: la performance è del pittore, non del quadro

In generale, quindi, la differenza fondamentale tra l'improvvisazione nelle arti performative e l'improvvisazione "figurativa" è la seguente:

- 1) nell'improvvisazione "performativa"
 - e) il risultato è percepito mentre viene prodotto e non può essere mai del tutto presente (se non in una registrazione: ma allora non

- si tratta più di un'improvvisazione, bensì di una sua traccia e/o di un suo documento);
- f) la coincidenza di processo e prodotto, dovuta al carattere effimero del *medium*, ha uno specifico valore estetico (quando non lo ha è irrilevante, o esteticamente nocivo, che la performance sia improvvisata);
- 2) nell'improvvisazione "figurativa", almeno nelle pratiche ordinarie della pittura, della fotografia, e anche della scultura,
- e₁) il risultato non coincide con il processo di produzione, ma può essere percepito nella sua interezza unicamente dopo essere stato eseguito, poiché il *medium* è qui durevole;
- f₁) la possibilità di percepire il risultato mentre viene eseguito in modo improvvisato è *meno* rilevante per la percezione estetica del prodotto finito, che sussiste (o almeno può sussistere) ed è offerto alla contemplazione *dopo* essere stato eseguito.

Eppure sembra che a volte questo sia vero soltanto in parte. In alcuni casi seguire l'artista mentre improvvisa le sue opere o almeno ricordare (magari grazie a una registrazione) che l'artista ha eseguito le sue opere improvvisando sembra poter essere esteticamente rilevante, perché influisce sulle qualità dell'opera e sul modo in cui la percepiamo e l'apprezziamo. In questo caso si potrebbe sostenere che il carattere improvvisato della produzione influisce sulle qualità dell'opera attraverso il modo in cui influisce sul modo in cui la percepiamo. Sembrerebbe essere il caso dell'*Action Painting* di Pollock.

Molti sostengono che le opere di Pollock hanno un carattere dinamico perché le linee non descrivono figure, ma dissolvono la forma, sollecitando con i loro intrecci la percezione dell'osservatore a organizzare relazioni di figura e sfondo sulla superficie marcata dal colore. Ciò sarebbe dovuto alla tecnica di pittura da lui inventata, il *dripping* o *pouring*: il colore non viene applicato sul supporto mediante un pennello, ma gettato mediante un bastone in movimento; in questo modo assume forma (disegnando una sorta di lazo) già in aria, prima di posarsi sul supporto. Secondo Felix Thülermann «come nessun'altra la pittura di Pollock riesce a trattenere nel risultato una traccia visibile e duratura del procedimento dinamico che ha condotto alla sua produzione. La pittura di Pollock non è derivata unicamente dalle azioni del pittore. Essa è il risultato di un'interazione, del confronto tra il pittore e i suoi insoliti *partner*, i pigmenti di colore tenuti insieme da resina e olio»⁴⁴.

44. F. Thülermann, *Gelenkter Zufall. Der Prozess des Malens*, cit., p. 70. Si veda anche D. P. Brown, *Noise Orders. Jazz, Improvisation, and Architecture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, pp. 53-55.

Tuttavia, come emerge dalla spiegazione della tecnica di Pollock offerta dalla *webpage* del MOMA⁴⁵ e soprattutto dal film–documentario *Jackson Pollock* (1950–1951) girato da Hans Namuth (insieme con Paul Falkenberg e con musiche di Morton Feldmann)⁴⁶, l'attribuzione di un carattere di dinamicità all'opera, in quanto capace di trasmettere il procedimento dinamico che l'ha generata, sembra essere dovuta piuttosto alla visione dei gesti del pittore–attore–danzatore, che al risultato di quei gesti (le relazioni tra le linee e i colori). Mentre il film di Clouzot su Picasso sembra semplicemente confermare e rafforzare i diffusi pregiudizi circa la genialità dell'artista, la ricezione dell'opera tarda di Pollock è influenzata dalla documentazione filmica e fotografica del suo metodo di pittura. È difficile percepire la dinamicità del *drip–painting* se non grazie alle fotografie e al film di Namuth che mostrano il pittore al lavoro.

È noto che nell'articolo *The American Action Painters* Harold Rosenberg coniò nel 1952 il concetto di *Action Painting*, riferendosi a Pollock senza nominarlo. Tuttavia, come osservò polemicamente Clement Greenberg, l'analisi di Rosenberg prendeva le mosse non dalle opere pittoriche di Pollock ma dalle fotografie e dal film di Namuth. Dunque, se Pollock diventò il simbolo della spontaneità dell'avanguardia artistica americana che si liberava dai modelli europei, questo parrebbe dovuto non tanto alla percezione dei dipinti, ma alla visione del film. È grazie a questa visione che possiamo condividere il giudizio di Rosenberg, secondo cui il quadro è una «arena in which to act. What was to go on the canvas was not a picture but an event» e che «the painter has become an actor»⁴⁷.

Allora, come nel film su Picasso, a fornirci informazioni rilevanti rispetto alla performance offerta dal pittore nel produrre l'opera non è appunto direttamente l'opera finita del pittore, ma la documentazione video. Le informazioni che provengono da tale documentazione — una fonte esterna all'immagine prodotta dal pittore — possono poi influire sulla percezione che abbiamo del dipinto. Con ciò però il nostro tiro va oltre il bersaglio. Volevamo dimostrare che le informazioni circa il modo, improvvisato, di produrre un dipinto influiscono sulle qualità estetiche del dipinto da noi percepite. Tuttavia, la visione del film di Namuth ci suggestiona al punto da poterci ingannare. Ogni qual volta osserveremo un quadro di Pollock, daremo per scontato che l'immagine che vediamo sia davvero il risultato di un modo di dipingere in parte non–controllato e

45. www.moma.org/explore/multimedia/videos/123/687.

46. Il filmato è attualmente (20/5/2014) disponibile qui: www.youtube.com/watch?v=6cgBvpjwOGO.

47. H. Rosenberg, *The American Action Painters*, «Art News», LI (1952), n.8, p. 22. Sulle contrastanti interpretazioni di Pollock da parte di Greenberg e Rosenberg si veda A. Del Puppo, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 10–14.

improvvisato. Se però una certa particolare immagine non fosse stata dipinta in quel modo e noi lo ignorassimo, continueremmo a vederla come improvvisata, anche se non fosse che il risultato di un attento, studiato e preciso lavoro di contraffazione. In altri termini l'inferenza tra l'eziologia e la percezione dell'opera è frutto di un sillogismo generalizzante del tipo: Pollock dipinge improvvisando; questo quadro, percettivamente simile a quelli che sappiamo con certezza essere frutto di improvvisazione, è di Pollock; quindi questo quadro è improvvisato. Così facendo, non stiamo tuttavia procedendo dalle qualità percepite del singolo quadro per spiegare ciò che vediamo ricostruendone l'eziologia, ma, al fine di vedere ciò che crediamo si *debba* vedere, stiamo piuttosto costruendo una storia causale che è garantita soltanto dall'ipotesi che Pollock abbia prodotto in questo modo tutti i quadri che hanno simili fattezze.

Eppure, il procedimento corretto dovrebbe essere inverso. Si dovrebbe cioè muovere dalle qualità estetiche della singola opera, e poi ricercarne una spiegazione causale pertinente, anche se la spiegazione causale può poi influire sulle proprietà dell'opera e sul modo in cui le percepiamo. Non intendo negare con questo che conoscere la storia di produzione dell'opera non sia rilevante per comprendere e apprezzare le qualità artistiche dell'opera. Può essere essenziale sapere come un'opera è stata prodotta, anche per discernerne le qualità artistiche e per spiegarne certe proprietà estetiche. Sapere come Pollock ha prodotto il quadro mi aiuterà ad apprezzarne il gioco di linee e colori oltre che ad ammirare l'originalità artistica del suo metodo di produzione, che è una delle qualità da inserire nel «fuoco dell'apprezzamento» dell'opera⁴⁸. Non avrei difficoltà ad affermare che è in grado di comprendere e apprezzare adeguatamente l'opera soltanto chi ne conosca la storia di produzione.

Non sembra però valere il contrario. Dalle qualità artistiche ed estetiche del dipinto non posso cioè inferire con certezza percettiva la storia della sua produzione. Nel caso specifico, anche se sapere che il quadro è stato improvvisato può aiutarmi a intendere ciò che vedo come prodotto da un'improvvisazione, non vedo l'improvvisazione nel suo risultato. In altri termini, la spontaneità può essere un fattore formativo delle opere d'arte (e in un certo senso può essere considerata una caratteristica specifica del fare artistico)⁴⁹; ma nel caso di opere durevoli prodotte in un *medium* durevole, opere che possiamo percepire *n*-volte e apprezzare simultaneamente nella loro totalità, la spontaneità non è qualcosa di cui facciamo esperienza diretta. Inoltre, se facciamo esperienza (diretta o mediata da un documento audiovisivo) della loro produzione, l'improvvisazione che percepiamo attiene

48. L'espressione è di D. Davies, *Art as Performance*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2004.

49. Cfr. Bertinetto, *Performing the Unexpected*, cit.

appunto alla produzione, non al prodotto. Nel quadro, risultato durevole della performance effimera, non percepisco la performance che l'ha prodotto. Perciò il fatto che il quadro sia stato improvvisato non è una parte percettiva del suo risultato, come invece avviene nell'improvvisazione performativa in cui produzione e prodotto coincidono.

Si potrebbe obiettare che questa conclusione non tiene conto delle scoperte relative ai «neuroni specchio» e al ruolo dell'empatia e delle reazioni emozionali nell'esperienza estetica delle opere d'arte. In un articolo a due mani David Freedberg e Vittorio Gallese hanno sostenuto che le immagini figurative suscitano sensazioni psicofisiche nell'osservatore che riconoscono le sensazioni, gli affetti e le emozioni raffigurate e vi reagiscono grazie al contributo dei «neuroni specchio»⁵⁰. Inoltre, e questo è ciò che qui maggiormente ci interessa, essi affermano che ciò vale anche nel caso di opere non figurative, come nel caso dei dipinti di Pollock e delle tele tagliate di Lucio Fontana. Qui a essere riconosciuta nel segno pittorico o scultoreo non è la raffigurazione di un'espressione di un sentimento o di una sensazione, ma il tipo di gestualità che ha prodotto il segno (che è un elemento dell'esperienza estetica anche dell'arte figurativa): «With abstract paintings such as those by Jackson Pollock [...], viewers often experience a sense of bodily involvement with the movements that are implied by the physical traces — in brushmarks or paint drippings — of the creative actions of the producer of the work»⁵¹.

Le tracce visibili del gesto creativo dell'artista trasmettono nell'osservatore per empatia corporea la sensazione del gesto che ha prodotto il segno. L'osservatore risponde somaticamente al gesto che sente nella traccia percepita:

The marks on the painting or sculpture are the visible traces of goal-directed movements; hence, they are capable of activating the relevant motor areas in the observer's brain. Despite the absence of published experiments on this issue, the mirror-neuron research offers sufficient empirical evidence to suggest that this is indeed the case⁵². In assenza di esperimenti specifici, l'esempio empirico riportato dagli autori a sostegno della tesi avanzata è quello dell'osservazione di un segno grafico statico che evoca nella corteccia cerebrale la simulazione motoria del gesto che l'ha prodotto.

50. D. Freedberg, V. Gallese, *Motion, emotion and empathy in esthetic experience*, «TRENDS in Cognitive Sciences», 11 (2007), n. 5, pp. 197–203. I neuroni specchio sono quelli che si attivano nel cervello quando osserviamo qualcun altro compiere un'azione. La teoria sostiene che in simili circostanze azioniamo *off-line* le stesse zone cerebrali attivate da chi compie l'azione che osserviamo.

51. Ivi, p. 197.

52. Ivi, p. 202.

Tuttavia, anche se risultasse vera la predizione degli autori di poter ottenere per via sperimentale risultati simili in riferimento alle opere d'arte caratterizzate da particolari tracce gestuali, la tesi qui sostenuta serve a poco. Se Freedberg e Gallese avessero ragione, non avrebbero comunque dimostrato che la traccia segnica ci può rivelare con certezza che l'azione che l'ha prodotta è improvvisata. Anche se possiamo "sentire" il gesto pittorico grazie al suo prodotto (l'immagine), che per le sue qualità formali e materiche (la mancanza di un ordine riconoscibile, la motilità delle linee, l'imprecisione dei contorni, ecc.) *sembra* "spontaneo", questo non implica "sentire" che quell'azione o quel gesto *sono davvero* improvvisati, ovvero prodotti mediante improvvisazione. Nulla, se non fonti informative esterne all'opera, ci garantisce che le qualità segniche responsabili dell'attivazione nell'osservatore delle zone cerebrali preposte al movimento corporeo non siano state prodotte mediante tecniche e procedure diverse dall'improvvisazione, magari con la specifica intenzione artistica di far apparire il dipinto come improvvisato. Così, se percepiamo o intendiamo l'opera come non-finita, come semplicemente abbozzata, come *improvvisata*, ci chiederemo senz'altro perché l'artista abbia *deciso intenzionalmente* di esporla in questo modo *come* non-finita, abbozzata e *improvvisata*. E la risposta che ci daremo sarà un elemento importante per giustificare il nostro giudizio estetico. Tuttavia, queste caratteristiche, proprio perché volontariamente e riflessivamente intese dall'artista come qualità apprezzabili esteticamente da parte di un osservatore, non sono proprietà ontologiche dell'opera, ma appunto qualità *estetiche e artistiche*.

Perciò, di contro a tesi come quella di Freedberg e Gallese, si può mettere in dubbio che la qualità d'improvvisazione espressa dai quadri di Pollock dipenda dal loro mostrarsi all'osservatore come tracce di performance realmente improvvisate⁵³. Potrebbero apparire come semplici decorazioni. Come sostiene Sebastian Kiefer, la libertà assoluta della costruzione che Pollock riteneva di avere raggiunto rischia di apparire all'osservatore come la riproduzione di semplici variazioni decorative di modelli di azione prestabiliti, variazioni che generano opere che tendono verso armonie ed equilibri piuttosto tradizionali e prevedibili, che non trasmettono nulla di improvvisato⁵⁴.

È possibile così ribadire, puntualizzandola, la tesi di questo lavoro:

- 1) *nelle arti performative*, in cui, per il carattere effimero del *medium*,

53. Su questa ipotesi cfr. D. Racca, *Jackson Pollock: Una pittura che danza*, in *L'improvvisazione in musica e letteratura*, a cura di G. Ferreccio e D. Racca, Torino, L'Harmattan Italia, 2007, pp. 117–127. Circa il carattere improvvisato e aleatorio del metodo pittorico di Pollock rinvio nuovamente a Bertinetto, *On Artistic Luck*, cit., § 5, e alla letteratura ivi citata.

54. S. Kiefer, *Improvisation und Komposition*, cit., pp. 166–67.

non possiamo percepire l'opera sul piano della simultaneità, *l'improvvisazione è una qualità ontologica del processo/prodotto che può essere esteticamente e artisticamente rilevante*;

- 2) *l'improvvisazione nelle arti figurative invece o non è una qualità ontologica, ma estetica, del prodotto o non è rilevante* (perché riguarda piuttosto il processo che il prodotto, ed è questo che, in quanto duraturo, è oggetto di contemplazione estetica). Che l'osservatore risponda o meno empaticamente al segno, simulando a livello di sensazione corporea il gesto che (presumibilmente) l'avrebbe prodotto, questa non è una prova affidabile del carattere improvvisativo del gesto pittorico né serve a rendere il dipinto, che è pur sempre un *medium* durevole, un'improvvisazione dal punto di vista ontologico.

In conclusione, è vero che è esteticamente rilevante osservare il lavoro di Pollock come una performance d'improvvisazione simile alla danza, giacché possiamo attribuire carattere artistico alla costruzione di un quadro così realizzata: il modo in cui Pollock esegue quei suoi quadri è una performance che può avere di per sé interesse estetico. Invece, la contemplazione del risultato ottenuto mediante la pittura improvvisata non restituisce lo stesso dinamismo della visione del pittore al lavoro. Il risultato pittorico sembra essere esteticamente secondario rispetto al modo della sua produzione. Come nel caso di Picasso, è il film a offrire un'immagine (peraltro studiata e rielaborata, e quindi anche qui in qualche modo fittizia) di una performance improvvisata. Non è certo l'immagine del quadro a trammetterci l'improvvisazione; il quadro è solo la traccia di un lavoro improvvisato che non sembra trattenere più molto dell'azione di cui è il risultato e qualora generi nell'osservatore la sensazione motoria che simula quella del gesto che avrebbe causato il segno, questa sensazione non garantisce che il gesto sia stato davvero quello che viene simulato, né che esso sia stato davvero improvvisato. Quindi, se è vero che nel caso di Pollock seguire l'artista mentre improvvisa le sue opere è esteticamente rilevante, sia perché la stessa azione del dipingere può avere un valore estetico e artistico, sia perché essa influisce sul modo in cui apprezziamo l'opera finita, irrilevante — in ordine alla possibilità di riconoscere il nesso tra la qualità estetica del prodotto e il carattere improvvisato della sua produzione — sembra essere proprio la specifica opera individuale (durevole) che risulta dal gesto performativo (effimero). Se la visione del film di Namuth ci spiega il carattere dinamico di ogni dipinto prodotto con la tecnica del *dripping*, non pare scorretto affermare che, almeno in parte e per questo specifico aspetto, ogni opera vale l'altra, qualunque gesto sia possibile riconoscere in essa per empatia.

7. La pittura giapponese tradizionale: una produzione improvvisata, ma senza imprevisti

Nella nostra ricerca di pratiche artistiche capaci di assegnare all'immagine le caratteristiche specifiche dell'improvvisazione potremmo tentare di percorrere strade alternative. Magari strade che ci conducano lontano, verso oriente. Il pianista Bill Evans nelle note di copertina di *Kind of Blue* (il celeberrimo album del Miles Davis Quintet, 1958) scrive:

C'è un'arte visiva giapponese in cui l'artista è costretto a essere spontaneo. Deve dipingere, con uno speciale pennello e della vernice nera ad acqua, su di un sottile foglio di cartapeccora allungata, cosicché un tratto maldestro o incostante rovinerà la continuità del segno o romperà la pergamena stessa. Cancellare o cambiare non è possibile. Questi artisti devono praticare una particolare disciplina, quella che permetta a un'idea di esprimersi da sola attraverso le loro mani, in modo così diretto da non permettere interferenze mentali.

I dipinti che ne derivano mancano della complessa composizione della pittura comune, ma si dice che coloro che li guardano bene vi trovano qualcosa che non è spiegabile.

Tale convinzione, per cui le cose fatte senza mediazione sono le elaborazioni più significative, credo abbiano sollecitato l'evoluzione dell'improvvisazione, o delle discipline jazzistiche più ortodosse e singolari.

Bill Evans costruisce dunque un'analogia tra improvvisazione jazz e pittura giapponese⁵⁵. Tuttavia chi conosce questa nobile arte sa che questo tipo di pittura non ha nulla dello schizzo come gesto spontaneo e incontrollato (*à la* Pollock). Può essere paragonato a generi di improvvisazione musicale altamente controllata, dove l'imprevisto, lungi dall'essere inteso come invito alla creatività, è considerato come disturbo al fluire di un fare che sembra limitarsi ad applicare tecniche e regole precedentemente apprese. Questo tipo di pittura, eseguita senza correzioni e praticamente senza interruzioni, sembra perciò il contrario dell'improvvisazione come reazione all'imprevedibile e della dipendenza di una configurazione di segni o gesti dall'ispirazione momentanea del soggetto⁵⁶. Esclude l'imprevisto e per questo assomiglia piuttosto all'esecuzione di un piano già ben elaborato e costruito, di un'opera già presente nella mente dell'artista (così come vuole la "teoria ideale dell'arte" di Croce, Collingwood e Sartre) che deve solo più manifestarsi in un *medium* concreto e duraturo. Il divieto di correzione nella pittura giapponese non ha a che fare con improvvisazione come azione, reazione e interazione spontanea, ma con lo studio accurato

55. Evans stava probabilmente pensando a un esempio come quello presentato in questo sito: www.youtube.com/watch?v=2eVcf5Dq4Sc&list=PL2oA25CFE2DDFEE9B (ultimo accesso 7 novembre 2013).

56. Cfr. S. Kiefer, *Improvisation und Komposition*, cit., p. 122.

di tutte le diverse fasi di un processo al fine di offrire un prodotto duraturo formalmente perfetto. Quindi l'unica improvvisazione autentica qui in gioco parrebbe quella, inevitabile, che caratterizza la realizzazione di ogni progetto umano in quanto applicato a una specifica situazione.

Di nuovo, il prodotto finito non restituisce all'osservazione la traccia di un processo di improvvisazione: *lo scopo è anzi piuttosto far sì che l'immagine, di per sé, lungi dal rivelare il processo che l'ha generata, lo nasconda*. La riuscita della produzione improvvisata come disciplina di autocontrollo e autosuperamento del soggetto è raggiunta quando l'immagine si mostra come oggetto durevole per la contemplazione da parte di un osservatore che nell'opera non può scorgere l'interazione dinamica tra azione e situazione che è caratteristica dell'improvvisazione come effimero processo performativo.

8. Il carattere dinamico, effimero e improvviso dell'opera d'arte secondo Adorno

Esistono però due ulteriori possibilità per comprendere il rapporto tra immagine e fare improvvisativo. Vi accennerò brevemente in conclusione.

- a) La prima concerne l'improvvisazione come cifra fondamentale della creatività artistica. Come ricordavo in precedenza, la capacità di interagire con i materiali, le tecniche, le forme senza conoscere in precedenza se i criteri di valutazione con cui giudicare l'opera rimarranno gli stessi a opera finita sembra essere un aspetto decisivo del produrre artistico come «fare che inventa il proprio modo di fare» (secondo la definizione di Luigi Pareyson)⁵⁷. Si può quindi sostenere che alla creatività artistica sia come tale inerente un tratto improvvisativo⁵⁸.
- b) Poiché su questo ho già riflettuto in altre sedi⁵⁹, preferisco discutere in conclusione piuttosto la seconda ulteriore possibilità di comprendere il rapporto tra immagine artistica e fare improvvisativo. Essa concerne il carattere eventuale dell'artisticità di un'immagine e di

57. L. Pareyson, *Estetica*, cit., p. 59.

58. Nell'articolo *L'Art et le Pouvoir du Fond* (in *Regard, parole, espace, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1973, 1994², pp. 173–207), anche un filosofo di estrazione fenomenologica come H. Maldiney ha elaborato una teoria filosofica della pittura in cui viene messo in primo piano il carattere improvvisativo della formatività pittorica dove l'incontro tra il lavoro del soggetto e il manifestarsi delle forme nell'opera appare come non pianificabile, imprevisto, e sorprendente. Ringrazio Santiago Zúñiga per avermi introdotto all'estetica di Maldiney.

59. Cfr. Bertinetto, *Performing the Unexpected*, cit.; Idem, *Performing Imagination*, cit.; Idem, *On Artistic Luck*, cit.

un'opera d'arte. È una tesi di natura speculativa che Adorno elabora nella *Teoria estetica*⁶⁰. Le opere d'arte, così Adorno, hanno «un carattere di atto» che le dona «qualcosa di momentaneo, di improvviso, per quanto possano essere realizzate come durature nei loro materiali» (TE, p. 135). Se l'artisticità non si riduce all'oggettualità materiale delle opere, ma alla configurazione di senso che emerge («*sopravviene*», come direbbero gli anglosassoni⁶¹) dalle strutture materiali e formali, l'apparire del valore artistico di un'opera non è determinabile e prevedibile, ma sorprende chi ne fa esperienza. Perciò, «prototipico per le opere d'arte è il fenomeno dei fuochi d'artificio che a causa della loro fugacità e come vuoto intrattenimento non sono stati degnati dello sguardo teoretico» (TE, p. 137). Il carattere artistico di un'opera, quindi, non è statico e durevole, ma dinamico e fugace come i fuochi d'artificio, cui è proprio un che di indeterminabile e sorprendente. Una volta sparati in aria non si sa quali effimere configurazioni essi assumeranno. Analogamente, le opere d'arte sono apparizioni, immagini improvvise, sorprendenti e fugaci di realtà (utopiche) altre rispetto a quella ordinaria, e perciò non determinabili in anticipo, non calcolabili, non prevedibili (un'idea simile rispetto alla bellezza e all'esperienza estetica era espressa nel Seicento e nel Settecento con la nozione di *non so che*⁶²). In tal senso «le opere d'arte sono la durata del transeunte» (TE, p. 143), il loro essere è un divenire, «un processo *in fieri*» (TE, p. 145; cfr. anche p. 150). Anche in questo consiste per Adorno il carattere paradossale dell'arte: le opere d'arte in quanto *opere* d'arte sono fissate e determinate (dagli artisti), ma in quanto *opere d'arte* sono soltanto nella misura in cui sono dinamiche, e questa loro dinamica è «parlante»: il significato delle opere d'arte come immagini di una realtà altra consiste nella processualità effimera della loro apparizione estetica che sfugge a ogni pianificazione (cfr. TE, p. 310).

La proposta speculativa adorniana sembra suggerire che le opere d'arte siano come tali caratterizzate da una dimensione improvvisativa, per lo meno nel senso che l'artisticità non è prevedibile, non è pianificabile

60. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, vol. VII (tr. it. di E. De Angelis, *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi, 1977; nel testo citerò il volume con la sigla TE. Ringrazio Georg Bertram per la segnalazione dei passi di Adorno su cui focalizzerò qui la mia attenzione.

61. Cf. J. Levinson, *Aesthetic Supervenience*, «The Southern Journal of Philosophy», 22 (1984), pp. 93–110.

62. P. D'Angelo e S. Velotti (a cura di), *Il "non so che". Storia di una idea estetica*, Palermo, Aesthetica, 1997.

tecnicamente. Le opere d'arte sono caratterizzate dal manifestarsi come eventi e processi dinamici. Tuttavia, comunque si interpreti e si giudichi la tesi adorniana, con essa la questione prende una piega diversa rispetto all'indagine finora condotta sul rapporto tra immagine e improvvisazione. Quando Adorno sostiene che le opere d'arte sono immagini (apparizioni, manifestazioni) dell'altro, dell'inesistente, ciò che a mio avviso intende dire è che le opere d'arte sono essenzialmente *metafore*⁶³. L'azione della metafora è imprevedibile, imprevista, perché (s)travolge modi abituali di vedere, ascoltare, sentire, pensare e per questo sorprende. Con ciò però ci discostiamo dalla questione posta all'inizio, che concerneva il rapporto tra l'immagine figurativa (e in parte anche mentale) e i processi improvvisativi che essa ispira o da cui essa è generata. Ora abbiamo a che fare con l'articolazione improvvisativa (imprevista, sorprendente ed effimera) propria dell'immagine artistica come processo dinamico. Tuttavia, per un verso, il concetto di immagine non indica più la figurazione mentale o la raffigurazione pittorica o fotografica, ma caratterizza l'essenza stessa dell'arte autentica e della sua esperienza. E, per altro verso, l'improvvisazione concerne qui non una performance estemporanea e spontanea in *realtime*, ma l'imprevedibilità sorprendente, che sfugge a ogni calcolo tecnico, dell'apparire fugace dell'arte autentica.

Comunque sia la discussione sul significato e sulla plausibilità di questa tesi speculativa esorbita dai limiti di questo lavoro, il quale intendeva mostrare anzitutto quanto segue.

- a) Nelle arti figurative destinate all'*esibizione* di opere, processo, prodotto e loro esibizione non coincidono e per questo il carattere improvvisato/improvvisativo del processo è per lo più irrilevante, sotto il profilo estetico, per la qualità artistica dell'immagine, sebbene possa essere rilevante di per sé, come appare nei filmati che testimoniano le performance di Picasso, di Pollock e dei pittori giapponesi.
- b) Il carattere improvvisato di un'immagine figurativa piuttosto che una sua qualità ontologica è indice di un valore (o di un disvalore) estetico–artistico–espressivo che (come accade nel caso delle *Improvvisazioni* di Kandinskij) l'osservatore deve cogliere per poter apprezzare adeguatamente l'opera. La qualità estetica dell'immagine può consistere nell'*apparenza* di spontaneità estemporanea del prodotto artistico, che tuttavia, come nel caso di certe immagini fotografiche, può essere il frutto di un lungo e ponderato esercizio di pianificazione, preparazione tecnica e composizione e non di un autentico processo d'improvvisazione. Invece, il fallimento artistico

63. Ho discusso questa tesi in Bertinetto, *Performing Imagination*, cit., § 6.

dell'immagine (e di ogni opera d'arte) può dipendere dal carattere improvvisato della sua fattura, dovuto non alla coincidenza intenzionale tra ideazione ed esecuzione, ma alla mancanza di preparazione e di adeguate capacità tecniche da parte dell'artista⁶⁴.

alessandro.bertinetto@uniud.it

64. Questo articolo trae origine da una relazione tenuta nell'ambito del seminario *Immagine e azione*, svoltosi all'Università di Udine nei giorni 17 e 18 aprile 2013. Ringrazio tutti i partecipanti, e in particolare Salvatore Lavecchia, Brunello Lotti, Simone Furlani e Alessandro del Puppo, per i loro commenti. Sono particolarmente grato a Enrico Terrone, per avermi dato preziosi suggerimenti per migliorare il testo, e al curatore del presente numero di «trópos», Guido Brivio. Ringrazio anche il Ministero Spagnolo della Scienza e dell'Educazione (progetto di ricerca FFI2011-23362), la Fondazione Alexander von Humboldt e il PRIN "Percorsi dell'Ontologia" (prot. 2009HHW7A4_003), per aver fornito un generoso supporto finanziario alla mia ricerca.

Saggi

Bergson e Vertov, nel segno di Deleuze

GIULIO PIATTI

ABSTRACT: *Bergson and Vertov through Deleuze*

Gilles Deleuze, in *Cinema 1. The movement–image*, approaches Henri Bergson to Dziga Vertov: while Bergson theorizes the image in itself, Vertov reaches it through the *cine-eye* (*Kinoglaz*). The sovietic director realizes then, through the technique of a constructivist montage, the materialist program drawn by Bergson in the first chapter of his classic book *Matter and memory*. In other words, Vertov overcomes the human point of view on reality. The goal of this presentation is to study Deleuze’s approach and to search out the persistent Bergson’s influence on Vertov and, more in general, on both western and russian avant–garde.

KEYWORDS: cinema, aesthetics, Bergson, Deleuze, Vertov, pre–human.

Introduzione

Ne *L’evoluzione creatrice* Henri Bergson denunciava il cinema come falso movimento¹, inadatto a cogliere la *durata* concreta della realtà: la scomposizione del reale in fotogrammi, tipica dei meccanismi intellettuali dell’uomo, manca infatti il movimento concreto, che si svolge sempre negli intervalli. Un quindicina di anni più tardi, Dziga Vertov affidava al cinema documentario, nella particolare forma del “cineocchio”, la capacità di far emergere la verità, al di là di ogni ideologia e di ogni occhio troppo umano.

Difficile pensare a due personaggi più lontani: da un lato il filosofo spiritualista della durata e del tempo interiore, dall’altro il cineasta marxista intento a portare avanti, sul piano cinematografico, la rivoluzione socialista. Eppure Deleuze, in *Cinema 1*, sostiene che Vertov ha realizzato il programma materialista esposto da Bergson in *Materia e memoria*. Per arrivare a questa affermazione, Deleuze compie due operazioni preliminari. Per prima cosa

1. Cfr. H. Bergson, *L’evoluzione creatrice*, Paris, Alcan, 1907 (tr. it. di F. Polidori, *L’evoluzione creatrice*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002, p. 250): «che si tratti di pensare il divenire, o di esprimerlo, o anche di percepirlo, noi non facciamo che azionare una specie di cinematografo interiore. Si potrebbe dunque riassumere tutto ciò che è stato sin qui osservato dicendo che *il meccanismo della nostra conoscenza abituale è di natura cinematografica*».

ci invita a rileggere Bergson, a scoprirne la radicalità epistemologica e l'impostazione filosofica di matrice preumana; in secondo luogo costruisce una teoria del cinema basata rigorosamente sulla teoria dell'immagine bergsoniana, che era passata sostanzialmente inosservata nella storia delle idee novecentesca.

Quello che propongo con il presente lavoro è di verificare l'influenza, a volte sfuggente, ma talora ravvisabile, del bergsonismo sulle avanguardie occidentali (futurismo, modernismo e espressionismo) e russe (suprematismo e costruttivismo): a prescindere dalle letture neutralizzanti che subì quando era un filosofo *à la page* in ambiente francese, Bergson fu recepito in ambito artistico ed extra-accademico come pensatore monista delle energie vitali e come strenuo oppositore del concetto di rappresentazione. È in questo alveo che può avvenire un primo avvicinamento storicamente documentabile tra Bergson e Vertov. D'altra parte, poi, l'ambiente russo in cui Vertov si trovava ad operare, debitore della tradizione sofianico-ortodossa, costituiva un terreno fertile per l'assorbimento di molti dei principali motivi della filosofia bergsoniana.

Un altro obiettivo è quello di valutare la pertinenza dell'accostamento proposto da Deleuze: in cosa sono davvero vicini Vertov e Bergson? Attraverso un confronto serrato tra l'eccentrico materialismo bergsoniano ed il cineocchio di Vertov, si può tentare di rileggere con occhi nuovi la filosofia bergsoniana, riposizionando nel contempo la figura di Dziga Vertov, profondamente incompresa, liquidato come sperimentatore formalista o etichettato come alfiere della *cine-verité*. La battaglia contro la *mimesis*, già fortemente presente in Bergson, diventa in Vertov lotta, attraverso la teorizzazione e la pratica di un montaggio di genesi costruttivista, sia contro il cinema recitato sia contro le facili velleità di una "vita colta sul fatto".

1. Vertov e Bergson: divergenze parallele

Prima dell'accostamento posto in essere da Deleuze, Vertov e Bergson non erano mai stati messi analiticamente a confronto. In effetti i loro profili sono in apparenza molto distanti. L'unico dato che può permettere un primo e parziale riavvicinamento tra i due è forse il fatto che sia Vertov sia Bergson sono stati vittime di potenti mistificazioni riguardo la loro opera.

Bergson, nei manuali di filosofia, è sovente presentato come il pensatore spiritualista della durata e del tempo interiore, delle ragioni della poesia contro lo strapotere dello scientismo di matrice neopositivista. Gran parte dello straordinario successo accademico del filosofo francese derivava proprio dal suo apparire come un argine posto nei confronti del neokantismo e della psicofisiologia che sembravano ridurre la vita psichica dell'individuo a una

serie di meccanismi cerebrali perfettamente misurabili. Con la fine della seconda guerra mondiale la sua fortuna calerà in maniera decisiva²: l'ascesa dell'esistenzialismo e della fenomenologia faranno apparire il pensiero di Bergson debole e vetusto. I portavoce del rigetto bergsonismo, considerata filosofia superficiale e incapace di comprendere le trasformazioni del mondo, si appellerà ancora a quell'immagine "sfumata" e poetica che ci si era fatti di Bergson e del suo pensiero. Dalle gran dame della *Belle Epoque* fino ai filosofi marxisti degli anni '40, l'immagine di Bergson restava sempre la stessa.

Non meno incompresa è la figura di Dziga Vertov, il regista forse più osteggiato della Russia sovietica. Nonostante la sincera adesione agli ideali della rivoluzione, che non abbandonerà mai, le istituzioni adibite al sostentamento della cinematografia russa non finanzieranno mai adeguatamente il suo lavoro. Di più, nemmeno colleghi e critici mancheranno di mostrare riserve nei confronti del regista de *L'uomo con la macchina da presa*³. Vertov era considerato un teorico-cineasta certo interessante, ma, alla luce dei fatti, troppo ingenuo e incoerente. Tutta la poetica del cineocchio, come mezzo per cogliere la realtà, sembrava essere contraddetta da un cinema documentario che rivendicava l'utilizzo di "trucchi" volti ad inserire la finzione nella ripresa. Vertov era insomma considerato dai contemporanei come uno sperimentatore "pasticcione", un regista di nicchia con idee un po' confuse⁴. Nemmeno le riscoperte postume sapranno portare alla luce la specificità dell'opera di Vertov nel contesto della storia del cinema. Si pensi a Jean Rouch e a Jean-Luc Godard che collegheranno la poetica di Vertov, attraverso il concetto di *ciné-verité*⁵ e la fondazione del *Groupe Dziga Vertov*, a un documentarismo senza filtri, capace di cogliere la realtà senza finzioni e mediazioni. Vertov continuava insomma ad essere considerato sia dai contemporanei sia da chi lo riscopriva negli anni '60, uno sperimentatore della *docu-verité*.

Vertov e Bergson sono dunque due figure vicine nella sostanziale incomprensione di cui furono vittime. C'è poi un contesto di fatto che può portare a un ulteriore avvicinamento tra i due, sempre al di là dell'accostamento

2. Per una ricostruzione storica della fortuna del pensiero bergsoniano, cfr. G. Bianco, *La vita nel secolo. De Canguilhem a Deleuze passando per Bergson*, in G. Deleuze, G. Canguilhem, *Il significato della vita*, Milano, Mimesis, 2006, pp. 7-51 e G. Bianco, *Premessa*, in H. Bergson, *L'energia spirituale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008, p. X.

3. Ejzenštejn liquiderà il cineocchio vertoviano come una «buffonata formalista». Cfr. G. Deleuze, *Cinéma I-L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983 (tr. it. di J.-P. Manganaro, *Cinema 1. L'immagine-movimento*, Milano, Ubulibri, 1984, p. 105).

4. Cfr. P. Montani, *Nota introduttiva*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1975, p. 10.

5. Cfr. ivi, p. 11. Montani cerca di smussare la doppia immagine di Vertov come sperimentatore di nicchia e documentarista radicale, cfr. ivi, pp. 7-10.

deleuziano: si tratta del contesto dei movimenti di avanguardia della prima metà del novecento.

Vertov, pur non aderendo mai al costruttivismo⁶, fu amico dei maggiori esponenti del movimento, come Aleksandr Rodčenko e El Lissitzky. Pubblicò inoltre *Noi*, il manifesto del cineocchio, sulla rivista *Kinofot*, diretta da Aleksei Gan, uno dei fondatori del movimento costruttivista. Vertov è inoltre considerato un costruttivista di fatto, per l'insistenza sulla costruzione e il montaggio nel racconto documentario e per l'interesse verso le componenti tecniche del mondo moderno — elettricità, macchine e industria.

Più sfumato, ma comunque ravvisabile è il rapporto tra bergsonismo e movimenti di avanguardia occidentali e russi. Si può dire che è proprio in questo alveo artistico e extra-accademico che si scopri un Bergson "altro" da quello della durata interiore. Le testimonianze, a riguardo, sono molteplici: *in primis* il movimento futurista che vedeva in Bergson il pensatore del movimento rapido e dell'energia inarrestabile, facendo riferimento in particolare a *L'evoluzione creatrice*. L'apparente antiscientismo bergsoniano si trasformava allora in un nuovo approccio alla scienza, non più però quella "solida" di origine newtoniana, ma quella energetica e vitale, debitrice di Thomson e Faraday. È un pensiero propriamente "vitale" quello ricercato dai futuristi e reperito tra le pagine del pensatore francese: «crediamo con Bergson che *la vie déborde l'intelligence*, cioè straripa, avviluppa e soffoca la piccolissima intelligenza»⁷, dichiarava perentoriamente Filippo Tommaso Marinetti.

Analoghe influenze bergsoniane si riscontrano poi nel modernismo inglese: Thomas Stearns Eliot, attratto dalla fama sempre crescente di Bergson, si recherà in Francia per seguire i suoi corsi; molti aspetti della poetica eliotiana, dalle sue innovative concezioni di critica letteraria, sino al ruolo che la memoria assume nelle sue composizioni, risentono di echi bergsoniani. Più in generale Bergson è uno dei pensatori di riferimento del modernismo inglese, inteso come via di fuga dal romanticismo decadente e apertura verso il ruolo creativo-vitale della parola⁸.

Altri tratti bergsoniani si possono poi ritrovare, più o meno implicitamente, in quasi tutti i movimenti occidentali d'avanguardia, dal cubismo all'espressionismo. Bergson era visto dagli avanguardisti non solo come il pensatore della durata e del tempo non misurabile, ma anche come il filosofo dell'energia creatrice e costruttiva, in coppia con Friedrich Nietzsche, altro nume tutelare delle avanguardie storiche. L'energia vitale che

6. Cfr. *ivi*, p. 89 n. 29.

7. Cfr. F. Luisetti, *Estetica dell'immanenza. Saggi sulle immagini, le parole e le macchine*, Roma, Aracne, 2008, p. 14.

8. Cfr. M. A. R. Habib, *The early T. S. Eliot and western philosophy*, Cambridge, Cambridge university press, 1999, pp. 39–97.

eccede il pensiero analitico–intellettuale diventa così creazione di mondi e volontà, anche violenta, di opporsi alle tematiche dell'arte per l'arte ancora presenti nelle poetiche simboliste e decadenti. Di più, era la battaglia contro il concetto di rappresentazione che accomunava bergsonismo e avanguardie: non più dicotomia tra apparenza e realtà, tra arte e vita, ma un pensiero monista che si crea facendosi. L'arte non copia la realtà, ma sussiste di per sé, creando se stessa insieme al reale. L'astrattismo delle avanguardie entra così in consonanza con le affermazioni bergsoniane sull'imprevedibilità del reale. Arte e movimento non sono realizzazioni di un'idea, ma insopprimibili novità che creano il reale, senza più riferimenti a concetti preesistenti di cui l'opera costituirebbe solamente una copia: «constatiamo semplicemente che vi è scaturigine effettiva di novità imprevedibile [...] la realtà che si inventa davanti ai nostri occhi offrirà a ciascuno, senza sosta, quelle soddisfazioni che l'arte procura, di tanto in tanto, ai privilegiati della fortuna. Si scoprirà, al di sotto della fissità [...] la novità senza sosta rinascente, la mutevole originalità delle cose»⁹.

Discorso a parte merita il rapporto di influenza tra il pensiero di Bergson e le avanguardie russe, a cui non si è mai prestata una grande attenzione¹⁰. In Russia, infatti, l'opera di Bergson, che cominciò a circolare a partire dal 1907¹¹, conobbe un successo immediato, che continuerà persino quando la fama del filosofo conoscerà un calo in occidente, a partire dagli anni '30.

Si potrebbe sostenere che l'influenza di Bergson sulle avanguardie russe abbia percorso due binari paralleli. Da un lato si vedeva nel pensatore francese, come in occidente, un argine posto contro lo scientismo neopositivista: Bergson si presentava come il combattente "secolare" nella battaglia portata avanti dalla chiesa ortodossa contro l'oggettivismo occidentale. L'intuizione come metodo di approccio al reale (e all'arte), in opposizione all'atteggiamento scientifico che scompone attraverso l'analisi, i legami inscindibili tra conoscente e conosciuto, la vita intesa come flusso energetico e l'arte come attività pragmatica di trasformazione erano tutte tematiche già profondamente radicate nel pensiero russo e sistematizzate filosoficamente da Vladimir Solov'ev a metà ottocento¹². Saranno proprio le tematiche filosofiche presenti in Solov'ev ad anticipare e preparare il grande interesse che la filosofia e l'arte russa mostreranno nei confronti di Bergson; da un lato l'attenzione al soggetto ed alla sua durata, dall'altro il legame di questo con il mondo, considerato, in opposizione a Kant ed al neokan-

9. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, Alcan, 1934 (tr. it. di F. Sforza, *Pensiero e movimento*, Milano, Bompiani, 2000, p. 97).

10. Cfr. Hilary L. Fink, *Bergson and Russian Modernism, 1900–1930*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1999, p. XIII.

11. Cfr. ivi, p. 3.

12. Cfr. ivi, p. 15.

tismo, come sussistente e conoscibile, al di là della percezione soggettiva. È proprio questo l'altro binario attraverso cui Bergson verrà letto dal modernismo russo, volenteroso di staccarsi dalla vetusta concezione dell'arte come attività passiva e fine a se stessa¹³: Bergson era considerato un pensatore che, con un atteggiamento non meno scientifico di Kant, sosteneva però con forza la sussistenza in sé del mondo insieme alla capacità di creare la realtà attraverso l'arte. Sarà proprio questo misconosciuto materialismo bergsoniano a penetrare profondamente nelle avanguardie, che non abbandoneranno questo retroterra filosofico nemmeno dopo la Rivoluzione d'Ottobre. Costruttivismo e suprematismo, movimenti attenti alla dialettica fra tratto costruito della realtà e costruzione materiale del futuro attraverso l'arte, rimarranno infatti debitori del pensiero di Solov'ev e di Bergson. In questo senso risentono dell'influenza bergsoniana alcune tra le maggiori personalità della Russia del periodo, tra cui filosofi come Vladimir Lossky, poeti come Andrei Bely, Osip Mandel'stam¹⁴ e Velimir Khlebnikov e artisti come Kasimir Malevič.

Vertov, attraverso il cineocchio, pur senza aderire formalmente ad alcun movimento avanguardista, nella sua insistenza sul tratto tecnico-costruttivista dell'arte, si riallacciava potentemente a questa tradizione di pensiero che affidava all'arte un impulso teurgico, capace di trasformare attivamente la realtà. Vertov si muoveva insomma in un contesto che risentiva notevolmente dell'influenza di Bergson, nella duplice veste di cantore della durata interiore e di pensatore del pragmatismo oggettivistico. La distanza tra questi due personaggi, all'apparenza tanto lontani, comincia così a diminuire.

2. L'accostamento deleuziano: Bergson, Vertov e l'in-sé dell'immagine-movimento

Deleuze sostiene che «ciò che il materialista Vertov realizza attraverso il cinema, è il programma materialista del primo capitolo di *Materia e memoria: l'in-sé dell'immagine*»¹⁵. Che cos'è l'in-sé di un'immagine? Per rispondere a questa domanda è necessario dapprima comprendere l'impostazione filosofica che fa da sfondo ai due libri deleuziani sul cinema.

Cinema 1 e *Cinema 2* possono essere considerati il punto di arrivo di un

13. Cfr. *ivi*, p. 24.

14. Fink riporta un curioso aneddoto bergsoniano, raccontato da Ivanov e riguardante Mandel'stam. Di ritorno da Parigi, dove aveva smarrito una valigetta contenente una spazzolino da denti, un quaderno di poesie e un'opera di Bergson, Mandel'stam affermò che la vera perdita era stata lo spazzolino poiché conosceva a memoria sia l'opera di Bergson sia i propri componimenti. Cfr. *ivi*, p. 64.

15. G. Deleuze, *Cinéma I-L'Image-mouvement*, tr. it. cit., p. 102.

originale percorso di reinterpretazione intrapreso da Deleuze nei confronti della filosofia bergsoniana. Già a partire dagli anni '60 Deleuze pubblicherà infatti numerosi saggi¹⁶ dedicati al filosofo francese: fulcro della sua lettura è il tentativo di cogliere la radicalità epistemologica della proposta bergsoniana. Temi come quelli della virtualità, dell'intuizione come metodo "trascendentale" e del preumano, pienamente bergsoniani ma fino a quel momento fundamentalmente sconosciuti dalla letteratura critica, vengono ora posti in primo piano da Deleuze. Bergson appare, attraverso il prisma deleuziano, come un pensatore attuale, pienamente contemporaneo.

È in particolare la teoria dell'immagine esposta in *Materia e memoria* a interessare Deleuze poiché passibile di una feconda applicazione al meccanismo cinematografico. Si pone però fin da subito un problema: come si è visto, Bergson rifiutava al cinema lo statuto di arte e criticava il mezzo come essenzialmente incapace di rappresentare il movimento. Proprio come l'intelletto divide il flusso della vita in momenti discontinui, per poi rimetterli arbitrariamente insieme, così l'apparecchio cinematografico crea movimento in maniera arbitraria, giustapponendo semplicemente tanti fotogrammi immobili. Aggiungendo frammenti del reale si manca però il movimento, che, irriducibile, si svolge sempre "tra" gli arresti, negli intervalli.

La risposta deleuziana si concentra sulla frettolosa transizione bergsoniana dall'artificialità del mezzo di proiezione (la giustapposizione di fotogrammi) all'artificialità del risultato (l'immagine che si vede sullo schermo)¹⁷. Deleuze concorda infatti sull'artificialità del meccanismo di proiezione, ma non concede a Bergson che l'immagine proiettata sullo schermo sia per questa ragione dotata di un falso movimento. Ciò che si vede sfilare davanti agli occhi dello spettatore è un'immagine a cui non si aggiunge il movimento, ma che lo possiede già in sé: il cinema è infatti un insieme di immagini–movimento¹⁸. Il *coup de théâtre* deleuziano è quello di concepire questa immagine–movimento in termini schiettamente bergsoniani: «la scoperta dell'immagine–movimento, al di là delle condizioni della percezione naturale, era la prodigiosa invenzione del primo capitolo di *Materia e memoria*»¹⁹. Deleuze compie così un'operazione bergsoniana contro Bergson.

16. I saggi sono G. Deleuze, *Bergson (1859–1941)*, in *Le philosophes célèbres*, a cura di M. Merleau-Ponty, Paris, Mazenod, 1956, pp. 292–299; Idem, *La conception de la différence chez Bergson*, «Les études bergsoniennes», IV, 1956, pp. 79–112; Idem, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966; Idem, *A return to Bergson* in Idem, *Bergsonism*, Zone Books, New York 1991, pp. 115–118, tr. ingl. di H. Tomlinson e B. Habberjam (tr. it. di P. A. Rovatti e D. Borca, *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino, Einaudi, 2001).

17. Cfr. G. Deleuze, *Cinéma I–L'Image–mouvement*, tr. it. cit., p. 15.

18. Cfr. *ibidem*.

19. Cfr. *ibidem*.

L'immagine–movimento è, secondo Bergson, l'immagine acentrata, senza centro e senza soggetto, che si riflette, muovendosi, in altre immagini–movimento. È questo il regime della variazione universale e subatomica: «eccomi dunque in presenza di immagini, nel senso più vago con cui possa assumere questa parola, immagini percepite quando apro i miei sensi, non percepite quando li chiudo. Tutte queste immagini agiscono e reagiscono le une sulle altre in tutte le loro parti elementari, secondo delle leggi costanti, che chiamo leggi di natura»²⁰. L'insieme delle immagini–movimento, vere e proprie immagini in–sé, costituisce la materia. Solo in un secondo momento queste immagini si orientano, assumendo una prospettiva e un centro, grazie all'influsso di un'immagine particolare, quella del corpo, che è cosciente ed ha la capacità di agire sul mondo circostante. Le immagini perdono così il loro statuto di sussistenza in–sé ed entrano nel raggio d'azione del corpo, organizzandosi per il suo possibile intervento sul mondo esterno. Anche in questo caso l'immagine continua ad essere essenzialmente movimento, ma lo è in maniera rifratta e relativa, in rapporto cioè ad un centro di percezione.

Deleuze scopre così un inaspettato materialismo bergsoniano: tutto comincia dalla materia, intesa come insieme di immagini vibranti e in accordo con la fisica thomsoniana²¹. È dalla materia in sé e per impoverimento che proviene l'uomo: l'immagine in sé senza centro, pur non cosciente, è infinitamente più vasta dell'immagine–corpo, capace di trattenere del mondo circostante soltanto ciò che può interessarne l'azione²². Ciò che tiene assieme il discorso sull'immagine impostato da Bergson è insomma il tema del preumano, di un mondo materiale che precede l'uomo e verso cui la filosofia deve tentare di inserirsi²³: alla base della realtà c'è un campo di immagini in–sé che vibrano, variando indefinitamente.

L'immagine–movimento, sia nella sua forma acentrata sia in quella orientata a partire da un corpo, è ciò che si vede all'opera nel cinema, secondo Deleuze: il cinema è sia il regno della variazione universale, dell'immagine in–sé²⁴ sia quello dell'immagine riferita ad un centro (percezione, affezione e azione)²⁵. Certo è che la vocazione del mezzo cinematografico è soprattutto quella di essere un piano di immanenza asoggettivo che solo in un secondo tempo fa nascere una percezione di tipo umano.

In questo senso Vertov diventa per Deleuze l'interprete autentico dell'in–sé

20. H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Alcan, 1896 (tr. it. di A. Pessina, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Roma–Bari, Laterza, 1996, p. 13).

21. Cfr. Idem, *Matière et mémoire*, tr. it. cit., p. 169.

22. Cfr. *ivi*, p. 39.

23. Cfr. *ivi*, pp. 39–40.

24. G. Deleuze, *Cinéma I–L'image–mouvement*, tr. it. cit., p. 76.

25. Cfr. *ivi*, p. 83.

dell'immagine-movimento, il regista più strettamente bergsoniano della storia del cinema. Nel tentativo di superare una percezione umana, legata ad un limitato punto di vista sul reale, Vertov propone un "cineocchio", cioè un occhio nuovo, non più limitato da una prospettiva "obbligata", ma completamente aperto alla realtà: «ecco il punto di partenza: utilizzare le cinepresa come un cineocchio molto più perfetto di quello umano, per esplorare il caos dei fenomeni visivi che riempiono lo spazio»²⁶. Il materialismo di Vertov entra in consonanza con quello di Bergson: superare il punto di vista umano sulle cose per raggiungere l'in-sé della materia, l'insieme delle immagini acentrate.

3. Il superamento dell'occhio umano

Ciò che lega Bergson e Vertov, è, in altri termini, il tema del preumano. Come in Bergson il tentativo è quello di pensare la materia, ovvero l'insieme delle immagini-movimento in-sé, al di là di qualsiasi ancoramento soggettivo, in Vertov l'obiettivo è quello di liberarsi del punto di vista umano sulle cose, per raggiungere la "grana" della materia. Il punto in comune tra i due è proprio quello di aver constatato come la percezione umana sia un "di meno", una debolezza che impedisce di cogliere i veri mutamenti che agiscono nel reale, quei mutamenti che precedono la svolta in senso umano dell'esperienza²⁷. Per Vertov l'obiettivo è quello di «emancipare la cinepresa, oppressa da una triste schiavitù, soggetta ad un occhio umano imperfetto e poco acuto»²⁸. Dall'occhio umano si passa al cineocchio²⁹, quello della cinepresa, una vera e propria macchina capace di cogliere quelle relazioni non visibili che sussistono alla base della realtà.

Queste considerazioni ci aiutano a capire la natura eccentrica del materialismo di Vertov, molto simile a quello proposto da Bergson. La realtà, vibrante e in continuo movimento, risultato di un continuo scambio di azioni e reazioni, non è altro che un insieme di relazioni non visibili all'occhio umano. Attraverso il cineocchio si vuole arrivare a cogliere questi legami,

26. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 37.

27. Cfr. H. Bergson, *Matière et mémoire*, tr. it. cit., p. 156.

28. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 36.

29. La rivoluzione proposta da Vertov passa anche per un radicale ripensamento dell'udito, oltre che della vista; accanto al cineocchio, Vertov propone il radiocineocchio (*radiouchou*). Cfr. *ivi*, p. 36. È significativo che sia stato proprio Vertov a realizzare, in questo senso, il primo film sonoro sovietico, *Entusiasmo* o *Sinfonia del Donbass* e che, sin da questo film, il sonoro venga utilizzato da Vertov in maniera particolarmente anomala. Si pensi, ad esempio, alle scene iniziali del film, nelle quali sono montati rumori "campionati" e musica registrata, mentre lo schermo mostra una ragazza che indossa un paio di cuffie.

all'apparenza inesistenti, tra tutti i punti del globo³⁰. Siamo in questo senso molto vicini al materialismo bergsoniano: «legate gli uni con gli altri, in una parola, gli oggetti discontinui della vostra esperienza quotidiana; risolvete, in seguito, l'immobile continuità delle loro qualità in vibrazioni sul luogo [...] otterrete una visione della materia forse faticosa per la vostra immaginazione, ma pura e sgombra di ciò che le esigenze della vita vi fanno aggiungere alla percezione esterna»³¹. La materia, insomma, sia per Vertov sia per Bergson, scorre al fondo di ogni cosa, ma non può essere colta da un occhio umano, troppo limitato dalle abitudini pragmaticamente orientate all'azione.

Altro tratto saliente del programma vertoviano è la battaglia contro il cinema recitato, con attori stipendiati ed una sceneggiatura scritta. Il cineocchio non è *mimesis*, rappresentazione della vita, ma "costruzione" della verità, disvelamento del reale. Vertov realizzava i suoi film, insieme alla compagna e al fratello, dal vivo, con un'idea precisa, ma senza una sceneggiatura scritta e senza attori di professione. Il cineocchio non vuol essere «copia di una copia»³², come il cinema americano d'avventura, ma intende riprendere scene reali, quotidiane, mostrate attraverso un occhio onnisciente, capace di cogliere i legami sociali, economici e politici che scorrono al di sotto dell'apparenza. Anche in questo Vertov si muove in territorio pienamente bergsoniano: Bergson proponeva alla filosofia e all'arte di smettere di inseguire il reale, costringendolo entro maglie più o meno larghe, ma di penetrare letteralmente nella realtà³³, ponendosi nel momento in cui le cose si stanno facendo e coincidendo così con la durata creatrice. Il reale non si riduce alla realizzazione di un'idea predefinita, ma sussiste un'insopprimibile imprevedibilità; non ci sono idee che preesistono in quanto possibilità³⁴, ma vi è solamente una durata che crea incessantemente il nuovo. Per fare del cinema autenticamente rivoluzionario la cinepresa non deve realizzare una finzione, presentandola come reale, ma porsi allo stesso livello della realtà, contribuendo a coglierne la filigrana nascosta. Così come per la filosofia, secondo Bergson, è necessario superare i concetti che abbracciano il reale per arrivare alla coincidenza assoluta dell'intuizione, nel cinema va superata, secondo Vertov, la rappresentazione dei fatti per giungere ai fatti stessi, colti da un punto di vista superiore.

La necessità di superare il punto di vista umano sul reale è guidata dal tentativo di arrivare ai fatti, o meglio, alla vita "colta sul fatto": «un qualunque

30. Cfr. *ivi*, p. 139.

31. H. Bergson, *Matière et mémoire*, tr. it. cit., p. 175.

32. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 27.

33. Cfr. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, tr. it. cit., p. 149.

34. Cfr. *ivi*, pp. 91-92.

momento della realtà filmato senza messinscena, un qualunque singolo ritaglio visivo della realtà filmato per quel che è, di nascosto, di sorpresa, o mediante qualsiasi altro analogo procedimento tecnico, rappresenta un fatto fissato sulla pellicola o, per usare il nostro linguaggio, un cinefatto»³⁵. Uno dei termini centrali e certamente più controversi della poetica di Vertov è quello di “verità”: tutta l’impalcatura tecnica del cineocchio deve servire a filmare la verità, imprimendola sulla pellicola. Non più finzioni rappresentate, non più *mimesis*, ma è la verità a dover apparire direttamente sullo schermo.

4. Intuizione e macchina da presa

Per comprendere appieno punti di forza e limiti della proposta vertoviana può essere utile valutare in che modo Bergson tenti, da parte sua, di superare il punto di vista umano sulla realtà. L’unico modo di disfarsi delle abitudini percettive, pragmaticamente orientate all’azione sul mondo esterno, è l’abbandono del metodo analitico, che spezzetta il reale in oggetti separati. Bergson introduce in questo senso la nozione di *intuizione*: l’intuizione costituisce il rifiuto dell’analisi come gabbia in cui incastrare il reale. Invece di girare attorno alla realtà, l’intuizione vuole penetrare in essa. Se i concetti, nati sulla scorta di bisogni umani, sono dei cerchi larghi disegnati intorno alla cosa, l’intuizione è una precisa immersione nella cosa stessa, al di là di ogni punto di vista relativo: «intuizione significa dunque innanzitutto coscienza, ma coscienza immediata, visione che si distingue appena dall’oggetto visto, conoscenza che è contatto e coincidenza»³⁶.

Uno dei meriti dell’interpretazione deleuziana del pensiero di Bergson è proprio quello di aver rintracciato la centralità dell’intuizione, distanziandola dalle vaghe nubi della contemplazione mistica e caratterizzandola come vero e proprio metodo rigoroso, dotato di regole precise³⁷. Bergson contestava infatti alla filosofia la sua eccessiva vaghezza e predicava un ritorno alla precisione: «ciò che più è mancato alla filosofia è la precisione. I sistemi filosofici non sono tagliati a misura della realtà in cui viviamo. Sono troppo larghi per essa»³⁸.

Ovviamente il metodo intuitivo richiede grandi sforzi³⁹, proprio per il suo tentativo di superare il nostro abituale punto di vista sulle cose: abban-

35. D. Vertov, *L’occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 97.

36. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, tr. it. cit., p. 25.

37. Cfr. G. Deleuze, *Il bergsonismo*, tr. it. cit., p. 3.

38. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, tr. it. cit., p. 3.

39. Cfr. *ivi*, p. 81.

donare i concetti è un'operazione che fa violenza alle nostre caratteristiche pragmatico-antropologiche, interamente orientate alla "presa diretta" sul reale. Per questo Bergson introduce delle forme intermedie di avvicinamento all'intuizione, le immagini mediatrici, che, se mantengono ancora dei punti di vista, almeno impediscono l'arresto su di un'unica abitudine percettiva, permettendo così un avvicinamento progressivo verso il luogo dell'intuizione⁴⁰. Va detto che l'intuizione rimane comunque insostituibile, proprio perché postula un vero e proprio superamento dei punti di vista. La funzione propedeutica delle immagini andrà quindi sostituita dalla radicalità preumana dell'intuizione.

Il metodo intuitivo, in quanto rigoroso ingresso nella realtà non va pensato come qualcosa di differente rispetto a ciò cui vuole pervenire. Non c'è la realtà da una parte e un metodo per raggiungerla dall'altra, ma l'intuizione stessa è già quella realtà che si vuole arrivare a cogliere. Il metodo intuitivo è in questo senso pienamente immanente: superare il punto di vista umano sulle cose non significa porre un nuovo punto di vista assoluto e trascendente, ma coincidere a tal punto con la realtà da *diventare* il reale. In fondo l'intuizione è durata, così come durata è la realtà: intuire significa semplicemente «accorgersi di essere nel reale»⁴¹, pensare «*sub specie durationis*»⁴². È solo attraverso la teorizzazione di una rigorosa immanenza che si può superare "da dentro" il punto di vista sulle cose, per arrivare ad una coincidenza assoluta.

Queste ultime osservazioni gettano nuova luce sulla proposta di Vertov: è davvero possibile superare il punto di vista umano sulla realtà attraverso l'occhio macchinico della cinepresa? È davvero possibile, attraverso una ripresa quasi *voyeuristica*, riuscire a filmare «la vita così com'è»⁴³? Gli scritti di Vertov denunciano in questo caso una certa imprecisione teorica; la macchina da presa, occhio pur perfetto, mantiene comunque un punto di vista sul reale, essendo in ogni caso un oggetto che fa valere la propria distinzione rispetto a ciò che vuole filmare, a differenza dell'intuizione bergsoniana, vera e propria coincidenza con la realtà. Se si vuole raggiungere l'in-sé dell'immagine, quel primo regime acentrato della variazione universale, l'occhio della macchina da presa non si rivela sufficiente, proprio perché quest'ultimo rimane ancora "centrato":

Ma come può Vertov dichiarare di essere arrivato ad uno sguardo non umano? Esso non è un occhio umano migliorato [. . .]. Nemmeno l'occhio di un animale [. . .] Non è infine nemmeno l'occhio della macchina da presa, sebbene certi angoli

40. Cfr. *ivi*, p. 155.

41. F. Luisetti, *Estetica dell'immanenza*, cit., p. 22.

42. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, tr. it. cit., p. 119.

43. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 88.

visivi possano essere inusuali [...] e certe procedure di ripresa mostrare ciò che l'occhio umano, in normali condizioni di percezione, non vede [...]. L'immagine, in ogni caso, continua a rimanere centrata, relativa ad un centro di percezione; il punto di vista è sempre umano, troppo umano⁴⁴.

Si deve dunque inferire il fallimento del progetto vertoviano? Le imprecisioni teoriche sono in questo caso bilanciate da un perfetto controllo tecnico-pratico del materiale cinematografico; si assiste in effetti a un superamento, in sede pratica, delle contraddizioni a cui sembrano dover inevitabilmente portare gli scritti del regista russo.

5. Il montaggio costruttivista di Vertov

Vertov supera il punto di vista umano sulla realtà non attraverso l'occhio della macchina da presa, ma grazie alla pratica di un montaggio innovativo, inteso in senso costruttivista. È in effetti la concezione vertoviana del montaggio il vero punto di svolta del cineocchio: è proprio attraverso la composizione di immagini eterogenee che il punto di vista viene superato, per arrivare così "dall'interno" alle profondità del reale.

Il montaggio, per Vertov, non è semplicemente l'operazione di assemblaggio del materiale filmato. Esso è sempre presente, in ogni momento: prima delle riprese come criterio, durante le riprese come modo di filmare e dopo le riprese come organizzazione del materiale:

Nell'ambito della cinematografia artistica vige la convenzione secondo cui il montaggio consiste nell'incollare singole scene filmate in funzione di una sceneggiatura più o meno rielaborata dal regista. I *Kinoki* [cineocchi], che danno al montaggio un significato radicalmente diverso, lo intendono come l'*organizzazione del mondo visibile*. I *Kinoki* distinguono 1. Il montaggio durante l'atto dell'osservazione [...] 2. Il montaggio dopo l'osservazione [...] 3. Il montaggio durante le riprese [...] 4. Il montaggio dopo le riprese [...] 5. Il colpo d'occhio (individuazione dei pezzi di montaggio) [...] 6. Il montaggio definitivo⁴⁵.

Il montaggio è quindi sempre all'opera durante la realizzazione di un film ed anzi ne costituisce il *proprium*, l'elemento essenziale.

In secondo luogo il montaggio vertoviano vuole fare emergere relazioni non immediatamente evidenti tra eventi, persone e luoghi. In questo modo si supera il punto di vista del cineoperatore e i suoi pur anomali e *voyeuristici* angoli di ripresa. Assumono così un'importanza capitale gli intervalli, i

44. F. Zourabichvili, *The Eye of Montage: Dziga Vertov and Bergsonian Materialism*, in *The Brain in the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, a cura di G. Flaxman, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2000, p. 6.

45. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 120.

legami tra un'immagine e l'altra: «sono *gli intervalli* (passaggi da un movimento all'altro) e, in nessun caso i movimenti stessi, a costituire il materiale (gli elementi dell'arte del movimento). Sono gli intervalli che conducono l'azione fino alla qualità cinetica. L'organizzazione del movimento è l'organizzazione dei suoi elementi, cioè degli intervalli in frasi»⁴⁶. È il passaggio da un'immagine all'altra a costituire il senso profondo del montaggio, secondo Vertov: il giusto ritmo e il calcolato movimento “di passaggio” assicurano l'intento di legare con precisione due mondi apparentemente lontani. Questo metodo di montaggio è particolarmente evidente ne *La sesta parte del mondo*, film interamente caratterizzato da continui e rapidi rimandi fra differenti immagini di lavoratori; è questo un modo per rendere visibili le relazioni che legano insieme tutto il mondo comunista della produzione agricola e industriale. Quella realtà di interazioni che non può emergere dal punto di vista di un limitato occhio umano diventa evidente grazie al montaggio preumano — sovrumano? — del cineocchio.

L'obiettivo del montaggio vertoviano è quello di costruire dei cineoggetti⁴⁷ che abbiano un immediato valore di verità. Si tocca qui il punto filosoficamente più complesso del programma di Vertov. Il tratto costruttivista è centrale: l'importanza sta tutta nel costruire, attraverso il montaggio, un film che sia vero. C'è contraddizione tra costruzione e verità? Non si tratta più, in questo caso, di una verità svelata, in quanto “vita colta sul fatto”, ma di una verità “costruita”. Come chiarisce Deleuze: «la variazione universale, l'interazione universale (la modulazione), è già ciò che Cézanne chiamava il mondo prima dell'uomo, “alba di noi stessi”, “caos iridato”, “verginità del mondo”. Nulla di stupefacente che si debba costruirlo, perché è dato solo all'occhio che non abbiamo»⁴⁸. Il tratto costruttivista vertoviano trova il proprio correlato nel tratto costruito della realtà stessa, che possiede una verità attingibile non più attraverso occhi umani o non umani, ma solo per mezzo di una costruzione cinematografica. In questo modo Vertov incarna perfettamente quella tradizione russo-ortodossa di ascendenza sofanica che vedeva nella realtà un insieme di energie viventi “costruite”, non visibili, ma coglibili dallo spirito; quella stessa tradizione che troverà il suo corrispettivo laico nel pensiero di Bergson. Vertov e Bergson sono a questo punto vicinissimi, sia storicamente sia filosoficamente.

Dalle osservazioni precedenti risulta evidente il divario tra la poetica di Vertov e la *cine-verité* teorizzata da Rouch e Godard. La verità non è attingibile attraverso un documentarismo radicale, ma solo per mezzo di una costruzione artificiale, in grado di rivelare l'ossatura della realtà. Ecco perché

46. Ivi, p. 29.

47. Cfr. ivi, p. 71.

48. G. Deleuze, *Cinéma I-L'immagine-movimento*, tr. it. cit., p. 102.

Vertov utilizza tutte le tecniche finzionali in possesso di un cineasta, tra cui l'inversione della pellicola e il *fast forward*. Non sono questi, per Vertov, mezzi di falsificazione, ma possibilità tecniche che permettono di *costruire* la verità. Si prenda ad esempio la nota scena de *Il cineocchio* in cui viene mostrata la fabbricazione del pane: un operaio sta per infornare il pane, quando la ripresa si blocca, accompagnata dalla didascalia «il cineocchio può fermare il tempo». Da questo momento in poi si assisterà all'intero processo di panificazione mostrato al contrario, dall'infornatura fino al trasporto del grano. In questo caso il trucco cinematografico non falsifica il racconto, ma costruisce una verità non visibile da alcun uomo: l'insieme delle relazioni e dei processi eterogenei che portano il grano a diventare pane, disponibile per la popolazione sovietica. I trucchi utilizzati non valgono ovviamente per loro stessi, ma assumono valore veritativo proprio perché subordinati a questa concezione preumana del montaggio che supera il punto di vista abituale sulle cose, per aprirsi al mondo eterogeneo delle relazioni. Vertov non era affatto un documentarista della *cine-vérité*, come fu recepito negli anni '60, ma un costruttore di cine-oggetti capaci di svelare il tratto costruito della realtà.

La costruzione di un cineoggetto deve ovviamente essere guidata da un criterio di montaggio; è questo il punto che distanzia maggiormente il materialismo di Vertov da quello di Bergson. Se il filosofo francese voleva pervenire, attraverso l'intuizione, alla realtà, intesa come durata e vibrazione, per Vertov l'obiettivo del montaggio costruttivista era quello della «decifrazione comunista del mondo»⁴⁹. La realtà, non visibile all'occhio umano, è quella del mondo socialista; l'opera di Vertov ha un intento rivoluzionario, quello di riunire «l'uomo di domani con il mondo prima dell'uomo, l'uomo comunista con l'universo delle comunanze»⁵⁰. Sebbene liquidato dai suoi colleghi come troppo formale, Vertov aderisce con passione all'idea socialista, che non abbandonerà mai. Tuttavia sarà sempre ostacolato nel suo lavoro: Vertov, in effetti, sarà visto come un personaggio scomodo proprio per la radicalità della sua adesione allo spirito rivoluzionario. In un momento in cui, ben prima dell'imposizione del realismo socialista, i quadri dirigenziali del partito tentavano di normalizzare gli eccessi rivoluzionari, di attuare una propaganda «dall'alto» per educare il popolo ai risultati della rivoluzione⁵¹, Vertov proponeva il rovesciamento dell'intera logica culturale⁵² in cui si era mossa la cinematografia fino a quel momento. In questo senso Vertov non voleva affatto essere uno sperimentatore, così come era invece percepito dai suoi contemporanei, ma farsi portavoce di una nuova cinematografia

49. D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 78.

50. G. Deleuze, *Cinéma I-L'Image-mouvement*, tr. it. cit., p. 103.

51. Cfr. P. Montani, *Nota introduttiva*, in D. Vertov, *L'occhio della rivoluzione*, tr. it. cit., p. 16.

52. Cfr. *ivi*, p. 5.

rivoluzionaria di massa, capace sia di educare “dal basso”, sia di far partecipare la popolazione all’instaurazione di un vero regime socialista⁵³. Per questo egli si scaglierà tanto violentemente contro il cinema recitato, contro gli attori stipendiati, contro i drammi psicologico-letterari; se la Russia aveva affrontato una rivoluzione dal punto di vista socio-economico, ora doveva affrontarla da quello cinematografico, liberando il mezzo dalle incrostazioni teatrali e letterarie che ancora lo imprigionavano. Un film non è letteratura, teatro né musica, ma pratica tecnica a se stante. Il cinema non era ancora nato⁵⁴, per Vertov: solo liberandosi dagli psicologismi e dalle finzioni attoriali si sarebbe creata una nuova arte cinematografica di massa, autentica e certo non sperimentale. L’immagine di un Vertov sperimentatore va quindi fortemente smussata. Hanno certo avuto ragione registi come Ken Jacobs e Stan Brakhage a richiamarsi all’eredità di Vertov, nel loro voler utilizzare i mezzi di finzione e un montaggio eterogeneo per poter impostare un discorso complesso sulla costruzione della verità e sulla percezione; si pensi, per esempio, a Brakhage che tenta di filmare «tutti i verdi visti da un bambino in una prateria»⁵⁵. Tuttavia, pur risentendo dell’influenza vertoviana, gli autori del cinema sperimentale americano hanno evidentemente abbandonato la pretesa di rovesciare la logica della cinematografia mondiale, eleggendosi a alfieri di un nuovo cinema percettivo di massa, come invece auspicava Vertov per il suo cineocchio.

Può essere infine utile accennare ad un seconda pratica tecnica volta a superare l’angusto punto di vista umano sulla realtà, che, sebbene sia stata seguita da Vertov soltanto ne *L’uomo con la macchina da presa*, costituisce un importante lascito della sua poetica. Nel suo film più noto Vertov mescola alle consuete tematiche connesse con il cineocchio un tratto esplicitamente metacinematografico⁵⁶, una riflessione sul cinema e sul suo elemento base, il fotogramma: il film è infatti il racconto di una giornata dal punto di vista di un cineoperatore che filma, insegue, monta e infine costruisce il suo cineoggetto. Vertov in questo caso riflette sulle modalità attraverso cui il film stesso e le sue componenti tecnico-finzionali sono in grado di raggiungere la verità: l’opera non è altro che uno studio sul fotogramma in quanto

53. Vertov sosteneva, suffragato da prove “sul campo”, che i contadini sarebbero stati molto più inclini al cineocchio rispetto al cinema recitato. Cfr. *ivi*, p. 91: «le nostre osservazioni sul campo durante gli spettacoli cinematografici nei villaggi sperduti dimostrano che i contadini colgono con precisione la differenza tra il cinedramma convenzionale e la cronaca [...]. Noi dobbiamo avvantaggiarci di questa ostilità naturale e giustificata del contadino nei confronti del cinema “di bambole”, dobbiamo utilizzarla per consolidare la funzione dei cineoggetti che mostrano persone e fatti reali, senza attori, senza scenografie, ecc».

54. Cfr. *ivi*, p. 70: «La cinematografia nella sua forma reale non esiste ancora e [...] i suoi compiti non sono stati ancora compresi».

55. G. Deleuze, *Cinéma I-L’image-mouvement*, tr. it. cit., p. 106.

56. Cfr. F. Zourabichvili, *The eye of the montage*, cit., p. 7.

componente genetica del movimento cinematografico. Vertov affianca così al criterio della decifrazione comunista del reale un tratto “brechtiano” di esibizione della finzione. Particolarmente significativa è la scena in cui si nota dapprima l’operatore che monta in sequenza diversi fotogrammi di un bambino, seguito dalla ripresa di questo stesso bambino e dalla successiva riduzione del bambino a un insieme di fotogrammi nelle mani del regista. Il montaggio si fa in questo caso più estremo, insinuandosi fin nella componente genetica dell’immagine–movimento, scomposta e ricomposta, falsificata e insieme modificata⁵⁷. Questo tratto, che Vertov abbandonerà nel prosieguo della sua carriera, susciterà un’importante influenza sul cinema, che si confronterà in maniera sempre più puntuale con le proprie componenti tecniche e semantiche: gran parte dei film più significativi della storia del cinema, dalle prime opere della *Nouvelle Vague* fino a *Dogville* di Lars Von Trier, si costituiscono infatti come riflessioni sul cinema, indagini sul rapporto tra verità e finzione nell’arte.

Per concludere, si può sostenere che un confronto serrato, come quello che è stato messo qui in atto, tra Bergson e Vertov, permette un efficace riposizionamento di entrambe le figure. Da un lato si riesce a cogliere il ruolo di primo piano che la filosofia di Bergson ha svolto, al di fuori dell’ambito accademico francese, per le avanguardie occidentali e russe. Egli, in questo caso, non viene più considerato come un filosofo antiscientista, ma come un vero e proprio scienziato e teorizzatore di una modernità dal sapore “energetico”. In ambito russo, in particolare, le intuizioni bergsoniane assumono poi un significato ulteriore, ponendosi, attraverso l’assunzione di connotazioni teologico–sofianiche, in continuità con la filosofia di Solov’ev. È proprio a partire da questo ibrido tra esigenze di modernità e afflitti di materialismo spirituale che si colloca il rapporto di influenza tra la filosofia bergsoniana e le avanguardie russe, nel cui alveo si muove l’opera di Dziga Vertov.

D’altra parte, l’aver messo a confronto la poetica di Vertov con la filosofia bergsoniana ci ha aiutato a riposizionare la figura di Dziga Vertov, fondamentale non soltanto in ambito cinematografico, ma anche filosofico. Vertov, attraverso le proprie dichiarazioni critiche, ma soprattutto nella pratica del suo cinema, esplora con lucidità e originalità alcune importanti problematiche filosofiche che entrano in piena consonanza con le maggiori intuizioni bergsoniane.

In primo luogo si situa la volontà di superare il dato umano per accedere alle profondità preumane della realtà. Vertov, come si è detto, si rende conto della limitatezza di un cinema di stampo soggettivo, che affidi al limitato occhio umano l’onere di filmare la realtà. Ecco allora la teorizzazione di un

57. G. Deleuze, *Cinéma I–L’image–mouvement*, tr. it. cit., p. 51.

cineocchio perfetto che riesce a cogliere i legami nascosti che scorrono alla base del reale. Dove Bergson scopre il luogo dell'intuizione, Vertov supera l'uomo per raggiungere l'obiettività della macchina da presa.

Appoggiandoci alle speculazioni bergsoniane e avvicinandoci alle opere di Vertov, abbiamo però potuto constatare come il *proprium* del cinema vertoviano fosse non tanto la poetica del cineocchio, quanto invece il montaggio, concepito come una pratica che, più che svelare la verità, intende costruirla attivamente. La verità del mondo sovietico è un fatto, per Vertov, ma, per essere colta, non va semplicemente filmata da un occhio preumano: necessita invece di un'attenta costruzione. In questo senso Vertov non è, come invece è stato più volte definito, un sostenitore della *docu-verité*. Il montaggio che egli mette in pratica per cogliere la "grana" della materia vuole raggiungere le relazioni nascoste che sussistono alla base della realtà attraverso un'attenta costruzione che non disdegna per questo, come si è visto, l'uso importante di tecniche fittive.

Bergson e Vertov, profondamente insoddisfatti delle limitazioni pragmatico-antropologiche che da sempre affliggono l'essere umano, si lanciano in una potente ricognizione del mondo impersonale che precede l'uomo e le sue abitudini percettive. Macchine da presa, immagini costruite e intuizioni acquistano così una particolare pregnanza filosofica, dal sapore preumano.

In secondo luogo è la battaglia antiplatonica contro il concetto di rappresentazione ad unire con forza il pensiero di Bergson al cinema di Vertov. L'arte per Vertov, così come la filosofia per Bergson, non ha il compito di rappresentare il reale, fornendocene una copia più o meno fedele. Esse devono invece cogliere la realtà, raggiungendone la più intima essenza: il rifiuto del cinema recitato e delle sceneggiature in Vertov assume così la stessa configurazione del rifiuto della rigidità concettuale nella filosofia di Bergson. Come il concetto ingabbia il reale, riproducendo il mondo con scarsa precisione filosofica, allo stesso modo il cinema recitato ci fornisce una copia sbiadita e falsificata della realtà. Ecco allora la necessità di arrivare senza mediazioni al reale, annullando, attraverso il cineocchio e un montaggio di tipo costruttivista, qualsiasi distanza tra un oggetto che guarda e un soggetto da filmare. In Bergson si esprimeva una stessa esigenza: contro concetti e immagini che fanno ancora valere la propria distanza da ciò che vogliono cogliere, va valorizzata l'intuizione in quanto metodo filosofico che abolisce ogni distanza, arrivando infine a coincidere con l'intervallo e la durata che costituiscono in definitiva la più profonda essenza della realtà.

Il concetto come spazio autoriflessivo

Temi della *Critica del Giudizio* nella filosofia di Adorno

ROBERTO ZANETTI

ABSTRACT: *The concept as self-reflective space. Issues of the Critique of Judgement in Adorno's philosophy*

The purpose of this essay is to put in evidence the deep relation between Adorno's philosophy and Kant's *Critique of Judgement*, a connection which only few scholars have been concerned with and which Adorno himself never explicitly admitted. It will be shown that both these conceptual spheres contribute to outline a self-reflective thought, which aims at going beyond itself through a critic reconsideration of its theoretic assumptions. While Kant achieves this goal mainly using the analogy, Adorno tends to radicalize the paradoxical expressions of *Critique of Judgement* focusing on the disproportion suggested by the idea of *sublime*. This move has the purpose to emphasize the linguistic-expositive aspect of philosophical speculation and to open a space of mediation between subject and object, concept and reality, where Kant considers judgement as a link between freedom and nature.

KEYWORDS: Adorno, Kant, critique, judgement, paradox, self-reflection.

1. Adorno e la “Critica del Giudizio”: un incontro mancato

Adorno si confronta con Kant in modo profondo e costante fin dagli inizi del suo itinerario filosofico: dalla *Metacritica della gnoseologia*, composta tra il 1934 e il 1939 e pubblicata solo nel 1956¹, al corso sulla *Critica della ragion pura* (1959)², dalle lezioni sulle tematiche della storia e della libertà (1963)³, che si concentrano sulla *Critica della ragion pratica*, fino alla *Dialettica negativa*. Nonostante la matrice dialettica del suo pensiero, che chiaramente lo rimanda

1. T.W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, vol. V (tr. it. di A. Burger Cori, *Metacritica della teoria della conoscenza*, Milano, Mimesis, 2004, pp. 163–164).

2. Id., *Kants «Kritik der reinen Vernunft»*, in Idem, *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995, vol. IV.

3. Id., *Probleme der Moralphilosophie*, in Idem, *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1996, vol. X.

a Hegel, non si può certo dire che Adorno abbia trascurato la riflessione del filosofo di Königsberg, anzi: «mentre [...] il confronto con Hegel fornisce le coordinate teoriche per la definizione della processualità che anima la dialettica negativa, quello con Kant offre la base per comprendere essenzialmente *che cosa* Adorno intenda per dialettica»⁴. Per il filosofo francofortese quindi Kant non è semplice oggetto di riferimenti sporadici, ma risulta una figura fondamentale per comprendere il modo in cui egli stesso intende ed espone il suo pensiero. Del resto, sono diversi gli autori che evidenziano come la concezione di totalità in Adorno sia assai più kantiana che hegeliana⁵, in quanto essa non dà luogo a un pensiero in sé compiuto e assoluto, ma costituisce il *telos* che la ragione può solo *pensare* e assumere come punto di riferimento regolativo del suo procedere, mai *conoscere* positivamente⁶.

Tuttavia esiste un punto della riflessione kantiana dove questa concezione della totalità viene esplicitamente tematizzata all'interno di un contesto di pensiero che presenta sorprendenti convergenze con molti aspetti del filosofare adorniano: stiamo parlando del *giudizio riflettente*, al centro della *Critica del Giudizio*. Stando al vasto materiale che possediamo, di essa Adorno non si occupò in modo specifico né nelle lezioni né nelle opere a stampa, e sono pochi gli studiosi che fanno esplicito riferimento al rapporto tra la terza *Critica* di Kant e il pensiero del francofortese⁷. Tra questi c'è Elena Tavani, che scrive:

4. A. Cicatello, *Dialettica negativa e logica della parvenza*, Genova, Il Melangolo, 2001, p. 7.

5. Lo afferma esplicitamente A. Cicatello, *Dialettica negativa e logica della parvenza*, cit., p. 12 e pp. 67–79. Scrive Nebuloni riguardo al pensiero di Adorno: «La tensione totalizzante resta però solo quale tensione guida, “regolatrice” il pensiero umano quasi al pari delle famose “idee” kantiane» (R. Nebuloni, *Dialettica e storia in Th. W. Adorno*, Milano, Vita e Pensiero, 1978, p. 114). Inoltre Adorno stesso, nel corso del 1959, si riferisce alla tensione kantiana verso la totalità con il termine *utopia*. Secondo il francofortese, il pensiero di Kant «da una parte tende all'utopia, dunque al compimento della ragione; ma dall'altra diventa critico contro il concetto di ragione, per limitare se stesso nella sua validità e si vieta autenticamente l'assoluto» (T.W. Adorno, *Kants «Kritik der reinen Vernunft»*, cit., p. 114–115). Cfr. anche E. Tavani, *L'apparenza da salvare. Saggio su Theodor W. Adorno*, Milano, Guerini e Associati, 1994, p. 57.

6. Kant stesso si riferisce alla totalità come *maximum* di unità possibile nell'esperienza sensibile, ambito cui è limitata ogni conoscenza legittima: «Tuttavia, anche se non è possibile trovare nell'intuizione uno schema relativo all'unità sistematica perfetta di tutti i concetti dell'intelletto, deve e può avere luogo un analogo di tale schema, che consiste nell'idea di un *maximum* nella divisione della conoscenza dell'intelletto e nella riunione in un unico principio. [...] L'idea della ragione è l'*analogo* [corsivo mio] d'uno schema della sensibilità, con la differenza tuttavia, che l'applicazione dei concetti dell'intelletto allo schema della ragione non corrisponde a una conoscenza dell'oggetto stesso (com'è invece il caso nell'applicazione delle categorie ai rispettivi schemi sensibili), ma costituisce semplicemente una regola, o principio, dell'unità sistematica dell'intero uso dell'intelletto» I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in Idem, *Akademie-Ausgabe*, Berlin, G. Reimer, 1911, vol. IV (tr. it. di P. Chioldi, *Critica della ragion pura*, Torino, UTET, 2005, p. 521).

7. Si vedano ad esempio T. Huhn, *Kant, Adorno and the Social Opacity of the Aesthetic in The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, a cura di T. Huhn, L. Zuidervart, Cambridge, The MIT Press, 1997, pp. 237–257; J.M. Bernstein, *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, Cambridge, Polity Press, 1992, pp. 201–206.

Alla lettera, il non-identico sarebbe l'altro dal concetto. E dunque l'individuale e particolare [...]. Ma non-identico è anche il *telos*, il *sensu* indeterminato che il pensiero si dà pronunciandosi *per* un certo tipo di verità e non per un altro. È *idea*, *ma idea indeterminata*, un po' come la "finalità senza scopo" del Kant estetico [corsivo mio]. [...] E per Adorno sarebbe esattamente l'ambito di indeterminazione lasciato aperto dalla regola della *finalità* lo spazio possibile per una esperienza ulteriore, cioè per una comprensione della stessa esperienza determinata⁸.

Anche Cicatello, dopo aver citato il volume di Tavani, sottolinea come la tensione irrisolta che caratterizza il pensiero di Adorno sia legata a una regola della *finalità*, che indica la proiezione del pensare oltre se stesso verso l'aconcettuale; proiezione che non si cristallizza in un disegno ben definito, che descriva positivamente il fine da raggiungere, piuttosto essa si esprime nella "regola" di una *finalità* che si accompagna alla sempre riproponentesi insoddisfazione di un pensiero che vede nella sua tensione a compiersi il percorso che segna la sua incompiutezza⁹.

Queste osservazioni sono di fondamentale importanza per determinare le coordinate concettuali in cui ci si muoverà in questo saggio. Esse restano comunque riferimenti *en passant*, volti più ad allargare il discorso che non costituenti vero e proprio oggetto di trattazione specifica. Dobbiamo dunque andare alla ricerca dei luoghi in cui Adorno cita la *Critica del Giudizio*, ponendo particolare attenzione a *come* ne parla e, soprattutto, chiedendoci *perché* vi fa cenno in un determinato modo e non in un altro.

Nella *Teoria estetica* Adorno si confronta innanzitutto con il concetto di *piacere*, che nella *Critica del Giudizio* riveste un'importanza centrale. Kant colloca i principi a priori costitutivi di questo sentimento nel *Giudizio*¹⁰, luogo in cui le facoltà conoscitive del soggetto — intelletto e immaginazione — risultano *vivificate*¹¹ e raggiungono la loro disposizione ideale — uno stato che il filosofo di Königsberg definisce con l'espressione *libero gioco* — in vista di una conoscenza in generale¹². Tutto questo quadro concettuale risulta in gran parte estraneo ad Adorno, per due ragioni fondamentali: la prima è quella relativa al tentativo kantiano di articolare una nozione di universalità senza concetto:

In ogni opera d'arte, non solo nell'aporia della facoltà riflettente di giudizio, si stringe il nodo di universale e particolare. La concezione di Kant si avvicina a ciò con la definizione del bello come «ciò che piace universalmente senza concetto». Tale universalità, nonostante il disperato sforzo di Kant, non è separabile dalla

8. E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., pp. 41 e 57.

9. A. Cicatello, *Dialettica negativa e logica*, cit., p. 75.

10. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in Idem, *Akademie-Ausgabe*, Berlin, G. Reimer, 1913, vol. V (tr. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 65).

11. Ivi, p. 111.

12. Ivi, p. 145.

necessità [. . .]. Universalità e implicita necessità restano tuttavia inevitabilmente concetti, e la loro unità kantiana, il piacere, è esteriore all'opera d'arte¹³.

Il filosofo francofortese ritiene impossibile separare universalità e necessità da una razionalità che opera mediante concetti, e ciò si spiega per la seconda ragione, cioè che la terza *Critica* kantiana costituisce il grandioso tentativo di legare l'esperienza estetica del piacere con la sfera intellettuale¹⁴; il ponte di cui Kant si serve per unire queste due nozioni è il Giudizio, «termine medio tra l'intelletto e la ragione»¹⁵, e l'ideale di una universalità senza concetto è costituito dalla *bellezza*. Una bellezza che Kant connota nei termini di una *armonica risonanza* delle facoltà conoscitive, e che Adorno considera invece di carattere puramente *edonistico*¹⁶, «esteriore all'opera d'arte» e quindi irrilevante ai fini della considerazione filosofica. Anche la nozione di *genio*, secondo Adorno, non è altro che un tentativo di occultamento del carattere soggettivistico e "sentimentale"¹⁷, in senso deteriore, dell'estetica kantiana: «nella *Critica della facoltà di giudizio* il concetto di genio era il luogo di rifugio di tutto ciò di cui altrimenti l'edonismo avrebbe privato l'estetica di Kant»¹⁸.

L'impressione che si ha leggendo queste righe è che Adorno, in qualche misura, consideri la *Critica del Giudizio* in primo luogo come un'opera legata alla riflessione sull'arte¹⁹: ciò non si spiega solo con il fatto che il francofortese si occupa esplicitamente della terza *Critica* nella *Teoria estetica*, ma è

13. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, vol. VII (tr. it. di G. Matteucci, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 221).

14. Forse è questa la ragione per cui Adorno afferma, non senza polemica, che «Kant sa cosa l'arte ha in comune con la conoscenza discorsiva; non in cosa essa diverge qualitativamente da questa» (*ibid.*).

15. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 23. «Il Giudizio [. . .] fornisce il concetto intermediario tra i concetti della natura e quello della libertà, concetto che rende possibile il passaggio dalla ragion pura teoretica alla ragion pura pratica, dalla conformità alle leggi secondo l'una, allo scopo finale secondo l'altra, ponendo il concetto di una finalità della natura» (ivi, p. 63).

16. È opportuno ricordare che Kant non intende il piacere come semplice godimento (ivi, p. 289). Tuttavia Adorno afferma polemicamente: «L'esperienza artistica è autonoma unicamente quando rigetta il gusto del godimento. La via che porta ad essa fa passar attraverso il disinteresse; l'emancipazione dell'arte dai prodotti della cucina o della pornografia è irrevocabile. Ma essa non trova pace nel disinteresse. Il disinteresse riproduce immanentemente, alterato, l'interesse. [. . .]. Diventato irriconoscibile, il godimento si traveste nel disinteresse kantiano» (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 19). T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 229.

17. «La soggettività, condizione necessaria dell'opera d'arte, non è però di per sé la qualità estetica. Lo diventa solo attraverso l'obiettivazione; in tal senso la soggettività nell'opera d'arte è alienata e nascosta a se stessa» (ivi, p. 227).

18. Ivi, p. 229.

19. Nota acutamente Gianni Carchia: «la teoria kantiana non è una metafisica dell'arte. Qui l'opera, in quanto arte bella, non arriva mai a staccarsi dal creatore e dal fruitore ed a vivere di una propria vita spirituale, indipendentemente dal gioco delle facoltà rappresentative in cui per Kant invece essa interamente si risolve» (G. Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, Torino, Ananke, 2006, p. 72).

confermato anche dai giudizi che egli dà sull'estetica di Kant, ritenendola «mediata soggettivamente ma obiettiva» e sottostante «al primato della logica discorsiva»²⁰. Secondo Adorno, in sostanza, la *Critica del Giudizio* costituisce l'ennesimo esempio di come non sia possibile “correggere” il pensiero trascendentale se non rifondandolo completamente. Ciò conferisce un carattere esclusivo alla filosofia di Kant, che non contempla in alcun modo l'apporto di elementi che siano estranei al suo quadro concettuale²¹:

All'interno dell'impianto identificante non si può recuperare, integrandolo, ciò che esso elimina essenzialmente; semmai bisogna cambiare l'impianto a partire dalla conoscenza della sua imperfezione. [. . .]. Non si possono aggiungere a Kant teoremi gnoseologici da lui non svolti, perché la loro esclusione è centrale per la sua gnoseologia; la pretesa sistematica della dottrina della ragion pura lo segnala in modo abbastanza chiaro²².

Tutto questo non deve però far pensare che Adorno consideri la *Critica del Giudizio* soltanto come un'opera estetica: il francofortese riconosce infatti che nella terza *Critica* Kant affronta «l'intera problematica del rapporto tra causa e fine, [. . .], e tutto il tema della teleologia, quindi: se dobbiamo pensare un ente in modo meccanico-causale oppure a partire da ciò a cui tende, dalla sua determinazione superiore»²³, e che «l'impostazione della *Critica della facoltà di giudizio* [. . .] aveva la propria forza nel fatto che essa, come sempre le teorie kantiane, non si attestava comodamente sulle posizioni pretracciate sulla mappa strategica del sistema»²⁴.

Sebbene dunque Adorno sembri non poter fare a meno di legare la *Critica del Giudizio* a una teoria dell'opera d'arte avvertita come molto distante dalla sua sensibilità, da questi ultimi passi emerge chiaramente come il francofortese non ignori affatto che in essa è presente l'aspetto che egli più apprezza in Kant e in generale nelle teorie filosofiche, cioè lo «stare nella frattura»²⁵, in quello *zwischen* che apre lo spazio alla mediazione, che costituisce il momento più importante del pensiero, conferendogli

20. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 219–220.

21. Sono tutte caratteristiche di quello che Adorno definisce il *pensiero identificante*, ben condensate in questa definizione, che può benissimo essere applicata anche al concetto di *ideologia*: «l'idea che non trova appiglio nella realtà, insiste e diventa fissa» (id., M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, in T.W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981, vol. III; tr. it. di R. Solmi, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 64).

22. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1973, vol. VI (tr. it. di P. Lauro, *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004, p. 348).

23. Id., *Metaphysik. Begriff und Probleme*, in Idem, *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1998, vol. XIV (tr. it. di L. Garzone, *Metafisica. Concetto e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 76).

24. Id., *Ästhetische Theorie* (tr. it. cit., p. 219).

25. Id., *Drei Studien zu Hegel*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1970, vol. V (tr. it. di F. Serra, *Tre studi su Hegel*, Bologna, Il Mulino, 1971, p. 129).

carattere di non definitività e rilevanza metafisica. La *Critica del Giudizio* è il luogo in cui viene messa più a dura prova l'«invarianza concettuale»²⁶, che Adorno rimprovera più volte al Kant della prima *Critica*²⁷, in cui cioè è messa più seriamente in discussione la capacità delle forme del pensare di determinare il loro oggetto. Il Giudizio nella sua variante riflettente potrebbe dunque essere inteso come uno spazio in cui le tendenze kantiane riconducibili al pensiero identificante vengono *sospese*²⁸ in favore di una riconsiderazione dei rapporti tra le facoltà conoscitive sotto una luce nuova: quella dell'*analogia*, del *come-se*.

2. Tra analogia e paradosso: l'autoriflessione del Giudizio

Nella terza *Critica* Kant traccia i caratteri fondamentali di una tipologia di giudizio non sussumente, che ci permette di riconsiderare la natura secondo l'idea guida della *regola della finalità*, principio del Giudizio senza cui nessuna indagine filosofica potrebbe avere inizio²⁹. Questa operazione può essere compiuta solo da una razionalità analogica, che nell'impossibilità di identificare *in toto* il particolare con un concetto dato, muove dalla contingenza alla ricerca di un universale sempre ancora da trovare, considerandolo *come se* fosse un concetto vero e proprio, anche se ovviamente non può essere così, dato che per Kant la bellezza non aderisce a un concetto determinato che possa fornire al giudizio sul bello una regola universale d'applicazione. L'analogia, modo di procedere tipico del Giudizio, ha quindi la funzione di mediare tra la legislazione della natura e quella della libertà, o meglio,

26. Cfr. A. Cicatello, *Dialettica negativa e logica*, cit., pp. 96–105.

27. «È fondamentale sempre in Kant che la ragione non viene criticata in quanto pura ragione logica — se essa è valida in sé — perché la validità della logica viene presupposta per la ragione ovunque, e la ragione è di per se stessa identica con il pensiero logico, ma il senso della ragione kantiana è che la ragione deve riflettere sul proprio rapporto con diversi tipi di oggetti» (T.W. Adorno, *Kants*, cit., pp. 28–29). «Le forme di essa [della soggettività] non sono, come secondo la dottrina kantiana, una cosa ultima per la conoscenza» (id., *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 169).

28. In L. Amoroso, *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Napoli, Guida, 1984, pp. 125–131, si parla di un *senso in sospensione*, cioè di un contesto di senso che sussiste senza la mediazione di un significato, privo dunque di un esplicito riferimento oggettuale.

29. «Questo accordo della natura con la nostra facoltà di conoscere è presupposto *a priori* dal Giudizio, allo scopo di riflettere su di essa secondo le sue leggi empiriche; [...] senza questa supposizione non avremmo alcun ordine della natura secondo leggi empiriche e per conseguenza non vi sarebbe nessuna guida per l'esperienza e la ricerca in tanta varietà delle leggi stesse» (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., pp. 40–41). Sull'analogia tra la distinzione kantiana di giudizio riflettente e giudizio determinante e quella adorniana di arte e filosofia come, rispettivamente, conoscenza non discorsiva e discorsiva, si veda L. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory, The Redemption of Illusion*, Cambridge, The MIT Press, 1991, pp. 131–137.

di permettere la «possibilità di pensare, almeno senza contraddizione, la coesistenza delle due legislazioni»³⁰, e quindi il *passaggio* dall'una all'altra³¹.

Ora, se da un lato è certamente difficile considerare la riflessione di Adorno sotto la lente dell'analogia³², dall'altro è assai evidente che anch'essa è animata dall'esigenza critica di riconsiderare il modo in cui il pensiero si rapporta all'esperienza³³, non adagiandosi su posizioni comode e precostituite. Per questo il quadro teoretico in cui Adorno si muove risulta caratterizzato da dicotomie molto nette, che conferiscono alla sua filosofia una forte impronta tragica: vero/falso, verità/apparenza, identico/non-identico. Tale aspetto è quello che forse avvicina di più il pensiero di Adorno alla filosofia kantiana, che ragiona anch'essa in termini dualistici (fenomeno/noumeno, natura/libertà, filosofia teoretica/filosofia pratica), con la differenza che Kant, nonostante veda un «immensurabile abisso tra il dominio del concetto della natura, o il sensibile, e il dominio del concetto della libertà, o il soprasensibile», propone un passaggio graduale, non traumatico tra le due sfere, almeno per quanto riguarda il giudizio sul bello³⁴. Quest'ultimo infatti, sebbene non intenda sussumere il particolare a un concetto determinato, come avviene nel giudizio determinante, si basa sulle medesime facoltà che operano nell'ambito della conoscenza dei fenomeni empirici (intelletto e immaginazione), ponendo come sua condizione soggettiva un libero gioco tra esse. Tale "risonanza armonica" tra le facoltà conoscitive, che viene percepita nel sentimento del piacere, ha lo scopo di connettere il giudizio estetico ai caratteri trascendentali sia della conoscenza teoretica³⁵ sia di quella pratica³⁶. Al contrario, Adorno ha l'esplicito obiettivo di spingere la ragione identificante a contraddirsi³⁷ per dare spazio al pungolo critico della dialettica. Questa forma filosofica,

30. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 19.

31. «nel giudizio di gusto noi siamo esattamente in una terra di nessuno, nello *zwischen* tra mondo della natura e mondo della libertà. Ancora una volta, nello *Uebergang*, non in un punto di arrivo» (G. Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., p. 75).

32. Ciò si può spiegare tenendo presente l'ossessione adorniana di resistere al mondo totalmente amministrato, senza però opporsi frontalmente (e ingenuamente) a esso.

33. A tal proposito, Garroni rileva come il problema critico in Adorno non consista tanto nel risalire alle *condizioni di possibilità* del pensare, di modo che la ragione riesca a garantirsi un solido fondo su cui poggiare, ma assuma la forma di una *domanda fondamentale*, nel senso di una radicale *messa in questione* delle pretese stesse della filosofia: E. Garroni, *Questione critica e domanda fondamentale*, «Archivio di Filosofia», 57 (1989), n. 1/3, pp. 21–49. Anche Zuidervaart scrive che «la critica della ragione di Adorno prosegue quella di Kant» (L. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, cit., p. 135).

34. Tutto ciò dovrà essere riconsiderato per quanto riguarda il giudizio sul sublime (cfr. *infra*).

35. Cfr. *supra*, nota 12.

36. A questo proposito, si veda soprattutto il fondamentale § 59 di I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., pp. 381–389.

37. «[...] la profondità di una filosofia non consiste in ciò: quanto più questa filosofia può conciliare le contraddizioni, ma quanto più profondamente essa possa lasciare apparire le contraddizioni che stanno nella cosa stessa» (T.W. Adorno, *Kants*, cit., p. 121).

definita nella *Dialettica negativa* come *logica della disgregazione* (*Logik der Zerfalls*)³⁸, assume nella riflessione del francofortese il paradossale ruolo di una razionalità in grado di pensare contro se stessa «senza buttarsi via»³⁹, dove «l'utopia della conoscenza» consiste nell'«aprire l'aconcettuale con i concetti, senza omologarlo a essi»⁴⁰. Se «pensare significa identificare»⁴¹, ciò non vuol dire che il pensiero sia costretto a rassegnarsi a diventare una vuota tautologia o un'ideologia mistificante, ma che la filosofia debba essere lucidamente consapevole di non poter identificare le proprie forme come il luogo elettivo della conciliazione realizzata⁴². «La conoscenza è un *trost* *iasetai*, una ferita curabile»⁴³, che può concedersi di pensare l'idea di conciliazione senza tradirla solo identificandosi con una forma negativa di resistenza a tutto ciò che si pone come concluso, dato una volta per tutte, un'opposizione da mettere in atto all'interno di quelle «prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe»⁴⁴, pronto a essere redento⁴⁵.

Adorno intraprende questo percorso speculativo mettendo in stretta relazione la filosofia e il *comportamento mimetico-estetico*, che assume il compito autoriflessivo di «percepire nelle cose più di quel che sono»⁴⁶. L'unico modo che il pensiero ha per mantenersi presso il suo oggetto senza dissolverlo nelle maglie delle forme logiche⁴⁷ è quello di confrontarsi costantemente

38. Id., *Negative Dialektik*, tr. it. cit., pp. 131–132. Su questo tema si veda inoltre M. Lüdke, *Anmerkungen zu einer "Logik der Zerfalls"*: Adorno, Beckett, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981.

39. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 128. Secondo Adorno, «solo i concetti possono compiere quel che il concetto stesso impedisce» (ivi, p. 50). E il concetto non può che coincidere con la processualità dialettica, «che è insieme l'impronta dell'universale contesto di accecamento e la sua critica» (ivi, p. 363).

40. Ivi, p. 11.

41. Ivi, p. 7.

42. Emblematiche in questo senso sono le prime battute dell'introduzione alla *Dialettica negativa*: «La filosofia che una volta sembrò superata si mantiene in vita perché è stato mancato il momento della sua realizzazione» (ivi, p. 5).

43. Ivi, p. 50.

44. T.W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980, vol. IV (tr. it. di R. Solmi, *Minima moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994, p. 304).

45. Da un punto di vista diverso, ma nella sostanza non estraneo ai contenuti qui espressi, Udo Tietz definisce la dialettica di Adorno come «una dialettica che non può essere del discorso e che non vuole essere del concetto» (U. Tietz, *Ontologie und Dialektik. Heidegger und Adorno über das Sein, das Nichtidentische, die Synthesis und die Kopula*, Wien, Passagen Verlag, 2003, p. 103).

46. T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 448. Similmente, si legge nella *Dialettica negativa* che «ogni ente è più di quel che è» (id., *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 94).

47. Questo è il senso che in Adorno assume il concetto di *mimesis*, «il momento mimetico della conoscenza, quello dell'affinità elettiva tra il conoscente e il conosciuto. [...] Se questo momento venisse completamente estinto, la possibilità che il soggetto conosca l'oggetto diverrebbe affatto incomprensibile, la razionalità scatenata irrazionale» (ivi, p. 43). Sul tema del rapporto tra mimesi e pensiero critico si veda L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza. Adorno e il programma di una dialettica negativa*, Roma, Meltemi 2006, in particolare pp. 7–32, 57–64.

con il proprio limite estremo. Il massimo risultato conseguibile da una riflessione filosofica consiste dunque nel «tentativo di pensare in una struttura organica innanzitutto il nesso, la *mediazione* tra due dimensioni radicalmente eterogenee»⁴⁸. Kant pensa questo momento collocando il paradosso dell'«universalità senza concetto» sul piano analogico di un *sensu comune* dischiuso dal giudizio di gusto, che individua nel rapporto armonico di facoltà conoscitive che si suppongono identiche in tutti gli esseri umani⁴⁹ il fondamento a priori del sentimento di piacere e dispiacere. Quest'ultimo non rappresenta così solo l'elemento che rinnova e vivifica il libero gioco di intelletto e immaginazione, ma fa emergere anche un fondo comune, per così dire, tra natura e libertà, un «elemento aggiuntivo»⁵⁰, direbbe Adorno, analogo a quello rintracciato dalla mimesi nel suo tentativo di riconciliare i fini della ragione con i suoi mezzi: questo elemento è la *spontaneità*, che attraverso il piacere costituisce una sorta di “fondo naturale” della libertà, così come la mimesi può essere considerata la “radice naturale” della ragione:

L'aggiuntivo è un impulso, essendo un rudimento di una fase in cui il dualismo di mentale ed extramentale non era ancora per niente stabilizzato [...]. L'impulso, che è *mentale e somatico insieme* [corsivo mio], oltrepassa la sfera della coscienza alla quale però anche appartiene. Con esso la libertà entra nell'esperienza; ciò *anima* [corsivo mio] il suo concetto quale quello di una condizione che non sarebbe né la natura cieca, né quella repressa. [...]. [Ma] la prassi ha bisogno anche d'altro che non si esaurisce nella coscienza, del corporeo che è razionalmente mediato e qualitativamente diverso dalla ragione⁵¹.

In Adorno il riferimento a un elemento *Altro* dal pensiero, sia esso il *corporeo* o il *naturale*, fa sì che l'anelito all'universalità si affidi non più alle forme concettuali, ma all'enfasi retorica e al generale tenore linguistico-espressivo⁵² del discorso filosofico:

È compito di coloro che hanno avuto nella loro costituzione spirituale l'immeritata fortuna di non adattarsi completamente alle norme vigenti — una fortuna che nel

48. S. Petrucciani, *Adorno, ovvero del pensare aperto*, intr. a T.W. Adorno, *Metaphysik*, tr. it. cit., p. XIV.

49. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., pp. 143–147.

50. T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, tr. it. cit., pp. 203–206.

51. *Ibid.*. Riguardo all'impulso, Francesca Di Lorenzo Ajello scrive: «il fatto che la conoscenza muova da un “impulso (*Impuls*) pratico”, viene posto come condizione di verità, di significatività e di razionalità della conoscenza» (F. Di Lorenzo Ajello, *Conoscenza e immaginazione nel pensiero di Theodor W. Adorno*, Roma, Carocci, 2001).

52. Non a caso una delle sezioni dell'introduzione alla *Dialettica negativa* è dedicata al concetto di «esposizione», in grado «di avvicinare reciprocamente la cosa e l'espressione sino all'indifferenza» (T.W. Adorno, *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 53). E ancora: «Il pensiero diventa stringente solo in quanto espresso, tramite l'esposizione linguistica. Ciò che è detto con trascuratezza è pensato male» (ivi, p. 19).

rapporto con il mondo spesso pagano cara — esprimere con *slancio morale* [corsivo mio], per così dire in funzione di supplenza, ciò che quei più per i quali lo dicono non riescono a vedere o si vietano di vedere per conformità alla realtà⁵³.

Ciò chiaramente fa sì che nella dialettica adorniana si ritrovi, ampliato ed esasperato, il gusto per le espressioni problematiche e ossimoriche già presente in molte pagine della *Critica del Giudizio*⁵⁴, anche se il francofortese non riconosce mai esplicitamente questo debito intellettuale.

Non accade così invece per quanto riguarda la nozione di *sublime*, su cui i riferimenti di Adorno alla terza *Critica* kantiana diventano più frequenti e riconoscibili, anche se volti a reconsiderarne radicalmente i presupposti teorici e spesso venati da intento polemico.

3. Sproporzione intrasoggettiva e brivido estetico: il cambio di scena del sublime

Tutta la filosofia di Adorno è attraversata dalla tensione tra l'oggetto del pensiero in sé e il modo in cui quest'ultimo viene espresso; tale scarto acquista particolare rilevanza se si tiene conto dell'uso programmatico e a larghi tratti compiaciuto che Adorno fa delle espressioni equivoche, paradossali. Tutto ciò, oltre a complicare notevolmente la comprensione del suo pensiero, che deve spesso passare per non sempre agevoli districamenti di matasse terminologiche elegantemente intessute, gli conferisce anche un certo fascino, in larga parte dovuto al fatto che esso non trae genericamente ispirazione dall'idea della sproporzione tra pensiero e pensato, tra concetto e cosa, ma tematizza tale eccedenza, considerandola come cifra costitutiva del suo procedere. Tutto ciò si può considerare in stretta relazione al concetto di *sublime*. Sebbene la sua più completa trattazione filosofica, condotta da Kant⁵⁵, si collochi all'interno di un'estetica ancora incentrata su un'idea di bellezza formale — e si è già detto quanto poco un simile contesto sembri aver a che fare con quello in cui Adorno compie le proprie scelte teoriche —,

53. Ivi, p. 39.

54. Genovese ha sostenuto che nella *Dialettica dell'illuminismo*, più che di dialettica, bisognerebbe parlare di «oscillazione paradossale»: «nella dialettica qualcosa si trasforma nel suo contrario, grazie a una identità essenziale di fondo con il suo opposto, mentre nel paradosso gli opposti coesistono da sempre e si mantengono nell'oscillazione rinviando senza posa l'uno all'altro» (R. Genovese, *La tribù occidentale. Per una nuova teoria critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, p. 61); di diverso avviso è Friedemann Grenz, secondo il quale Adorno «rifiuta l'intera matrice logica, sulla cui base i suoi pensieri sembrano paradossali» e «ricerca un modo di pensare in cui per principio il rimprovero di paradossalità non abbia più alcun diritto» (F. Grenz, *Negative Dialektik mit offenen Karten*, in *Die Negative Dialektik Th. W. Adornos*, a cura di J. Naeher, Opladen, UTB Leske u. Budrich, 1984, pp. 240–241).

55. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., pp. 159–233.

secondo il francofortese il sublime resta comunque l'unica categoria "tradizionale" che resiste alle tempeste della modernità⁵⁶ ed è dunque degna di essere ancora presa in considerazione. Carchia, riferendosi al sublime trattato nella *Critica del Giudizio*, afferma che «se la contemplazione del bello è ancora una forma di conoscenza paradossale, il sublime è un giudizio di riflessione estetico che ha a suo presupposto la rovina stessa della conoscenza teoretica regolare»⁵⁷. Secondo queste parole, non si può non ravvisare un'analogia tra il sublime di Kant e il pensiero di Adorno: entrambi, infatti, sono tesi a proiettare il concetto oltre se stesso, in un terreno dove esso cade in contraddizione ed è costretto a riconsiderare le proprie pretese. Kant intende il sublime come un sentimento che scaturisce da una particolare tipologia di piacere⁵⁸:

il sentimento del sublime [...] è un piacere che sorge solo indirettamente, e cioè viene prodotto dal senso di un momentaneo impedimento, seguito da una più forte effusione delle forze vitali [...]. Quindi il sublime non si può unire ad attrattive; e poiché l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma alternativamente attratto e respinto, il piacere del sublime non è tanto una gioia positiva, ma piuttosto contiene meraviglia e stima, cioè merita di essere chiamato un *piacere negativo* [corsivo dell'Autore dell'articolo]⁵⁹.

Il sublime è quindi connotato dal filosofo di Königsberg in termini eminentemente *soggettivi*: esso non è un concetto (come il bello, del resto), ma non prelude neanche a un'armonica risonanza tra le facoltà conoscitive. È un *sentimento*, e precisamente un moto soggettivo dell'animo «che, per il fatto di poterlo anche solo pensare, attesta una facoltà dell'animo superiore ad ogni misura dei sensi»⁶⁰. Il sublime coincide quindi con la percezione di una sproporzione tra le nostre facoltà conoscitive che invece nell'ambito del bello si trovavano in un libero gioco, e ciò accade perché l'immaginazione non si rapporta più con l'intelletto, che contribuiva a mantenerla entro le sue coordinate, ma con la *ragione*, la facoltà capace di pensare «ciò al cui confronto ogni altra cosa è piccola»⁶¹. Il sentimento del sublime scaturisce quindi dall'iniziale frustrazione dell'immaginazione, che non è in grado di rappresentare sensibilmente il soprasensibile, e dal suo successivo sconfinare nella ragione, che pensa invece l'idea dell'incondizionato in quanto tale. In Kant il sublime ha quindi la funzione di rivelare all'uomo la sua

56. E. Tavani, *L'apparenza da salvare*, cit., p. 170.

57. G. Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, cit., p. 68.

58. È questo che consente a Kant di definire la «teoria del sublime» come una «semplice appendice al giudizio estetico della finalità naturale» (I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 163).

59. Ivi, pp. 159–161.

60. Ivi, p. 173.

61. Ivi, pp. 171–173.

destinazione più alta, quella noumenica, che gli consente di elevarsi al di sopra della natura meccanico-causale dischiudendogli la dimensione della moralità. La disarmonia tra le facoltà soggettive dell'immaginazione e della ragione, sebbene occasionata da «fenomeni terribili» della natura, non ci induce a ravvisare in essa una forma finale (come accade nel bello), ma a considerarla finalisticamente in vista di un innalzamento della destinazione del soggetto. In altre parole, per quanto la natura possa *apparire* soverchiante in fenomeni quali un'eruzione vulcanica, un maremoto o una tempesta, non potrà mai superare l'assoluta grandezza dell'idea di totalità, pensabile soltanto dalla ragione umana.

In Adorno invece la scena del sublime muta radicalmente: esso assume un preciso valore speculativo passando attraverso il regno dell'apparenza oggettivata, cioè l'arte: «le opere in cui la configurazione estetica, sotto la pressione del contenuto di verità, trascende se stessa, occupano il posto a cui si riferiva un tempo il concetto del sublime. [. . .]. Il sublime, che Kant ha riservato alla natura, dopo di lui è diventato il costituente storico dell'arte stessa»⁶². La sproporzione che in Kant veniva giocata a livello intrasoggettivo, nella forma di un sentimento di piacere negativo, in Adorno si colloca all'interno dell'opera d'arte stessa, e invece di condurre il soggetto alla sua destinazione soprasensibile assume un valore autoriflessivo, ridestando una nozione di natura non ancora investita dal dominio disponente del pensiero concettuale. «Sublime dovrebbe essere la grandezza dell'uomo in quanto qualcosa di spirituale e in quanto dominatore della natura. Ma se l'esperienza del sublime dimostra di essere l'autocoscienza che l'uomo ha della propria naturalità, allora la struttura della categoria del sublime cambia»⁶³. L'apparenza che il sublime intende dissolvere non è più tanto quella di una natura minacciosa da superare con l'idea dell'incondizionato, ma di un soggetto smanioso di risolvere il mondo nelle proprie strutture conoscitive che si scopre invece massimamente condizionato dalla natura stessa⁶⁴. La struttura analogico-soggettiva del giudizio riflettente kantiano assume dunque la forma mimetico-oggettiva dell'opera d'arte adorniana:

La facoltà riflettente di giudizio, non potendo partire da un concetto superiore,

62. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 262-263.

63. Ivi, p. 265.

64. A questo proposito, Adorno afferma: «Anche nella versione kantiana essa [la categoria del sublime] era tinta della nullità dell'uomo; in essa, nella caducità del singolo essere empirico, avrebbe dovuto schiudersi l'eternità della sua determinazione universale, lo spirito. Se però lo spirito stesso viene ricondotto alla sua misura naturale, l'annientamento dell'individuo non viene più superato dialetticamente al suo interno in maniera positiva» (ivi, pp. 265-266). In Adorno, a differenza che in Kant, non solo è impossibile *rappresentare* l'incondizionato, ma persino *pensarlo*. Cfr. su questo A. Wellmer, *Adorno, Modernity and the Sublime*, in *The Actuality of Adorno. Critical Essays on Adorno and the Postmodern*, a cura di M. Pensky, Albany, State University of New York Press, 1997, pp. 112-134).

da un universale, e di conseguenza nemmeno dall'intera opera d'arte, mai "data", e dovendo seguire i singoli momenti e oltrepassarli in forza della loro propria manchevolezza, riproduce in se stessa soggettivamente il movimento delle opere d'arte. In virtù della propria dialettica, le opere d'arte si sottraggono al mito, alla connessione naturale che domina in maniera cieca e astratta⁶⁵.

Se in Kant il sentimento del sublime veicola dal lato dell'immaginazione l'idea dell'incommensurabilità dell'intelligibile rispetto al sensibile, mentre dal lato della ragione quella del dischiudersi positivo della dimensione dell'incondizionato, in Adorno esso esce dalla sfera emotivo-soggettiva per rivelarsi come elemento caratterizzante il pensiero filosofico nel suo complesso. Il concetto, dopo aver tentato di ridurre la natura a puro oggetto di dominio, nella sua autoriflessione (non più limitata alla forma particolare del giudizio estetico) è costretto a riconoscersi come manchevole, limitato, e per questo condannato a servirsi di quelle stesse forme del pensiero identificante che hanno condotto alla catastrofe del mondo totalmente amministrato, della storia naturalizzata. Nell'estetica di Adorno questo percorso, che nella *Critica del Giudizio* si snodava interamente all'interno del sentimento soggettivo del sublime, viene condensato nel momento emblematico e "traumatico" in cui il soggetto si scontra con l'altro da sé, con l'informe, col non-identico. Il francofortese definisce questo momento col termine *brivido*:

il comportamento estetico andrebbe definito come la capacità di rabbrivire in qualche modo, come se la pelle d'oca fosse la prima immagine estetica. [...] nulla è vita nel soggetto tranne il fatto che esso rabbrivisce, reazione alla signoria totale che lo trascende. La coscienza senza brivido è quella reificata. Il brivido cui la soggettività dà segno di sé senza già sussistere è, invece, l'esser toccato da un altro. A quel brivido il modo estetico di comportarsi si assimila, anziché assoggettarsi. Tale riferimento costitutivo del soggetto all'obiettività coniuga, nel modo estetico di comportarsi, eros e conoscenza⁶⁶.

Una filosofia che pensa recidendo il momento del brivido, del *sentire*⁶⁷, è dunque condannata ad avvizzire e a trasformarsi in vuoto inganno ideologico. In Adorno tuttavia, a differenza che in Kant, esso non è più il teatro in cui ha luogo il trascendimento delle facoltà conoscitive del soggetto, ma costituisce, in quanto brivido, il preciso punto di svolta in cui la ragione recupera le sue radici mimetiche proprio grazie all'obiettivazione di tale impulso, del «modo estetico di comportarsi», cioè l'opera d'arte. Detto altrimenti, il momento del brivido, nel quale il soggetto si ferma per un

65. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 188.

66. Ivi, pp. 449-450.

67. Si intenda questo termine nel senso letterale di *aisthêsis*.

attimo davanti all'altro da sé, intimorito e meravigliato, si volge nel modo estetico di comportarsi acquisendo consapevolezza di se stesso non appena quest'ultimo assume forma oggettiva nell'opera d'arte.

Ed è proprio all'interno della concezione adorniana dell'oggetto artistico inteso come realtà linguistica che è possibile seguire, ancora una volta, un ulteriore filo teorico che Kant dipana all'interno della *Critica del Giudizio*: quello dell'universale comunicabilità.

4. «Far parlare il muto». Dall'universale comunicabilità alla comunicazione del differenziato

Grazie al principio del *sensus commune*, come si è già avuto modo di accennare, il giudizio di gusto kantiano può pretendere al consenso di ognuno pur non essendo basato su concetti: «si pretende al consenso di ognuno, perché si ha, per tale esigenza, un principio, che è comune a tutti [...]. Soltanto dunque nell'ipotesi che ci sia un senso comune (col quale non intendiamo nessun senso esterno, ma solo l'effetto del libero giuoco delle nostre facoltà conoscitive), soltanto nell'ipotesi, dico, di un tal senso comune, può esser pronunciato il giudizio di gusto»⁶⁸. Dato che la necessità che presiede al giudizio di gusto è soggettiva, costitutiva a priori del sentimento e basata sul libero gioco delle facoltà trascendentali dell'intelletto e dell'immaginazione, Kant può affermare che tale giudizio è *universalmente comunicabile*:

Le conoscenze e i giudizi, con la convinzione che li accompagna, debbono poter essere comunicati universalmente, altrimenti non si accorderebbero per nulla con l'oggetto, sarebbero tutti un giuoco puramente soggettivo delle facoltà rappresentative [...]. Ma se le conoscenze debbono esser comunicabili, si deve poter comunicare universalmente anche quello stato d'animo che consiste nella disposizione delle facoltà conoscitive rispetto ad una conoscenza in generale, e quella proporzione che conviene ad una rappresentazione (con cui è dato un oggetto), affinché essa diventi una conoscenza⁶⁹.

Per quanto riguarda l'universale comunicabilità del sentimento del sublime, Kant è invece più cauto: «dal nostro giudizio sul sublime della natura non ci possiamo ripromettere così facilmente il consenso altrui. Pare difatti che, per pronunciare un giudizio su questa eccellenza degli oggetti naturali, sia necessaria una coltura molto maggiore, non soltanto del Giudizio estetico, ma anche delle facoltà conoscitive che vi stanno a fondamento»⁷⁰. Pur non escludendo la possibilità di comunicare la disposizione d'animo che si

68. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 143.

69. Ivi, pp. 143-145.

70. Ivi, p. 201.

accompagna al sentimento del sublime, il filosofo di Königsberg la ritiene più difficile, poiché rispetto a quella associata al bello contiene un passaggio ulteriore: l'immaginazione, infatti, deve superare la sua iniziale inadeguatezza scaturita dall'urto con una natura avvertita come minacciosa aprendosi alla facoltà dell'incondizionato, la ragione. Per compiere questo passo è necessario uno «sviluppo delle idee morali», che resta tuttavia precluso all'«uomo rozzo», per cui il sublime risulta «semplicemente terribile»⁷¹.

Adorno, avendo un'idea di bellezza assai vicina alla nozione kantiana del sublime, fortemente caratterizzata dall'elemento dell'eccedenza, della sproporzione, si mantiene assai scettico rispetto alla possibilità di una *comunicazione* genuina: «la comunicazione è l'adattamento dello spirito all'utile tramite il quale esso prende posto tra le merci, e ciò che oggi si chiama senso partecipa di questa confusione»⁷². Tuttavia in *Parole chiave* si legge:

Se fosse lecita la speculazione sullo stato della conciliazione, in essa non ci si potrebbe immaginare né l'indifferenziata unità di soggetto e oggetto, né la loro ostile antitetività: piuttosto la *comunicazione del differenziato* [corsivo dell'Autore dell'articolo]. Allora soltanto il concetto di comunicazione, in quanto concetto oggettivo, perverrebbe al suo giusto posto. Il concetto attuale è invece così ignominioso, perché esso tradisce nella comunicazione tra i soggetti, secondo le esigenze della ragione soggettiva, il suo momento migliore; il potenziale di un accordo fra uomini e cose⁷³.

Adorno colloca dunque la sfera della comunicazione al di là del quotidiano, in uno stato utopico privo di ogni rapporto tra gli uomini che sia anche solo lontanamente assimilabile al dominio. Secondo il francofortese, tuttavia, la speculazione su questa condizione ideale dell'umanità «non è lecita», pena la ricaduta nell'inganno ideologico: «il rapporto fra soggetto e oggetto sarebbe al suo giusto posto, anche dal punto di vista della teoria della conoscenza, nella pace realizzata sia tra gli uomini sia tra loro e il loro altro. La pace è lo stato di una differenziazione senza potere, nel quale ciò che è differenziato reciprocamente partecipa dell'altro»⁷⁴. L'idea di partecipazione fa riferimento a quell'«affinità elettiva tra il conoscente e il conosciuto»⁷⁵ che Adorno considera come la caratteristica eminente del momento mimetico del pensiero, coagulato esemplarmente nella forma dell'opera d'arte, non a caso definita come «razionalità che critica la raziona-

71. Ivi, p. 203.

72. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 100.

73. Id., *Stichworte. Kritische Modelle*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977, vol. X/2 (tr. it. di M. Agrati, *Parole chiave. Modelli critici*, Milano, SugarCo, 1974, p. 214).

74. *Ibid.*

75. Id., *Negative Dialektik*, tr. it. cit., p. 43.

lità senza sottrarlesi»⁷⁶. Mimesi per Adorno significa ricerca di un rapporto rinnovato con la natura, intesa non come un qualcosa che deve essere superato da una «facoltà dell'animo superiore a qualsiasi misura dei sensi»⁷⁷, bensì come un concetto che deve essere arricchito da un pensiero filosofico passato attraverso la riscoperta della sua vocazione a ripudiare la violenza nei confronti di ciò che non è identico a lui. Obiettivo del francofortese è considerare la natura secondo un punto di vista che vada oltre l'apparenza ideologica del dominio in cui il pensiero identificante l'aveva confinata, vale a dire al di là del torso pietrificato, «mutilo e cieco» cui l'arrogante ragione illuministica l'aveva ridotta⁷⁸. Non si tratta più, come in Kant, di armonizzare tecnica e natura nell'ideale figura del genio, dove «la natura dà la regola dell'arte»⁷⁹, e di considerare bella l'arte in quanto ha l'apparenza della natura e viceversa⁸⁰, ma di tenere ferma l'idea della conciliazione tra arte e natura mantenendo la lucida (e tragica) consapevolezza che essa non è più realizzabile nei termini della luminosa compiutezza formale in cui Kant aveva ancora fiducia. Se per Kant la razionalità analogica del Giudizio riflettente costituisce l'ideale campo di mediazione tra arte e natura — due ambiti che, per quanto differenti, possono comunque essere ricondotti entro le coordinate della soggettività trascendentale —, l'arte ha in Adorno il ben più ambizioso obiettivo di «realizzare con mezzi umani il parlare del non umano»⁸¹, di dare voce a ciò cui il pensiero identificante ha sottratto il diritto di esistere. In una parola, essa vuole far parlare la natura⁸²: «se il

76. Id., *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 74.

77. Cfr. *supra*, nota 60.

78. Cfr. id., M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, tr. it. cit., p. 47. Risulta chiaro, a questo punto, che solo considerando la natura come disgregata, vittima cioè dell'arroganza distruttiva del pensiero identificante, Adorno può descrivere l'arte come un «comporre per frammenti». L'arte, cioè, è in grado di redimere e ridare voce alla natura, seppur problematicamente, solo se si presuppone la presenza di una storia decaduta e pietrificata che invoca il suo soccorso: «Per niente di meno però si può guadagnare la verità di una tale disintegrazione che passando attraverso il trionfo e la colpa dell'integrazione. La categoria del frammentario, che ha qui la propria dimora, non è quella della singolarità contingente: il frammento è la parte della totalità dell'opera che le resiste» (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 62).

79. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, tr. it. cit., p. 291.

80. «La natura è bella quando ha l'apparenza dell'arte; l'arte, a sua volta, non può esser chiamata bella se non quando noi, pur essendo coscienti che essa sia arte, la riguardiamo come natura» (ivi, p. 289).

81. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 105.

82. Sull'arte come paradossale tentativo di redimere la riconciliazione utopica promessa dalla natura, si veda H. Paetzhold, *Adorno's Notion of Natural Beauty: A Reconsideration*, in *The Semblance*, a cura di T. Huhn, L. Zuidervaart, cit., pp. 213–235. Alla relazione tra bello naturale e bello artistico Adorno dedicherà inoltre parte del corso sull'estetica, tenuto nel semestre invernale 1958–59 [T.W. Adorno, *Ästhetik*, in Idem, *Nachgelassene Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2009, vol. III, pp. 25–55], e un'ampia sezione della *Teoria estetica* (T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., pp. 83–135). Così Zuidervaart, dopo aver fatto riferimento alla concezione kantiana della bellezza naturale come simbolo della moralità: «Nella teoria di Adorno, la riflessione filosofica sull'arte prende il posto

linguaggio della natura è muto, l'arte cerca allora di far parlare il muto [...]. La natura ha la propria bellezza in ciò, che sembra dire di più di quel che essa è. Strappare questo più alla sua contingenza, impadronirsi della sua apparenza, determinarla in quanto apparenza per se stessa, anche negarla come irreale, è l'idea dell'arte»⁸³.

In conclusione, è indubbio che il pensiero di Adorno prenda le mosse da una filosofia della storia che considera *globalmente* il processo della modernità come una storia naturale degenerata in un onnicomprensivo impianto di dominio, non rivelandosi, in ciò, meno *totalitario* del pensiero identificante che intende criticare. Le enfatiche affermazioni del francofortese andrebbero invece poste su un piano linguistico, espressivo-mimetico e comunicativo. Tentativi in tal senso non mancano⁸⁴, e un'adeguata comprensione dell'oscillante e tutt'altro che ap problematico rapporto che Adorno intrattiene col Kant della *Critica del Giudizio*, di cui questo saggio non propone altro che pochi schizzi essenziali, può essere d'aiuto al fine di delineare i contorni di una filosofia che, sostenuta e arricchita dall'esperienza esemplare dell'opera d'arte, si mette alla prova spingendosi fino ai confini del concetto, allargando così lo spettro sotto cui interrogare la realtà.

r.zanetti@unito.it

del gusto kantiano, e l'arte stessa prende il posto della natura come simbolo della moralità» (L. Zuidervaart, *Adorno's Aesthetic Theory*, cit., p. 135.).

83. T.W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, tr. it. cit., p. 105.

84. L. Cortella, *Una dialettica nella finitezza*, cit., pp. 161-172; Id., *Comunicare le cose. Adorno e il linguaggio*, in *La comunicazione. Ciò che si dice e ciò che non si lascia dire*, a cura di M. Ruggenini e G.L. Paltrinieri, Roma, Donzelli, 2003, pp. 65-75; Id., *La teoria critica dalla dialettica alla dialogica*, «Fenomenologia e società», 19 (1996), n. 1/2, pp. 210-230. Si vedano inoltre le affermazioni contenute in A. Bellan, *Trasformazioni della dialettica. Studi su Theodor W. Adorno e la teoria critica*, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 89-90.

Note sugli autori

Alessandro Bertinetto is Assistant Professor at the University of Udine, Alexander von Humboldt Fellow at the FU Berlin and Researcher at ER-RAPHIS (Toulouse). His research interests include German philosophy (Fichte), theory of image, history of aesthetics, aesthetics & philosophy of art. His most recent work *Il pensiero dei suoni* (2012) engages with the philosophy of music. His current project focuses on the aesthetic of improvisation.

Guido Brivio is Lecturer at the University of Turin. He has published essays on platonic and neoplatonic tradition, cinema, 20th century literature at the intersection of aesthetics, hermeneutics and philosophy of religion. Among his publications: *La caduta di Narciso. Sade e Nietzsche nello specchio di Pierre Klossowski* (2000), *Paradoxa Aphroditae. Le origini antiche della duplice dea e l'amor platonico* (2008), *Libertà dell'amore* (2014). His research interests also include, in the last years, theory of philosophical praxis.

Manlio Brusatin, graduated in 1970 under the mentorship of Carlo Scarpa, taught at University of Venice, Ca' Foscari, at the Faculty of Design of the Polytechnic University of Milan and, as Full Professor, at the Faculty of Architecture of Alghero (University of Sassari). He cooperated with several editions of the Venice Biennale for the Arts, Architecture and Theatre. He has an international experience in the field of colour, a theme to which he dedicated various pieces of writing and a trilogy.

Maurizio Ghelardi is a Research Fellow at the Scuola Normale Superiore. He is a member of the Scientific Committee of the new German edition of the works of Jacob Burckhardt and editor of works by Aby Warburg in Germany, Italy and France.

Giampiero Moretti is Full Professor of Aesthetics at the University of Naples "L'Orientale". Among his latest publications: *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo* (2013), *Per immagini. Esercizi di ermeneutica sensibile* (2012), *Il genio. Origine, storia, destino* (2011).

Francesco Paparella, after his graduation in philosophy in Venice and his PhD study bursary in Communication at IULM University in 2002,

becomes Fellow at IULM university in 2005. In the academic year 2010 – 2011 he is Lecturer at University of Udine. His research issues comprehend the history of metaphysics in the Early Middle Ages and the philosophy of image. Among his publications: *Il simbolismo neoplatonico. Il caso di Giovanni Eriugena* (2008), *Imago e Verbum. Filosofia dell'immagine nell'alto Medioevo* (2011).

Giulio Piatti graduated in Philosophy at the University of Turin, with a thesis on the aesthetic themes in Henri Bergson's works. He then achieved a Master's degree in Philosophy, defending a thesis entitled "Image before man. Deleuze and Bergson". He currently teaches in high and middle schools and he also collaborates with organizations, associations and local newspapers specialized in aesthetics, film critic, cinematographic divulgation and productions.

Anca Vasiliu is CNRS and Centre Léon Robin de recherches sur la pensée antique (University of Paris IV–Sorbonne) Research Director. She is editor of *Chôra*, international journal of ancient and medieval philosophy. Her research focuses particularly on the status of image in ancient, patristic and medieval Byzantine thought. Among her latest publications: *Dire et voir. La parole visible du Sophiste* (2008), *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens* (2010), *Images de soi dans l'Antiquité tardive* (2012).

Federico Vercellone is Full Professor of Aesthetics at the University of Turin. His works deal with the relationship between aesthetics and contemporary hermeneutics, the history of nihilism in European thought, and the tradition of German Romanticism. His most recent research focuses on the notion of morphology in order to provide a multidisciplinary approach to the concept of form, image, and phenomenon.

Roberto Zanetti is a PhD student in Philosophy. He graduated at the University of Turin with a First Degree thesis on Ernst Bloch's philosophy of music. He earned then the Master Degree at the same University, with a thesis on the concept of *Schein* in T.W. Adorno, and the diploma of the "Scuola di Studi Superiori".

trópos

RIVISTA DI ERMENEUTICA E CRITICA FILOSOFICA
Diretta da GIANNI VATTIMO e GAETANO CHIURAZZI

Abbonamento 2014: euro 22,50

Fascicolo singolo: euro 15,00

Tipo di abbonamento: Privati Enti

Per una spesa totale di

Vogliate cortesemente inviare i volumi al seguente indirizzo:

.....
Nome e Cognome

.....
Indirizzo

.....
Telefono

.....
CAP

.....
Città

.....
Provincia

.....
Partita IVA o codice fiscale (solo se si necessita di fattura)

.....
Data e firma

Per ordini:

Aracne editrice S.r.l. – via Raffaele Garofalo, 133/A-B – 00173 Roma

Telefax: 06 93781065 – E-mail: info@aracneeditrice.it – Skype: aracneeditrice

Pagamento: bonifico su c/c Banca Popolare di Ancona IBAN IT 23 N 05308 38860 0000 00020121;
contrassegno postale; carta di credito (acquisto online)

Decorso il termine dalla data di sottoscrizione della presente proposta d'ordine senza che il cliente abbia comunicato, mediante raccomandata A/R, telegramma (confermati con raccomandata A/R entro le successive 48 ore) inviata ad Aracne editrice, sede di Roma, la propria volontà di revoca, la proposta si intenderà impegnativa e vincolante per il cliente medesimo.

Si informa che i dati personali saranno utilizzati per finalità di carattere pubblicitario, anche di tipo elettronico, e trattati in rispetto del Codice in materia, garantendone la sicurezza e la riservatezza. Il trattamento dei dati viene svolto da responsabili e incaricati il cui elenco può essere richiesto rivolgendosi direttamente alla società titolare (Aracne editrice S.r.l.) al numero 06 93781065. In qualunque momento è possibile fare richiesta scritta a detta società per esercitare i diritti di cui all'art. 7 del d. lgs. n. 196/2003 (accesso, correzione, cancellazione, opposizione al trattamento, ecc.).

Autorizzo al trattamento dei dati personali. (Firma)

Non desidero ricevere ulteriori informazioni editoriali. (Firma)

N.B.: L'invio del volume avverrà solamente a pagamento effettuato.

Compilato il June 27, 2014, ore 15:23
con il sistema tipografico L^AT_EX 2_ε

Finito di stampare nel mese di giugno del 2014
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negroni, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma