

Gioco, emozioni e mediazione estetica

Riflessioni sull'estetica di Paolo D'Angelo

Ettore Rocca*

ABSTRACT

The article explores Paolo D'Angelo's philosophical and aesthetic theory, specifically his critique of contemporary theories that equate aesthetic emotions with everyday ones. D'Angelo advocates for the autonomy of the aesthetic experience – characterizing it as both emotional and cognitive – to distinguish it from ordinary emotional states. He argues that this autonomy is vital for the aesthetic's ethical and cognitive value; otherwise, the boundary between fiction and reality risks being erased. Furthermore, D'Angelo considers the continuity between aesthetic theory and criticism to be essential. Finally, the article applies D'Angelo's theory to interpret a playing experience.

KEYWORDS

P. D'Angelo; aesthetic autonomy; theory of emotions; ethical and cognitive value of the aesthetic; aesthetic criticism.

1. *Il gioco della cena*

Ero stato invitato a cena da un mio collega. Mi ero sempre inteso molto bene con la sua figlia, chiamiamola Ida, che allora doveva avere sei anni, poco più o poco meno. Ero arrivato un po' troppo presto e così, mentre il mio collega e sua moglie preparavano la cena e apparecchiavano, Ida ed io, come spesso ci accadeva, ci eravamo messi a giocare. Il gioco proposto da Ida era che eravamo marito e moglie, e dovevamo cucinare per degli ospiti che di lì a non molto sarebbero arrivati. Ida aveva tirato fuori la sua cucina giocattolo, con il forno, le verdure, la carne, i coltelli e tutti gli attrezzi del mestiere. Passa pochissimo tempo e Ida comincia a rimproverarmi: i pomodori che avevo comprato erano di pessima qualità, ce n'era perfino qualcuno del tutto marcio. Dal rimprovero Ida passa all'ira: ecco, avevo tagliato le melanzane troppo sottili e per giunta le avevo fatte bruciare nel forno; mi aveva detto di stare attento e io invece, come al mio solito, mi ero distratto. E ora come

* Università Pegaso, ettore.rocca@unipegaso.it

facevamo? Non avevamo altre melanzane e gli ospiti sarebbero arrivati tra poco. Era sempre la stessa storia con me. Io cerco di discolparmi e di salvare il salvabile: sì, è vero, non ero stato abbastanza attento dal fruttivendolo, andavo un po' di fretta ch  avevo fatto tardi al lavoro; s , qualche fetta di melanzana era irrecuperabile, per  le altre si potevano ancora mangiare. Sentendo Ida alterarsi, il padre si era avvicinato e, preoccupato, aveva deciso di intervenire: Ma Ida, perch  adesso ti arrabbi cos  con Ettore? Avete sempre giocato bene e in armonia, che succede adesso? Ida alza gli occhi e lo guarda con la sorpresa e il compatimento che si riservano a chi non ha capito niente: Pap , che c'entra, adesso siamo marito e moglie! Il mio collega rest  basito. La voce della moglie che ci chiam  tutti a tavola ci tir  fuori dall'imbarazzo.

2. *Emozioni e autonomia dell'estetica*

Questo episodio mi   venuto in mente leggendo *La tirannia delle emozioni*, volume fondamentale nel percorso filosofico e teorico-estetico di Paolo D'Angelo. Lo scopo del saggio   la critica degli effetti che la cosiddetta svolta emozionale nella cultura contemporanea ha causato nell'estetica e nella teoria delle arti. Negli ultimi decenni da pi  parti si   sostenuto che scopo precipuo se non esclusivo dell'arte   quello di suscitare emozioni, cos  che, quanto pi  intensamente le suscita, tanto maggiore sar  il suo valore, e che tali emozioni sono identiche a quelle che proviamo nella vita quotidiana. In questo contesto D'Angelo formula, da un lato, una delle a oggi pi  stringenti critiche di quella parte della neuroestetica che ritiene di aver provato su base empirica e sperimentale tale non-differenza tra emozioni quotidiane ed emozioni estetiche, stante la loro identica base neurofisiologica e attivazione sensomotoria. Dall'altro lato, D'Angelo critica quelle tendenze di filosofia analitica che, nelle formulazioni dei cosiddetti paradossi della finzione, della tragedia e delle emozioni attoriali sulla scena (D'Angelo 2020, pp. 108-142 e 192-204), schiacciano sulle emozioni quotidiane le emozioni che proviamo nell'arte.

Il fine della *Tirannia delle emozioni* non   tuttavia negare l'aspetto emotivo destato dalla fruizione della letteratura, dell'arte visiva, del cinema e della musica, bens  di mostrare come l'esperienza che facciamo nella finzione estetica sia *emozionale e cognitiva* al tempo stesso. Questa duplice struttura comporta che l'emozione estetica   differente da quella quotidiana, e la delineazione di tale differenza costituisce la *pars construens* del libro: "le emozioni veicolate dalla

finzione ci consentono di capire meglio le emozioni stesse, di vederle in una luce più chiara e di averne un'immagine più vivida, il che talvolta può darci l'impressione di viverle più intensamente, mentre non le stiamo *vivendo* ma le stiamo *osservando*" (ivi, p. 125). L'emozione data dalla finzione estetica permette di prendere distanza dalle emozioni quotidiane aprendo lo spazio per una loro osservazione, comprensione, trasformazione e universalizzazione.

Con questo ci avviciniamo a un argomento basilare non solo per questo saggio di D'Angelo, ma per il trittico di opere che va da *Estetismo* (2003) a *Estetica* (2011) fino alla *Tirannia delle emozioni* (2020). Il punto che a me sembra centrale e irrinunciabile nella speculazione di Paolo D'Angelo è lo stesso che ha permesso all'estetica moderna di nascere: la rottura dell'unità tra vero, bello e buono, e dunque l'affermazione dell'autonomia dell'estetico rispetto alla conoscenza e alla morale. Tale autonomia dell'estetico è, tra l'altro, anche il fondamento della definizione di paesaggio come "identità *estetica* di un luogo" in quello che credo sia a tutt'oggi il suo testo più diffuso, *Estetica della natura* (2001). Per questa ragione il trittico di opere sopra ricordato doveva cominciare con *Estetismo*: per mostrare che l'estetismo, che potrebbe sembrare l'apoteosi dell'autonomia della sfera estetica, "non è affatto una teoria della *distinzione* dell'arte dalla morale e dalla conoscenza; al contrario, l'esteta vuole far debordare l'arte al di fuori dei suoi confini, vuole risolvere nell'arte la moralità e il sapere" (Id. 2011, p. 186). L'imperialismo dell'estetismo su moralità e conoscenza non è poi differente dall'imperialismo etico sull'estetico, o dal riduzionismo conoscitivo, altrettanto imperialista, del conoscitivo sull'estetico, per ultimo in molte versioni neuroestetiche. Le tre forme di imperialismo filosofico sono infine la stessa cosa da tre punti di vista.

La difesa dell'autonomia dell'estetica non ha tuttavia per D'Angelo il fine di renderla un'isola senza collegamenti con il continente dell'esperienza, bensì nasce dalla convinzione che solo la rinnovata affermazione di tale autonomia permette di comprendere il contributo etico e conoscitivo che l'estetico dà. Quanto all'etica, afferma D'Angelo, le "convergenze e analogie tra etica ed estetica [...] possono essere apprezzate veramente solo dopo che tra l'una e l'altra è stato tracciato un sicuro discrimine, cioè solo dopo che la sostanziale *indipendenza* dell'estetica dalla morale è venuta ad affermarsi" (ivi, p. 183). Quanto alla conoscenza,

che l'esperienza estetica non abbia tra i suoi scopi essenziali quello di produrre conoscenze determinate non significa che non sia possibile recuperare, su di un altro piano, il rapporto tra estetica e conoscenza. Tale rapporto si costituisce non in vista

di conoscenze determinate, quanto piuttosto come un *esercizio delle condizioni della conoscenza*: nell'esperienza estetica noi ci confrontiamo con una sorta di duplicazione dell'esperienza in genere, nella quale noi mettiamo in funzione il nostro apparato conoscitivo senza finalizzarlo a risultati concreti, ma proprio, per così dire, per farlo funzionare, per mantenerlo in attività e prepararlo a produrre conoscenze effettive (ivi, pp. 178-179).

Altrove il contributo conoscitivo dell'esperienza estetica si arricchisce di altri elementi, oltre l'esercizio delle condizioni della conoscenza. L'attività estetica

permette [...] anche di creare un'*anticipazione* di esperienza (imparo a confrontarmi con varie possibilità), e al tempo stesso una *intensificazione* di essa (mi concentro su determinati aspetti di quello che accade) e una *riserva* di esperienza (tramite l'attività estetica posso entrare in contatto con tante situazioni che non ho potuto effettivamente esperire) (ivi, p. 83).

Infine, "un'opera d'arte può produrre conoscenza in senso psicologico" (Id. 2020, p. 169), ma anche storico e sociale perché ci rende contemporanei con l'evento narrato in un modo che nessuna opera storica permette. Per esempio, ho compreso il terremoto di Messina del 1908 più a fondo dal romanzo di Nadia Terranova *Trema la notte* che dalle descrizioni storiche che ho letto.

Tale modo di procedere contraddistingue più in generale il metodo di argomentazione filosofica di D'Angelo. L'adagio *omnis determinatio est negatio* subisce in lui una leggera torsione così da diventare: *omnis nexus est differentia*. È possibile trovare nessi e analogie solo sullo sfondo di una precedente differenziazione. La cura per la *diairesis* concettuale è sempre la sua principale preoccupazione. Togliamo la differenza, perdiamo anche la capacità (essa stessa estetica!) di ricercare similitudini e analogie fra fenomeni.

In particolare, togliamo la differenza tra estetica, conoscenza ed etica, perdiamo la capacità di comprendere in che senso l'esperienza estetica possa essere *anche* conoscitiva e avere *anche* rilievo etico. Detto in altro modo, posso comprendere meglio il vero proprio perché ho a che fare con qualcosa che non è né vero né falso, posso comprendere meglio il bene proprio perché ho a che fare con qualcosa che non è né buono né cattivo. "La finzione artistica non è né vera né falsa, né sincerità né menzogna, ma sta oltre questa distinzione" (ivi, p. 188). La tesi centrale del bel saggio di D'Angelo su Manzoni è proprio che, dopo *I promessi sposi*, la sua vena poetica si prosciugò perché, in modo sempre più radicale, negò legittimità alla finzione letteraria equiparandola alla falsità. Manzoni distrusse così lo spazio in cui la creazione artistica era possibile e si costrinse al silenzio (Id. 2013).

Potrebbe sembrare che il problema dell'autonomia dell'estetico (il tema dominante di *Estetismo*) e il problema della differenza tra emozioni reali-quotidiane ed emozioni fittive-estetiche (il tema dominante della *Tirannia delle emozioni*) siano questioni giustapposte che non si toccano. Eppure sono due facce della stessa medaglia. Se un'esperienza estetica è pari a un'esperienza quotidiana, ecco che allora l'esperienza estetica dovrà essere misurata con lo stesso metro conoscitivo ed etico delle esperienze quotidiane. I predicati del buono e cattivo, del vero e del falso dovranno essere applicati allo stesso modo tanto all'esperienza quotidiana quanto all'esperienza estetica.

Le tre forme di imperialismo filosofico sopra ricordate – in cui si perde l'autonomia estetica – e l'indifferenza tra emozioni fittizie e reali sfociano nello stesso esito: l'identità tra arte e vita, l'arte che diventa vita e la vita che diventa arte. Hegel aveva visto questo sviluppo della filosofia romantica e della modernità in genere, pur attribuendolo unilateralmente, con “un'interpretazione insieme profonda e distorta” (Id. 1997, p. 99, cfr. Id. 2003, p. 127), all'ironia romantica. Si tratta allora di sganciare la lettura hegeliana dall'ironia e vederne la valenza più generale per un'interpretazione dell'epoca della soggettività al suo culmine. La versione estetica di tale soggettività è così definita da Hegel nelle *Lezioni di estetica*:

L'Io è un individuo *vivo*, attivo, e la sua vita consiste nel rendere la propria individualità per sé come per altri, nell'esternarsi e nel farsi apparenza. Infatti ogni uomo, in quanto vive, cerca di realizzarsi e si realizza. In rapporto al bello e all'arte, ciò assume *questo* senso: vivere da artista e dare forma *artistica* alla propria vita (Hegel 1997, p. 77, trad. modificata).

Lo sciogliersi dell'arte nella vita è ripreso poi da Kierkegaard nella sua dissertazione sull'ironia nella forma del “*digte sig selv*”, creare o inventare poeticamente se stessi (Kierkegaard 1995, p. 286). Ma già due anni dopo, in *Aut – aut*, questo fenomeno riguarda non più il solo ironista, bensì è esteso alla soggettività estetica come tale: l'uomo estetico è colui che vive esteticamente. Nella sua forma più sofisticata, l'uomo estetico costruisce un proprio complesso sistema etico esposto nel breve scritto *La rotazione delle culture* nella prima parte di *Aut – aut* (Id. 1997; cfr. Rocca 2017).

La sovrapposizione tra esperienza quotidiana ed esperienza estetica apre così la strada a due esiti opposti ma richiamantesi a vicenda: da un lato l'estetismo, dall'altro la condanna dell'arte. È questo il punto di arrivo della *Tirannia delle emozioni*: l'indistinzione tra emozioni fittizie e reali è stata, nel corso della storia, la premessa per la condanna dell'arte e la sua censura. Dal punto di vista conoscitivo, l'estetico è superfluo perché non ci dà conoscenza reale

ma conoscenza illusoria, e dunque l'arte è mera illusione, falsità. Dal punto di vista etico l'arte è colpevole perché "eccita passioni umane, troppo umane. [...] E proprio perciò pericolose" (D'Angelo 2020, p. 224).

Partendo dalle emozioni estetiche, la posta in gioco del saggio non è però solo estetica. Le ultime righe della *Tirannia delle emozioni* aprono uno scenario ben più ampio:

Perché quando una cultura perde la capacità di segnare le differenze tra emozioni ordinarie ed emozioni artistiche, perde una fondamentale capacità di orientamento. [...] A tutti coloro i quali propugnano la continuità tra le esperienze emotive della vita e quelle della forma artistica, non è possibile risparmiare una duplice messa in guardia. Non diremo soltanto: attenti, state frequentando una compagnia pericolosa, quella dei nemici dell'arte, quella di chi vuole proibirla e distruggerla, ma anche: attenti, perché chi non sa apprezzare la finzione, se non facendola passare per realtà, finirà inesorabilmente per comportarsi nella realtà come se avesse a che fare con una finzione (ivi, p. 229).

Il problema delle emozioni estetiche è insomma sintomo e insieme concausa della progressiva cancellazione del confine tra realtà e finzione. E questo ci riguarda come persone che vivono, pensano, sentono e agiscono.

3. La critica estetica

L'insufficienza della lettura emozionale dell'arte e dell'esperienza estetica in genere viene alla luce anche dal rilievo che D'Angelo dà alla critica letteraria, d'arte e di paesaggio. Questo punto va analizzato più da vicino.

Tesi centrale di D'Angelo è che "ogni esperienza estetica implica necessariamente un apprezzamento, attraverso il quale essa viene riconosciuta come portatrice di un valore" (Id. 2011, p. 117). Riconoscimento di valore che altrove chiama "scelta" estetica, o solitudine estetica, perché "di fronte all'arte siamo sempre soli" (Id. 2003, p. 293). D'Angelo delinea tre stadi. Il primo è il "provare apprezzamento", e "spesso non abbiamo alcun bisogno di esprimere a parole il nostro stato d'animo" (Id. 2011, p. 117); insomma l'*apprezzamento muto*. Il secondo stadio è quando l'apprezzamento diventa "una semplice esclamazione ('Che bello! Straordinario!')" o si esprime in un *giudizio estetico*, del tipo che ha la forma "x è bello, sorprendente, originale ecc." (ivi, 118). Tuttavia, aggiunge D'Angelo, "nemmeno il giudizio [...] dà voce alle *ragioni* del mio apprezzamento, si limita a registrarlo e a comunicarlo" (*ibid.*). Solo nel terzo momento si ha la "motivazione e argomentazione" dell'apprezzamento estetico, e que-

sto è davvero il luogo della *critica estetica*. La critica è “la creazione di uno spazio comune di scambio e confronto di esperienze” (ivi, p. 123). Pertanto il giudizio estetico, come stadio intermedio, “è solo un passaggio nel percorso che va dal provare un’esperienza estetica alla critica vera e propria” (ivi, p. 119). Qui D’Angelo formula una critica a Kant per aver invece dato al giudizio estetico il posto centrale nella teoria estetica. Ciò avviene perché D’Angelo radica la dimensione intersoggettiva dell’esperienza estetica non, come Kant, nel giudizio, ma nell’ “attitudine *critica*”, ossia nel momento in cui “mi sforzo di produrre le *ragioni* del mio apprezzamento, i motivi che mi hanno portato alla scelta” (ivi, p. 120).

Tuttavia poco dopo D’Angelo riconosce a Kant il merito “di aver saputo vedere con grande chiarezza lo statuto della critica che stiamo cercando di chiarire” (ivi, p. 122) nei paragrafi della terza *Critica* dedicati all’ “antinomia del gusto” (Kant 1999, §§ 56-57, pp. 172-181). Lo *Streiten* estetico tra opinioni opposte – che Gargiulo e Verra hanno tradotto con “contendere”, Garroni, Hohenegger, Marassi e Amoroso con “discutere” – è propriamente lo spazio della critica, senza che si possa mai pretendere di aver dimostrato apoditticamente la giustezza della propria posizione. In altre parole, secondo D’Angelo Kant ha fornito la corretta fondazione filosofica della critica estetica, sbagliando però nell’attribuirla al giudizio estetico invece che alla critica estetica.

La questione è però se qui D’Angelo non dia un’interpretazione troppo ristretta del giudizio estetico kantiano, al fine di distinguerlo dalla critica estetica. Per esempio, un pensatore molto caro a D’Angelo, Rosario Assunto, non lo fa. Nel *Paesaggio e l’estetica*, il lungo percorso teorico del saggio culmina nell’attestazione che il paesaggio possa e debba costituirsi come lecito e peculiare “oggetto estetico” a fronte della lunga tradizione novecentesca che tale liceità aveva negato. La costituzione a oggetto estetico permette al paesaggio di essere soggetto di un *giudizio estetico* di cui la *critica è esplicitazione*. Il compito della critica estetica viene in un punto così definita da Assunto: “rendere esplicito, come una nota costitutiva dell’oggetto, quello che per ogni altro osservatore è solo una sensazione oscura, e latente emozione estetica” (Assunto 1994, p. 447). L’esperienza estetica, che sia del paesaggio o dell’arte, è già sempre piacere mediato, e nello spazio della mediazione, che Assunto chiama “autocontemplazione”, sta la possibilità del discorso critico.

Sebbene la forma del giudizio estetico in Kant sia normalmente espressa come “x è bello”, si dovrebbe dire in modo più stringente che la sua forma è: “x è bello perché...”. Infatti, anche nell’esclamazione “che bello!” c’è già quella presa di distanza che crea lo

spazio per la motivazione del giudizio estetico. “Che bello!” implica già che si *sia disposti* a dare un argomento per il proprio giudizio, anche se di fatto non lo si dà. Il “perché” può restare sottaciuto, oppure può limitarsi a un paio di frasi smozzicate scambiate con qualcuno all’uscita di un concerto o di una mostra, può ampliarsi in una recensione o perfino diventare un saggio critico in tre tomi. Giudizi estetici saranno a pari diritto tutti e quattro i casi. Si tratta di quattro specificazioni dello stesso giudizio estetico, di diversa complessità o erudizione, ma con lo stesso statuto filosofico.

Ma al di là della necessità o no di una distinzione tra giudizio estetico e critica estetica, lo sforzo di D’Angelo di saldare *teoricamente* l’analisi filosofica dell’esperienza estetica alla critica letteraria e artistica è di fondamentale importanza. D’altronde, proprio nella critica estetica divengono visibili la portata conoscitiva ed etica dell’esperienza estetica. Nella critica, propria o altrui, ci rendiamo conto del fatto che l’esperienza estetica, per dirla con Kant, “dà occasione” non solo di sentire, bensì “di pensare molto, senza che però un qualche pensiero determinato, cioè un *concetto*, possa esserle adeguato” (Kant 1999, § 49, p. 149). Di qui l’interminabilità dell’interpretazione dell’arte e dell’esperienza estetica, che si nutre proprio della sempre parziale adeguatezza di ogni analisi critica. In secondo luogo, nella critica estetica facciamo esperienza di una libertà che è simbolo di libertà etica, perché la critica estetica non può e non deve conoscere autorità. Nella critica artistica, letteraria o di paesaggio nessuno può mettere il punto finale alla discussione tappando la bocca all’interlocutore o appellarsi a principi che non siano il bisogno e lo sforzo di condivisione con l’altro.

La predilezione di D’Angelo per i filosofi-critici, da Croce a Brandi, trova una ragione non secondaria nella continuità che in essi troviamo tra teoria estetica ed esercizio critico. Egli stesso l’ha praticato, in particolare nella forma di critica d’arte ambientale e di paesaggio (D’Angelo 2001, pp. 171-217; Id. 2021, pp. 155-192; Id. 2024) e, in modo paradigmatico rispetto alle sue premesse teoriche, nel volume su Manzoni (Id. 2013).

4. Ancora sul gioco della cena

Proviamo allora ad analizzare l’episodio da cui ho iniziato mediante *La tirannia delle emozioni*. L’ipotesi di partenza è che il gioco proposto da Ida sia una larvale esperienza estetica. Può essere accettato anche senza passare attraverso una più lunga argomentazione, da Friedrich Schiller a Donald Winnicott e a Eugen Fink.

D'altro canto D'Angelo stesso, commentando la vicinanza tra arte e gioco, ha osservato che, sebbene non tutti i giochi siano arte, "tutta l'arte, sotto un certo profilo, è gioco" (Id. 2011, p. 83).

In primo luogo il gioco estetico cui Ida ed io partecipiamo è mimetico rispetto a quanto stanno facendo in quel momento i genitori: preparare la cena per un ospite; così pure mimetica rispetto ai genitori è la relazione tra me e Ida: siamo marito e moglie. Nella sua lettura della *Poetica* di Aristotele, D'Angelo sottolinea che la catarsi si fonda sulla mimesi, nel senso che le emozioni estetiche sono sempre "*dià miméseōs*, attraverso l'imitazione, ossia come sono presentate (e vissute) nella trasposizione artistica" (Id. 2020, p. 213). Le emozioni reali imitate e trasformate nel gioco di Ida sono a due livelli: il primo livello è quello dell'ira *dei genitori* nel loro litigio, il secondo livello è l'ira e la sofferenza *di Ida* per il litigio tra genitori. In fondo, a ripensarci, anche la *mia* reazione, attraverso il sentimento della discolpa, è stata una reazione emozionale al conflitto e mimetica rispetto a mie reazioni simili nella vita reale. Ma nella presa di distanza del gioco c'è il tentativo di una comprensione del conflitto intra-genitoriale e di una elaborazione catartica rispetto ai sentimenti che quel conflitto genera in Ida, e non ultimo in me. In questo momento catartico l'aspetto cognitivo e quello emotivo della presentazione ludico-estetica si saldano.

Questa è per D'Angelo la funzione indissolubilmente cognitiva ed emozionale dell'arte. Tale funzione è possibile solo fino a che si mantiene lo *spazio potenziale* del gioco, per dirla con Winnicott (2019, pp. 159-182). Se, allarmato o spaventato dall'ira di Ida, avessi rotto quello spazio e fossi ritornato allo spazio reale, l'opportunità catartica che quell'esperienza cognitivo-emozionale dava a entrambi si sarebbe dissolta. Solo lo spazio del gioco offriva a entrambi la sicurezza di poter prendere e distanze e comprendere in libertà le proprie emozioni. Si può obiettare che al gioco mancasse una messa in forma per poterlo trattare come fenomeno estetico, eppure una larvale messa in forma – con la sua distribuzione di ruoli, il suo intreccio e la sua scenografia – c'è.

Ma ecco che arriva il papà. La sua reazione è del tutto comprensibile: mia figlia si è adirata e devo capire perché. Tuttavia il suo errore è di scambiare l'emozione fittizia di Ida per un'emozione reale e quotidiana: così grida Ida quando è adirata con qualcuno, *ergo* Ida è adirata con Ettore. Il padre si comporta, per dirla con D'Angelo, da "*realista emotivo*" (D'Angelo 2020, p. 162). Al che Ida, con i suoi sei anni di vita, impartisce al padre cattedratico una tripla lezione: sull'essenza del matrimonio, su come i conflitti tra adulti abbiano un riverbero sulla psiche dei bambini e, cosa che

più qui ci interessa, una lezione su che cosa siano l'arte e l'estetica.

E infine impartisce una lezione anche a me: per l'assoluta evidenza che per lei aveva la distinzione dei piani di realtà e gioco, e per l'infallibile capacità di non confonderli. Proprio perché non era arrabbiata con me come persona poteva essere arrabbiata con me come marito. Proprio perché era certa della solidità della nostra relazione reale, poteva sentirsi sicura nel dare spazio all'ira finzionale e usare la finzione per comprendere la realtà.

Una cosa rafforza la mia convinzione che quel gioco fosse davvero un happening estetico *in nuce*: a distanza di anni non smette di farmi "pensare molto".

Bibliografia

- Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994.
D'Angelo P., *L'estetica del Romanticismo*, il Mulino, Bologna 1997.
D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
D'Angelo P., *Estetismo*, il Mulino, Bologna 2003.
D'Angelo P., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.
D'Angelo P., *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, il Mulino, Bologna 2013.
D'Angelo P., *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020.
D'Angelo P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021.
D'Angelo P., *Andare per parchi artistici*, il Mulino, Bologna 2024.
Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-38), trad. *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.
Kant I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999.
Kierkegaard S., *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates* (1841), trad. *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Rizzoli, Milano 1995.
Kierkegaard S., *Vexel-Driften. Forsøg til en social Klogskabslære* (1843), trad. *La rotazione delle culture. Saggio per una dottrina di buon senso sociale*, in *Enten-Eller*, vol. III, Adelphi, Milano 1997, pp. 17-40.
Rocca E., *Der Unglücklichste / Die Wechselwirtschaft: Die Autonomie des Ästhetischen angesichts der Langeweile*, in H. Deuser, M. Kleinert (hrsg.), *Søren Kierkegaard: Entweder – Oder*, de Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 151-167.
Winnicott D., *Playing and Reality* (1971), trad. *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2019.