

# Aesthetica Edizioni

PREPRINT

*Periodico quadrimestrale*

*in collaborazione con la Società Italiana di Estetica*

N. 123

maggio-agosto 2023

Fondato da Luigi Russo

DIRETTORE SCIENTIFICO: Paolo D'Angelo (Università degli Studi Roma Tre)

COORDINAMENTO REDAZIONE: Leonardo Distaso (Università degli Studi di Napoli Federico II)

SEGRETERIA DI REDAZIONE: Giacomo Fronzi (Università del Salento), Lisa Giombini (Università degli Studi Roma Tre), Leonardo Monetti Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

COMITATO SCIENTIFICO: Hans-Dieter Bahr (Eberhard Karls Universität Tübingen), Simona Chiodo (Politecnico di Milano), Pina De Luca (Università degli Studi di Salerno), Elio Franzini (Università degli Studi di Milano), Tonino Griffiero (Università degli Studi di Roma Tor Vergata), Stephen Halliwell (University of St Andrews), José Jiménez (Universidad Autónoma de Madrid), Jerrold Levinson (University of Maryland, College Park), Giovanni Matteucci (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Nicola Perullo (Università di Scienze Gastronomiche di Pollenzo), Winfried Menninghaus (Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik), Dario Russo (Università degli Studi di Palermo), Baldine Saint-Girons (Université Paris-Nanterre), Richard Shusterman (Florida Atlantic University), Victor Stoichita (Universität Freiburg), Salvatore Tedesco (Università degli Studi di Palermo)

I contributi proposti per la pubblicazione sono sottoposti a *peer review* secondo la procedura *double-blind*



# *I linguaggi dell'estetica*

2023 Aesthetica Edizioni

E-ISSN 2785-4442

ISBN 9788877262479

[www.aestheticaedizioni.it](http://www.aestheticaedizioni.it)

[info@aestheticaedizioni.it](mailto:info@aestheticaedizioni.it)

# Sommario

|   |     |
|---|-----|
| Prefazione<br><i>di Nicola Perullo</i>  | 7   |
| Painting, Writing and Voice:<br>The Phaedrus between Levinas and Derrida<br><i>di Giulia Cervato</i>                      | 9   |
| Somiglianze di famiglie — tra Wittgenstein e la “scuola<br>schellinghiana”<br><i>di Francesco Di Maio</i>                 | 27  |
| Pleasure of body, order of mind. Kantian<br>remarks about the contemporary theory of emotions<br><i>di Ilaria Ferrara</i> | 43  |
| Evocative Words: The Poetic Thinking of<br>Martin Heidegger and Daodejing<br><i>di Sara Francescato</i>                   | 61  |
| Max Black on metaphorical language:<br>exploring the line between analysis and aesthetics<br><i>di Alice Giuliani</i>     | 75  |
| Double Gaze. Time, Trace, and Excess in<br>Photography as a Document<br><i>di Agnese Ghezzi</i>                           | 89  |
| La lingua del possibile: il Metaverso<br><i>di Sara Matetich</i>  | 109 |
| Di corpi permeabili e sguardi mimetici<br>Costruire il sé in utero<br><i>di Nicole Miglio</i>                             | 121 |

|  |     |
|--|-----|
| Utopia e catastrofe. Pensieri al bivio tra le<br>configurazioni originali del XIX secolo<br><i>di Marina Montanelli</i>        | 137 |
| Ellissi, catastrofi, quanti.<br>Forme del Neobarocco tra estetica e pensiero scientifico<br><i>di Alessandro Montefameglio</i> | 151 |
| Forme evanescenti di estetica urbana.<br>William Kentridge a Roma<br><i>di Giuseppe Patella</i>                                | 169 |
| How Does Aesthetics Express Itself?<br>Deleuze, from the Imperceptible to the Affects<br><i>di Francesca Perotto</i>           | 195 |
| Morphology as a Language for Aesthetics.<br>From J.W. von Goethe to Olaf Breidbach<br><i>di Ivan Quartesan</i>                 | 209 |
| Heidegger on Poetry and Thought.<br>From Metaphor to Dialogue<br><i>di Nicola Ramazzotto</i>                                   | 223 |

# *Prefazione*

Nicola Perullo

Il rapporto tra estetica e linguaggio è, com'è noto, stringente e molto antico quanto l'estetica stessa. Ma la proliferazione dei modelli in cui è possibile filosofare, un fenomeno tipico del XX secolo che il XXI non sembra certo indebolire, ha reso questo rapporto ancora più intricato fino a renderlo coesenziale alla questione dell'identità stessa dell'estetica. Impossibile dunque limitarsi a tematizzarne o problematizzarne il linguaggio; in effetti, si tratta di una vera e propria pluralità di linguaggi quando è in gioco la descrizione e l'elaborazione delle potenzialità dell'estetica, intesa tanto come *aisthesis* quanto come filosofia delle arti. Si tratta di linguaggi e di estetiche, nel senso dei possibili linguaggi per diverse estetiche, nel senso dell'estetica e delle estetiche propri ai diversi linguaggi e ai diversi stili ma addirittura anche nella possibilità di intendere l'estetica come linguaggio d'elezione della filosofia tout court, della significazione o dell'espressione.

Di questa amplissimo e variegato campo d'indagine danno conto i contributi di questo volume, che affrontano da prospettive diverse temi quali – tra gli altri – la metafora, l'espressione, la mimesis, la morfologia, la scrittura, la voce, il disegno, la poesia, il Metaverso.





# *Painting, Writing and Voice: The Phaedrus between Levinas and Derrida*

Giulia Cervato<sup>1</sup>

## ABSTRACT

The relationship between orality and writing, especially with respect to their ability to express otherness, was one of the most debated topics in the colloquium between Emmanuel Levinas and Jacques Derrida. To address it, both philosophers could not but independently confront the Platonic *Phaedrus*, the text that founds this problem within Western philosophical tradition. Both authors' exegeses focus on the connection determined by Socrates with a third expressive language, the artistic-figurative one, and on the relationship that written speech establishes with its author's signifying intentionality. Nevertheless, their interpretative outcomes are very distant from each other: this essay aims to keep track of this hermeneutical distance in order to (1) evaluate the dialogue that they autonomously developed with the *Phaedrus* and (2) let emerge the reason why Levinas' and Derrida's thoughts, despite being so kindred, choose two antithetical paths when dealing with this fundamental issue.

## KEYWORDS

Levinas, Derrida, Plato, Orality, Writing

## 1. *Levinas and Derrida on Written and Oral Speech: A Brief Synopsis*

The dialogue between Emmanuel Levinas and Jacques Derrida was one of the most animated and fruitful in contemporary French philosophy. Among the contexts where the two directly debated, Derrida's essay *Violence and Metaphysics* plays a central role. Here, Derrida condemns Levinas' attempt to describe a fully transcendent horizon as illusory and deficient: to begin with, in Derrida's eyes, a profound incompatibility would arise between a face that is always present as an "οὐσία" (Derrida 2001, p. 125) and the claim that it would be able to breach the horizon of the phenomenon.<sup>2</sup> Such a shortcoming appears even more evidently if one considers that Levinas, as he reiterates on several occasions, thinks of a face that chooses oral speech as its eminent manifestation while giving

<sup>1</sup> Università degli Studi di Padova; giulia.cervato@studenti.unipd.it

<sup>2</sup> The impact of this Derrida's critique on Levinas is particularly discussed by Étienne Feron (Feron 1992, p. 52) and Ernst Wolff (Wolff 2007, pp. 225-227).

writing a secondary status (Derrida 2001, pp. 126-127). In other terms, despite the alleged intention to overcome the ontological domination of Western philosophy, Levinas would fully fall into this tradition, and would do so first and foremost by adhering to the *phonocentrism* of the West: after all, even Levinas downgrades written speech to a merely auxiliary function, reducing it to a simple “translator of a full speech that is fully *present* (present to itself, to its signified, to the other, the very condition of the theme of presence in general)” (Derrida 1976, p. 8, slightly modified).

Very significantly, while debating on this topic, the two thinkers cannot but autonomously deal with Plato’s *Phaedrus*, a text in which the relationship between orality and writing is thematised for the first time in the Western philosophical tradition. This Platonic dialogue is crucial in Derrida’s *Plato’s Pharmacy*, originally published in 1968 and then incorporated in *The Dissemination* (Derrida 1981, pp. 61-171), but it also has great relevance in the less-known *L’écrit et l’oral* (Levinas 2009, pp. 203-230), a speech delivered by Levinas in 1952 at the Collège philosophique. Moreover, while discussing Levinas’ preference for orality over writing, Derrida explicitly mentions the *Phaedrus* (Derrida 2001, pp. 126-127), wondering whether writing would not have fit better into a pure Levinasian metaphysical horizon. This is particularly true – Derrida adds – if one considers the philosophical emphasis that Levinas gives to the notion of ‘trace’, so much so that it was borrowed by Derrida himself, as he confirms in *Différance* (Derrida 1982, p. 21).<sup>3</sup>

Nevertheless, the two authors’ interpretations of this ancient text maintain a considerable distance: analysing such a dissimilarity will allow, in the first place, to identify the relationship that each of them establishes with this Platonic text; but even more importantly, it will highlight the reasons why two thoughts that are so similar in so many ways end up taking two distinct directions at this fundamental crossroads.

## 2. *Ut Pictura*

In the dialogue named after him, *Phaedrus* is told by Socrates

<sup>3</sup> Here, Derrida recognises that his “the thought of *différance* implies the entire critique of ontology undertaken by Levinas. And the concept of trace like that of *différance* thereby organizes [...] the network which reassembles and traverses our ‘era’ as the limitation of the ontology of presence” (*ibid.*). In Levinas, the trace is the way through which the Face signifies the absolute Absent dimension whence it comes, shattering the phenomenal order without ever appearing (see Levinas 1967, p. 199).

a well-known Egyptian myth (*Phdr.* 274c-275b):<sup>4</sup> on the banks of the Nile, the ancient god Theuth, inventor of writing, decided to gift this technique to Thamus, ruler of Egypt, promising that it would make its inhabitants wiser and reinvigorate their memory; in response, the king rejected the offer of the god, arguing that writing would rather lead to opposite effects, tricking citizens with an illusory wisdom.

One of the conceptual issues addressed by both Derrida and Levinas concerns the parallel that, shortly after this tale, Plato establishes between γραφή and a third expressive dimension, which goes beyond the binomial orality-writing: painting. Socrates tells Phaedrus:

Yes, because there's something odd (δεινόν) about writing, Phaedrus, which makes it exactly like painting (ζωγραφία). The offspring of painting stand there as if alive, but if you ask them a question they maintain an aloof silence. It's the same with written words: you might think they were speaking as if they had some intelligence, but if you want an explanation of any of the things they're saying and you ask them about it, they just go on and on for ever giving the same single piece of information (*Phdr.* 275d).

The first crucial aspect in Plato's argumentation refers to the irredeemable fixity which painted figures and written discourse allegedly share. Such a parallel is not exclusively Platonic<sup>5</sup> and these images are largely employed in the debate between oral and written speech, which gained primary importance over the 5<sup>th</sup> and the 4<sup>th</sup> centuries B.C., after the gradual spread of writing in Greek society.<sup>6</sup> Nevertheless, Platonic argumentative and lexical choices reveal a peculiar poignancy: the comparison between writing and painting is in fact indicated through the term ζωγραφία, which, as Bruno Centrone (Plato 1998b, p. 170) and Marie-Pierre Noël (Noël 2010, p. 96) remark, is made up of the noun ζῷον, indicating both the living being and the painted figure, and the root \*γραφ- which, in its realisation in the noun γραφή, expresses the gesture of tracing a sign of any kind, either alphabetical or pictorial.

This parallel strongly suggests the idea that both painting and writing, despite trying to transfer living vividness to graphic strokes, always fail to capture it. In this Platonic passage, such a comparison is articulated through the juxtaposition between the irredeemable

<sup>4</sup> From now on, Robin Waterfield's translation will be used (Plato 2002).

<sup>5</sup> For a complete overview of these *loci*, see Noël 2010, pp. 91-107 and Palumbo 2008, p. 212.

<sup>6</sup> The most evident example is the resemblance with Alcidas' oration *On the Authors of Written Speeches or on the Sophists*. On the relation between Plato and Alcidas, see Avezù 1982, O'Sullivan 1992, pp. 42-62, Piazza 2020.

silence of paintings and the inability of written texts to answer additional questions: while, for pictorial art, this rigidity manifests itself as a solemn mutism, written texts would do so by repeating the same words over and over again. To put it shortly, both writing and painting are constitutively unfit to lend themselves to an authentically dialogical situation.

The Platonic argumentation is taken up in a rather punctual manner by Levinas, who, in the aforementioned conference *L'écrit et l'oral*, evokes Plato's *Phaedrus* on several occasions (Levinas 2009, pp. 204, 213, 214, 215). In particular, he mentions the same passage quoted above and observes that "Plato compares writing to painting, which seems to be able to respond but does not" (Levinas 2009, p. 209, my transl.).<sup>7</sup> Such an insufficiency – he continues – is made even more obnoxious by the fact that not only does writing fail to answer the questions that it is asked – just like art – but it does not even raise any new ones, abandoning itself "to a silent rapture" (Levinas 2009, p. 210). Exactly like Plato, Levinas approximates art and writing by equalising the silence of art with the inability of written speech to reply: art and writing "speak as to themselves" (*ibid.*) without ever showing a willingness to communicate with whoever challenges them; they do not respond, and thus withdraw from that responsive dimension of language that, in Levinas' view, would constitute the essential horizon for an asymmetrical relationship with an authentic Other.

The mutism of art and its similarity with writing<sup>8</sup> had already been addressed by Levinas in two other previous works, namely *Reality and its Shadow* (1948) and *The Transcendence of Words* (1949), both originally published in *Les temps modernes* (see Levinas 1987a and Levinas 1987b). A strong Platonic echo permeates both texts. In this first one, the notion of 'meanwhile' or *entretemps* is presented (Levinas 1987a, p. 137): an artist – he says – can only give his or her creations a "lifeless life [...], a caricature of life" to be lived in an "instant [that] endures infinitely" where they eternally wait in a "congealed position" (Levinas 1987a, p. 138). Such immobilism does not exclusively concern figurative arts, but involves also music and literature, even though their structure and motifs give an illusory impression of fluidity. The philosopher particularly dwells on the case of literature, maybe the most paradoxical one: in novels characters remain, so to speak, 'imprisoned' within an only fictitious existence, stuck in the infinite repetition of themselves.

<sup>7</sup> From now on, the translation of Levinas' *L'écrit et l'oral* (Levinas 2009) are to be intended as mine.

<sup>8</sup> On Levinas' aesthetics and theory of art see Cohen-Levinas 2010.

The majority of books describe grotesque existences between two petrified moments chosen as a beginning and end, and their characters show a tendency towards fixity no different from the rigidity presented by any sculpture or picture. In this way, they end up being actually “shut up” (Levinas 1987a, p. 139).

In the second essay, Levinas analogously argues that, *just like art*, writing crystallises the living word, depriving it of the vitality that it has in its oral dimension: in written speeches, “words are disfigured or frozen” and “language is transformed into documents and vestiges” (Levinas 1987b, p. 148). He more directly alludes to the profound tie of writing with figurative arts when he states that, in texts, “word [...] is an image and already a picturesque sign” (*ibid.*). On the contrary, oral speech – alive, mutable, and never really retractable – can express the Other in its whole otherness and makes it impossible for the Same to maintain its own isolation and its undisputed subjective power.

The core of Plato’s thesis – the muteness and the rigidity of art as analogous to the irresponsiveness of a written speech that is always repeating itself – seems thus to be shared almost entirely by Levinas. In a certain way, though, he adds a twist to it: writing incompatibility with a true dialogical situation also reveals its unresponsive nature or, better to say, its *irresponsibility*. Thus, through this sort of conceptual leap – from considering it as unsuitable for an authentic dialogical moment to deeming it unable to establish an authentic face-to-face relationship – Levinas translates Plato’s position into ethical terms:<sup>9</sup> ultimately, art and writing are unresponsive and therefore irresponsible, given that, as Étienne Feron brilliantly points out, every answer due to the Other entails “at the same time responding to and responding of” (Feron 1992, p. 83, my transl.).<sup>10</sup>

Needless to say, this intersection of themes receives ample attention in *Plato’s Pharmacy*, too. Indeed, the Egyptian tale of the *Phaedrus* is the speculative core of Derridean commentary on Plato, for it represents the context *par excellence* where Western tradition disqualifies writing and reduces it to a mere reproduction of the more authentic oral speech. The French philosopher takes up the Platonic adage by commenting that the gloomy silence shared by pictures and writing arises from the insufficiency that they both show when questioned “before the tribunal of λόγος” (Derrida 1981, p. 136). Actually – he adds – the insufficiency of writing

<sup>9</sup> As Wolff remarks, there is profound continuity between the linguistic and the ethical dimension in Levinas’ thought (Wolff 2007, p. 228).

<sup>10</sup> The connection between the act of answering and responsibility is underlined also by Derrida in his *Adieu* (Derrida 1999, p. 5)

is even more blameful: in fact, while the silence of painting and sculpture is “normal”, the trickery of writing is all the subtler because it imitates what is supposed to break the silence by definition, namely the oral word (Derrida 1981, p. 137). As reiterated several times, the creeping silence of writing expresses itself in the form of repetition. Derrida writes:

Writing would be pure repetition, dead repetition that might always be repeating nothing, or be unable to *spontaneously* repeat itself, which also means unable to repeat anything *but* itself: a hollow, cast-off repetition. This pure repetition, this “bad” reissue, would thus be tautological. Written λόγοι “seem to talk to you as though they were intelligent, but if you ask them anything about what they say, from a desire to be instructed, they go on telling you just the same thing forever (ἐν τῷ σημαίνει μόνον ταῦτόν ἄει)” (275d). Pure repetition, absolute self-repetition, repetition of a self which is already reference and repetition, repetition of the signifier, repetition which is null or annulling, repetition of death – it’s all one. Writing is not the living repetition of the living (Derrida 1981, pp. 135-136).

As already remarked by Levinas, writing incapacity to answer condemns it to perpetually repeat itself, without any chance to grow or develop. In Derrida’s analysis, however, these notions – tautology, repetition, iterability – allude to a very specific hermeneutical and semantical field, employed by the philosopher in many other works.<sup>11</sup> As he clearly states in *Signature Event Context* (Derrida 1982, p. 315), the fact that writing cannot but always repeat itself represents its deepest structure.<sup>12</sup> Nonetheless, from a phonocentric point of view, this acts as evidence of the weakness of writing: by repeating itself, it only reaffirms its in-authentic and subsidiary nature, for it can just showcase the repetition of the “supplement” in the heteronomy of its *standing-for*. In Derrida’s eyes, Plato condemns this kind of repetition because it creates doubles and non-original reflections which, freed from their model, can multiply, deploy confusing games of references, scatter, deteriorate and, in short, produce *différance*. In this vicious circle, writing ultimately proves to be mimetic and phantasmatic.

To further explain his position, Derrida resumes the comparison with painting. After likening writing to ζωγραφία – he remarks – Plato defines it by using another term belonging to the semantic

<sup>11</sup> The idea of repetition is especially thematised in *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond* (Derrida 1987), particularly in the light of Freudian psychoanalysis (see Dooley 2006, pp. 67-106). On this, see also Bearn 2000, Daylight 2012 and Possati 2013, pp. 55-67.

<sup>12</sup> As is well known, the notion of iterability represented the core of the 1972 debate between Derrida and David Searle, initially stimulated by Searle’s *Reiterating Differences. A Reply to Derrida* (Searle 1977, p. 198-208). For a reconstruction of this debate see Moati 2007.

field of image, εἶδωλον (*Phdr.* 276a): written discourse is defined as a mere *image* of the one produced through voice. In another well-known Platonic passage from the *Cratylus* (*Crat.* 432b-c), Socrates makes an interesting point on the status of images: an image must under no circumstances reproduce all the characteristics possessed by that of which it is an image; otherwise, two identical entities will be produced, and neither of the two would be more image than the other. Rather, an image indicates its model while keeping a certain distance from it: to use Patrizia Laschia's words, "an image [...] represents the original, but does so through a series of deformations that define an image as such" (Laschia 2011, p. 113, my transl.). On the basis of similar considerations, Derrida can conclude that what painting and writing really have in common is precisely their mimetic status: they resemble each other because they resemble their model.<sup>13</sup> What they really share is "resemblance itself" (Derrida 1981, p. 137) or, better to say, their dissimilar resemblance.

As an image, written discourse is *necessarily* deforming and transforming and, every time it is repeated, it also repeats its deformation<sup>14</sup> and its transformation. Writing "is *doubled* as soon as it appears, as soon as it presents itself" and its repetition is "the very movement of non-truth: the presence of what is gets lost" (Derrida 1981, p. 168). To put it bluntly, iterability causes immediate alteration<sup>15</sup> and, paradoxically, tautology results in alterity.

At this point, Derrida feels the need to introduce a last paradoxical element of clarification: in a subtle interplay of contrasts, the philosopher notes that repetition, despite producing alteration, is also essential to ground identity, holding the key to both deformation and ideal affirmation, *at the same time*. Somehow, by repeating the identical in its stability, the movement of iterability establishes and affirms the ideal: "the εἶδος is that which can be repeated as the same, being the same", in its steadiness and preserving recursion (*ibid.*, slightly adapted). The very ideality of the εἶδος coincides "with the possibility to be repeated as such" (*ibid.*): it is only through repetition that ideality can assert itself and subsume the particulars in its archetypal grip. Accordingly, in order to respect this mirroring of opposites, the first movement of repetition is played out by writing, whereas the second

<sup>13</sup> This comparison appears also in *The Double Session* (Derrida 1981, pp. 188): "But painting and writing can only be images of each other to the extent that they are both interpreted as images, reproductions, representations or repetitions of something alive." On this, see Neel 1988, p. 162.

<sup>14</sup> See also Botter 2015, pp. 20-22.

<sup>15</sup> In *Signature Event Context* (Derrida 1982, p. 315), the philosopher explicitly links the possibility of repetition to the idea of alteration via the etymological reconstruction of the term 'iterability', linked to 'itara', the Sanskrit word for 'other'. On this, see Beam 2000, p. 450.



is exclusively guaranteed by voice: in this case, repetition is “repetition of life” and tautology “is life only going out of itself to come home to itself. Keeping close to itself through [...] φωνή” (*ibid.*). One year earlier, Derrida had already highlighted that idealisation is precisely the movement by which sensitive exteriority, represented here by a voice which auto-affects the speaking subject, submits itself to his or her “power of *repetition*” (Derrida 1976, p. 166, my emphasis): in this extreme proximity to conscience, the oral word can be pronounced again and again without changing its meaning – “speech and conscience of speech” (*ibid.*) which collapse into the claim of pure ideality and absolute dominion over the (in)variability of meaning. This is why, to come back to the 1968 work, in its last pages (Derrida 1981, pp. 169-171), Derrida imagines a troubled Plato who, after closing his pharmacy, tries to distinguish and distill the two repetitions in his φάρμακον, the deadly from the life-giving one, without ever succeeding. Nevertheless, it should be asked if this is a correct portrayal of Plato’s intention.

Back in the section where Derrida comments on it (Derrida 1981, p. 136), he appropriately mentions two other contexts – *Ep.* VII. 342a-344d and *Prot.* 328e-329a – where Plato directs similar criticism to writing. In the latter, Socrates compares a certain type of orators to books: just like books, those who allegedly possess great eloquence cannot reply when prompted to better explain their thesis. On closer inspection, the situation described generates a curious game of cross-references: here, it is the oral speech that happens to be, in a certain sense, the reproduction of a written one, which, as explained, is a reproduction of vocal discourse in its turn. It is legitimate to infer, then, that the plain and simple restoration of written discourse to orality is not enough and does not provide, for Plato, a way to redeem it. On the contrary, it seems that even those oral speeches that present analogous repetitiveness and rigidity receive the same anathema as writing. Moreover, in the very same passage from *Protagoras*, Socrates complains that, as soon as they have the opportunity, some orators resume their long monologues without ever giving the floor to others or letting them speak. This description partially contrasts with Derrida’s hypothesis: as a matter of fact, in this case, the pacified soliloquy of the speaker who understands his word in the purity of self-affection does not constitute a model to pursue at all, but represents the very reason why Plato attacks rigidity and inflexibility in writing and rhetoric.<sup>16</sup>

That is why, on the one hand, it could be legitimate to state

<sup>16</sup> On Plato’s disapproval towards the rigidity of rhetoricians, poets, and legislators’ (oral) speeches see Cerri, pp. 102-103.



that Derrida thinks of an excessively dogmatic and too little aporetic Plato: as Franco Trabattoni observes, in a certain sense, λόγος is, *par excellence*, that which opens up to reformulation and, “by its intrinsic nature, refers its judgment (precisely in the sense of Derridean referral)” (Trabattoni 2004, p. 555, my transl.). In some cases, Plato criticises written texts – or any other communicative form that imitates it – precisely because they are irreformable or, to use Giovanni Cerri’s fitting expression, “structured” (Cerri 1991, pp. 93-117). To a certain extent, then, Derrida neglects the properly destructuring and *deconstructive* value of the Socratic διαλέγεσθαι, portraying Plato merely as the philosopher who “gags his ears [...] the better to hear-himself-speak” (Derrida 1981, p. 170), while overlooking that he is also the one who attacks rhetoricians and sophists for withdrawing from dialogue.<sup>17</sup>

On the other hand, one should not risk anachronistically attributing a sort of modern hermeneutical relativism to Plato:<sup>18</sup> indeed, as Ernst Heitsch suggests, the only antidote to this fixity consists in a “nachholen” (“resuming”) which implies the possibility of “dasselbe anders sagen” (“saying the same thing otherwise”, Heitsch 1987, p. 39, my transl.): the resumption (or repetition?) granted by oral speech implies the *oral* possibility of repeating the same otherwise, formulating the same theses differently or adding further arguments to support one’s position.<sup>19</sup> To quote Trabattoni again, Plato’s knowledge “cannot manifest itself except through the experience of responding, and therefore it cannot be thematised; but it is also true that, behind it, there must be the metempirical truth that governs it and determines the ability to respond” (Trabattoni 1993 p. 99, my transl.). To put it simply, oral discourse allows us to say the same thing differently,<sup>20</sup> whereas, precisely because of their inflexibility, written texts run the risk of suggesting something different by using the very same words. In some conditions, it is this last repetition that Plato would like to avoid, as it will be soon highlighted.

The analysis of the double interpretation of the Platonic com-

<sup>17</sup> While discussing Derridas’ notions of phonocentrism, Walter Ong stresses a similar point, with a particular focus on poetry. In Plato, the relationship between orality and writing is more nuanced than in Derrida’s reconstruction: Plato did criticise writing in the *Phaedrus*, but “in his *Republic*, he [also] proscribed poets [...] because they stood for the old oral, mnemonic world of imitation” (Ong 2002, pp. 163-164). This point was first made by Havelock: the “poetical and oral state of mind” of Greek audience is “for Plato the arch-enemy”, for it hinders the autonomous and dialectic analyses of philosophical rationalism (Havelock, pp. 46-47).

<sup>18</sup> On this, see Trabattoni 1993, pp. 95-99.

<sup>19</sup> The same thesis can be found in Heitsch 1988, p. 222.

<sup>20</sup> See also Szlezák’s position (Szlezák 1985, p. 11).

parison with painting given by Levinas and Derrida has been fully examined. As it has been shown, on the one hand, Levinas seems to fully accept Plato's criticism towards the fixity of writing and its inability to manifest the living presence of the Other. On the other, Derrida only focuses on Plato's rejection of second-degree devices of signification, reducing his position to the simple pursuit of a metaphysical reign of pure meanings; by doing so, however, he neglects the potential that oral dialogue has – even in Plato – to enter into contact with an authentic otherness, even when in a conflictual way.

Nevertheless, the profound implications of Platonic discourse and the transformative power of the repetitiveness of writing seem to elude Levinas. This exegetical short-sightedness also manifests itself when, in the aforementioned *L'écrit et l'oral*, he adds that the repetitiveness of written speech could only be redeemed by “deciphering” (Levinas 2009, p. 209) the text or, to put it differently, by interpreting it. The final section will discuss why this correction is not applicable from a Platonic perspective.

### 3. *In the Name of the Father*

The debate between Levinas and Derrida extensively dwells on the relationship between the text and its author. Again, the confrontation with the *Phaedrus* will serve as a fundamental acid test. In the following lines of the dialogue, a further problem is addressed, that refers to the consequences deriving from the material nature of written speeches: texts have the chance to spread, circulate, and survive to their context of production. Written discourses can be separated from their author, or, to use the exact expression of the dialogue, from their *father* (see *Phdr.* 257b). It might be useful to read Plato's own words:

Once any account has been written down, you will find it all over the place, hobnobbing with completely inappropriate people no less than with those who understand it, and completely failing to know who it should and shouldn't talk to. And faced with rudeness and unfair abuse it always needs its father to come to its assistance, since it is incapable of defending or helping itself (*Phdr.* 275d-e).

When it circulates, a text cannot choose whom to address and is likely to fall into the hands of those who cannot understand it. Abandoned in a dimension of complete exteriority, written discourse constantly runs the risk of being attacked for no reason and, ultimately, misunderstood. Only the author, its father, its

source and principle, is able to defend it, in a way that presupposes his presence.

Derrida dedicates an in-depth analysis to the figure of the father in his *Plato's Pharmacy*: by “questioning the metaphors” of the dialogue (Derrida 1981, p. 78, slightly modified), he points out that the *Phaedrus* manifests a recurring pattern in Western tradition, which consists in assigning “the origin and power of speech, precisely of λόγος, to the paternal position” (Derrida 1981, p. 76). The peculiarity of writing consists precisely in the relationship that it maintains with its father’s *absence*. This relationship – Derrida adds – has a covertly ambiguous nature: for sure, the author’s absence represents a weak spot for the written discourse, which causes, in Derrida’s words, the “orphan” to be pitied (Derrida 1981, p. 77). As Vincenzo Costa points out, signs and written speeches become bearers of an “extreme danger” that lies precisely in the risk of miscommunication, misinterpretation, and, ultimately, “in the oblivion of the original author’s intention [...], which the sign was only supposed to transmit, without any alteration” (Costa 2010, p. 162, my transl.).

Nevertheless, writing can continue to exist *precisely* because of this lack and because of its independence from its author: according to Derrida, then, while pitying writing as an orphan, “one also makes an accusation against him [...] for claiming to do away with the father” (Derrida 1981, p. 77) and finally committing a proper “patricide” (Derrida 1981, pp. 145-146). The autonomy of written speech primarily results in its freedom from the *vouloir-dire* of the author. The main characteristic of a sign – Derrida adds in *Signature Event Context* (Derrida 1982, p. 317) – is possessing a “force of breaking” with respect to its original horizon, which includes, above all, “the intention, the meaning which at a given moment would animate his [i.e., the author’s] inscription”. Writing is such – and that is its original sin in Plato’s eyes – precisely because it can outlast its own context of production and remain readable even if the author’s original intention fades away.

It remains to be asked whether this is the case for Levinas as well. In *L'écrit e l'oral* this issue is explicitly addressed by quoting the very passage from the *Phaedrus* mentioned before: “Plato ultimately established the essence – and the weakness – of writing with an emblematic formula: ‘discourse that cannot help itself’” (Levinas 2009, p. 201). A few lines afterwards, the philosopher resumes the same words, adding that the “author is not there to answer the questions that the text raises” (Levinas 2009, p. 213). One would expect, then, that the help evoked by Levinas is the father’s and

that bringing assistance to a text means anchoring its meaning to the author's intention, defending his or her theses, even when the text presents reticence or gaps. Levinas' indications partially go in this direction: "faced with this absence of the author in writing", we take care to report him or her, at least vicariously, within the text, and we do so by adapting it and making it consistent with the historical figure of the author. With this gesture – Levinas further points out – "philology begins" (*ibid.*).

Surprisingly, however, the outcome of this operation is not positive at all in Levinas' eyes, who very evidently takes a different path from Plato on this: with philology, the reader does not listen to the text anymore and starts to reconstruct a work which is already silenced, now relegated to an unmeaningful past. According to Levinas, perceiving the author's absence implies the *risk* of explaining a text in the light of his or her personal biography or historical-cultural context. Ultimately, the reader is led to seek the most authentic meaning of the text not in the text itself, but in the author's personality: in this way, a text is definitively suppressed, surpassed, and its truth has become relativistic. Levinas explains:

Reading ceases to be the disposition of one who listens and becomes the reconstruction of a dumb text. Thereafter, the absent author himself becomes one of the elements of this reconstruction. We are no longer interested in him, in his reality of thing in itself that expresses itself, but in the phenomenality of an empirical being who works, writes<,> has a biography<,> has been influenced<,> and is entirely made up of adjectives and properties [...]. The text is passed over and thrown back into the past, into the horizon of its author, its discourse is not looked at in the face, but from the side. It is read insofar as it refers back to an author and to this author's surpassed horizon (Levinas 2009, pp. 213-214).

In Levinas' perspective, a thought satisfied with writings is profoundly relativistic because the truth of writing, at least when understood in a philological sense, is still modeled on vision: meaning is reduced to a phenomenon that can be grasped only because it appears as a part of a (phenomenological) horizon. This attitude would bring with it an even more serious consequence: while in oral speeches the Other is impermeable to any risk of appropriation or violence by the Same, the act of the philologist precisely consists in turning the author into an object of knowledge, completely captured in the modality of understanding. The reader is left alone to think by himself or herself, in his or her complete self-referentiality. The interlocutor becomes, at most, "a curious, picturesque foreigner" or "a barbarian that is watched while speaking but not listened to" (Levinas 2009, p. 214). The Other is eventually thematised and reduced to a mere answer to

the questions “who?” and “what?”, which constitute the most urgent interrogations of the ontological language of the Said (Levinas 1991, p. 24). When the text is completely overcome, the reader ends up “believing as little in the truth that it enunciates as an archaeologist who exhumes a prehistoric ax but does not think even for a moment to use it” (Levinas 2009, p. 214.).

Ultimately, it is with this philological attitude that written speech falls silent and is condemned to repeat the same thing forever, as Plato said, imprisoned in its context of production, now definitively over, and unable to produce novelty: in other words, it is precisely the claim to bind it to its father’s original intention that which causes the text to lose its voice and die. The remoteness of the father is dangerous not because the written discourse could fall into the wrong hands and be misunderstood, but because the author’s absence could cause the reader’s attempt to restore it in a fictitious way, making both the text and its author an antique devoid of any vitality. Levinas’ game is thus unmasked: while using Plato’s words, he makes a profoundly anti-Platonic gesture,<sup>21</sup> which demonstrates instead great harmony with Derrida’s reflections. Confronting a text and questioning it does not mean bringing it back to the intention of an archaeologically reconstructed author, but, on the contrary, freeing it from its author’s ghost and finally letting it *speak*: it is by this *transcending* (see Levinas 2009, p. 208) the author’s intention and sprouting potency-to-say of texts, that “I find myself again in a dialogue-situation” (Levinas 2009, p. 209).

#### 4. *A Final Face-to-Face*

The final stages of this interpretative path have eventually been reached. Derrida’s and Levinas’ figures confront each other in a mirrored image: as already mentioned, on the one hand, in Plato’s argumentation Levinas correctly grasps and appreciates the openness granted by oral speech and the fact that it allows the encounter with an authentic Other, whose reply is always updatable and therefore never completely predictable. On the contrary, Derrida underestimates the deconstructive value of an authentically dialogic situation and reduces the Platonic dialogue to a disguised soliloquy. On the other hand, he correctly identifies the mimetic, distorting, and therefore dangerous value that Plato assigns to writing, in a way that Levinas does not seem to see. Above all, this distorting power is

<sup>21</sup> On this, see Chardel 2002, p. 95.

expressed in the bracketing of the author's signifying intention, which Plato deprecates and Levinas, in contrast, identifies as the only way to establish an authentic relationship with the text. While Derrida's Plato is excessively dogmatic, Levinas' is excessively hermeneutic, and yet the general impression conveyed by this exegetical comparison is that the former brings forth the deep motivations and implicit assumptions of the Platonic text in a more legitimate way.

In a wholly paradoxical sense, however, it is Levinas' hermeneutical operation, much more than Derrida's, the one that cuts ties with that tradition that sees the text as inseparable from the signifying intention of its author and accepts the risk of misunderstanding, even when it is enormous: in short, Levinas is the one who, while reading Plato, gets definitively rid of him.

In this double rendering of the exegesis of the *Phaedrus*, the difference between the hermeneutical paths traveled by the two authors is played out: on the one hand, Derrida's approach understands interpretation as a game that is iterable, but still delimited by rules – those provided by the network of continuously diverging signs; on the other, Levinas' method not only thinks of an *infinitely* interpretable text, in which the potency-to-say always exceeds the will-to-say, but wants the hermeneutical gesture to be unrelated, external and transcendent with respect to any horizon. Thus, if, for Derrida, *il n'y a pas de hors-texte*, for Levinas it is precisely the text-context that limits interpretation.

This is also the reason why, on closer inspection, Levinas argues that whoever interprets the text authentically returns to in the situation of orality: once more, if for Derrida, every appearance of signs and meanings falls *already* within the text (*il n'y a pas de hors-texte!*), for Levinas any hermeneutical act *already* brings the text back to voice and dialogue, precisely because it lets the context behind it collapse.

Perhaps, then, it is in the mutual effort of somebody who lends an ear to the other, but hears nothing, and somebody who takes a look at the other's words, but finds nothing to read, that the misunderstandings of the colloquium between Levinas and Derrida must be comprehended.

## References

- Avezzù, G., *Alcidamante. Orazioni e frammenti*, L'Erma di Bretschneider, Venice 1982.  
Bearn, G.C.F., *Differentiating Derrida and Deleuze*, in "Continental

- Philosophy Review”, 33 (2000), pp. 441-465.
- Botter, B., *Emozione e realtà nell’immagine di Platone*, in “Rivista Classica”, 28 (2015), pp. 15-34.
- Cerri, G., *Platone sociologo della comunicazione*, Il Saggiatore, Milan 1991.
- Chardel, P.-A., *Du primat du visage aux richesses inattendues de l’écriture*, in “Revue philosophique de Louvain”, 1/2 (2002), pp. 186-211.
- Cohen-Levinas, D. (ed.), *Le souci de l’art chez Emmanuel Levinas*, Manucius, Paris 2010.
- Costa, V., ‘Volerne sapere. Intenzionalità e produzione del significato’, in J. Derrida, *La voce e il fenomeno*, Jaca Book, Milan 2010, pp. 147-173.
- Daylight, R., *What if Derrida was Wrong about Saussure?*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2012.
- Derrida, J., *De la grammatologie* (1967), transl. G. Chakravorty Spivak, *Of Grammatology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1976.
- Derrida, J., *L’écriture et la différence* (1967), transl. A. Bass, *Writing and Difference*, Routledge, London 2001.
- Derrida, J., *La dissémination* (1971), transl. B. Johnson, *The Dissemination*, The Athlon Press, London 1981.
- Derrida, J., *Marges de la philosophie* (1972), transl. A. Bass, *Margins of Philosophy*, The Harvester Press, 1982.
- Derrida, J., *La carte postale. De Socrate a Freud et au-delà* (1980), transl. A. Bass, *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*, University of Chicago Press, Chicago 1987.
- Derrida, J., *Adieu à Emmanuel Levinas* (1997), transl. P.-A. Brault, M. Naas, *Adieu to Emmanuel Levinas*, Stanford University Press, Stanford 1999.
- Dooley, M., Kavanagh, L., *The Philosophy of Derrida*, Acumen, Stocksfield 2007.
- Feron, É., *De l’idée de transcendance à la question du langage. L’itinéraire philosophique d’Emmanuel Levinas*, Millon, Grenoble 1992.
- Havelock, E.A., *Preface to Plato*, Cambridge University Press, Cambridge MA-London 1963.
- Heitsch, E., *Platon über die rechte Art zu reden und zu schreiben*, Steiner Verlag, Stuttgart 1987.
- Heitsch, E., *Platons Dialoge und Platons Leser. Zum Problem einer Platon-Interpretation*, in “Rheinisches Museum für Philologie”, 3/4 (1988), pp. 243-259.
- Laspia, P., ‘Il discorso dipinto. Scrittura, voce e livelli di significazio-



- ne a partire dal *Fedro* di Platone', in G. Casertano (ed.), *Il Fedro di Platone. Struttura e problematiche*, Loffredo, Naples 2011.
- Levinas, E., 'La réalité et son ombre' (1948), transl. A. Lingis, 'Reality and its Shadow', in S. Hand (ed.), *The Levinas Reader*, Blackwell, Cambridge 1987a, pp. 130-143.
- Levinas, E., 'La transcendance des mots. À propos des *Biffures*' (1949), transl. A. Lingis, 'The Transcendence of Words', in S. Hand (ed.), *The Levinas Reader*, Blackwell, Cambridge 1987b, pp. 145-149.
- Levinas, E., *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Vrin, Paris 1967.
- Levinas, E., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), transl. A. Lingis, *Otherwise than Being or Beyond Essence*, Nijhoff, Dordrecht 1991.
- Levinas, E., *Parole et Silence et autres conférences inédits au Collège philosophique*, Grasset/Imec, Paris 2009.
- Moati, R., *Derrida/Searle. Déconstruction et langage ordinaire*, Presses Universitaires de France, Paris 2009.
- Neel, J., *Plato, Derrida, and Writing*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1988.
- Noël, M.-P., 'Painting or Writing Speeches? Plato, Alcidamas and Isocrates on Logography', in L. Pernot (ed.), *New Chapter in History of Rhetoric*, Brill, Boston 2010.
- Ong, W.J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Routledge, London-New York 2002.
- O'Sullivan, N., *Alcidamas, Aristophanes and the Begins of Greek Stylistic Theory*, Steiner, Stuttgart 1992.
- Palumbo, L., *Mimesi*, Loffredo, Naples 2008.
- Piazza, F., 'Non solo Platone. Il primato dell'oralità nel retore Alcidamante', in F. Orletti, F. Albano Leoni (eds.), *L'antinomia scritto/parlato*, I libri di Emil, Città di Castello 2020, pp. 35-53.
- Plato, *Cratylus*, transl. C.D.C. Reeve, Hackett Publishing, Indianapolis 1998a.
- Plato, *Fedro*, it. transl. B. Centrone, Laterza, Bari 1998b.
- Plato, *Phaedrus*, transl. R. Waterfield, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Plato, *Protagoras*, transl. A.G. Arieti, R.M. Barrus, Rowman and Littlefield, Plymouth 2010.
- Possati, L.M., *La ripetizione creatrice. Melandri, Derrida e lo spazio dell'analogia*, Mimesis, Milan 2013.
- Searl, J., *Reiterating Differences. A Reply to Derrida*, in "Glyph", 1 (1977), pp. 198-208.
- Szlezák, T.A., *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Inter-*



- pretationen zu den frühen und mittleren Dialogen*, De Gryuter, Berlin 1985.
- Trabattoni, F., *Scrivere nell'anima. Verità, dialettica e persuasione in Platone*, La Nuova Italia, Florence 1993.
- Trabattoni, F., *Jacques Derrida e le origini greche del logocentrismo (Platone, Aristotele)*, in "Iride", 3 (2004), pp. 547-568.
- Wolff, E., *De l'éthique à la justice. Langage et politique dans la philosophie de Levinas*, Spinger, Dordrecht 2007.



# Somiglianze di famiglie — tra Wittgenstein e la “scuola schellinghiana”

Francesco Di Maio<sup>1</sup>

## ABSTRACT

Ludwig Wittgenstein made extensive and explicit use of the concept of ‘Family resemblance’, attributing a technical meaning to this expression. This contribution emphasises an ambiguity in the Viennese philosopher regarding this lemma (§2), sometimes an extension of the concept of γένος, other times an instrument for connecting irreducible multiplicities (§3). Therefore, in order to find a structural reason for this ambivalence, this text returns to Arthur Schopenhauer who accused the so-called “Schellingian school” of overusing this concept (§4). Individuating the referent of the vague formula in Henrik Steffens (§5), this paper finally attempts to point out an actual “family resemblance” between Wittgenstein and F.W.J. Schelling. Indeed, by reading the one with the other, the last part of this contribution (§6) shows how the ambiguity of the former’s use of *Familienähnlichkeit* can be traced back to the “criticist” and “dogmatist” positions outlined in the latter’s *Philosophical Letters*.

## KEYWORDS

Family resemblance, Ludwig Wittgenstein, Arthur Schopenhauer, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Henrik Steffens.

A Paulo, per quanto gli dobbiamo

Was ich erfinde, sind neue *Gleichnisse*.

L. Wittgenstein (1977, p. 19)

1. *Ab, ac, ad, ae, af*, etc. è una serie di elementi che individua in *a* il suo genere (o iperonimo) e nei vari elementi le sue specie (o iponimi). Al contrario, la serie *ab, bc, cd, de*, etc., malgrado non preveda una componente comune a tutte le sue parti, mostra pur sempre un certo legame, una qual “somiglianza di famiglia”.

È noto come sia stato Ludwig Wittgenstein a fare un uso ampio ed esplicito del concetto di *Familienähnlichkeit*, attribuendo all’espressione un’accezione tecnica. Al riguardo, il presente contribu-

<sup>1</sup> Alma Mater Studiorum – Università di Bologna; École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris; Centre Marc Bloch, Berlin; francesco.dimaio6@unibo.it.

to sottolineerà un'ambiguità presente nel filosofo viennese (§2). Questo lemma, infatti, a volte sembra risultare un'estensione del concetto aristotelico di  $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$  (*Top.* 102a<sup>31-2</sup>), altre invece uno strumento per connettere fra loro molteplicità irriducibili a un principio unico (§3). Pertanto, per trovare le ragioni di quest'ambivalenza, ritorneremo ad Arthur Schopenhauer – fonte wittgensteiniana –, il quale già ne *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1819; 1859<sup>3</sup>) accusava la cosiddetta “scuola schellinghiana” di abusare di questo concetto (§4). Avanzando delle ipotesi su chi possa essere il referente della vaga formula del filosofo di Danzica (§5), la parte finale tenderà di rimarcare un'effettiva “somiglianza di famiglia” tra Wittgenstein e Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (§6). Leggendo infatti l'uno con l'altro, verrà mostrato come l'ambiguità della nozione di *Familienähnlichkeit* nel primo possa essere ricondotta alle posizioni “criticiste” e “dogmatiste” delineate dalle *Lettere filosofiche* (1795-6) del secondo.

2. Come ammette Wittgenstein, “[n]on posso caratterizzare queste somiglianze [*Ähnlichkeiten*] meglio che con l'espressione ‘somiglianze di famiglia [*Familienähnlichkeiten*]’” (1953, §I.67). Non differentemente dal concetto di  $\gamma\acute{\epsilon}\nu\omicron\varsigma$ , anche questa metafora trae i suoi semi dal campo familiare (de Libera, dir. 1998, §I.2-3; Benveniste 1969, §I,6): “infatti le varie somiglianze [*Ähnlichkeiten*] che sussistono tra i membri di una famiglia si sovrappongono e s'incrociano nello stesso modo: corporatura, tratti del volto, colore degli occhi, modo di camminare, temperamento, ecc.” (Wittgenstein 1953, § I.67). Analogamente

“i ‘giochi’ formano una famiglia [*die »Spiele« bilden eine Familie*]. E allo stesso modo formano una famiglia, ad esempio, i vari tipi di numeri. Perché chiamiamo una certa cosa ‘numero’? Forse perché ha una parentela – diretta – [*eine—direkte—Verwandtschaft*] con qualcosa che finora si è chiamato numero; e in questo modo [...] acquisisce una parentela indiretta [*eine indirekte Verwandtschaft*] con altre cose che chiamiamo anche così” (*Ibid.*).

L'estensione di un concetto, in tal caso, è simile a quando, “nel tessere un filo, intrecciamo fibra con fibra” e la “robustezza del filo non è data dal fatto che una fibra corre per tutta la sua lunghezza, ma dal sovrapporsi di molte fibre l'una all'altra” (*Ibid.*).

Si potrebbe però sollevare l'obiezione che ciò che accomuna “tutte queste formazioni” è la “disgiunzione [*Disjunktion*] di tutte queste comunanze”, ma per Wittgenstein questa replica consisterebbe solo in un gioco di parole – “qui ti limiti a giocare con una

parola [*hier spielst du nur mit einem Wort*]” (*Ibid.*). Il chiasma tra “gioco” e “parola”, tra “*spielen mit den Worten*” e “*Sprachspiele*”, riassume bene il sottile crinale in cui il primato della pragmatica rischia sempre di essere delegittimato dall’istituzione di una semantica trascendentale supposta a priori, cioè di determinati significati che possano stabilire la pertinenza o meno di usi altri dei concetti dati. Proprio per questo motivo, per il filosofo viennese è necessario rimarcare l’istanza che con continuità pervade ed associa tutti gli elementi in questione: “un qualcosa percorre tutto il filo”, ovvero l’“ininterrotto sovrapporsi di queste fibre” (*Ibid.*).

Nell’inciso critico che apostrofa sulla disgiunzione, si deve riconoscere la voce di Bertrand Russell. Lo dimostra la lezione del 1 giugno 1936, dedicata alle questioni dell’etica e dell’estetica. Qui Wittgenstein mostra infatti come il modello interrogativo socratico-platonico del ‘τί ἐστιν?’ – da cui il tedesco ‘*Was ist das?*’ –, qualora lo si analizzasse semanticamente, potrebbe risultare solo come un “problema metafisico”, avvertendolo pertanto come “insolubile” (Id. 1986, pp. 60-1; trad. p. 70). Per scioglierlo, al contrario, è necessario analizzarlo diversamente. Dire che una tale domanda è

“indefinibile non risolve il problema. Perché ‘indefinibile’ e non ‘indefinita’? Il suffisso ‘...ibile’ dice che, per quanto uno provi, non riuscirà a definirla. [...] Russell chiama “o” indefinibile, benché dica che si *potrebbe* definire mediante ‘e’ e ‘non’. Dovrebbe dire [al contrario] che è ‘indefinita’ [...]” (Id. 1993, pp. 366-7; trad. pp. 174-5, trad. mod.).

Per questo motivo, se l’“uso” del concetto, ad esempio, di

“‘bene’ è problematico, non è perché ci manca una definizione. [...] Potremmo risolvere determinati problemi mettendo in evidenza che non si deve cercare una proprietà comune [*common property*] rinvenibile in tutti i casi. Può esserci una parentela [*kenschap*] ma non una proprietà comune [*common property*] che possiamo indicare” (*Ibid.*).

Per inciso, per Wittgenstein i problemi di definizione in estetica e in etica derivano da una sua particolare accezione delle stesse. La prima infatti è limitata ai giudizi estetici relativi all’attributo ‘buono’ (inteso come sinonimo di ‘bello’) e la seconda ristretta a quella che sarebbe meglio definire ‘morale’, in quanto interessata più alla definizione del ‘bene’ che a quella del ‘meglio’ o di altri attributi (Id. 1953, §I,77).

Il concetto di *Familienähnlichkeit*, pertanto, serve ad aprire il campo problematico posto da una domanda “metafisica” e considerare la varietà degli usi che il termine in questione assume, rimarcando quali legami – o, meglio, legami di legami – attraversano

queste pratiche. Per lo stesso motivo, è l'uso a definire i significati delle parole e limitarsi a un significato trascendentale non può che incorrere nell'impossibilità di sussumere in un genere unico una molteplicità di giochi linguistici. La pragmatica precede necessariamente la semantica. L'assenza di un significato uno e primo, pertanto, deve implicare l'abbandono di una classificazione per iperonimi e iponimi definita e onnicomprensiva, in quanto altrimenti porrebbe a sua volta un significato come principio di comunanza di tutti gli enunciati. Non si possono che avanzare delle ricerche che si muovano per osservazioni, localmente, legate agli usi determinati di enunciati puntuali, al di là di un presunto primato di una sintassi logica prestabilita (Id. 1953, §§I,108, 164, 179 e 236).

3. Da cosa proviene questa “metafora” della somiglianza di famiglia? Carlo Ginzburg (2005, §1) ha ad esempio indicato come fonte i ritratti di Francis Galton, detti “compositi” o “generici”, rimarcando l'ambiguità dell'uso fattone da Wittgenstein stesso.

Nella *Lecture on Ethics*, infatti, il riferimento è esplicito:

“per farvi vedere il più chiaramente possibile che cosa assumo come oggetto proprio dell'etica, vi presenterò alcune espressioni più o meno sinonime, ciascuna delle quali può essere sostituita dalla definizione precedente; enumerandole, voglio produrre lo stesso tipo di effetto prodotto da Galton quando disponeva sulla stessa lastra fotografica un certo numero di fotografie di facce diverse per avere il quadro delle caratteristiche tipiche comuni a tutte. E come, mostrandovi una tale fotografia collettiva, potrei farvi vedere quale sia, ad esempio, la tipica faccia cinese, così, passando lo sguardo sulla serie di sinonimi che vi porrò di fronte, sarete in grado [...] di vedere le caratteristiche tipiche comuni a tutti, che sono le caratteristiche tipiche dell'etica” (Wittgenstein 1965, pp. 4-5; trad. p. 7).

Se qui l'accento è sul tratto comune, in altri luoghi Wittgenstein rimarca al contrario la varietà delle forme. Nelle *Note al Ramo d'oro di Frazer* si legge in effetti come la

“cosa che più salta all'occhio, oltre alle somiglianze, mi sembra essere la diversità di tutti questi riti. È una molteplicità di volti con tratti comuni che riemergono costantemente ora qua ora là. E verrebbe voglia di tracciare linee che connettano le parti comuni. Ma mancherebbe ancora una parte dell'osservazione, quella cioè che collega questa immagine con i nostri sentimenti e pensieri. Questa parte dà all'osservazione la sua profondità. Comunque, in tutte queste usanze si scorge qualcosa di simile e affine all'associazione delle idee. Si potrebbe parlare di una associazione delle usanze” (Id. 1967, p. 246; trad. p. 39).

Perché quindi quest'oscillazione? Perché la *Familienähnlichkeit*, se da una parte sembra un concetto capace di ampliare uno spettro d'analisi ad elementi non riconducibili a un principio unico, dall'al-

tra invece si mostra capace di riassorbire sotto un'unica etichetta una varietà di elementi ben più estesa di quanto possa il semplice γένος? Come spiega poco oltre Wittgenstein, quanto concerne la somiglianza di famiglia è precisamente una componente di *Darstellung* (traducibile come 'presentazione', 'esposizione', 'enunciazione'), che possa evidenziare delle connessioni altrimenti lasciate sullo sfondo, virtuali. Pertanto, rendere *Familienähnlichkeit* con il più comune 'aria di famiglia', se non errato, è certo una scelta traduttiva che non evidenzia l'istanza di *mimesis* presente in questo strumento concettuale. Contro Frazer, Wittgenstein indica puntualmente come la "spiegazione storica", intesa "come ipotesi di sviluppo", è "solo un modo di presentare i dati", specificatamente "della loro sinossi". Per questo motivo è

"ugualmente possibile vedere i dati nella loro relazione reciproca e riassumerli in una immagine generale che non abbia la forma di un'ipotesi sullo sviluppo cronologico [...]. Ora questa legge, questa idea io posso rappresentarla mediante un'ipotesi di sviluppo o anche, analogamente allo schema di una pianta, mediante lo schema di una cerimonia religiosa ovvero mediante il semplice raggruppamento del materiale in una rappresentazione 'perspicua'" (Id. 1967, pp. 241-2; trad. pp. 28-30).

Concetto d'"importanza fondamentale", l'*übersichtliche Darstellung* "designa" infatti "la nostra forma di rappresentazione, il modo in cui vediamo le cose". Essa

"media la comprensione, che consiste appunto nel 'vedere le connessioni'. Di qui l'importanza del trovare *anelli intermedi* [*Zwischengliedern*]. In questo caso però un ipotetico anello intermedio deve limitarsi a richiamare l'attenzione sulla somiglianza [*auf die Ähnlichkeit*], sul nesso tra i *fatti* [*der Tatsachen*]. Proprio come si illustrava una relazione interna fra cerchio ed ellisse trasformando gradualmente l'ellisse in un cerchio, *ma non per affermare che una determinata ellisse è scaturita effettivamente, storicamente, da un cerchio* (ipotesi evolutiva), bensì solo per rendere il nostro occhio sensibile a una connessione formale. Ma anche l'ipotesi evolutiva posso considerarla come nient'altro che un travestimento di una connessione formale" (*Ibid.*).

Forti di quanto indicato da Ginzburg, ci permettiamo di evidenziare come è la stessa denominazione doppia in Galton, di ritratti "compositi" o – per l'appunto – "generici", a presentare da subito una tensione tra due possibili suoi utilizzi. Pertanto, il riferimento al γένος indicherebbe il legame intrinseco tra *Familienähnlichkeiten* e alberi genealogici cui il saggio dello storico italiano è dedicato. In ogni caso, per quanto riguarda Wittgenstein, è necessario sottolineare l'importanza dell'istanza enunciativa e dell'uso della rappresentazione, sempre variabile e tale da assumere il suo valore solo in relazione all'effetto ottenuto. Onde evitare di affidarsi a un significato precedentemente dato, come era o è stato possibile tramite

Galton, il seguito di questa esposizione vorrebbe tentare una nuova via circa le influenze di Wittgenstein sulla *Familienähnlichkeit*. Conformemente al concetto che stiamo analizzando, cercheremo così di evidenziare nuovi anelli di congiunzione.

4. “Si era interessato a Schopenhauer tramite suo fratello”, annota Oets K. Bouwsma da una sua conversazione con Wittgenstein (1986, p. 10; trad. p. 27). L’influenza del filosofo di Danzica sull’autore del *Tractatus* è accertata e gli studi critici dedicati al rapporto tra i due sono ormai numerosi (Janik 1966; Micheletti 1967; Nyíri 1972, Lemoine 1975, §7; Lange 1989; Avraham 1992; Mazzeo 1998; Jacqueline 2005, §8; Musio 2005; Schroeder 2012; Gómez Alonso 2018; Peters 2022). Il sintagma *Familienähnlichkeit* ricorre già in *Die Welt als Wille und Vorstellung* di Schopenhauer (1859<sup>3</sup>, pp. 115, 171, 183; trad. pp. 143, 199 e 213). Qui, infatti, si dichiara come la “*morfologia*”, parte della “scienza della natura” dedicata alla “descrizione delle forme”, presenti

“innumerevoli forme, che per noi sono rappresentazioni, infinitamente varie e tuttavia legate l’una all’altra da un’indiscutibile aria di famiglia [*Familienähnlichkeit*], le quali, per questa via, ci rimangono eternamente estranee e, considerate soltanto in questo modo, ci stanno dinanzi come dei geroglifici incomprensibili” (*ivi*, §17, pp. 114-5; trad. pp. 142-3).

A partire da questi passaggi, parte della critica ha sostenuto un’influenza della seconda parte de *Il mondo* sulle “somiglianze di famiglia” delle *Ricerche* (Morris Engel 1969, p. 287 nota 8; Griffiths 1976, pp. 12-3; Bryan Magee 1997<sup>2</sup>, §14, p. 326 e note; Glock 1999, p. 456 nota 15; Lemanski 2016). Contro di questa, è stato ricordato però come la parola ‘*Familienähnlichkeit*’ ricorra tanto in Schopenhauer quanto in centinaia di altri autori tedeschi degli ultimi due secoli: “Non è un termine tecnico, ma un nome composto tedesco comunemente usato” (il qual appunto giustifica la traduzione italiana nel più comune ‘aria di famiglia’ nei testi schopenhaueriani) e, in ogni caso, in Schopenhauer il termine non è relato a problemi di natura linguistica (Schroeder 2012, p. 302). Se non è possibile sciogliere il nodo storico dell’eredità schopenhaueriana, cerchiamo di analizzarlo il problema tramite delle lenti teoretiche. In che modo Schopenhauer utilizza il concetto?

*Il mondo* accusa la cosiddetta “scuola schellinghiana [*Schelling-schen Schule*]” dell’abuso del metodo analogico per giustificare rapporti di similitudine morfologica (Schopenhauer 1859<sup>3</sup>, pp. 170-1; trad. pp. 199-200). La concezione di una “generale, radicale analogia



di tutte le forme con l'archetipo che si ritrova in tutti i fenomeni" era diventata per Schopenhauer il "principio guida" dell'anatomia comparata francese dell'"*unité de plan*" e dell'"*uniformité de l'élément anatomique*" (*Ibid.*). La ricerca di questo piano è stata

"anche l'occupazione principale, o quanto meno lo sforzo più lodevole, dei filosofi della natura di *scuola schellinghiana*, i quali riguardo a questo hanno davvero molti meriti (anche se, in diversi casi, la loro caccia alle analogie della natura degenera in una barzelletta). A buon diritto però hanno stabilito che quella generale affinità e quell'*aria di famiglia* è presente anche nelle idee della natura inorganica, per esempio tra elettricità e magnetismo, la cui identità venne constatata solo più tardi, fra l'attrazione chimica e la forza di gravità, e così via [...]" (*Ibid.*, cors. nostri).

Quello della "scuola schellinghiana" di rinvenire un principio unico di composizione delle forze della natura si dimostra un "tentativo, purtroppo infelice" (*ivi*, p. 171; trad. p. 200). Così Schopenhauer, che pur apprezza il fine della ricerca, non può che diffidare dalla forzatura analogica degli studenti di Schelling. Il rimandare tutto al nome proprio del filosofo di Leonberg è pertanto un argomento *ad hominem*, volto a destituire la validità degli studi dei suoi allievi (Id. 1830-1, §§4-5 e 32).

Se la tesi dell'eredità diretta sulla *Familienähnlichkeit* sembra essere per ora indimostrata, Schopenhauer si conferma un autore prossimo a Wittgenstein. Questi infatti sembra muovere delle critiche analoghe a quelle che *Il mondo* muoveva alla "scuola schellinghiana". Una delle *Vermischte Bemerkungen* del 1931, infatti, critica l'analisi morfologica, qui inerente alla storia mondiale, de *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler (1911-9). Qui, dove pur ricorre l'espressione virgolettata (*ivi*, Bd. I, §3.11, p. 261), il filosofo tedesco sembra usare la *Familienähnlichkeit* come spatala concettuale per un utilizzo improprio del pensiero analogico. Nell'applicazione che se ne dà però – rimarca Wittgenstein –, "si infiltr[ano] di continuo elementi indebiti" al fine di ridurre la molteplicità ad un modello dato a priori: "Così, di fronte a tutte le affermazioni esagerate, *dogmatizzanti*, viene voglia di domandare: ma in tutto questo cosa c'è di vero? Oppure: qual è il caso in cui questo vale davvero?" (Wittgenstein 1977, pp. 14-14e; trad. pp. 39-40, cors. nostro). La "somiglianza di famiglia", pertanto, può essere assunta in un uso dogmatico.

Ma che cos'è dunque questa "scuola schellinghiana" cui Schopenhauer sembra muovere accuse analoghe a quelle che Wittgenstein sembra imputare a Spengler? Dalle ricerche condotte non risulta sia stato individuato il referente di quest'espressione. Pertanto, proviamo ad avanzate delle ipotesi.

La prima è che Schopenhauer si riferisca a Schelling stesso,<sup>2</sup> ma la tesi non convince. Il termine infatti non ricorre che due volte in tutte le sue opere e senza attribuire al concetto un'accezione tecnica (Schelling 1802, *SW*, p. 558, *HkA*, p. 285; 1817, p. 199). Inoltre, poiché il resto de *Il mondo*, così come il suo *Lascito manoscritto* (Schopenhauer 1967, pp. 304-40), è prodigo di insulti nei confronti del secondo dei “tre celebri sofisti del periodo postkantiano” (Id. 1859<sup>3</sup>, pp. xx; trad. p. 16), non si comprende perché Schopenhauer non dovesse aggiungere anche quella ennesima, della *Familienähnlichkeit*, alle già “enormi fanfaronate, per di più terribilmente noiose” del filosofo di Leonberg (*ivi*, p. 31; trad. p. 58). Fosse così, che motivo avrebbe di riferirsi ai suoi allievi?

Una seconda ipotesi suggerisce che Schopenhauer si riferisce a Georg Anton Friedrich Ast, discepolo di Schelling a Jena, che recensì, anonimo, la prima edizione de *Il mondo* (A[st] 1979), ma non ci sono ricorrenze nei testi a suffragarla.

5. Per questi motivi, la nostra tesi è che l'epiteto di “scuola schellinghiana” si riferisca a Henrik Steffens. È noto, infatti, come questi, lungo tutta la sua vita, abbia dichiarato la fedeltà nei confronti della filosofia schellinghiana e di come, in quanto *Naturphilosoph* che si confrontava coi risultati delle scienze naturali del suo tempo, tentava di inserire questi all'interno di un sistema di coordinate date dalla filosofia dell'identità del suo maestro (Corvino 2022). Pertanto, il metodo di cui si faceva forte non poteva che essere un uso spregiudicato dell'analogia. Già i suoi *Beyträge zur inneren Naturgeschichte der Erde* del 1801 tendevano a estendere i risultati di esperimenti tra coppie di viventi anche a specie che non condividevano la stessa “terra”:

“Si potrebbe obiettare che quasi tutti gli esperimenti citati sono stati condotti solo con due famiglie di piante [*Pflanzenfamilien*] strettamente imparentate tra loro, come la vite e il giunco; e non si può negare che a questo proposito sarebbe auspicabile condurre esperimenti precisi con un gran numero di altre piante, anche se è probabile [*wahrscheinlich*] che qui – così come nel regno animale – diverse famiglie non pongano alcun terreno [*mehrere Familien gar keine Erde absetzen*]” (Id. 1801, p. 39).

Similmente la terza delle sue lezioni filosofiche a Copenaghen del 1803 fa esplicito uso del concetto di “somiglianza di famiglia”, in cui il principio d'identità dell'assoluto schellinghiano si sviluppa

<sup>2</sup> Su Schopenhauer lettore di Schelling, cfr. Welchman & Norman (2020); Höfele & Hühn (Hrsg. 2021).

in un processo di individuazione costante. Un'analisi delle varie specie, per questo motivo, non può che condurre a una progressiva estensione del campo di indagine a sempre nuovi tratti distintivi, implicando così l'inesauribilità del processo del "naturarsi" della natura, dunque della sua analisi. Spiega infatti Steffens come la

"descrizione empirica della natura organica si basa sulla necessità di indicare le differenze tra le specie. Inizia con un sentimento, per quanto oscuro, ma necessario, e tutte le descrizioni e le determinazioni, per quanto soddisfacenti, non riescono a elevare questo sentimento a un concetto definito" (Steffens 1803, p. 54; Übersetzt. pp. 54-5).

Per questo motivo, la classificazione deve procedere "da un senso oscuro dell'identità delle varie specie e finisce come è iniziata. Né la descrizione né la classificazione possono avvicinare la specie o la somiglianza naturale della famiglia [*træde Arterne, eller den naturlige Familie – Lighed/den Arten, oder der natürlichen Familien Ähnlichkeit*]" . Tutto il valore della descrizione si riduce dunque a questo: "che ci dà un aiuto, ben necessario e indispensabile, ma pur sempre subordinato. Un aiuto per poter trovare, in ogni caso particolare, che cos'è la specie" (*Ibid.*). Come ha spiegato Pier Francesco Corvino, queste lezioni steffensiane vogliono mostrare come la scienza empirica, "nella sua catena infinita di osservazioni particolari, porti all'assurdo, a meno di un'elevazione a un livello superiore, che da sola non è in grado di garantire". Per Steffens è necessario procedere secondo un metodo differente: "le esperienze vanno esaminate, su di esse è necessario ragionare, al fine di comprendere la loro connessione superiore, in senso analogico. Ciò è evidentemente possibile attraverso un linguaggio che sia capace di ospitare sia il rigore del concetto sia la capacità sintetica delle analogie e delle metafore" (Corvino 2022, p. 57).

Coerentemente, i successivi *Grundzüge der Philosophischen Naturwissenschaft* del 1806 si mostrano come un

"testo con un utilizzo massiccio della quadruplicità come chiave di lettura dell'intero sviluppo. Ci sono quattro angoli del mondo, quattro età, quattro temperamenti, quattro elementi e quattro sostanze basilari [...]. Anche soltanto considerando questa superfetazione della quadruplicità [si intuisce] che il procedere del testo sarà abbondantemente contraddistinto da giochi analogici combinatori abbastanza periferici rispetto alle prove empiriche" (Corvino 2022, pp. 104-5).

Sono queste le ragioni per le quali il testo in questione sarà stroncato da Johann Wolfgang von Goethe in una lettera a Friedrich August Wolf del 31 agosto 1806 (*ivi*, pp. 103 e 140). Infine, similmente alle opere precedenti, anche la prefazione di Steffens

(1810) a *La sfera dei colori* del suo amico pittore Philipp Otto Runge “sfrutta abbondantemente l’uso di analogie” ed è “intriso di uno splendido lirismo e, soprattutto, torna ad insistere sul mezzo della quadruplicità” (Corvino 2022, p. 122).

Commentando il ricordo di Schelling del primo incontro con Steffens (Plitt, Bd. I, p. 244), Xavier Tilliette indica come da “quel momento il Norvegese germanizzato, entusiasta e sensibile, si introdusse nel cenacolo romantico, divenendo il confidente di Schelling, e la sua *tarantola analogica* contribuirà a dare alla filosofia della natura un andamento scapigliato” (Tilliette 1999, p. 66; trad. p. 177, cors. nostro; cfr. Corvino 2022, §1.3). Chiaro è quindi che un autore del genere, non stabilendo un suo canone, legato tutta la vita per linguaggio, sistema e affetto personale a Schelling, stroncato da Goethe, non potesse che incorrere nell’astio di Schopenhauer.

6. Alla luce dei risultati precedenti, si può avanzare una “precipua esposizione” tale da tratteggiare una “somiglianza di famiglia” altrimenti non evidenziata, quella cioè tra Wittgenstein, da cui si è partiti, e Schelling, finora soltanto lambito.<sup>3</sup> Esiste sorprendentemente un’opera schellinghiana su cui Schopenhauer non ha scagliato i suoi improperi. Come commenta sempre Tilliette (1999, p. 35; trad. pp. 109-11), condotte “con vigore, benché terminate con una certa qual confusione”, le *Lettere filosofiche su dogmatismo e criticismo* “hanno avuto la fortuna di piacere a quel brontolone [*grognon*] per eccellenza di Schopenhauer, e non è poco riuscire in un’impresa del genere”. Il beneplacito del filosofo di Danzica ci legittima allora a estendere un legame tra quest’opera schellinghiana e la pragmatica wittgensteiniana. Come sopra ribadito, non essendo questa una “spiegazione storica” – Schelling non è una fonte del filosofo viennese, i concetti del primo non si sono evoluti in quelli del secondo –, l’esposizione di un legame “familiare” tra i due autori è utile e fruttuosa, in quanto permette di sottolineare la morfologia di alcuni tratti presenti in entrambi, altrimenti lasciati cadere sullo sfondo.

In una lettera a Georg Wilhelm Friedrich Hegel coeva ai *Philosophische Briefe*, Schelling dichiarava come la “vera differenza” tra la filosofia critica e quella dogmatica sembrava “risiedere nel fatto che la prima prende le mosse dall’Io assoluto (se non ancora condizionato da alcun oggetto), mentre l’altra dall’oggetto assoluto o non-Io” (Plitt, Bd. I, pp. 76-7; trad. Hegel 1983, vol.

<sup>3</sup> Per una prossimità tra Wittgenstein e Schelling sui temi del neutro e del non senso, si veda Agostini 2020.

1, p. 115). Per Schelling, rifarsi alla filosofia kantiana può portare indifferentemente ad entrambe le soluzioni ed è solo la dimensione effettuale a poterle distinguere. In un linguaggio ancora fedele alla *Wissenschaftslehre* fichtiana, i due *-ismi* si separavano tramite la domanda su dove debba risiedere l'incondizionato, principio della filosofia, se nell'Io o nel non-Io: "Quando si è decisa questa soluzione, *tutto* è deciso". Per Schelling il "più alto principio di tutta la filosofia" non può che essere "il puro assoluto Io", ovvero l'"Io in quanto è posto come mero Io attraverso la *libertà*, non ancora condizionato da oggetti" (Plitt, Bd. I, pp. 76-7; trad. Hegel 1983, vol. 1, p. 115).

La prima delle *Lettere filosofiche* espande quanto anticipato:

"Se dunque consideriamo l'idea di un Dio morale [...], il nostro giudizio è presto fatto. [...] [I]l principio di oppormi al mondo non ha più per me alcuna *grandezza*, se io pongo tra esso e me un più alto essere, se necessario un custode del mondo, per mantenerlo nei suoi limiti. Quanto più il mondo è lontano da me, quanti più intermediari interpongono tra esso e me, tanto più limitata diventa la mia intuizione del mondo, tanto più difficile è quell'abbandono al mondo [...]. La vera arte [...] si oppone a ogni rozzo meccanismo, a ogni accumulazione senza regola della materia dal di fuori" (Schelling 1795-6, §1, *HkA*, p. 51; trad. p. 6).

Detto in altri termini, la differenza tra dogmatismo e criticismo sta in un nuovo campo di possibilità all'azione pratica in quanto, da un punto di vista teoretico, a priori, le due posture sono indistinguibili. Se l'Io assoluto non è che Dio spinozamente inteso, la critica contro il dogmatismo rimarca tutti quegli elementi preconcetti, personalistici, che limitano le possibilità di legame. Si tratterebbe di un condizionamento dovuto ad oggetti, ovvero a un non-Io assurto ad incondizionato.

Schellingianamente pensate, le somiglianze di famiglia assumono una postura "criticista" solo nella loro capacità di ripensare, ridefinendole, le soluzioni possibili ai problemi posti. Il rischio è che dietro al mero lemma si presupponga comunque un modello che sussuma elementi indebiti, ricadendo nel dogmatismo. Tale fu il "Kant" dei teologi dello *Stift* di Tubinga accusati dalle *Lettere* schellinghiane, non dissimilmente da quanto Wittgenstein diffidava in Spengler o di ciò che Schopenhauer ritrovava in Steffens. Ed è così che i *Briefe* di Schelling offrono la possibilità di rimarcare delle caratteristiche morfologiche delle stesse "somiglianze di famiglia" wittgensteiniane, dare cioè una ragione dell'ambiguità dell'uso del concetto nel filosofo viennese. Le *Familienähnlichkeiten*, conformemente alla dottrina delle potenze schellinghiane, possono dimostrarsi criticiste soltanto se poste in una tensione tra due poli estremi contrari, raggiunto uno dei quali si scade nel dogmatismo – termine adottato dallo stesso

Wittgenstein, come abbiamo visto. Un estremo pone un'assolutezza dell'oggetto, una sua ipostatizzazione. È la posizione questa di Spengler, in cui un concetto permette di escludere o inglobare in modo arbitrario relazioni ritenute più o meno legittime o degenerate. Nel secondo, invece, si può rinvenire l'atomismo logico di Russel e la sua diffidenza verso l'uso degli *Zwischengliedern* del suo allievo. Qui, ad ogni singolo termine corrisponde innanzitutto e soltanto il suo significato referenziale e non è possibile estendere ulteriori legami concettuali oltre a quelli già dati. Anche in questo caso si tratta di un'assolutizzazione di un non-Io, specificatamente di una semantica del linguaggio intesa come mediazione e vincolo. In breve, le "somi-glianze di famiglie" non possono che essere criticiste, pena il rischio di un uso inconsapevole e dogmatizzante dello strumento del γένος. Similmente, rileggere Schelling tramite Wittgenstein offre la possibilità di valorizzare determinate categorie del primo che verranno dimenticate dai suoi allievi i quali, non imitandolo sul piano metodologico, saranno troppo presi a cercare forzatamente delle conferme dei meri risultati delle ricerche empiriche del loro maestro.

Se nelle *Lettere filosofiche*, specificatamente nella loro componente pragmatica (Pedro 2017), è possibile intravedere un'anticipazione di quella che lo Schelling ben più tardi definirà "filosofia positiva" (Tomatis 1994, p. 119 nota 44), è possibile allora concludere indicando come la *Familienähnlichkeit*, nel suo intento decostruttivo della metafisica, assuma il suo valore solo se si considera quell'istanza ultima eccedente la ragione stessa e che stana ogni rischio di un significato dato a priori. In altri termini, Schelling qui è concorde con Wittgenstein nel considerare come "significato di una parola [*Bedeutung eines Wortes*]" il "suo uso nel linguaggio [*sein Gebrauch in der Sprache*]" (Wittgenstein 1953, §I.43; trad. p. 28). In una formula asindetica: "*l'uso – il significato – della parola* [*den Gebrauch—die Bedeutung—des Wortes*]" (*ivi*, §I.30; trad. p. 21).

In conclusione, abbiamo visto come il concetto di somiglianza di famiglia, reso celebre da Wittgenstein, ha un uso ambiguo sia nel filosofo austriaco che negli autori che ne descrivono la preistoria, oscillazione i cui estremi abbiamo definito con Schelling "criticista" e "dogmatista". Il primo considera gli oggetti in relazione alla rete di legami in cui è inserito, l'altro invece sussume i rapporti con un'istanza supposta prima. Nella misura in cui "non vediamo chiaramente [*übersehen*] l'uso delle nostre parole", una "rappresentazione perspicua [*übersichtliche Darstellung*] rende possibile la comprensione [*vermittelt das Verständnis*]", che consiste appunto nel fatto che noi

‘vediamo connessioni’ [*die ›Zusammenhänge sehen‹*]. Di qui l’importanza di trovare e d’inventare [*des Findens und des Erfindens*] *membri intermedi* [*von Zwischengliedern*]. Come abbiamo visto ribadire da Wittgenstein nei suoi testi più antropologici, il “concetto di rappresentazione perspicua [*übersichtlichen Darstellung*] ha per noi un significato fondativo [*von grundlegender Bedeutung*]” in quanto “[d]esigna la nostra forma di rappresentazione [*Darstellungsform*], il modo in cui vediamo le cose [*die Dinge*]” (*ivi*, §I.122; trad., p. 60; trad. mod.). La presentazione dei legami è quanto permette di stabilire la possibilità degli stessi, la sua chiarezza assume il significato di significare tutti gli altri significati. In Wittgenstein, così come in Schelling, non è possibile che si diano delle cose in sé, delle *Dingen an sich*, in quanto a determinarle è solo l’incondizionato, l’*Unbedingt*, della rappresentazione. In entrambi, la supposizione di una cosa assoluta, sciolta da legami, o di un suo significato autonomo dato a priori non è che una fallacia dogmatica.

Una somiglianza di famiglia che leghi Schelling a Wittgenstein può allora distillare un antidoto al panlogismo, alla pretesa della ragione di poter chiudere già da sempre la realtà tutta in un unico sistema logico. Certo i punti di lontananza tra i due sono innumerevoli. Per restare nei limiti della nostra ricerca, basti ricordare come in Wittgenstein la consapevolezza e l’analisi dello strumento linguistico attraversa tutta la sua opera, mentre in Schelling resta un elemento limitato solo ad alcuni brani e, in generale, non scandagliato nei suoi effetti fondativi. Allo stesso tempo, proprio una rilettura tramite Wittgenstein dello Schelling più tardo può evidenziare i luoghi – come ad esempio le lezioni della *Filosofia della mitologia* – in cui il filosofo di Leonberg sembra approntare maggiormente una spiegazione storica, ricadendo in quelle letture *dogmaticizzanti* che Wittgenstein rimprovererà a Spengler. In ogni caso, una somiglianza di famiglia tra somiglianze di famiglia, tra Wittgenstein e Schelling – lo spirito di un primo Schelling, più che la lettera dell’ultimo – ci porta a valutare la tenuta degli intrecci che intessiamo in relazione all’istanza pratica. Il rischio altrimenti è di non accorgersi di essere da sempre solo una tarantola analogica che estrae da sé i propri fili.

### Bibliografia

- Agostini G., *La pensée de silence. Blanchot, Wittgenstein et Schelling*, in H. Choplin et al. (dir.), *Maurice Blanchot et l’Allemagne*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre 2020, pp. 139-57.  
 A[st] [F.], *Die Welt als Vorstellung und Wille, von Arthur Schopen-*



- bauer*, in "Jahrbücher der Literatur" 6 (1819), pp. 201-29.
- Avraham W.D., *Genius and Talent. Schopenhauer's Influence on Wittgenstein's Early Philosophy*, Fairleigh Dickinson UP, Rutherford 1992.
- Benyeniste É., *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*. 1. *Économie, parenté, société*, Minuit, Paris 1969.
- Corvino P.F., *Henrich Steffens. Filosofo della natura*, Mauna, San Benedetto del Tronto 2022.
- de Libera A. (dir.), Porphyre, *Isagoge*, Vrin, Paris 1998.
- Ginzburg C., *Somiglianze di famiglia e alberi genealogici. Due metafore cognitive*, in C.-C. Härle (cur.), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata 2005, pp. 227-50.
- Glock H.-J., *Schopenhauer and Wittgenstein. Representation as Language and Will*, in C. Janaway (ed.), *The Cambridge Companion to Schopenhauer*, Cambridge UP, Cambridge 1999, pp. 423-55.
- Gómez Alonso M., *Wittgenstein, Schopenhauer and the metaphysics of suicide*, in "Revista de Filosofia" 30/49 (2018), pp. 299-321.
- Griffiths A.Ph., *The Inaugural Address. Wittgenstein and the Four-Fold Root of the Principle of Sufficient Reason*, in "Proceedings of the Aristotelian Society" 50 (1976), pp. 1-20.
- Hegel G.W.F., *Epistolario*, cur. P. Manganaro, 2 voll., Guida, Napoli 1983-8.
- Höfele Ph., Hühn L. (Hrsg.), *Schopenhauer liest Schelling. Freiheits- und Naturphilosophie im Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*, frommann holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 2021.
- Lange E.M., *Wittgenstein und Schopenhauer. Logisch-philosophische Abhandlung und Kritik des Solipsismus*, Junghans, Cuxhaven 1989.
- Lemoine R.E., *The Anagogic Theory of Wittgenstein's Tractatus*, De Gruyter-Mouton, Berlin-Boston 1975.
- Janik A.S., *Schopenhauer and the Early Wittgenstein*, in "Philosophical Studies" 15 (1966), pp. 76-95.
- Jacquette D., *The Philosophy of Schopenhauer*, Acumen, Stocksfield 2005.
- Lemanski J., *Schopenhauers Gebrauchstheorie der Bedeutung und das Kontextprinzip. Eine Parallele zu Wittgenstein* Philosophischen Untersuchungen, in "Schopenhauer Jahrbuch" 97 (2016), pp. 171-95.
- Magee B., *The Philosophy of Schopenhauer*, OUP, Oxford 1997<sup>2</sup>.
- Mazzeo M., *Wittgenstein e Schopenhauer. Rappresentazione e Volontà del Tractatus*, in "Studi di letteratura e di linguistica", 8 (1998), pp. 167-88.
- Micheletti M., *Lo schopenhauerismo di Wittgenstein*, Zanichelli, Bologna 1967.



- Morris Engel S., *Schopenhauer's Impact on Wittgenstein*, in "Journal of the History of Philosophy" 7/3 (1969), pp. 285-302.
- Musio A., *Il tema dell'io come luogo dell'anti-schopenhauerismo di Wittgenstein*, in "Iride" 3 (2005), pp. 349-72.
- Nyíri J.K., *Das unglückliche Leben des Ludwig Wittgenstein*, in "Zeitschrift für philosophische Forschung" 26/4 (1972), pp. 585-608.
- Peters M.A., *Wittgenstein, mysticism and the "religious point of view"*, in "Educational Philosophy and Theory" 54/12 (2022), pp. 1952-9.
- Pedro T., *Schellings Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus. Eine pragmatistische Relektüre*, in "Deutsche Zeitschrift für Philosophie" 65/19 (2017), pp. 282-301.
- Schelling F.W.J. (von), *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus* (1795-6) in *HkA*, R. I, Bd. 3, pp. 1-112; trad. *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo*, in *Lettere filosofiche su dommatismo e criticismo e Nuova deduzione del diritto naturale*, Laterza, Bari-Roma 1995, pp. 1-84.
- Schelling F.W.J. (von), *Benehmen des Obscurantismus gegen die Naturphilosophie* (1802) in *SW*, Ab. I, Bd. 4, pp. 548-64; *HkA*, R. I, Bd. 12,1, pp. 257-91.
- Schelling F.W.J. (von), *Kunstgeschichtliche Anmerkungen zu Johann Martin Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke* (1817), in *SW*, Ab. I, Bd. 9, pp. 198-206.
- Schelling, F.W.J. (von), *Sämmtliche Werke*, Ab. I-II, Bd. 1-14, Cotta, Stuttgart-Augsburg 1856-61 (abbr. = *SW*).
- Schelling, F.W.J. (von), *Aus Schellings Leben. In Briefen*, Bd. I-III, Hirzel, Leipzig 1869-70 (abbr. = Plitt).
- Schelling, F.W.J. (von), *Historisch-kritische Ausgabe*, R. I-III, Bd. 35 Ca., frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1976ff (abbr. = *HkA*).
- Schopenhauer A., *Der handschriftliche Nachlaß*. Bd. 2, Kramer, Frankfurt a.M. 1967.
- Schopenhauer A., *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819, 1844<sup>2</sup>, 1859<sup>3</sup>), in *Sämmtliche Werke*, Bd. II, Brockhaus, Wiesbaden 1988<sup>3</sup>; trad. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino 2013.
- Schopenhauer A., *Die Kunst, Recht zu behalten* (1830-1), Insel, Frankfurt a.M. 1995.
- Schroeder S., *Schopenhauer's Influence on Wittgenstein*, in B. Vandenberg (ed.), *A Companion to Schopenhauer*, Blackwell, Oxford 2012, pp. 367-85.
- Spengler O., *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München 1918.

- phologie der Weltgeschichte* (1911-9), dtv, München 2003<sup>16</sup>.
- Steffens H., *Beyträge zur inneren Naturgeschichte der Erde*, Craz, Freyberg 1801.
- Steffens H., *Indledning til filosofiske forelæsninger i København 1803*, Gyldendal, København 1968; Übersetzt. *Einleitung in die philosophischen Vorlesungen*, Alber, Freiburg-München 2016.
- Steffens H., *Über die Bedeutung der Farben in der Natur*, in P.O. Runge, *Farben-Kugel*, Perthes, Hamburg 1810, pp. 31-60.
- Tilliette X., *Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. Biografie*, Calmann-Lévy, Paris 1999; trad. *Vita di Schelling*, Bompiani, Milano 2012.
- Tomatis F., *Kenosis del logos. Ragione e rivelazione nell'ultimo Schelling* (1994), in F.W.J. Schelling, *Sui principi sommi. Filosofia della Rivelazione 1841/42*, Bompiani, Milano 2016, pp. 15-448.
- Wittgenstein L., *Philosophische Untersuchungen* (1953), suhrkamp, Frankfurt a.M. 1971; trad. *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 2014<sup>5</sup>.
- Wittgenstein L., *A Lecture on Ethics*, in "The Philosophical Review" 74 (1965), pp. 3-12; trad. *Conferenza sull'etica*, in *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1967, pp. 3-19.
- Wittgenstein L., *Bemerkungen über Frazers The Golden Bough*, ed. Rush Rhees, in "Synthese" 17/3 (1967), pp. 233-53; trad. *Note sul Ramo d'oro di Frazer*, Adelphi, Milano 1975.
- Wittgenstein L., *Vermischte Bemerkungen/Culture and Value* (1977), Basil Blackwell, Oxford 1980; trad. *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano 1980.
- Wittgenstein L., *Conversation 1949-1951 by O.K. Bouwsma*, ed. J.L. Craft and R.E. Hustwit, Hackett, Indianapolis (1986); trad. *Conversazioni annotate da Oets K. Bouwsma*, Mimesis, Milano-Udine 2006<sup>2</sup>.
- Wittgenstein L., *The Language of Sense Data and Private Experience*, in *Philosophical Occasions 1912-1951*, ed. J.C. Klagge and A. Nordmann, Hackett, Indianapolis-Cambridge 1993, pp. 209-369; trad. *Il linguaggio dei dati di senso e l'esperienza privata*, in *Esperienza privata e dati di senso*, Einaudi, Torino 2007, pp. 91-175.
- Welchman A., Norman J., *Schopenhauer's Understanding of Schelling*, in R. Wicks (ed.), *The Oxford Handbook of Schopenhauer*, OUP, Oxford 2020, pp. 49-66.

# *Pleasure of body, order of mind. Kantian remarks about the contemporary theory of emotions*

Ilaria Ferrara<sup>1</sup>

## ABSTRACT

This paper aims to focus on a Kantian “emotional consciousness”, connected to the aesthetic and affective subjectivity exposed in the *Critique of Judgment* and related to some issues concerning contemporary theories of emotions. This essay will try to valorise Kantian anthropological emotions [*Affekten*], that “prepare” the treatment of the pleasure of beauty as a *free game* through a homeostatic balance of bodily sensations. The first part will analyse the concept of Kantian *animus*, seeing how the Kantian perspective on regulative and evaluative emotions offers suggestions on the *appraisal theory*. The second part will try to connect Kantian sensible pleasure with some theories of emotion embodied in contemporary *enactivism*. The last part of the paper, starting from the concept of pleasure as a specific mental activity, will deepen the Kantian conception of “emotional causality” as an essential point of interest for the debate in the contemporary philosophy of emotions, between cognitivism and affectivism.

## KEYWORDS

Immanuel Kant, emotions, evaluation, causality, self-regulation

## 1. “*Affect works like water that breaks through a dam*”: An introduction to a Kantian conception of emotions

It is only recently and starting from contemporary developments of the mind-body problem, that some transcendental readings related to emotions have emerged; both as reflections on the theoretical and empirical gains offered by cognitive sciences and neurosciences and as a return to the philosophical tradition of the past or as a meta-theoretical discourse on affectivity. If this ambit of research has been investigated mostly by phenomenological scholars, the Kantian critical interpretation has begun to take its first steps within themes related to emotion, especially starting from studies on moral motivation – a topic that in recent years has acquired decisive im-

<sup>1</sup> Università di Ferrara. This publication has been finalised thanks to funding by the European Union – Next Generation EU (PRIN 2022, Code 2022MKPF9Y, Project: “The Paradigm Shift in the Modern Understanding of Freedom”). ilaria.ferrara@unife.it

portance in deontological ethics and the ethics of virtue, following the translations in English of the *Anthropological Lectures* above all. Specifically, these last interpretative perspectives have rehabilitated the themes of moral feeling or respect (*Achtung*) according to the idea that in Kant there is a mediated control of emotions given by the cultivation of some natural and habitual moral presuppositions (Guyer 1997; Sherman 2014). Conversely, interpretive positions have questioned the value of emotions within Kant's critical effort, either by relegating them to the level of obscure representations or, again, by reducing their status, principally about the role of pure reason in its theoretical and practical use. These lectures have emphasized a single intellectual pleasure connected to a *need* (*Bedürfnis*) or an aesthetic feeling deepened only starting from a transcendental investigation (Failla & Sánchez Madrid, eds. 2021). On the other hand, the interpretative work of the scholars who think about identity between emotion and feeling leads to readings of them as autonomous mental states, disconnected from the body and different from the emotional models linked to judgments and beliefs (Cohen 2020). To preserve itself from the most recent neo-Jamesian formulations, such as somatic or reductionist conception, Kantian emotion, in these interpretations, is defined exclusively as a feeling of aesthetic pleasure, which would have the function of ascertaining the activity of the faculties of the mind.

Compared to the phenomenological tradition, it is evident that the Kantian position on emotions, in its connection to environment, mind, and body, is still an ambit of research that is little explored. Another reason for this 'forgetfulness' in the literature of emotions is that Kant does not offer a systematic taxonomy of emotions in his works (Sorenson 2002) and does not seem to have a theory independent from a cognitive or moral consideration in mind. From a lexical point of view, some terms such as *Begierde*, *Neigung*, and *Leidenschaft*, are often associated with emotion in the broad sense, although they are quite deceptive as they are linked to the sphere of inclinations and desires. Still, others as *Affekt*, *Gefühl*, or *Rührung*, are delimited within an aesthetic and anthropological treatment. Furthermore, Kant often refers to an active emotional movement, the *Motion des Gemüths*, understood as an inner motion, e.g. *innere Motion*, *Gemüthsbewegung*, or, again, to the word *Erregung*, aimed at explaining the nervous process of excitation or a physiological change that is exemplified by mechanical cause. In these last cases, the Kantian interest in the dynamism of the psycho-corporeal sphere, which also refers to the theme of the strength (*Kraft*) of substances of a scholastic ap-

proach and to those reactive processes that explain biological life, is evident. Again, an interpretation of *Gemüth*, taken in a more general sense, means to interpret Kantian affectivity immediately connected to the body and corporeity.

According to the most common interpretations of the terms mentioned, emotion for Kant does not belong to the field of simple perception, e.g. the *Wahrnehmung*, which is an empirical sensation, nor properly to the feeling, e.g. *Gefühl*, but it seems to connect to affection, e.g. *Affekt*, which emerges through the body and is only partly related to the feeling of pleasure and displeasure, *Lust/Unlust*. Indeed, while some emotional states seem to have some ethical and anthropological value, intuited and achievable, others seem even incompatible with practical (such as passions) and theoretical (as in the case of mental illnesses and their emotional relapses) reason. More specifically, while feeling concerns the system of reason, as it is defined as a specific faculty that supports desire and knowledge, emotion touches the empirical dimension of human subjectivity, included in its bodily structure, located and connected to inclinations that are temporally rapid and qualitatively discontinuous, that “quickly grows to a degree of feeling that makes reflection impossible (it is thoughtless)” (*Anthr.*, p. 252; transl., p. 150), without involving the sphere of sensation, which is not the object of critical-transcendental attention, and without including the practical or aesthetic reflection. Affections are precipitous and rapid states, opposite to passions which instead tend to take root in the soul, and Kant lists among them joy, sadness or affliction, fear, anger, and classifying them as exciting states or as depressive states. Health, for example, is promoted mechanically by nature through several affects: “*laughing* and *crying*, in particular, belong here, – says Kant – anger is also a fairly reliable aid to digestion” (*ivi*, p. 261; transl., p. 161), because they relax and harmonise the life force (*Lebenskraft*), and it regulates the natural and biological state of the animal species. It is therefore clear how many “anthropological” emotions have an essentially dynamic and bodily component, unlike the pleasure of beauty which has only a secondary physical consequence.

Now, in contrast with the traditional marginalisation of Kantian *Affekten* in literature, I will point out some remarks provided by anthropological writings, excluding *Gefühl*'s broader theme from my discussion, while trying to understand if this perspective can be said to be useful for the contemporary theory of emotions. What I would like to suggest in this paper will be a description of a possible *regulatory and evaluative character* of the Kantian perspective on

elementary and natural emotions, not understanding this position simply as a proposal aimed at enhancing the affective sphere as an expressively immediate result of inclinations and instincts, but as the basis for an integral reflection on the body, environment, and mind. To advance this interpretative hypothesis, I will try to read Kantian emotions starting from an investigation of the concept of *animus* (*Gemüth*) (2) and sensible pleasure (*Angenehm*) (3), seeing how they, i.e. emotions, depend on an original affective dimension that is strongly naturalised and they activate a process of natural self-regulation, in which the homeostatic conservation of biological life (*Leben*) and the tension towards the achievement of a balance of emotional sensations prefigure that harmonisation of the transcendental faculties, explained in the subject as a promotion of life (e.g. the feeling of pleasure for the beauty that is connected to it). In this way, my discussion will aim to show the presence of emotional causality, connected to but different from the sentimental subjectivity exposed in the *Critique of Judgment*, which is interesting for the current research on emotions (4).

## 2. *The Kantian animus and the regulation of emotion between body and environment*

The principle of *Gemüthsbewegung*, or *Gemüth* (*animus*), is crucial in my hypothesis of Kantian regulative emotion for three reasons: it is a natural and pre-cognitive ambit that connects human beings and animals; it is an affective dimension that can distinguish a pleasant sensation from an unpleasant one in an elementary way, maintaining the first state and omitting the latter; it is a biological (Zammuto 2018) and anthropological structure (Teruel 2013) that reconnects the system of faculties through a vitalistic and epigenetic interpretation (Meld Shell 2014) of the mind and in close relation with the body. This principle is for Kant a *site* of the human mind where concepts, ideas, and conative representations are connected, in the empirical and transcendental sense (Beck 1969). This intermediate dimension is always available to activate in a reactive sense, that is, react to a stimulus through an immediate response and, at the same time, be able to reflect on this emotional state of excitement and conscious activation. However, it is not just this. This reflexive structure, passive and active at the same time, is also connected to a temporal structure of perceptions of the inner sense,<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Since our representation can be directed as much to the objects of the inner sense (oneself and one's states, and by which one is aware of oneself), as to those of the ex-

which Kant believes is shared, as far as the concept of animality is concerned, even with non-rational animals,<sup>3</sup> because all living beings, according to the empirical law of association, connect the representations of the inner sense, which also has an emotional influence on feeling and the faculty of desire (*Briefwechsel*, Bd. 10, p. 52) Last but not least, *Gemüth* is also capable, in the field of physical and mental illnesses, of canceling negative sensations and reinforcing positive and healthy ones,<sup>4</sup> through rules useful to control and inhibit the morbid sensations that make existence difficult, of causing premature aging, and of shortening life.

Taken in its aspect of sentimental self-reflection and disposition towards sensations learned over time and felt as a representational state conceived as pleasant and unpleasant, this structure of *Gemüth* does not seem to go too far from the contemporary emotional and neuro-biological tradition, whereby an emotion is conceived as the relation between an external stimulus and an internal emotional response mediated by a neural structure. In the same sense, Kant's approach to the theme of the *animus* opens to a consideration of emotions, not simply understood as expressions immediately connected to a conative-desire consideration but to some positions of *appraisal theory* for which emotion is rather a *tendency* to action (Arnold 1960; Prinz 2004; Goldie 2000; Solomon 1993) according to which each emotional state seems to emerge as an element of a regulative relationship in which "intellect and heart [*Geist und Gemüth*]" (*VA – Friedländer*, p. 474; transl. p. 50) mutually collaborate in the modulation of representations that pass obscurely through the body and the environment in which subjectivity is inserted. The connection between *Gemüth* and *Geist* consists in the fact that the former is that animal's ability to experience feelings, impressions, and representations, while the latter

ternal sense (other things outside of us and by which other things are known things), Kant says: "I'm conscious of two kinds of objects: 1. of my subject and my state 2. of things outside me. My representation is direct either to objects or to myself. In the first case, I am conscious of other cognitions, in the second case of my subject. E.g., a human being who is reckoning is conscious of numbers, but not at all of his subject during the time that he is reckoning. This is the logical consciousness (*conscientia logica*), which is distinguished from psychological consciousness (*conscientia psychologica*), where one is conscious only of one's subject. Objective consciousness, or cognition with consciousness of objects, is a necessary condition for cognition of any object. But subjective consciousness is a forcible state. It is an observing turned upon itself; it is not discursive, but rather intuitive. The healthiest state is the consciousness of the outer object. Yet the state of perception or the consciousness of oneself is also necessary, and indeed necessary as a revision" (*ML*, p. 227; transl., p. 46).

<sup>3</sup> Allais 2009 values the possibility of a synthesis of intuitions variously interpreted, beyond the conceptual reunification. For a conceptualist position that can be close to the idea that there are intuitions without clear and distinct concepts, cf. Grüne 2009.

<sup>4</sup> For this, see also Hufeland 1797 and the answer by Kant (1798).



is that intelligence (*Intelligenz*) by which one can transcend that merely passive ability to be determined internally by external forces. The relationship between the two aspects of this first affective and biological knowledge is explained by Kant as a connection between the spontaneity and passivity of the soul, between a vivifying and unitary principle and the unity of the receptive and partially passive forces that characterise the subject in its complexity, especially about its animal element. In other words, and following the results of current experimental approaches, in the Kantian concept of *animus* it is possible to trace irreducibility between *emotion* and *sensation of emotion*, making a distinction between a first reactive level of consciousness and a dynamic active one, beyond the background of that intertwining between subjectivity that emotionally feels the totality of its content and the “I think” that synthetically connects the representations.

In this general scheme, proposals by Lazarus (1982), Frijda (1986), and Damasio (2001), also seem to recall the Kantian perspectives on *Gemüth* originally since they explain the affective process as a *temporal* relationship between a present bodily state and the expectation of future well-being and underline the conception according to which emotion, in addition to defining a sentimental dimension that connects human being and animal, determines a general forecasting capacity connected to selective behaviours useful for self-preservation. In this sense, the sensible pleasure (or animal pleasure) that characterises human beings and beasts alike, is, for Kant, the basis of reciprocal *animality* (*MS*, p. 400; transl., p. 201), a concept not to be understood in a merely negative sense but, above all, a biological one, and concerns the conservation of the species. Animality, which belongs to man and characterises him in his bodily essence, is connected to three impulses: natural conservation, the impulse to preserve the species, and the stimulus which keeps the faculties in their harmonious exercise. The conservation of animality, that is of the human biological element, also passes through a strengthening of sensible pleasure and natural emotions. However, in human being and animals, the preservation of one's nature follows different methods and procedures and it is possible to trace, originally, the existence of a conscience through which the original adaptive emotions are organized into a strategy, an action plan, to organize behavior capable of successfully responding to these needs. In this direction, it is possible to see how in Kant's anthropology, as well as in some models of *primordial consciousness* (Denton 2006), a first form of consciousness emerges, shared with animals, which manifests original emotions (hunger, thirst, desire



sexual, appetite) which are essential for the survival of living organisms. But that is not all. The Kantian perspective seems to go in the direction of some biological conceptions (Edelman & Tononi 2000; Panksepp 1998), which theorize the evolutionary origin of an emotional consciousness in that capacity for the elaboration of an internal 'scene' in which visual and pre-cognitive representations appear (in case of animals, dark representations [*dunkle Vorstellungen*]).

Concerning this perspective, there are many references also offered in Kantian *Anthropology from a Pragmatic point of view* and *Anthropological Lectures*, relating to the foresight capacity of the imagination which defines both animal behaviour in its relationship to the environment, and the human capacity to prefigure possible scenarios or to create tools and techniques or artifacts useful for a technological relationship with the environment:

"The characterization of the human being as a rational animal is already present in the form and organization of his hand, his fingers, and fingertips; partly through their structure, and partly through their sensitive feeling. By this means nature has made the human being not suited for one way of manipulating things but undetermined for every way, consequently suited for the use of reason; and thereby has indicated the technical predisposition, or the predisposition of skill, of his species as a rational animal". (*Anthr.*, p. 323; transl., p. 418)

The relationship between emotion and practical rules and the *regulation* of emotions given by imagination is also expressed in the note to the first section of the *First Introduction to the Critique of Judgement*, where, after having explained the difference between technical-practical rules and maxims of practical reason, Kant says:

"The same holds for the practical precepts concerning the voluntary production in us of a certain state of mind (e.g., the state of stirring or restraining our *imagination*, pacifying or abating our inclinations). There is no practical *psychology* as a special part of the philosophy of human nature. The principles of [how we can produce a certain mental] state using art must be borrowed from those of [how our] attributes can [arise] from what our nature is like, and although they consist of practical propositions, they still do not form a practical part of empirical psychology but belong merely to its scholia, because they have no special principles". (*EE*, p. 199; transl., p. 389)

Kant establishes that those practical propositions that designate the possibility of the object as deriving from the causality of the will, as regards their principle, do not differ from the theoretical propositions which concern the nature of things and certain states of mind. The difference between such a practical proposition and a theoretical proposition concern is not so much their common

reference to the nature of things, as the fact that the former must borrow their principles from nature to “exhibit [*darzustellen*] the representation of an object in reality effective”. The practical precepts that concern the possibility of realizing an object through an arbitrary action are applications of theoretical knowledge and, according to Kant, concern also *human psychology* and the arbitrary production of a *state of mind* (*Gemüthzustandes*), stirring or restraining the imagination (*Einbildungskraft*), pacifying or abating the inclinations (*Neigungen*). This discourse, which calls into question imagination, practical judgment, and technical-practical maxims, therefore defines the *tendency*, expressed also by the contemporary neuro-biological connection between cognition and expression (Adolphs & Damasio 2001), of the species to maintain a regular relationship between faculties and the surrounding environment, training the animal to define its adaptive behaviours and human being to gain experience expressively. Just as Kant considers the reproductive imagination necessary to produce a mental state, however, also evaluating the actual external resources, the recent proposals on emotions understand this emotional *propensity* to act as impulses that push the subject to act in a certain way even if they do not always translate into manifest actions, limiting themselves to “mental actions”.

The Kantian conception of anthropological emotion hence described sounds to exclude an ethical characterisation of affectivity since it proposes an integrated approach in which body, evaluation, and action are connected to the natural end of the “mutual dependence between the preservation of one part and that of the others” (*KU*, p. 371; transl., p. 250), and, secondly, it seems to conceive the emergence of an emotional-sensorial causality. This particular ability of the subject, which can regulate his emotions and achieve a balance, is soon explained by Kant:

“Suppose that we are offered precepts for furthering our happiness, and that, e.g., all they talk about is what we must do about our person to [make ourselves] receptive to happiness. All we present in such precepts are the conditions within [us] under which this happiness is possible, such as modesty, moderation of our inclinations to keep them from becoming passion[s], etc.: we present these conditions as belonging to the nature of the subject, and we also present the way we can produce this equilibrium [*Erzeugungart dieses Gleichgewichts*], namely we present it as a causality that we can exercise and some present everything as [a] direct consequence of the theory of the object [happiness, in this case] as related to the theory of our nature ourselves as a cause”. (*EE*, p. 197; transl., p. 387)

It is evident how much this causality acts independently of moral interest, aimed exclusively at the cultivation of virtues, and which

instead manifests a propensity of human nature toward an *emotional causality* made possible by a subjective capacity for self-regulation of the biological balance of human beings. In this sense, and following the perspective according to which primary consciousness is the ability to build a mental scene integrated into the present which is based on imagination and the integration of perceptive categorization, I would say that the theory of Kantian emotional consciousness differs from the subjective aspects of instinctive behavior and, therefore, is configured in an anti-Jamesian sense.

### *3. Sensible pleasure and homeostatic equilibrium: a possible Kantian emotional awareness and its embodied features*

The exercise of this causality is a particular emotional consciousness, also connected to the concept of sensible pleasure (*Angenehme*) that characterises both humans and animals and is concerned with the sensation of health and disease, which promotes or inhibits the vital forces: this activity is not a moral causality but a subjective indicator of our psycho-corporeal condition, for which emotions become functional dispositions for the survival and the well-being of the organism that characterises every form of life.<sup>5</sup> In his anthropological writings, about affections and passions, Kant believes that the condition of health or disease of our physical organization influences the ability to control the faculties of the mind: reflecting on those uncontrolled forces of bodily affections can also help to understand when sensible pleasure, which is very different from the aesthetic judgment which is expressed as a harmonious and free play, requires a harmony (Engstrom 2007) that must be achieved (*Anthr.*, p. 261; transl., p. 363).

This state of well-being of which one is already aware in the lower faculty of desire, therefore, does not exclude a relevant bodily element, since “Epicurus may certainly be granted that all gratification, even if it is prompted by concepts that arouse aesthetic ideas, is *animal* (i.e., bodily [*körperliche*] sensation” (*KU*, p. 335; transl., p. 205), and involves vibration of the elastic parts of the bowels. In this sense, the relationship with the body and the fact that the judgment on what is pleasant is not based exclusively on the activity of the faculties, but always presupposes significant physical changes

<sup>5</sup> The contemporary neurobehavioral and biological considerations are based on evolutionary positions and the most up-to-date biodynamic concepts. In this sense, desire is interpreted as a homeostatic and adaptive balance of higher vertebrates, that functions as an adaptation mechanism and offers a series of extremely advantageous elements for the survival of the species.

since the vital forces are here connected to the activity of the soul and its balance, explain a particular kind of emotional and bodily sensibleness. Since some sensible perceptions produce representative contents similar to those expressed by evaluation judgments, even without using concepts of the understanding, and this is a representation expressed in a *bodily way*, can be considered the existence of an emotional awareness that is characterised by two indivisible and interdependent moments, one representative and the other causal or, said following contemporary *enactivism*, one emotional and the other evaluative (Varela *et al.* 1991). In this sense, emotions express evaluative properties through the perception of bodily changes and, therefore, the pleasant emotion is linked to the body not only in an evolutionary (Menninghaus 2009) but above all enactive sense. This evaluation can also be considered a general motivation, without expressing itself in a real drive and predisposition to action.

This is better explained in paragraph 54 of the *Critique of Judgment* when Kant defines gratification, that seems “(even if its cause happens to lie in ideas) always to consist in a feeling that a person’s life is being furthered generally, and [this feeling] thus includes furtherance of his bodily well-being, i.e., his health” and describes various forms of this concept based not on the free play of understanding and imagination but on “any changing free play of sensation because it furthers our feeling of health” (*KU*, p. 331; transl., p. 201). This play requires an equilibrium, based on the mathematically controlled musical play of sound impressions, which is grounded on emotional variation and controlled movement that vivifies the mind and the body:

“In music, this play proceeds from bodily sensation to aesthetic ideas (of the objects of affects), and from these back again [to the body], but with the force exerted on the body concentrated. In jest (which, just as much as music, deserves to be considered more agreeable than fine art) the play starts from thoughts, all of which as far as they seek sensible expression, engage the body also. In the exhibition involved in jest, the understanding, failing to find what it expected, suddenly relaxes, so that we feel the effect of this slackening in the body by the vibration of our organs, which helps restore their equilibrium and has a beneficial influence on our health.” (*KU*, p. 332; transl., p. 203)

In a music play, the rapid emotional alternation causes an overall activity of the body and an expressive capacity directed toward the object that arouses the emotion, because the sensations pass from the body to the representations and from these back to the body again. The subjective experience of music, as observed by Colombetti and Thompson (2008), also appears in Kant as an affective incorporation of the object, in which the world is perceived

affectively through the experience of the body itself, as well as the fact the musician experiences his instrument through which an affective state emerges during his performance. In this case, the musical instrument is not an intentional object or an emotion, nor should it be understood in the sensorimotor scheme of the subject: in a musical performance, we have an integral part of the affective experience and its embodied (or bodily) evaluation.

Starting from these considerations, it seems that the Kantian perspective anticipates some assumptions of the *enactivist model* relating to those processes of regulation, sensorimotor organisation, and intersubjective interaction that characterise embodied organisms, that Kant identifies in organised creatures (*organisierter Geschöpfe*), constituted by a continuous mental and bodily activity. This position does not conceive knowledge as meaning realises independently of the environment but as the result of contextual and sensory-motor synergies between nature and agency. Using the Kantian approach to emotions, we see how emotional responses, understood as bodily evaluations, emerge from the obscure representations that go from the senses to the brain (or to the *Gemüth*), almost as if there were a harmony capable of connecting different natural causes. Secondly, the traditional Damasio's critique of William James, relating to the connection between emotions and evaluation, can become a contemporary reinterpretation of the Kantian theory of emotions, since they represent the relationship between cognitive and behavioural stimulus and reaction, distinct from the simple perception of bodily changes, so for Kant, emotional consciousness manages to extend beyond the boundaries of the body consciousness, for example, considering laughter as an emotion positive in the physical sense, but above all relevant from an intersubjective and social point of view, because "Good-natured (open-hearted) laughter is sociable (insofar as it belongs to the emotion of cheerfulness); malicious (sneering) laughter is hostile" (*Anthr.*, p. 264; transl., p. 366). Last but not least, the emotional deliberation that indicates the positive or negative quality of the possible outcomes of our choices, nowadays identified in the hypothesis of the function of the somatic marker (Damasio *et al.* 1996), finds its explanation in the ability of some elementary emotions to express the correlation between a mental and bodily state. The conscious processes, underlying the mechanism of maintaining homeostatic balance, are fundamentally linked to the consciousness of the body and the physiological and empirical "judgments" that Kantian aesthetics must "exclude" from its theory of taste, but which have their importance in a further theoretical sphere.

#### 4. Concluding remarks: the aesthetic pleasure and the “emotional causality”

So far, I have tried to demonstrate the existence of an emotional consciousness that is realised through a feeling of promotion of bodily health and life that characterises a human being who is rational but even more embodied. At a first level, biological and epigenetic, bodily pleasure is gratification and promotes a condition of physical well-being that is conceived only in a private sense, by the sentient subject: it is the basis of the harmonisation of the faculties as an activity of the mind and its balance. My discussion attempted to highlight not so much aesthetic pleasure which for Kant, as I will say shortly, is an *eccentric* emotional reaction, but those anthropological and natural emotions that have some relationship with the pleasure of beauty (D’Angelo 2020). Aesthetic pleasure, unlike joy, fear, or suffering, is a typical human (and not animal) feeling that differs from the gratification (*das Angenehme*) and the good (*das Gute*), and it is defined by Kant in three places in his critical work. In the note to the *Preface* to the *Critique of Practical Reason*, pleasure is defined as:

“The presentation of the agreement [*Übereinstimmung*] of the object or the action with the subjective conditions of life [*subjektiven Bedingungen des Lebens*] i.e. with the power [consisting] of the causality of a presentation regarding the actuality of its object (or [regarding] the determination of the subject’s forces to action to produce the object).” (*KpV*, p. 9 n; transl. p. 14)

A further definition can be found in the *First Introduction* of the *Critique of Judgment*:

“Pleasure is a mental state [*Zustand*], in which a presentation is in harmony with itself [and] which is the basis either for merely preserving this state itself (for the state in which mental powers further one another in a presentation preserves itself) or for producing the object of this presentation.” (*EE*, p. 230; transl., pp. 419-20)

Finally, in the *Critique of Judgment*, Kant writes:

“The consciousness of a presentation’s causality [*Das Bewußtsein der Causalität*] directed at the subject’s state to *keep* him in that state, may here designate generally what we call generally pleasure.” (*KU*, p. 220; transl., p. 65)

Kant offers a unitary definition of aesthetic pleasure, connected to the concept of promotion (*Beförderung*) of the activity of the faculties, e.g. the life (*Leben*), which is expressed through the realisation of objects of desire or the preservation of a state of proportional equilibrium of the mind. Beyond the mere explanation

of the principle of natural causality, which is connected also to the psychology of human nature, Kant believes that all mental processes are described by a principle of general spontaneity, which explains the overall activity of the mind's capacities according to a process involving the body, nerves, and the vital feeling, e.g. the *Vitalsinn*. But, on closer inspection, another conception of causality returns in the definitions of pleasure for beautiful objects. I'll explain it better shortly.

Now, if the common interpretation of Kantian theory of aesthetic pleasure has opened a significant quarrel between various critical positions, from its reading as an opaque state devoid of particular qualitative differences concerning its causes (intuitions, sensations, or concepts), passing through a model of temporal persistence of a tendentially relational state, up to the idea of pleasure as a self-referential and predicative reflection (Aquila 1982), however, the aesthetic pleasure can explain a certain subjective causality, not related to a representation and its potential cognitive or desiderative effects but referring solely to an activity that determines an exercise of persistence and maintenance of a mental state (Zuckert 2002; Ginsborg 2003). This means that the attribution of aesthetic intentionality, that is, of directionality or tendency of the aesthetic representation towards an existing object, in the more nuanced expressions of *being aware of something* or *being directed towards something* seems more useful to understand it, since the pleasure is, in this case, purely disinterested (*uninteressirt*). In this sense, the awareness of the causality of a representation is not only a state of mind through which one becomes aware of a causal power of a higher order but it is, more simply, the tendency of a representation to maintain itself in its state. This conservation, which is a form of self-regulation, consists of two elements, namely, of a first cognitive moment referring to the representation, understood in general, and of a second causal moment which takes the form of a natural disposition to maintain the proportion of the faculties in a mental state:

“This pleasure is also not practical in any way, neither like the one arising from the pathological basis, agreeableness, nor like the one arising from the intellectual basis, the conceived good. Yet it does have a causality in it, namely, to *keep* us in the state of [having] the presentation itself, and [to keep] the cognitive powers engaged [in their occupation] without any further aim.” (KU, p. 222; transl., p. 68)

Aesthetic judgment, therefore, does not predicate the beauty of an object through a specific concept, but pleasure is connected to a pure form of a finality without purpose. This is understood as “the subjective finality of the representation of an object, without



any purpose (neither objective nor subjective), and therefore the simple form of the finality with which an object is given to us” (KU, p. 221; transl., p. 109). In the feeling of pleasure which constitutes an aesthetic judgment, therefore, the identity of this form is not realised by the concept of understanding, but by that *tendency* of the imagination and the understanding which, in their free play, mutually support each other in an dynamical activity that is characterised as a “subjective unity of the relationship [*subjektive Einheit des Verhältnisses*]” between the faculties. Therefore, this kind of orientation towards an aesthetic form, characterised without any reference to an existing object or a specific intellectual concept, corresponds to a specific relationship towards objects of pleasure and not towards known objects or knowable, opening for the subject a sentimental cognition of himself. In this sense, the particular intentionality of aesthetic pleasure can be understood as a “second-level” causality concerning the natural and biological causality with which emotions regulate the relationship between body, mind, and nature.

To conclude, the emotional causality of anthropological Kantian emotions seems to prepare the *possibility* of elaborating an action by selecting the real environmental resources, evaluating contents, discriminating possible actions, and making a practical judgment, without being immediately an unreflected response to an external stimulus. Kant, thereby, writes in *Anthropology*:

“Desiring without exercising power to produce [*ohne Krafterwendung*] the object is *wish* [*Wünsche*]. A wish can be directed toward objects that the subject himself feels incapable [*unvermögend*] of producing, and then it is an *empty* (idle) wish. The empty wish to be able to annihilate the time between the desire and the acquisition of the desired object is *longing*. The undetermined desire, in respect of the object (*appetitus vaga*), which only impels the subject to leave his present state without knowing what state he then wants to enter, can be called the *peevis* wish (one that nothing satisfies).” (*Anthr.*, p. 251; transl., p. 149)

The strictly attitudinal and tensional character of anthropological emotion is then clear also in its regulative sense, as that ability to realise or not realise an object of inclination, given the real resources in nature and the ability of free will to produce mental representations, contents, and things. Unlike the causality of aesthetic pleasure, linked to a reflective and disinterested judgment, and whose representative contents are only useful for strengthening the internal order of the faculties, the causal exercise of regulative emotions activates an attitudinal process of natural balancing through which contents are evaluated also in a dispositional or non-dispositional way (Deonna & Teroni 2012). This specific emotional causality, in



particular, is a subjective and biological predisposition necessary for the promotion of the faculties, a way of generating an equilibrium (*Erzeugungsart dieses Gleichgewichts*) since: “the movement and occupation of the mind rest on its peculiar characteristic, since here we are dealing with the life [*Leben*] and proportion of the faculty. By contrast, the order is about what knowledge is to everyone” (*Refl.* §779, p. 341). Furthermore, primary emotions, described both in animals and in human beings, are connected to dispositions rooted in consciousness and in the body and which are expressed in attitudes with the value of operational and precognitive resources and dispositions (Desideri 2014). These prerequisites, or preconditions (mimetic capacity, exercise of preferences, environmental exploration) are the basis of any aesthetic mechanism and predispose the integration of higher cognitive functions (in particular the capacity for reflective processing, planning, and design) with the development of techno-poietic productive skills. It is therefore important to consider a dynamic activity of the brain that integrates the cortical and subcortical neural circuits in a single space of mutual harmonization: the life and order of the mind is thus harmonized both in an emotional sense and in the cognitive processing of information.

## References

- Adolphs R., Damasio A., ‘The Interaction of Affect and Cognition: A Neurobiological Perspective’, in J.P. Forgas (ed.), *Handbook of affect and social cognition*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Mahwah 2001, pp. 27-49.
- Allais L., *Kant, Non-Conceptual Content and the Representation of Space*, in “Journal of the History of Philosophy”, 47/3 (2009), pp. 383-413.
- Aquila R., ‘A New Look at Kant’s Aesthetic Judgment’, in T. Cohen, P. Guyer (eds.), *Essays in Kant’s Aesthetics*, Chicago UP, Chicago 1982, pp. 87-114.
- Arnold M.B., *Emotion and personality*, Columbia UP, New York 1960.
- Beck L.W., *A commentary on Kant’s Critique of Practical Reason*, Chicago UP, Chicago-London 1969.
- Cohen A., *A Kantian Account of Emotions as Feelings*, in “Mind”, 129 (2020), pp. 429-60.
- Colombetti G., Thompson E., *Il corpo e il vissuto affettivo: Verso un approccio “enattivo” allo studio delle emozioni*, in “Rivista di

- Estetica” 37 (2008), pp. 77-96.
- D’Angelo P., *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020.
- Damasio A. et al., *The Somatic Marker Hypothesis and the Possible Functions of the Prefrontal Cortex*, in “Philosophical Transactions of the Royal Society of London”, s. B, 351/1346 (1996), pp. 1413-20.
- Denton D., *The Primordial Emotions: The Dawning of Consciousness*, OUP, Oxford 2006.
- Deonna J.A., Teroni F., *The Emotions: A Philosophical Introduction*, Routledge, London 2012.
- Desideri F., ‘Emoticon: Grana e forma delle emozioni’, in G. Matteucci, M. Portera (a cura di), *La natura delle emozioni*, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 89-107.
- Edelman G.M., Tononi G., *A Universe of Consciousness: How Matter Becomes Imagination*, Basic, New York 2000.
- Engstrom S., ‘Kant on the Agreeable and the Good’, in S. Tenenbaum (ed.), *Moral Psychology*, Rodopi, Amsterdam-New York 2007, pp. 111-60.
- Failla M., Sánchez Madrid N. (eds.), *Kant on Emotions: Critical Essays in the Contemporary Context*, de Gruyter, Berlin 2021.
- Frijda N.H., *The Emotions*, Cambridge UP, Cambridge 1986.
- Ginsborg H., *Aesthetic Judging and Intentionality of pleasure*, in “Inquiry” 46 (2003), pp. 164-81.
- Goldie P., *The Emotions. A Philosophical Introduction*, OUP, Oxford 2000.
- Grüne S., *Blinde Anschauung: Die Rolle von Begriffen in Kants Theorie sinnlicher Synthesis*, Klostermann, Frankfurt a.M. 2009.
- Guyer P., *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge UP, Cambridge 1997.
- Hufeland Ch.W., *Makrobiotik oder die Kunst das menschliche Leben zu verlängern*, Hildesheim, Jena 1797.
- Kant I., *Gesammelte Schriften*, de Gruyter, Berlin 1908ff. (abbr. = AA).
- Kant I., ‘Vorlesungen über Anthropologie, Erste Hälfte, III: 1775/76: Friedländer (Ms 399/400)’, in AA, Bd. XXV, pp. 469-728 (Abbr. = VA – Friedländer); transl. ‘Anthropology Friedländer 1775-1776’, in *Lectures on Anthropology*, Cambridge UP, Cambridge 2012, pp. 37-256.
- Kant I., ‘Kritik der praktischen Vernunft’ (1788), in AA, Bd. V, pp. 3-163 (abbr. = KpV); transl. *Critique of Practical Reason*, Hachette, Cambridge 2002.
- Kant I., *Erste Einleitung in die Kritik der Urteilskraft* (1790), in AA, Bd. XX, pp. 195-251 (abbr. = EE); transl. ‘First Introduction to

- the Critique of Judgment', in Id., *Critique of Judgment*, Hackett, Cambridge 1987, pp. 383-441.
- Kant I., 'Kritik der Urtheilskraft' (1790), in *AA*, Bd. V, pp. 167-485 (abbr. = *KU*); transl. *Critique of Judgment*, Hackett, Cambridge 1987.
- Kant I., 'Die Metaphysik der Sitten' (1797), in *AA*, Bd. VI, pp. 205-493 (abbr. = *MS*); transl., *Metaphysics of Morals*, Cambridge UP, Cambridge 1991.
- Kant I., 'Die Anthropologie in pragmatischer Hinsicht' (1798), in *AA*, Bd. VII, pp. 119-333 (abbr. = *Anthr.*); transl. *Anthropology, History, and Education*, Cambridge UP, Cambridge 2007.
- Kant I., *Von der Macht des Gemüths durch den blossen Vorsatz seiner krankhaften Gefühle Meister zu sein*, Geibel, Leipzig 1798.
- Kant I., 'Metaphysik L<sub>1</sub> (Heinze, Pölitz)', in *AA*, Bd., XXVIII, pp. 167-350 (abbr. = *ML<sub>1</sub>*); part. transl. 'Metaphysik L<sub>1</sub>, mid-1770s (complete except for the Natural Theology and Heinze extracts) (Ak. 28: 195-301)', in Id., *Lectures on Metaphysics*, Cambridge UP, Cambridge 2013, pp. 17-106.
- Kant I., *AA*, Bd. X-XIII: *Briefwechsel* (abbr. = *Briefwechsel*).
- Kant I., *Reflexionen zur Anthropologie*, in *AA*, Bd., XV, pp. 57-654 (abbr. = *Refl.*)
- Lazarus R.S., *Thoughts on the Relation Between Emotion and Cognition*, in "American Psychologist" 37/9 (1982), pp. 1019-24.
- Meld Shell S., 'Kant as "vitalist": The "principium of life" in *Anthropologie Friedländer*', in A. Cohen (ed.), *Kant's Lectures on Anthropology: A critical guide*, Cambridge UP, Cambridge 2014, pp. 151-71.
- Menninghaus W., 'Ein Gefühl der Beförderung des Lebens: Kants Reformulierung des Topos lebhafter Vorstellung', in Id. *et al.* (Hrsg.), *Vita aesthetica: Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Diaphanes, Zürich-Berlin 2009, pp. 77-94.
- Panksepp J., *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*, OUP, Oxford 1998.
- Prinz J., *Gut Reactions: A Perceptual Theory of Emotion*, OUP, Oxford 2004.
- Sherman N., 'The Place of Emotion in Kantian Morality', in A. Cohen (ed.), *Kant on Emotion and Value*, Palgrave Macmillan, London 2014, pp. 11-32.
- Solomon R.C., *The Passions. Emotions and the Meaning of Life*, Hackett, Indianapolis 1993.
- Sorenson K., *Kant's Taxonomy of the Emotions*, in "Kantian Review" 6 (2002), pp. 109-28.
- Varela F.J. *et al.*, *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human*

- Experience*, MIT Press, Cambridge 1991.
- Teruel P.J., 'Significato, senso e ubicazione strutturale del termine *Gemüt* nella filosofia kantiana', in S. Bacin *et al.* (Hrsg.), *Kant und die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht: Akten des XI. Kant-Kongresses 2010*, de Gruyter, Berlin 2013, pp. 507-18.
- Zammito J., *The Gestation of German Biology Philosophy and Physiology from Stahl to Schelling*, Chicago UP, Chicago 2018.
- Zuckert R., *A New Look at Kant's Theory of Pleasure*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 60 (2002), pp. 239-52.

# *Evocative Words: The Poetic Thinking of Martin Heidegger and Daodejing*

Sara Francescato<sup>1</sup>

## ABSTRACT

The purpose of this essay is to investigate what kind of connections and similarities can be found between the post-*Kebre* Heideggerian philosophy and the ideas of the Daodejing. The analysis will focus on how Heidegger's inclination to the poetic language and his rejection of the language of metaphysics find resonances with the allusive saying and the opposition to the declarative language present in the Daodejing. Furthermore, it will be examined how the Daoist ideas can contribute to Heidegger's attempt to start a "new beginning" for philosophy, possible only by using a language radically different from the metaphysical one, i.e. the evocative language of poetry. Through the examination of the Heideggerian and Daoist positions, this essay also proposes a further reflection on the relationship between poetry and thinking, and its implications for philosophy.

## KEYWORDS

Heidegger, Laozi, Daoism, Language, Poetry

## *Introduction*

This paper addresses Heidegger's and Laozi's reflections on language and examines how the two thinkers deal with the difficulties in expressing an idea that cannot be conveyed through the traditional use of language without betraying its authentic nature. To give a hint of the genuine nature of Being or Dao, both Heidegger and Laozi resort to the poetic language, characterized by evocative and allusive words, as the most effective way to express those fundamental ideas that transcend the limits of language itself. This essay aims to show, through the analysis of Heidegger's and Laozi's experiences with language, that poetic language should not only be regarded as a higher form of declarative language, often confined to the sphere of mere artistic expression, but as a form of language that discloses valuable theoretical opportunities for the philosophical thinking. The analysis will start by highlighting that

<sup>1</sup> Università degli Studi di Padova; sara.francescato@phd.unipd.it

both Heidegger and Laozi recognize – in their most relevant works *Sein und Zeit* and the *Daodejing* – the impossibility of conveying the meaning of Being or Dao through the traditional use of language. The second section will show how both authors resorted to a poetical use of language to convey genuinely those concepts, highlighting the aspects that make this form of language more suitable for their philosophical purpose. Finally, this essay will demonstrate that poetic language plays a decisive role in promoting the philosophical thinking that meditates on fundamental ideas.

### *Recognising the Limits of Traditional Language*

As is well known, Martin Heidegger was one of the most influential European philosophers of the 20th century, who devoted his philosophical thought primarily to the investigation of the fundamental concept of Being. In his most representative work *Being and Time* (1927), Heidegger marks a fundamental difference between beings and Being, between entities and what allows beings to be, namely the “ontological difference”, the cornerstone of his philosophy. According to Heidegger, the Western philosophical tradition, which coincides with the history of metaphysics since Plato, has failed to recognize the ontological difference, mistakenly identifying Being with a type of ultimate being, such as *causa prima*, *logos*, *idea*, or substance. Consequently, this failure led to the forgetting of the meaning of Being as such. Therefore, Heidegger undertook the task of recovering the question of Being (*Seinsfrage*), aiming to think Being in its authentic nature. However, as it emerges from the *Letter on Humanism* (1947), the third section of the first part of *Sein und Zeit*, which originally focused on this theme, remained unpublished, as Heidegger found it impossible to undertake the attempt to discuss the concept of Being as such with the resources offered by the Western philosophical tradition. The problem lay in language, rooted in the metaphysical tradition that failed to adequately answer the question of Being (Heidegger 1946, pp. 327-328). To fulfill this task, Heidegger saw the need to find a different and more adequate language to express his turn (*Kehre*), which consists in abandoning the traditional way of conceiving Being from the perspective of the subject (*Dasein*), in order to think of it in its authentic nature.

A similar perspective on language can be found in the *Daodejing*, one of the classics of Chinese Daoist thought. According to the tradition, the text was composed around the 6th century BC by Laozi, a legendary figure who served as an archivist at the court

of the Zhou dynasty (1045-221 BC); however, scholars argue that the text was composed between 250-200 BC (Andreini & Scarpari 2007, p. 23). The main purpose of the *Daodejing* is to give an account of the concept of Dao without betraying its authentic nature. Dao – often translated as “the Way” – is the process of reality that generates reality itself through the alternation of the forces of *yin* (阴) and *yang* (阳). Therefore, the Dao can be considered the origin of reality in the Daoist tradition. However, unlike the Greek and Judaic idea of the origin placed at the beginning of time and space and often regarded as transcendental, the Dao is an immanent processual principle and can be conceived as the spontaneous way in which things come together in their constant transformations. Given its processual and ever-changing nature, the Dao is unfathomable and elusive: therefore, it cannot be expressed through declarative language and definitions. In Chapter 1 we read: “The Tao<sup>2</sup> that can be trodden is not the enduring and unchanging Tao./ The name that can be named is not the enduring and unchanging name” (Laotze 1891, p. 47). Words establish differences, so they are intrinsically limited and partial. In this sense, they represent an impediment to the comprehension of the true nature of the Dao, which on the contrary is ever-changing and all-encompassing. Therefore, Laozi faces the same issue as Heidegger: how is it possible to convey through words a philosophical idea, which is radically other with respect to things, without betraying its authentic nature?

From these remarks, it emerges that the meditation on fundamental ideas, which are at the root of a philosophical system of thought, directly involves a reflection on language. Given its defining nature, language can refer only to things *in reality*. When one tries to give an account through words of what is the very principle that *founds reality* and, therefore, also the language we use to explore and define reality itself, language meets its limits: fundamental and all-encompassing concepts such as Being or Dao cannot be regarded as things, and transcend the scope of language, undermining its logic. This is the core issue that Heidegger and Laozi, each one in their own way, highlight in their works. Their philosophical reflection on the core ideas of their thinking cannot be separated from their meditation on the theme of language and, in particular, from their pursuit of a form of language able to express those foundational concepts.

<sup>2</sup> “Tao” and “Dao” are different romanisations from Mandarin Chinese that refer to the same concept. The former belongs to the Wade-Giles romanisation system, coined in the 19th century, while the latter belongs to the more recent *Hanyu pinyin*, a romanisation system developed in the 1950s. There are also other romanisations of the names “Laozi” and “Daodejing”, which are written in pinyin. Except for quotations and titles, the pinyin romanisation will be used throughout the essay.



*Saying Without Defining: The Evocative Power of Poetic Language*

Before examining what kind of linguistic forms and strategies Heidegger and Laozi employ to express Being or Dao, it is important to first focus on their perspective on language. As Heidegger affirms in the *Letter on "Humanism"* (1947): "Language is the house of being. In its home human beings dwell." (Heidegger 1998, p. 239). Language and Being are so deeply intertwined in Heidegger's perspective that he calls language the "house" of Being. In this house, in language, human beings are at home, living constantly immersed in it. Dwelling in this house, then, they have access to Being and can experience it in its revealing. In *Introduction to Metaphysics* (1953), talking about the translation of the Greek word *physis* into the Latin word *natura*, which represents the first stage of the alienation from the essence of the original Greek word, Heidegger affirms:

But now we leap over this whole process of deformation and decline, and we seek to win back intact the naming force of language and words; for words and language are not just shells into which things are packed for spoken and written intercourse. In the word, in language, things first come to be and are. For this reason, too, the misuse of language in mere idle talk, in slogans and phrases, destroys our genuine connection to things (Heidegger 2014, p. 15).

Language and things maintain a fundamental relationship, for it is through the naming force of language, in the first place, that things come to be. A common thread binds together language, things, and Being, and it only manifests itself through the authentic evocative power of words. This intimate relationship between language and things remains inaccessible to the logic of traditional language, which reduces words as mere "containers" of the meaning that we use in our spoken or written communications. In this way, words are conceived as tools, limited to what they explicitly communicate, and deprived of their evocative force.

Heidegger's whole meditation on language aims at rekindling this intrinsic evocative power of words, in order to have an authentic experience of things, and Being. This evocative force constitutes the very essence of language, and it belongs to the poetic word: "Language, by naming beings for the first time, first brings beings to word and appearance. [...] Language itself is poetry in the essential sense" (Heidegger 2002, p. 46). In fact, "poetry" comes from the Greek *poiesis*, which means "to produce" or "to bring to light what is concealed": in one word, "to unconceal". Language is thus, in its essence, *Dichtung*, poetry, since it unconceals beings



and brings them to light. Contrary to the defining and declarative language of metaphysics, which reduces Being (*Sein*) to being (*Seiende*) by objectifying it, and “from which there hardly resounds a call any longer” (Heidegger 2001, p. 205), the poetic – or *poietic* – language focuses on the creative and evocative power of words, and, free from the limitations of the defining language, lets things manifest themselves for what they are. Poetry, then, is not just a form of language, but it is the most essential and the most capable form of expressing Being in its genuine nature, in its revealing through letting things be as they are. Poetry, together with thinking, is a form of *saying*, in which the mutual belonging of Being and language manifests itself. Since poetry and thinking share this affinity, they both move in the nearness of each other:

The nearness that brings poetry and thinking together into neighborhood we call Saying. Here, we assume, is the essential nature of language. “To say,” related to the Old Norse “*saga*,” means to show: to make appear, set free, that is, to offer and extend what we call World, lighting and concealing it. This lighting and hiding proffer of the world is the essential being of Saying (Heidegger 1982, p. 93).

The essence of language is Saying, it is a “saying” which at the same time means “showing”, and it brings together both thinking and poetry by virtue of their mutual correspondence with it. Saying shows “what we call World”, things as a whole: in this sense, language does not stop at the mere declarative function, it is not a mere communication tool that provides words as labels for things, but is rather a way, a portal that shows and gives access to things in their essence. Meditating on this original and mutual belonging of Being and language is proper to the essential Saying, thinking and poetry:

The oldest word for the rule of the word thus thought, for Saying, is *logos*: Saying which, in showing, lets beings appear in their “it is”. The same word, however, the word for Saying, is also the word for *Being*, that is, for the presencing of beings. Saying and Being, word and thing, belong to each other in a veiled way, a way which has hardly been thought and is not to be thought out to the end. All essential Saying hearkens back to this veiled mutual belonging of Saying and Being, word and thing. Both poetry and thinking are distinctive Saying in that they remain delivered over to the mystery of the word as that which is most worthy of their thinking, and thus ever structured in their kinship (ivi, p. 155-56).

As Heidegger further highlights here, because of the dominance of the language of metaphysics, the co-belonging of Saying and Being has hardly been thought of. Meditating this co-belonging of Saying and Being, which still resonates in the old word *logos*, the word endowed with creative power, is the authentic way to expe-

rience Being through language: instead of reducing and exposing Being in an arbitrary definition, Saying, language in its essence, lets Being show itself spontaneously in its authentic nature. Heidegger's critique of the language of metaphysics finds some aspects in common with the Daoist theory of language that emerges in the *Daodejing*. The issue concerning language and the idea of Dao is addressed in Chapter 1, thus highlighting the relevance of this theme for the entire thought expressed in the classic Daoist text:

道可道，非常道。 / 名可名，非常名。 / 無名天地之始； / 有名萬物之母。 / 故常無欲，以觀其妙； / 常有欲，以觀其徼。 / 此兩者，同出而異名， / 同謂之玄。 / 玄之又玄， / 眾妙之門。

The Tao that can be trodden is not the enduring and unchanging Tao./ The name that can be named is not the enduring and unchanging name./ (Conceived of as) having no name, it is the Originator of heaven and earth;/ (conceived of as) having a name, it is the Mother of all things./ Always without desire we must be found, if its deep mystery we would sound;/ But if desire always within us be, its outer fringe is all that we shall see./ Under these two aspects, it is really the same; but as development takes place, it receives the different names./ Together we call them the Mystery./ Where the Mystery is the deepest/ is the gate of all that is subtle and wonderful (Laotze 1891, p.47).

There are several interpretations of the word *dao* (道), which occurs three times in the first line. The first occurrence can be interpreted in a literal sense as “the Dao (道) that can be considered, and thus recognized as Dao (*ke dao* 可道), is not the constant, eternal Dao (*fei chang dao* 非常道)”. However, since Dao can be translated with “way, path”, the same line can be interpreted also as “the Tao that can be trodden is not the enduring and unchanging Tao”, as James Legge translates it. Dao conceived as “way, path” may be further interpreted as “the way of coming together of phenomena in their transformations” or as “the path that guides human actions”, therefore as a method or doctrine. Moreover, Dao can also be translated as “to say”: in this case, the line would change to “the Dao that can be spoken of, is not the eternal Dao” (Laozi 2018, p. 3). Despite the various ways in which this line can be interpreted, all the interpretations converge on a single aspect: every attempt to reduce the Dao to a determined idea or thing, by trying to give a complete account of it through words, is doomed to failure. Words are indeed partial and limited, unable to genuinely convey the unconditioned and ever-changing nature of Dao. As we read in the following verses, the Dao, as “the Originator of Heaven and Earth”, is “without name” (*wuming* 无名), nameless

and undefined. Names (*ming* 名), in fact, possess a defining and partitive function that breaks the uniformity that characterises the nature of Dao and they generate all things of reality through a process of differentiation from the dimension of Dao as such. The defining logic of words only works when applied to things, which are also partial and limited, while it proves itself ineffective and misleading when attempting to give an account of the Dao. Names are inherently partial not only because of their limited scope, but also because they convey a narrow point of view on reality. Moreover, Chapter 1 of the *Daodejing* draws a close parallelism between names and desires (*yu* 欲), since names are never neutral but reflect the arbitrary and subjective criteria of the culture in which they develop and of the people who make use of them (ivi, p. 3). As Chad Hansen well summarises:

There is a quite elaborate theory of language in the Tao Te Ching. It presupposes first, that language and names mark distinctions (usually dichotomous ones); second, that the distinctions involve attitudes, desires, choices, purposes, and ultimately action; and third, that names and valuations attached to them are conventional – as is all language and all learning. There is nothing constant, invariant, or ultimate in the conventional practices. Not only do names arbitrarily mark certain distinctions; the distinctions themselves are merely a result of the social practices fixing a name's use. Finally, nothing in the Tao Te Ching requires explanation by means of definitions, universals, concepts, ideas, or senses (Hansen 1983, p. 73).

Using language as a means to interpret reality leads to a narrower and partial perspective of reality, which conceives things as self-subsistent, objectified and clearly defined by the names arbitrarily imposed on them. Reality is ordered through clear definitions and subdivisions, contradictions are rejected, and words, reduced to their functional purpose of conveying a clear and unambiguous meaning in discourse, can only express the “motionless” (Jullien 2008, p. 66). This is not only different, but the exact opposite of the authentic and everchanging dimension of Dao, which is free from every limit or imposition, even those of names or tangible forms, and from which things arise and depend.

Given the difficulties that the declarative language poses to express the Dao in its authentic nature, the *Daodejing* resorts to a peculiar form of language that breaks the limits of logical correctness and frees the word from the bounds of the unambiguous meaning imposed by the definition. Rather than expounding the Dao in a clear definition or a rigorous dissertation, the allusive language of the *Daodejing* gives hints of it for the reader to perceive it in a glimpse of sudden enlightenment. As we read in Chapter 14: “Its upper part is not bright,/ and its lower part is

not obscure./ Ceaseless in its action,/ it yet cannot be named,/ and then it again returns and becomes nothing./ This is called the Form of the Formless” (Laotze 1891, p. 57). Or in Chapter 22: “The partial becomes complete;/ the crooked, straight;/ the empty, full;/ the worn out, new./ He whose (desires) are few gets them;/ he whose (desires) are many goes astray” (ivi, p. 65).

As can be seen from these examples, the *Daodejing* resorts to several figures of speech, such as paradoxes, anaphoras, formulas, repetitions, and parallelisms, to hint at the Dao in its authentic nature. This is a form of language that is similar to what we call poetry. Through these figures of speech, the allusive language of *Daodejing* breaks with the declarative language, rejecting the argumentative construction of discourse and refusing to follow the rules of logic, allowing contradictions to explode. In this way, words, freed from the limits imposed by the correctness of logic and emptied of their partial meanings, are able to allude to a reality that transcends their limited scope. By referring to the Dao as that which is at once partial and complete, crooked and straight, empty and full, the *Daodejing* allows us to grasp it as that dimension that embraces opposites and their alternation in the constant and, at the same time, ever-changing transformations of phenomena. Words are no longer constrained by definitions, but open up and empty themselves of their definitory and unambiguous meaning to allude to a reality greater than themselves. To describe the function of each chapter of the *Daodejing*, we can turn to the image and the philosophical meaning expressed in Chapter 11: “Clay is fashioned into vessels;/ but it is on their empty hollowness, that their use depends” (ivi, p. 54). The words and verses of the *Daodejing* abandon their limited and partial characteristics to become similar to empty vessels that let the Dao manifest itself in them.

This analysis has shown that in order to genuinely account for concepts such as Being or Dao, which possess a nature other than that of things, both Heidegger and Laozi resort to a creative and evocative language, the language of poetry, regarding logical and definitory language ineffective and even misleading for their purpose. The only way for words to hint at a dimension that transcends the realm of things is to recognise their finitude, and, by withdrawing themselves, make room for a greater meaning that exceeds their partial and limited scope.

*“What Words Leave Unspoken”: Stepping Back into Silence and Advancing Towards the Essence.*

From what has emerged from our analysis so far, Being and Dao subvert our normal relationship with language to the point of imposing a paradoxical demand on us: that of freeing the word of the signifying function, so that it can better hint at the authentic nature of Being or the Dao. The word thus gradually withdraws into silence, and reticence (*Verschwiegenheit*) becomes its characteristic feature. Far from being a negative aspect that marks the impossibility of any discourse, reticence gives the word a new role, placing it in a logic quite different from that of traditional language. As Steven Burik highlights “The German *Verschwiegenheit* has similar connotations to hiding and concealing. [...] Concealment in Heidegger of course has no negative connotations, it is part and parcel of reality and closely related to the German *bergen*, securing or preserving or salvaging” (Burik 2022, p. 206).

Heidegger gives us further insight into this theme in his essay *The Nature of Language*, meditating on Stefan George’s poem *The Word* (1919). Here, the poet sings of a “wonder” he brought with him from a distant land and of his sadness at learning that there is no name that can describe it. However, his renunciation does not result in a complete loss:

The prize escapes him nonetheless. Indeed. But it escapes him in the sense that the word is denied. The denial is a holding-back. And here precisely it comes to light how astounding a power the word possesses. The prize does in no way crumble into a nothing that is good for nothing. The word does not sink into a flat inability to say. The poet does not abdicate the word. It is true, the prize does withdraw into the mysterious wonder that makes us wonder. This is why, as the preamble to “The song” says, the poet is still pondering, now even more than before: he is still framing an utterance, fitting together a saying, otherwise than he did before. He sings songs (Heidegger 1982, pp. 88-89).

Withdrawing into silence, the word does not disappear into mere non-sense and the poet does not remain speechless. With its reticence, the word calls the poet within its domain and stimulates him to think even more than before. The word that withdraws itself causes us to think, since it gives “what is properly worthy of thought” (*Ibidem*), it gives Being. This is the true evocative power of the creative word, and what seemed a paradox finally acquires meaning. The word turns out to be a hint, a sign that stimulates us to think further, to progress along the path of what is properly worthy of thought, be it Being or Dao.

According to Heidegger, certain words play a fundamental role,

as they can guide us more than others to what is worthy of thought. They are keywords such as *logos*, *aletheia*, *Ereignis*, and, along with them, the word “Dao”. The poet meditates on the word that withdraws itself by thinking poetically, setting himself on the way towards the neighborhood of thinking and poetry. The way that, as we read in *The Nature of Language*, “belongs in what we here call the country or region [...], where all that is cleared and freed, and all that conceals itself, together attain the open freedom” (ivi, p. 91). Along with his meditation on the word “way”, Heidegger quotes Laozi’s keyword: “Dao”.

The word “way” probably is an ancient primary word that speaks to the reflective mind of man. The key word in Laotse’s poetic thinking is *Tao*, which “properly speaking” means way. But because we are prone to think of “way” superficially, as a stretch connecting two places, our word “way” has all too rashly been considered unfit to name what *Tao* says. *Tao* is then translated as reason, mind, *raison*, meaning, *logos*. Yet *Tao* could be the way that gives all ways, the very source of our power to think what reason, mind, meaning, *logos* properly mean to say – properly, by their proper nature. Perhaps the mystery of mysteries of thoughtful Saying conceals itself in the word “way”, *Tao*, if only we will let these names return to what they leave unspoken, if only we are capable of this, to allow them to do so. Perhaps the enigmatic power of today’s reign of method also, and indeed preeminently, stems from the fact that the methods, notwithstanding their efficiency, are after all merely the runoff of a great hidden stream which moves all things along and makes way for everything. All is way (ivi, p. 92).

Heidegger calls Laozi’s thinking “poetic thinking”, recognising in it the same way of proceeding as “poetic thinking” that Heidegger himself considers necessary in order to approach Being in its authentic nature. He refers to Dao as a “keyword” of Laozi’s poetic thinking, assigning it the same rank as other keywords of his philosophy, such as *logos*, *Ereignis*, *aletheia* (Heidegger 1994, p. 125). European translators have translated the word “Dao” in several ways, such as “reason”, “mind”, “meaning”, “logos”:<sup>3</sup> all

<sup>3</sup> “Vernunft, Geist, Raison, Sinn, Logos” (see M. Heidegger, ‘Das Wesen der Sprache’, in *Unterwegs zur Sprache*, von Hermann F. W. (ed.), GA 12, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1985, p. 187). Heidegger may have found these translations of “Dao” in the following texts: regarding the translation of Dao as “Vernunft”, see G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Moldenhauer E., Michel K. M. (eds.), Bd. XVIII, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1971, p. 145, and G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I*, Moldenhauer E., Michel K. M. (eds.), Bd. XVI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M., 1969, p. 321. Regarding the translation of Dao as *logos* or *reason*, see Abel-Rémusat’s translation, the first European academic translation of the *Daodejing*: “Ce mot *Tao* ne semble pas pouvoir être bien traduit, si ce n’est par le mot *logos* et par ses dérivés, dans le triple sens de *souverain être*, de *raison* et de *parole*, et aussi pour exprimer l’action de *parler*, de *raisonner*, de *rendre raison*” (see Abel-Rémusat J. P., ‘Mémoire sur la vie et les opinions de Lao-Iseu, philosophe chinois du VIe siècle avant notre ère’, in *Histoire et mémoires de l’Institut royal de France*, tome 7, 1824, p. 24). Hegel quotes Abel-Rémusat and his translation of Dao as *logos* in *Vorlesungen über*

these translations capture some aspects of the meaning of Dao, but they do not grasp it in its entirety, nor do they succeed in completely overlapping the concept of Dao. As Heidegger puts it, Dao can be the *Weg* that all *be-wäg*, the source that allows us to think what reason, mind, meaning, *logos* mean in their essence. If we “let these names return to what they leave unspoken” (Heidegger 1982, p. 92), if we let them return into soundlessness, back to whence they were granted (ivi, p. 108), we then let emerge “*the mystery of mysteries of thoughtful Saying* that probably conceals in the word ‘Dao’”. Thus, as it happened with the poet’s renunciation of the word, which does not result in nonsense, but it lets “an ‘is’ arise where the word breaks up” (*Ibidem*), these keywords, if they go back to soundlessness, can be thought more essentially.

It is precisely the thinking that takes a step backwards, out of the realm of metaphysics and of the oblivion of Being, that leads us to the realm of the “event of Appropriation”, to “one’s nature of essential thinking, ‘which essentially belongs to the openness of Being’” (Chang 1974, p. 140). This backward movement is what characterizes the movement of the Dao: in chapter 40 of the *Daodejing* we read: “The movement of the Tao by contraries proceeds;” while in chapter 48: “He who devotes himself to learning (seeks) from day to day to increase (his knowledge); / he who devotes himself to the Tao (seeks) from day to day to diminish (his doing)” (Laotze 1891, p. 83, p. 90). Through backwards movement it is possible to approach that state of uniformity and spontaneity that characterises the Dao and understand it in its genuine nature. The thinking that takes a step backwards, paradoxically, advances. It advances towards that essential and inexhaustible source from which it originates, and through which it constantly renews itself.

### *Conclusion*

Through this analysis we have seen how both Heidegger’s and Laozi’s reflections on the question of how to authentically communicate Being or the Dao follow a very similar path, developing a reflection on the use of language. Meditation on such fundamental concepts is possible through poetic thinking, insofar as it is endowed with an evocative power capable of transcending the limits imposed by traditional language and hinting at a reality that

*die Geschichte der Philosophie* (p. 146). Regarding the translation of “Dao” as *meaning* (*Sinn*), see Wilhelm’s translation of the *Daodejing* (Laotse, *Tao Te King: Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, transl. by Wilhelm R., Eugen Diederichs Verlag, Jena, 1911, p. 3).



is essentially different from all those things or beings that can be comprehended in a definition. Paradoxical as it may seem, it is precisely the word that withdraws itself, that empties itself of its unambiguous meaning and becomes evocative, that prompts us to meditate and stimulates us to think more and more. On the contrary, it is when we obtain the exact definition or word we were looking for that the process of our meditation stops. The language, and thinking along with it, that takes a step backwards is the truly essential one, capable of reaching the inexhaustible root from which it springs and meditating on which it is able to constantly renew itself. As it is written in chapter 78 of the *Daodejing*: “Words that are strictly true seem to be paradoxical” (ivi, p. 120), whereas in fact they lead to what is properly worthy of thought.

### References

- Abel-Rémusat J. P., ‘Mémoire sur la vie et les opinions de Lao-Tseu, philosophe chinois du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère’, in *Histoire et mémoires de l’Institut royal de France*, tome 7, 1824, pp. 1-54
- Andreini A., Scarpari S, *Il daoismo*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Burik S., ‘Thinking through Silence: (Non-) Language in Heidegger and Classical Daoism’, in Chai D. (ed.), *Daoist resonances in Heidegger. Exploring a forgotten debt*, Bloomsbury Academic, London 2022, pp. 203-224.
- Chang C. Y., *Tao: A New Way of Thinking*, in “Journal of Chinese Philosophy”, 1/2 (1974), pp. 137-152.
- Hansen C., *Language and Logic in Ancient China*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1983.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Moldenhauer E., Michel K. M. (eds.), Bd. XVIII, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1971.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Religion I*, Moldenhauer E., Michel K. M. (eds.), Bd. XVI, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1969.
- Heidegger M., *Brief über den “Humanismus”* (1946); transl. McNeill W. (ed.), ‘Letter on “Humanism”’, in *Pathmarks*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 239-276.
- Heidegger M., ‘Das Wesen der Sprache’ (1957/58); in *Unterwegs zur Sprache*, von Hermann F. W. (ed.), *GA 12*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1985, pp. 147-204.
- Heidegger M., *Das Wesen der Sprache* (1957/58); transl. Hertz P. D., ‘The Nature of Language’, in *On the Way to Language*, Har-



- per & Row, New York 1982, pp. 57-108.
- Heidegger M., *Das Wort* (1958); transl. Stambaugh J., 'Words', in Hertz P. D. (transl.), *On the Way to Language*, Harper & Row, New York 1982, pp. 139-156.
- Heidegger M., *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36); transl. Young J., Haynes K. (eds), 'The Origin of the Work of Art', in *Off the beaten track*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 1-56.
- Heidegger M., *Die Sprache* (1950); transl. Hofstadter A., 'Language', in *Poetry, Language, Thought*, HarperCollins, New York 2001, pp. 185-208.
- Heidegger M., *Einführung in die Metaphysik* (1953); transl. Fried G., Polt R., *Introduction to Metaphysics*, Yale University Press, New Haven 2014.
- Heidegger M., 'Grundsätze des Denkens' (1957), in *Bremer und Freiburger Vorträge*, Jaeger P. (ed.), *GA 79*, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1994, pp. 81-176.
- Jullien F., *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources* (2006), transl. Piccioli Fioroni B., De Michele A., *Parlare senza parole. Logos e Tao*, Laterza, Bari 2008.
- Laotse, *Tao Te King: Das Buch des Alten vom Sinn und Leben*, transl. Wilhelm R., Eugen Diederichs Verlag, Jena 1911.
- Laozi, *Daodejing. Il canone della Via e della Virtù*, transl. Andreini A. (ed.), Einaudi, Torino 2018.
- Laotze, 'Tao Teh King', transl. Legge J., in Müller M. (ed.) *Sacred Book of the East*, vol 39, Oxford University Press, Oxford 1891.



# *Max Black on metaphorical language: exploring the line between analysis and aesthetics*

Alice Giuliani\*

## ABSTRACT

This paper deals with Black's philosophical proposal on metaphor as opening a threshold between analysis and aesthetics. Black was willing to show that analysis was adequate in explaining the cognitive and creative value of metaphor. But Black's analysis also focused on innovation and metaphorical insight as aspects exceeding analytical skills and categories. Therefore, his interaction view is charged with aesthetic interest for two reasons: on the one hand, the method of analysis might have favoured the assimilation of metaphor to the conceptual metaphor of the cognitive approach; on the other hand, his studies provide the conditions to approach metaphor using aesthetic categories with greater critical awareness.

## KEYWORDS

Max Black; metaphor; interaction; metaphorical seeing; insight

1.

Twentieth-century aesthetics in the European tradition was intertwined with hermeneutics and phenomenology and devoted much attention to metaphor as a device of knowledge and meaning-making. Before the mid-century, metaphor found its place also in the American theory of interpretation of Ivor Armstrong Richards, who defended the cognitive value of tools of poetry and literature on the basis of his revised contextual theory of meaning. In his *The Philosophy of Rhetoric* in 1936 Richards describes metaphor as *interaction*: “when we use a metaphor, we have two thoughts of different things active together and supported by a single word or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction” (Richards, 1936, p. 93). Metaphor thus is interpreted as an “undivided pair of elements,” which are named *tenor* and *vehicle*, interacting with each other. He also claims for the distinction between the *functional* and necessary metaphor and the orna-

\* University of Modena and Reggio Emilia, alice.giuliani@unimore.it.

mental metaphor (Richards, 1948, p.150). He says that, especially in poetry, metaphor cannot be substituted because the meaning resulting from interaction is not otherwise achievable. Thoughts in fact cooperate to produce “a meaning of more varied powers than can be ascribed to either” (1948, p. 100).

For Richards, the understanding of interaction requires shifting attention on *symbolization* at the expense of the *reference* function. In Richard’s theory, a word is not the substitute of a referent, but it rather stands for “a combination of general aspects” from its contexts (Richards 1936, p.93). The meaning of a metaphor indeed is due to its *delegated efficacy*: metaphors are “substitutes exerting the powers of what is not there” (Richards 1936, p. 32). However, Richards’ use of words must be remarked in the view of the confrontation with Max Black (cf. Giuliani 2023). Richards claimed for the leading power of interaction and symbolization against reference but maintained that the “standing for” of a sign is a kind of substitution.

In Richards’s second essay on metaphor in *The Philosophy of Rhetoric*, named *The Command of Metaphor*, the issue addressed is instead the status of the discourse *on* metaphor. In this essay, which is rich in literary examples, Richards takes Coleridge as the author inspiring the idea that words are not a medium by which to copy life, but they constitute our experience, that is our “modes of regarding, of loving, of acting”. Richards here claims for continuity between the ordinary use of language and the language used in interpretation: in the case of metaphor, he argues that, on the one hand, metaphors are necessary to explain the notion of metaphor itself; on the other hand, he claims that the interpretation of metaphor must have a result in a better use of language that is better “control of the world we *make for ourselves* [my emphasis] to live in” (Richards 1936, pp. 134-135).

Metaphor is later addressed by Richards in 1948 at a symposium on emotive meaning organized at the University of Cornell. In this context, Richards assumes that philosophy is the *practice of interpretation* (1948, p. 156): he says that philosophy, more than with “analyses, treatises, or diatribes”, deals with the use of language and the meaning of words in argumentation like “true”, “say”, “mean”, “believe,” “understand” (p. 155). In the case of metaphor, philosophy as interpretation is intended to ask questions both on metaphor and on the discourse on metaphor: e.g., what is the meaning of “saying” when one is arguing that what is said through metaphor is not the same as what is said without it. Furthermore, Richards claims that the task of philosophy is to mediate among different *modes of lan-*

guage: in his opinion, the authority of philosophy relies on its effort to preserve languages from mutual interference (Richards 1948, pp. 152-153).

The same symposium on emotive meaning hosted the contribute of Max Black. The concept of interaction as production of meaning, the idea of philosophy as a practice dealing with the use of language, the constitutive power of language are all issues of the confrontation of Richards and Black. In the Forties, Black could still be considered an exponent of the *Cambridge School of Analysis*, whose members worked on philosophical analysis inspired by Russell and Wittgenstein's interpretations of logical atomism and Moore's earlier studies (Beaney 2016). Black studied as a mathematician at Cambridge and soon became interested in philosophical research because he was inspired by the lectures of Moore, Ramsey and Wittgenstein (Black 1985, p. 11). In the following years he had been elaborating a philosophical method that he later called "articulation of concepts": the analysis of a concept for Black aims to make explicit the use-governing criteria of the corresponding word or expression through the description of clear, not-problematic cases of its application (Black 1985, p. 13-14). Black's cultural liveliness had favoured, during his years at Cambridge, his meeting with Ogden and Richards, the authors of *The Meaning of Meaning* (1923), which was a key study in the field of linguistics and semantics. Richards aroused Black's enduring interest in metaphor and other non-scientific uses of language (Black 1985, p. 11). However, Black in 1948 blames the absence of a "consistent and coherent" theory of emotive meaning in Ogden and Richards's study and also in Richards's later work (Black 1948, p. 112). In simply labelling the non-referential use of language as emotive, they failed in defining the emotive with respect to the referential meaning (Black 1948, pp. 111- 112). For Black, the undefinition of terms is normally produced by forced dichotomies which result in incoherent arguments. In the case of emotive meaning, Black blames the "excessively narrow" definition of "referent", which derives in turn from taking denotation as the standard of the symbolic function (Black, 1948, p.113). Black hence argues that the opposition of emotive and referential, and consequently the identification of emotive and non-referential meaning, must be avoided on the basis of the clarification of the meaning of reference (Black 1948, p.115).

For Black, Richards' implicit nominalism prevents his discourse from clearly explaining both symbolic reference and interaction, that is, how words come to be significant together (Black 1948, p. 114). Black's effort in clarifying interaction leads him to the very issue of

metaphor. Richards indeed maintained that metaphor was the model of symbolic interaction in language (Richards 1936, p. 92). In 1948, he was arguing that metaphoric transference is the basis for “common sense”, because most traditional ways of seeing ourselves and our relationships depend on the “transferences of ways of thinking” from one “world of discourse” to another (Richards 1948, p. 151). He was also arguing that philosophy as analysis of language was not appropriate for understanding metaphor: analysis necessary implied a substitutive view of metaphor, which was taken as a symbol to be replaced with some equivalent expression. Black was willing to use analysis for the clarification of metaphor in order to clarify the meaning of interaction.

2.

Metaphor was not initially an explicit object of Black’s research, but rather was defined in relation to the analysis of other concepts. In his first philosophical studies, Black had placed metaphor in the field of ambiguity: it was a symbol not precise enough to be analysed, a form of ambiguity to be brought back to clarity (Black 1932-1933, p. 242; cf. Giuliani 2017). Some years later, in his manual of logic, *Critical Thinking* (1952), Black stated a difference between metaphor and ambiguity. While the ambiguous term confronts us with the impossible choice among different referents, metaphor – namely, a word which occurs metaphorically in a certain context – indicates an unusual referent on the basis of some similarity. After the confrontation with Richards in 1948, Black took metaphor as a more specific issue. In 1955 he published *Metaphor*, the essay that became a seminal work for the theory of metaphor in the philosophy of Novecento (Contini 2020, p. 121). In 1983 Black declared that his intention in 1955 was to “make a new accommodation” of Richards’ insights by correcting his “‘primitive’ and somewhat schematic” distinction between “signified meaning” and “emotive meaning” (1983, p. 7, my tr.). Indeed, if we look at *Metaphor* in the light of Black’s previous confrontation with Richards, a multiple theoretical scope can be identified. On the one hand, Black is willing to outline the articulation of the concept of metaphor in order to provide some agreeable definition. Furthermore, by his definition he pretends to clarify the concept of interaction addressed by Richards. Finally, more generally, he suggests that the very philosophical analysis is committed in defining a *plurality* of modes of reference.

With regards to the first point, that is the clarification of the

concept of metaphor, Black provides a list of “unmistakable instances” (Black 1954-55, pp. 274-275) of use of the word “metaphor”. On this basis, he provisionally asserts that “when we speak of a relatively simple metaphor, we are referring to a sentence or another expression, in which some words are used metaphorically, while the remainder are used non-metaphorically” (Black 1954-55, p. 275). Black here names “focus” the word that is being used metaphorically in the sentence and “frame” the remainder of the sentence (pp. 275-276).

After showing the limits of some alternative conceptions of metaphor, Black returns to Richards’ idea of interaction by literally quoting his definition from *The Philosophy of Rhetoric*: “when we use a metaphor, we have two thoughts of different things active together and supported by a single word, or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction” (Richards, 1936, p. 93). Black here is willing to highlight two aspects: he points out that Richards is using a metaphor (“interaction”) to talk about the metaphor itself and he shows that the metaphor of “interaction” is intended to emphasise the dynamic power of metaphor and its effect on the receiver. Richards claimed indeed that the reader-receiver of a “working” metaphor is forced to connect different meanings and must attend to both the old and the new meanings resulting from interaction (Black 1954-55, p. 286). Black agrees with Richards in placing metaphor outside a comparative perspective. However, two points seem to him to need further clarification: firstly, the *connection* determined by metaphor, which seems to be “the secret and the mystery of metaphor”; secondly, it must be explained how *new meanings* are resulting from interaction, that is, how “the extension or change of meaning is brought about”.

Black provides some attempts to understand the interaction and its effects through *analogies*. Firstly, the *filter* analogy is provided and applied to the “man is a wolf” example in order to give an account of the connexion determined by metaphor. Black defines a metaphorical sentence as the interaction between two “systems of commonplaces”, or “relevant systems of implications” associated with two subjects: a principal subject (the frame, that is, so to speak, the “true” reference of the statement), and a secondary subject, that is the word used metaphorically (the focus). “System of commonplaces” is the name for the set of standard beliefs accepted by the speaker who is using the word literally, that is, the commonplaces normally implied by literal uses of the word (p. 288).

For Black, metaphor acts like a filter since it exerts an evocative and selective power. Metaphorically calling a man a wolf is to

evoke the wolf-system of related commonplaces. The next step is the application of the filter. Using the filter, that is, understanding the metaphor, means identifying the implicit statements that can be adapted (“made fit”) to man “in a normal or abnormal sense”. In line with the provided analogy, those statements should be the points of contact, the points where the filter allows something to be seen. Outside the analogy, it is a matter of selecting the human traits that can be said in a wolf-language (e.g., being a predator, can also make sense for man). If the metaphor is appropriate and the receiver is adequate, says Black, it must be possible to construct a system of implications regarding man organised on the basis of correspondences with the wolf-system. The connection Richards spoke of is rather meant to be a construction of correspondence.

If we alternatively think of metaphor as a *screen*, says Black, we can also say that the principal subject is *seen through* the metaphorical expression or, if we prefer, that the principal subject is *projected upon* the field of the subsidiary subject (p. 288). In both cases, the connection determined by metaphor is the correspondence between two systems of implications that determines the conceptual organisation of the principal subject of the metaphor.

The second point to be explained and clarified about the interaction of metaphor is innovation. Innovation consists firstly in the novelty of the implications produced. The implications resulting from the projection are *new* implications. In the view of the filter analogy, innovation is firstly due to the evocative power of metaphor. The emphatic power of metaphor highlights and pushes on the foreground traits that are not normally evoked by literal uses of “man”. But the very condition of innovation is the organisational action of the filter. “The wolf-metaphor suppresses some details, emphasises others-in short, organises our view of man” (p. 288). It is not just a matter of defining, showing, renaming: the effect of the encounter between focus and frame is a new “organisation”. Man seen through the filter of the wolf is a new man, thought of according to different categories: for example, filtering the “predatory” trait is not just to say that he has wolf-like aggressiveness; it means thinking of man using the category of defence/aggression. This is a change of perspective that in turn opens up new implications, allows connections to be made that, e.g., explain man’s behaviour differently.

But innovation is also the expansion of the meaning of the focus due to the frame, in Black’s example “poors are the negroes of Europe”: here the focal word (“negroes”) “obtains a new



meaning, which is not quite its meaning in literal uses” (p. 286). And with regards to the “man is a wolf” metaphor, Black makes a remark to point out the “humanisation” of the wolf too: “If to call a man a wolf is to put him in a special light, we must not forget that the metaphor makes the wolf seem more human than he otherwise would” (p. 291). In other words, the implication-system of the metaphorical expression does not remain unaltered by the metaphorical statement.

For Black, the idea of interaction between systems of implications is adequate in explaining metaphors acting like cognitive devices. Interactive metaphors are *required* for the “distinctive *intellectual* operation [...] demanding simultaneous awareness of both subjects but not reducible to any comparison between the two” (p. 293). Here a further sense of “innovation” emerges. Metaphors cognitive content is not merely the articulation of the correspondences between the meanings engaged in interaction. Emphasis is a necessary part of the cognitive content of metaphor since it organizes the priority and weight of implications. A metaphor reduced to a set of correspondences, says Black, would “fail” to give the same *insight* that the metaphor did, that is a “nice feeling for... relative priorities and degrees of importance” of implications (pp. 293-294).

### 3.

The analysis of *Metaphor* might be seen as an attempt to show that analysis maintains the objective and referential aspect of metaphorical meaning but it also attributes some traits of irreducibility. The interaction defined by Black’s analysis is based on correspondences and analogies, but metaphor meaning is different from the association, comparison, or substitution of the meanings of the terms engaged. It follows that metaphor cannot be replaced by literal statements of resemblance or comparison. Innovation is a constitutive feature of cognitive metaphor, and it is due to the reciprocal agency of both focus and frame, for which in some cases “it would be more illuminating to say that the metaphor *creates* the similarity than to say that it formulates some similarity antecedently existing” (1954-55, pp. 284-285).

The power of innovation makes the metaphor close to a kind of *invention*, a dispositive that makes it possible to hold together different images or thoughts. The idea of such an invention might recall a mathematical concept found in Black’s article named *Necessary Statements and Rules* (1962b, firstly published in 1958).

Black here speaks of necessary assertions as those that allow some apparently anomalous objects to be defined maintaining the rules in force in the system. Black mentions the case of parallel lines meeting at a point at infinity: the invention of the “point at infinity” allows parallel lines to be defined according to the general rules of lines, e.g., according to their relationship with a point. Similarly, in another example, Black points out that speaking of a straight line in terms of a “circle with a radius tending to infinity” makes it possible to include both figures (the circle and the straight line) in a single theory: the straight line can be seen as a circle and the circle finds, in this extreme expansion, an object apparently outside the domain (1962b, pp. 80-84). This invention fulfils the function of creating a link by which determined and distinct symbols come to be defined in terms of each other.

Black might agree that cognitive metaphors operate in a similar way since they *establish the condition* for the eventual comparison of different objects.

The idea of metaphor as invention and as a “dispositive” is also important for the comparison between metaphors and models that Black provides in *Models and Archetypes* (1962a). Black starts from the general idea of a model. The scientific use of models allows the understanding of an original domain of interest by the assertions of a secondary domain that is “relatively unproblematic, more familiar or better organized” than the former, that is, a domain we have the necessary knowledge to have an *intuitive grasp* of (1962a, pp. 232-233). The use of models can be either predominantly heuristic or explanatory. Analogical models have heuristic power but also a high degree of abstraction. They aim at reproducing only the structure (or “network of relations”) of the original domain in a different medium (e.g., hydraulic circuits for economic systems) on the basis of analogical correspondences. The application of the analogical model consists of the translation of its assumptions in the new domain (Black 1962a, pp. 230-231). However, valid inferences in the abstraction do not prove the validity of their implications outside the model in the field of application (Black 1962, pp. 226-228). This is why, for Black, analogue models provide plausible hypotheses, not demonstrative *proofs* (Black 1962a, pp. 222-223).

For theoretical models with existential use, Black cites Maxwell’s “incompressible fluid” as a model for the electric field. The explanation of forces action in the electric field is possible because the field is *thought of as* that fluid, and not thought as, for example, *something* filled by the fluid described by Maxwell (Black 1962a,

p. 228). The history of physics itself, for Black, shows other similar cases: the models that made fundamental discoveries possible, such as Ruthenford's solar system and Bohr's model of the atom, were not used as terms of a comparison between two domains carried out from a neutral position, but as languages needed for thinking about the domain of application; in fact, the model of the atom is not a translation, an "imaginative dress" of the mathematical formulation, which gives it greater concreteness, but is the language in which the atom is thought of *as it is* (Black 1962, p. 229). The theoretical model is applied to the new domain, so that inferences are not ruled *by* analogy but proceed "through and *by means* of an underlying analogy" (Black 1962, p. 229).

The study on theoretical models allows Black to further articulate the meaning of innovation for the interactive metaphor. He writes that, while the heuristic model requires one to place oneself in a neutral position in order to make a comparison based on analogical correspondences, the explanatory model "requires an identification typical of metaphor" (1962a, p. 228). Furthermore, Black argues that the explanatory model acts as a *speculative instrument* (Black quotes Richards' expression in *The Philosophy of Rhetoric*), operating a "marriage of disparate subjects" and a "transfer of implications" with "unpredictable" results. The theoretical model "helps us to notice what would otherwise be overlooked, to shift the relative emphasis attached to details – in short, to see new connections"; it thus leads to inferences which do not merely move on prepared tracks (pp. 236-237).

#### 4.

When Black some years later (1977) writes again about metaphor, the metaphorical identification he was dealing with in the study on models comes in the foreground. In *More about Metaphor* (1977), Black states that metaphorical thinking must be clearly distinguished from the analogical one: the user of the metaphor needs to express what he or she is doing as "thinking of something (A) as something else", and not as "comparing A to B" or "thinking of A as if it were B" (cf. Black 1977, p. 446). Furthermore, Black writes, metaphor is "at least (*but not that, merely*)" thinking of something (A) as something else (p. 446). Metaphorical thought, expressed in terms of "thinking of something as", does not fulfil the sense of the metaphorical expression. In fact, Black writes that "metaphorical thought *and utterance* [my emphasis] sometimes em-

body insight expressible in no other fashion” (Black 1977, p. 448). Black proposes an example of a “good metaphor” in this context: “Life *is* the receipt and transmission of information”. If we take this metaphor “seriously”, it is difficult to translate it in any other propositional form than identification. When we use a good metaphor, we do mean a constitutive “feeling”: “A good metaphor sometimes *impresses*, strikes, or seizes its producer: we want to say we had a “flash of insight” (Black 1977, p. 446).

Black provides a mathematical example for identification in metaphorical thinking dealing with the necessity of an effort of imagination:

One might ask a child to think of each of the following figures as a triangle: one composed of three *curved* segments; a straight-line segment (viewed as a collapsed triangle, with its vertex on the base); two parallel lines issuing from a base segment (with the vertex “gone to infinity”); and so on. The imaginative efforts demanded in such exercises (familiar to any student of mathematics) is not a bad model for what is needed in producing, handling, and understanding all but the most trivial of metaphors. That the use of the relevant concepts employed should *change* [...] seems essential to the operation. (1977, p. 448)

In Black’s discourse, we see an emerging connection between metaphors that incorporate a specific *insight* and involve imaginative effort and creative metaphors, which are “strong” metaphors insofar as they are “markedly emphatic and resonant” (1977, p. 440, 451). From this perspective, Black’s lexical choices in the semantic field of “seeing” take on new relevance. Black in *More about Metaphor* provides a visual example in order to justify the creativity of metaphor: he compares the view enabled by metaphor to the slow-motion view afforded by cinematography: the slow-motion view is determined by the specific medium, but it can also be said to be *objective*, because “what is seen in a slow-motion film becomes a part of the world once it is *seen*” (Black 1977, p. 454, my emphasis). In the same essay, Black claims that metaphors operate as a cognitive tool “indispensable for perceiving connections which, *once perceived*, are *then* truly present” (p. 454). Furthermore, Black takes up the example of the screen, which he had already proposed in *Metaphor*, to explain the gap between metaphor and analogy. Black claims that “looking at a scene through blue spectacles is different from *comparing* that scene with something else” (p. 445). In a strong metaphor, correspondences and implications are not similarities that are formulated, but something that is produced, that results from the metaphor that we are “going through”. Black’s analogy also suggests that the seriously asserted metaphor *puts in a figure*, makes one see something new. The thinking-as is in fact

a *seeing-as*, in which immediacy coexist with the tension between differences.

The idea of some “seeing-as” experience in metaphor suggests a stimulating comparison with Wittgenstein’s discussion about *sehen als* in *Philosophical Investigations* (1953, II, xi; engl. tr. 2009). We will briefly mention a few aspects. With regards to the gestalt image “duck-rabbit” and the experience of the duck “appearing” where a rabbit was previously seen, Wittgenstein (2009) writes: “Can I say? I describe the change like a perception; just as if the object had changed before my eyes [...] ‘Ah, now I see *this*’, I might say (pointing to another picture, for example). This has the form of a report of a new perception” (Wittgenstein 2009, §§129-130, p. 206). But Wittgenstein also writes that “the expression of a change of aspect is an expression of a *new* perception and, at the same time, an expression of an unchanged perception” (§130, p. 206). If, in order to account for this tension, we decide to say that “we see the figure as a duck” we propose a mixture of seeing and thinking: “‘Seeing as...’ is not part of perception. And therefore it is like seeing, and again not like seeing” (p. 207, §107). This use of language, however, should not lead us to theorise about a duality that need to be reconciled, a coalescence that needs to be mediated and justified:

163. “You can think now of this, now of this, as you look at it, can regard it now as this, now as this, and then you will see it now this way, now this.” a What way? There is, after all, no further qualification.

164. But how is it possible to see an object according to an interpretation? — The question presents it as a strange fact; as if something had been pressed into a mould it did not really fit into. But no squeezing, no pressing, took place here. (Wittgenstein 2009, p. 211)

In fact, if one sees the gestalt image as a rabbit or a duck, she is basically seeing in a different way; it could be even said – and this could be the case also for metaphorical seeing – that she is literally seeing different things (Kubalík 2018, pp. 106-107).

5.

It seems possible to highlight some correspondence between the sense of immediacy in the experience of seeing-as and metaphor experience in Black’s important confrontation with Donald Davidson. Black replied to Davidson’s essay, *What Metaphors Mean* (1978), in *How Metaphor Works* (1979). Black here takes a me-

taphorical sentence quoted by Davidson (“Metaphor is the dreamwork of language”) and provides a summary of true assertions about metaphor based on commonsense, which is intended as a pre-theoretical point of view. Firstly, Black maintains that metaphor *has a meaning*: the metaphor producer says something and means what he says (e.g., he intended that he should be taken as speaking seriously). It follows that metaphors can be understood or misunderstood and can be rejected or endorsed. Metaphorizing may fail or succeed and may be appropriate or not. Contextually, metaphorical statements usually imply other unstated implications: the producer typically is alluding to, suggesting, and evaluating other things. Moreover, in keeping with *More about Metaphor’s* assumptions, Black argues that Davidson’s metaphorical sentence (metaphor as the “dreamwork of language”) expresses a distinctive view of metaphor and gives a new *insight* into what metaphor is. Black is claiming that metaphor deals with expression as a different sense of reference and a different sense of *saying*; furthermore, he is asserting that the very analysis can explain expression as a different kind of reference.

On the other hand, in his confrontation with Davidson (1979) Black also admits the limits of his analysis in the interaction view. He still believes that metaphor is something more than comparison. There is no doubt regarding the need for metaphorical thinking: he still believes that we try to see A as metaphorically B since we need “to express our sense of the rich correspondences, interrelations, and analogies of domains conventionally separated” (1977, p. 448). But the meaning of the “something more” that distinguish metaphor identification remains “tantalizingly elusive”. Black says that “We lack an adequate account of metaphorical thought” (Black 1979, p. 143). However, for Black philosophical analysis is capable of recognising, pointing out and making sense of that “something” exceeding. Indeed, the need for a speaker to use a metaphor is recognised and taken seriously on the very basis of the analysis of language.

Black’s appeal to take *seriously* speaker’s metaphors should also count in taking seriously Black’s metaphors and analogies when he is writing about metaphor. That is to say that his assumptions can be applied both to the analysis of language and to Black’s discourse on analysis, in accordance with the continuity between language and philosophy that was invoked by Richards. It may be said that the use of metaphors guide Black’s analysis towards the threshold of aesthetics, since his metaphors deal with the seeing-as experience, the creative identification, the sense of *expression*, the feeling

for correspondences, some *insight* to be *embodied*. However, just as Black's analysis of metaphor suggests the value of metaphorical insight, Black's analysis may prove to be an appropriate method to understand and critically perform the crossing of the aesthetic threshold.

## References

- Beaney M., 'Analysis', in E. N. Zalta (ed.), "The Stanford Encyclopedia of Philosophy", Summer 2016 Edition, URL= <https://plato.stanford.edu/archives/sum2016/entries/analysis/>
- Black M., *Philosophical Analysis*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", 33 (1932-1933), pp. 237-258.
- Black M., *Vagueness: An Exercise in Logical Analysis*, in "Philosophy of Science", 4/4 (1937), pp. 427-455.
- Black M., *Some Questions About Emotive Meaning*, in "Philosophical Review", 57/2 (1948), pp. 111-126.
- Black M., *Critical Thinking: An Introduction to Logic and Scientific Method*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (NJ) 1952.
- Black M., *Metaphor*, "Proceedings of the Aristotelian Society", 55/1 (1954-1955), pp. 273-294.
- Black M., 'Models and Archetypes', in M. Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1962a, pp. 219-243.
- Black M., *Necessary Statements and Rules*, in M. Black, *Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 1962b, pp. 64-94.
- Black M., *More About Metaphor*, in "Dialectica", 31 (1977), pp. 431-457.
- Black M., *How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson*, in "Critical Inquiry", 6/1 (1979), pp. 131-143.
- Black M., 'Introduzione', in M. Black, *Modelli archetipi metafore*, Pratiche, Parma 1983.
- Black M., 'The Articulation of Concepts', in A. Mercier, M. Svilar (eds.), *Philosophers on Their Own Work*, Vol. 12., Peter Lang, Bern-Frankfurt Am Main-New York 1983, pp. 9-41.
- Contini A., *Black e Ricoeur filosofi della metafora*, in "Aisthema, International Journal", 7/1 (2020), pp. 117-151.
- Davidson D. (1978), *What Metaphors Mean*, in "Critical Inquiry", 5/1 (1978), pp. 31-47.
- Giuliani A., *Max Black prima della metafora: la questione della "significanza"*, in "estetica. studi e ricerche", 1 (2017), pp. 31-44.



- Giuliani A., 'Ivor Armstrong Richards and Max Black on Metaphor: Comparing Modes of Argumentation', in S. Calabrese, A. Contini (eds.), *Forms and Uses of Argument*, Peter Lang Verlag, Berlin 2023, pp. 105-124.
- Hester M. B., *Metaphor and Aspect Seeing*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 25 (1966), pp. 205-212.
- Kubalík Š., *Theory of Metaphor and Aspect Seeing*, in "World Literature Studies", 10/3 (2018), pp. 104-113.
- Ogden C.K., Richards I.A., *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., London-New York 1923.
- Richards I. A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, London 1936.
- Richards I. A., *Emotive Meaning Again*, in "The Philosophical Review", 57/2 (1948), pp. 145-157.
- Ricoeur P., *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975; transl. *The Rule of Metaphor. Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo- London 1977.
- Wittgenstein L., *Philosophical Investigations (PI)*, rev. 4th edition by P. M. S. Hacker and J. Schulte, Wiley-Blackwell, Oxford 2009.



# *Double Gaze. Time, Trace, and Excess in Photography as Document*

Agnese Ghezzi\*

## ABSTRACT

Starting from the analysis of some photographic objects and practices from the late nineteenth century selected from the archives of Italian anthropological museums, the contribution aims on the one hand to analyse how these are the product of a culturally and historically determined gaze, born in the intertwining of positivism, ethnocentrism, nationalism and colonialism. On the other hand, it aims to highlight the shifts in meaning, the presence of subjectivities that escape the hierarchical structure of the photographic device, and the impossibility of operating a control over the image. To do so, the contribution proposes a theoretical passage between the model of stereoscopic view, which can be associated with the dominant vision, and that of diplopic vision, understood as the possibility of bringing to the surface a meaning that escapes the cultural, theoretical and aesthetic framework within which the image was conceived.

## KEYWORDS

photography, archives, colonialism, gaze, framing

## 1. *Introduction*

This paper aims to analyse some photographs and visual practices from the period between the 19th and 20th centuries, selected from the archives of Italian anthropological museums, in order to unpack their status and functions as visual, cultural, and historical documents.<sup>1</sup> I ground my investigation on the entanglements between anthropology, photography, colonialism, and nationalism, which have been deeply analysed by the literature over the past thirty years while referring to a geographical context and a historical period that has been less considered – since Italian historiography has been concerned mainly with colonialism during the fascist era, while international scholarship has mainly developed the studies of more prominent imperial countries such as the United King-

\* Scuola IMT Alti Studi Lucca; agnese.ghezzi@imtlucca.it.

<sup>1</sup> I would like to thank Prof. Linda Bertelli for the dialogue we engaged in during the preparation of this essay.

dom or France. My purpose here is not to provide a comprehensive literature review of such scholarly contributions, but to emphasise that, in this as in other research fields, there has been growing attention towards the material and visual culture on which these disciplines and concepts have been constructed. This shift of focus makes it possible to consider the practices, objects, media, tools, techniques and types of bodily relations through which scientific discourses have been embodied. In this regard, Karin Knorr-Cetina (1999) has proposed the concept of “viscourse”, with specific reference to vision, to indicate the social context in which images are immersed and involved.

Photography is one of the possible practices to be analysed, whose development – as has been noted by Christopher Pinney (2011) and Elizabeth Edwards (2001) among others – is parallel and entangled with anthropology. Photographs’ uses, circulation, accumulation and stratification in collections, albums, atlases, files, and publications can tell us something about how the anthropological discipline and the colonial discourse were structured and shaped. In this sense, not only has the discipline of anthropology used photography and photographic images, but photography as a technological product and photographs as objects with their own material specificity and agency have conversely influenced the construction of the discipline.

In line with a now well-established line of research, the paper addresses the anthropological archive as a non-neutral and non-fixed accumulation of materials that reflects power structures and theoretical perspective, while it attempts to not reduce it to a single, stable *dispositif*. The role of archival practices in the production of knowledge became a fundamental subject from the 1970s, starting from Foucault’s (1970) focus on taxonomies as agents in the ordering – and hierarchization – of the external reality, to the analysis of Derrida (1995) on the connection between archive and power. A seminal work such as Sekula’s *The body and the archive* (1986) conceptualises the connection between portraits, indexical photographic power and social control, and John Tagg (1988) further considered the connection between the camera and the modern State, insisting on theories of governmentality. I keep these pivotal analyses in mind to avoid approaching the anthropological photo archive as a natural product of the scientific discipline. However, I also take a step aside from these readings, being careful not to reflect on the archive the system it stems from (see Pinney 2003; Sartori 2021). The aim is to describe nuances, trace negotiations, and delineate a path that opens up the hermeneutic possibility of visual archives.

The present paper refers to a couple of selected case studies that stem from the photographic collections that constitute the visual archive of museums of anthropology and ethnography in Italy to identify some examples of photography's multiple manifestations and status within the anthropological discipline.<sup>2</sup> Through the analytical investigation of selected cases, it calls for an analysis of "photo-objects" (see Bärnighausen *et al.*, 2019) not as single, fixed and separated entities but as interconnected material traces with their own biography (see Kopytoff 1986, Edwards & Hart 2004) and trajectories, that exist always and only in connection to other documents, media, and traces. To do so, I am guided by reflections about the agency of archival materials and accumulation as layers which we should learn to recognise and unfurl (see Schwartz & Cook 2002; Edwards & Morton 2015; Sohler, Lugon & Lacoste 2017). This analytical development represents a shift from viewing photographs as objects of power to considering the subjectivity of photographic objects (Mitchell 2005, pp. 28-56), an approach that stresses the productive role of pictures.

Precise modes of observation and codified photographic styles were developed between the 19th and 20th centuries, to construct a visual, objective and comparable taxonomy of human variety. Images were integral instruments in the making of scientific knowledge and photographs and illustrations were created, organised, and circulated as pieces of evidence within the disciplinary discourses (see Daston & Galison 2007, Bredekamp, Dünkel & Schneider 2015). In this regard, anthropometric photography has been extensively analysed in the literature (see Edwards 1990, Ellenbogen 2012, Joschke 2014, Morris-Reich 2016), showing how the positivist discourse about race was based on the arrangement and correlation of visual series. Although the issue about how images make knowledge and the related scholarly production have a strong connection with the present analysis and have influenced the way visual objects are considered within scientific practices, in the present contribution, the focus is shifted to those elements that escape from the scientific context as well as from the disciplinary framing, that do not answer to the supposedly objective scientific need, that restore a point of view that diverges from the one who calls the photograph into existence.

The analysis in this essay is not only intended to reiterate how

<sup>2</sup> The pictures and cases are selected from extended research on different archives and institutions, in particular; the *Museo di Antropologia ed Etnologia* founded in Florence by Paolo Mantegazza in 1869, the *Museo Preistorico-Etnografico* founded in Rome by Luigi Pigorini in 1875, now part of the – *Museo delle Civiltà*, the Photographic Archive of the *Società Geografica Italiana* (1867), and *Castello D'Albertis Museo delle Culture del Mondo* in Genoa.

these photographs are the product of a culturally and historically determined gaze,<sup>3</sup> and how the archive and the photographic lens functioned as devices of control in the service of the colonial gaze. Through a visual analysis that looks to the margins of the image, outside the frame, at the back of the photograph, I would like to guide the gaze to the shifts in meaning, the presence of subjectivities that escape the hierarchical structure of the photographic device, the photographs' "imaginable possibility" (Didi-Huberman, 2008, p. 23) and the impossibility of operating a complete control over the image. Therefore, I refer to those arguments that have emphasised the dispersive and excessive quality of the archive, from Edwards' idea of the archive as a sum of many "micro-relationships" (2001) to Poole's concept of "visual economy" (1997).

## 2. *Stereoscopia and Diplopia*

To substantiate such a movement in the theoretical and historical approach toward photographic objects, throughout the paper I would employ two optical models, that are here to be seen as two different visual paradigms in the analysis of images: stereoscopia and diplopia.<sup>4</sup> Stereoscopic vision is the perception of the relief of an object as a result of binocular vision, due to the physiological mechanism that leads to the processing and fusion of the two distinct images formed on the retina of the two eyes. Drawing on the analysis proposed by Jonathan Crary (1992) there is a development in the nineteenth century of a different type of vision. Crary analyses the observer as a historical subject and observation as a process that can be historicised within the relationship between bodies, media apparatuses, and the external world. The transition occurred from the camera obscura device, which was linked to the visual perspective model conceived in the Renaissance, to that of stereoscopic photography, capable of giving the effect of three-dimensionality that developed in the second half of the

<sup>3</sup> On the notion of gaze see Foucault 1973; Elkins 1996; Sturken & Cartwright 2001; Pinotti & Somaini 2009.

<sup>4</sup> It is evident that both of them come directly from the optical and visual field, meaning they are internal to the domain I am analysing. This choice offers in itself an example about the way images are used as heuristic models to substantiate scientific positions and concepts. In his study on Darwin's first theorization about genealogy, the art historian Horst Bredekamp (2006) shows how the naturalist found in the image of the coral a possible explicative model, then abandoned in favour of the most widespread figure of the tree, and other examples of this kind could be made (see Black 1983, Barsanti 1992). Without entering into the specificities of each example, it is interesting to notice the need to explain a theoretical position by mobilising a visual concept that is in a relation of inclusion to such realm, in a circular association that allow to work on a subject through the use of visual models taken within the myriad of objects provided by the domain.

nineteenth century. Such a shift in the media also entailed a shift in the conception of vision, which was therefore inscribed in a physiological frame leading to an embodied understanding of the mechanism of vision, which is conceived, and thus regulated, normalised and standardised by new optical devices.

As Crary puts it:

The standardization of visual imagery in the nineteenth century must be seen not simply as part of new forms of mechanized reproduction but in relation to a broader process of normalization and subjection of the observer (Crary 1992, p. 17).

If the device of camera obscura and the connected idea of vision was based upon a “scenic relationship”, (*Ivi*, p. 127) – meaning a very clear distinction between the viewer’s standpoint and the external world – the stereoscope:

signals an eradication of the point of view around which, for several centuries, meanings had been assigned reciprocally to an observer and the object of his or her vision. There is no longer the possibility of perspective under such a technique of beholding. The relation of observer to image is no longer to an object quantified in relation to a position to space, but rather to two dissimilar images whose position simulates the anatomical structure of the observer’s body (*Ivi*, p. 128).

In the analysis of this new mode of image consumption, Crary refers to Benjamin according to whom “Every day the need to possess the object in close-up in the form of a picture, or rather a copy, becomes more imperative” (Benjamin 1979, p. 250). This closeness between subject and object, and the related indistinguishable effect on the beholder, the perception of “the absence of any mediation between eye and image” (Crary 1992, p. 127) is the aspect that I would like to emphasize in the use of the stereoscope model throughout the present essay. By that, I mean a vision that produces such an effect of reality that the context, including the technological context, of image production and the image itself merge and become equivalent. The stereoscopic vision is, therefore, a subjective vision that imposes itself as natural, one in which image and context find themselves on the same plane (and must necessarily be, to produce its effect). I will refer to this paradigm of vision to indicate a typology of visual analysis that considers the image as a product arising directly from a certain power structure, aligning and normalising the relationship between eye and image and flattening the interpretation on the horizon of production.

The second model is that of diplopia, namely the loss of visual focus and the perception of two images for one object, which generates the so-called ‘double vision’. This concept was used by Clément Chéroux (2010) to convey the repetition inherent in the way mass

media disseminate images of (catastrophic) events, and their tendency to use, repeat and propose the same image.<sup>5</sup> Chéroux, therefore, associated diplopia with a vision that gets duplicated because it repeats itself, and such a multiplication of identical images is explained through the uniformity of the media offer and the commodification of information, that leads to an effect of loss of meaning on the beholders-consumers. Although the evocation of diplopia takes its cue from Chéroux's essay, in this contribution I want instead to use it in another, rather distant way, in which diplopia is not understood as a syndrome – as the paroxysmal state of a social mechanism of media communication that finds its fracture point in a system of repetition that has become an ordinary process (Chéroux 2010, p.7) – but as a possibility.

Diplopia produces a disturbing effect of lack of focus and confusion between the boundaries of the object. In understanding it as potentiality, seeking double vision requires an exercise that trains the observer to identify the interference, to see in the same picture something that would otherwise escape, a possibility of meaning that does not emerge from a straight and normative vision. Through diplopia, I propose the possibility of bringing to the surface a meaning that escapes the cultural, theoretical and aesthetic framework within which the image was conceived, precisely through the role played by the discarded and the excessive elements. Taking into account these two models (which hint at two different approaches to visuality), the paper proceeds with the analysis of two cases, chosen as samples representative of a system of image production and use that is not however exclusive of the selected examples.

### 3. *Framing and de-framing*

On page 345 of the travel book *L'Omo. Viaggio d'esplorazione nell'Africa Orientale* published by Vannutelli and Citerni in 1899, it is possible to find a picture depicting the figure of an African man standing in profile that is identified, as mentioned in the caption, with “Un Ghelebà” (fig. 1). The expedition took place in 1895-1897 and (together with the publication) was supported by the *Società Geografica Italiana* to gain a better understanding of the Ethiopian area, in a moment of expansionist attempts.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Chéroux analyses the case study of the dissemination of the images of the 11 September 2001 attacks, which shows emblematically the uniformity of the images that circulated through the press.

<sup>6</sup> Due to the conflictual situation between Italy and Ethiopia, the head of the expedition Vittorio Bottego and the second lieutenant Maurizio Sacchi, were killed during the expedition.

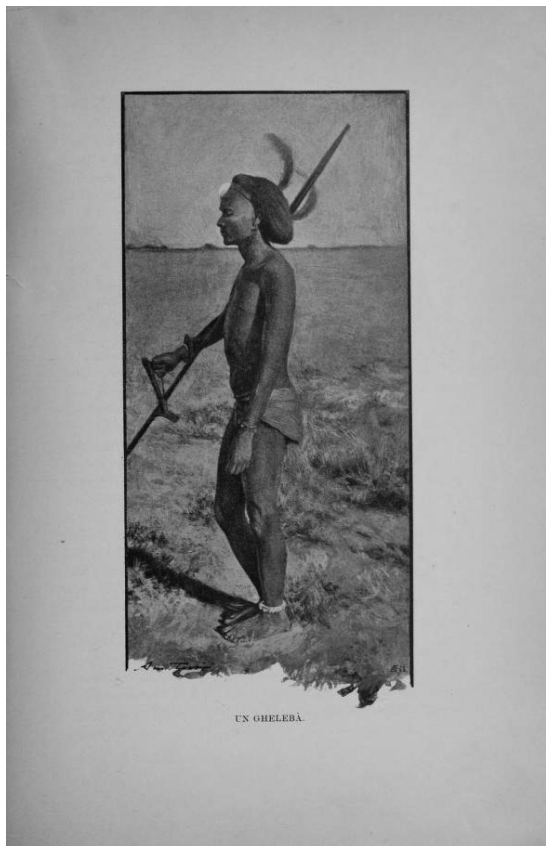


Figure 1 – “Un Ghelebà”, engravings, in Lamberto Vannutelli & Carlo Citerni, *L’Omo. Viaggio d’esplorazione nell’Africa Orientale*, Hoepli, Milano 1899, p. 345.

The authors carefully indicate in the initial warnings to the reader how “the book is illustrated in great part by photographs taken during the trip” (Vannutelli & Citerni 1899, p. XVI).<sup>7</sup> However, the illustrations in the book are not photographs but engravings, since before the spread of photomechanical processes, the reproduction of photographic images within texts was an expensive process, and one in which it was not possible to alternate freely images and text. The production of engraving involved a multimedia process, with the passage from a pho-

<sup>7</sup> “il libro è illustrato in massima parte con fotografie eseguite durante il viaggio” (translation by the author).



tographic image into an etched matrix, which could then be used to reproduce the image in series on the illustrated print, a process that had its own rules and consequences. This process always implied a translation of the image, that could lead to a modification of its meaning through processes of elimination or addition. The picture, therefore, was defined by “both the textual and discursive systems which surround the image and the process of reproduction which the image underwent in order to be reproduced on the page” (Belknap 2016, p. 15). This was an ordinary practice in the second half of the nineteenth century for scientific illustrated text (see Bertelli 2021), which implies what Didi-Huberman has termed “a passage into line [*passage au trait*]” in which

the drawing of an engraving based on a photograph, was still a necessary operation for the pictures to be used and transmitted. [...] In this passage something was always forgotten, something yielded despite [...] alleged passion for exactitude – something about the situation, for instance (Didi-Huberman 2003, p. 39).

Through this case, the aim is to recognize and try to understand the function and potential of such a process of yielding.

From what can be observed, this is one of the many stereotypical ethnographic representations aimed at representing otherness in a condition of primitivity and fixity. If, however, the gaze moves outside the border proposed by the engraving (and in turn by the cultural frame offered by that particular editorial product) and tries to relate this representation to other objects and other images, if, thus returning to the two models, it seeks to step outside the stereoscopic vision and exercise a double vision, it finds itself confronted with another photographic object (fig. 2). In the photographic print – which can be found within the *Società Geografica Italiana*’s photographic archive – from which the engraving was later made, the pencil mark clearly intervenes in the framing, proposing to cut out (“*ritoccare*” as written in the cardboard) a presence that is deemed cumbersome and unnecessary to the dominant colonial narrative. The line separates the two subjects, who are instead inextricably linked, sharing the same space. The scrap excludes the Italian military, in order not to contaminate a certain vision of that space and its inhabitants as isolated, controllable, and distant (see Fabian 1983).





Figure 2 – Carlo Citerni, “Ritoccare / Un Ghelebat (Bass Narok 1. Sett. 96)”, albumen print mounted on cardboard, inv. 69.4.30, 18853 © Archivio fotografico della Società Geografica Italiana.

By eliminating the presence of the Italian soldier in white uniform, the image was in line with the textual communication of exploration as an enterprise characterised by immersion in the unknown African world, in which interaction, negotiation processes, and the construction of the colonial and ethnographic field were not to be visible. The soldier in the original image was perceived as an “excess of description”, as Poole (2005) called it, a disturbing detail that revealed the temporal contingency of the photograph in spite of its fixity. Looking at this case through the two models proposed, within the paradigm of stereoscopic vision the engraving in the illustrated book would have been taken as a reliable and valid representation. The double effect produced by diplopic vision,

meant in this case as the overlapping of the final public image with the photograph from which it stems from, allows a different meaning to emerge. The presence of the soldier places the images in the realm of colonial encounters and also makes visible the system of manipulation embedded in photography, de-framing the image out of the colonial gaze which created it.

#### 4. *From the photograph to the photographic event*

Passing from the first to the second case, I propose to linger on Ariella Azoulay's suggestion to enlarge the attention from the photograph to what she calls the "photographic event". With this notion she does not mean the "event photographed", challenging the very ontology of what a photograph is. Azoulay proposes to move away from the idea of photography as a finished product and out of the authorial perspective, to concentrate instead on what is elusive. Instead of focusing on the statement: "photographer photographs a photograph with a camera" (Azoulay 2012, p. 18), which puts all the burden, the responsibility and the agency on the photographer – meant as the owner of the means of production and, therefore, the owner of the visual product – there is an enlarged appreciation of the picture that transcends the private view and the contingent moment. Considering the photographic event means taking into account the various participants present at the moment of the shooting, involved in the material making of the picture, implicated in the editing, manipulation and observation of the image, opening interpretation to a multiplicity of standpoints and places. This shift also leads to considering the picture "as merely one possible outcome among others of the event of photography" (*Ivi*, p. 24).

To discuss the implication of the shift of focus to the photographic event, I provide an excerpt of the travel account written by the explorer Luigi Maria D'Albertis, published in Italian and English in 1880 with the telling title *New Guinea: What I did and what I saw*, with a clear reference to the principal values associated to fieldwork: activity, movement, and direct visual access to reality. The report contains some references to his activity as an amateur ethnographic photographer of local inhabitants. As can be read in one of these passages:

I tried five or six times to take a portrait of the daughter of the Corano of Hatam, the fair albino-the beautiful Eve of these forests; but it was impossible to get her stand still. First a fly settled on her face, she raised her hand to brush it away, and the portrait was spoiled; then some other insect came to annoy her, and she

scratched her head; the third time it struck her that she was insufficiently covered, and she strove to arrange the one scanty garment which she wore. I made two more ineffectual attempts, and then gave up all hope of succeeding (D'Albertis 1880, pp. 141-142).

From the description, it seems as if the sitter used a series of tricks to impede having her portrait taken, up to deciding what should be an appropriate garment. As we also know from other cases, traceable between the lines of nineteenth-century travel accounts, attempts by the photographed subjects to sabotage the photographic appropriation, to more or less subtly control the pose or the final outcome, to negotiate their own image, were not uncommon, producing an interruption and undermining the mechanism of representation.<sup>8</sup>

Therefore, there is no single picture that matches this narrative and provides a visible trace of this moment. Nevertheless, this can be considered a photographic event, linked as it is to elements such as the device, the setting, the photographer and the sitter. This event, although unrepresented, can open up an interpretative possibility that is not easy to recover through the analysis of many 'successful' photographic sessions. On the one hand, it brings to the fore the theme of the privilege of vision, whereby the participant in the photographic event as the photographed subject is not necessarily a spectator of the image portraying him/her, acknowledging the existence of different degrees of interaction with the photo-object due to uneven power relationships. On the other hand, this unhinges the idea of the subjects of anthropological photographs as silent and passive performers and instead provides an insight into the relationship existing in the field and the agency of the subject in the manipulation of its representation.

The absence of this photograph, therefore, leads us to consider invisibility as another useful trace (and in a certain way opposed to that of excess) to stimulate a diplopic vision, putting us in front of the possibility of considering – for example, when looking at photographs that were instead taken by Luigi Maria D'Albertis (fig. 3) – what could not be given, what could not become photographically visible, but which we nevertheless have the duty to imagine has been.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Similarly, Jane Lydon (2017, p. 45) describes how Catholic-converted Coranderkk aborigines controlled their representations and refused to be portrayed naked, being well aware of the trajectories that their pictures would have taken in the Western world, and the documentary value that would have been attached to them. Other examples of the resistance of subject to be portrayed by photography could be found in travel accounts such as those written by Mantegazza (1880) or Modigliani (1890).

<sup>9</sup> This challenge the "it has been" formulated by Barthes (1980), as it opens up the interpretation of photographs beyond what was rendered visible photographically, allow-

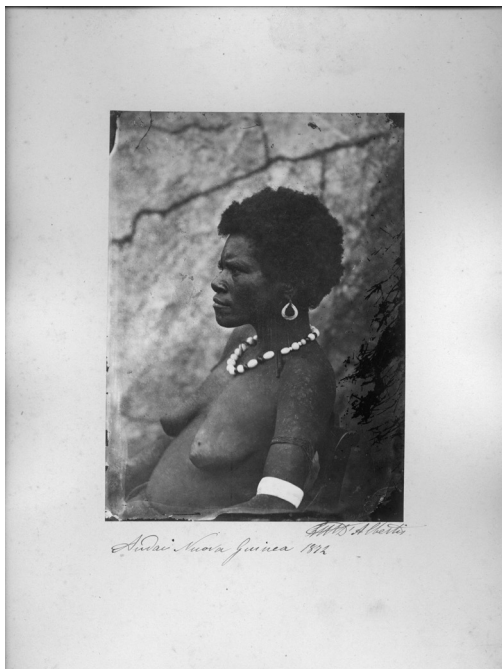


Figure 3 – Luigi Maria D’Albertis, “Andai Nuova Guinea, 1872 / LMD’Albertis”, albumen print mounted on cardboard, inv. F65, Collection Luigi Maria D’Albertis, © Castello D’Albertis Museo delle Culture del Mondo, Genova.

## 5. Conclusion

Throughout the paper, I have attempted to outline how photographs related to the colonial past can be viewed and analysed as documents and as “sensible objects” (Edwards, Gosden & Phillips 2006). Through the shift from stereoscopia to diplopia, I have proposed an exercise in material theory that seeks to restore an understanding of the visual object that engages with the historical dimension without reproducing it. As mentioned above in the paper, the two models proposed to allow such repositioning clearly engage with the optical system but they are not to be intended as a defence of an ocular-centric approach (associated with positivism

ing the polarised association between what is represented in a photograph and what has happened to be blocked.

and colonialism).<sup>10</sup> This movement draws the attention from within the picture itself and its context of production towards a relational dimension, to be understood not only as a relationship between photographer and photographed, but as an environmental condition in which the photographic object finds itself. The focus overflows spatially and diachronically outside the boundary of the image, to include also the technical and technological condition, the encounter between numerous subjects, the role of the archive, the gaze of the beholder and his or her position away from that within which the image was originally produced.

The paper engages with the notion of “photographic excess” (Pinney 2003, pp. 1-14; Poole 2005, pp. 159-179; Edwards & Morton 2009, p. 4) as particularly relevant to this investigation. As formulated by Pinney (2003, pp. 3-9), which directly recalls the concepts of trace and clue proposed by Carlo Ginzburg (1979, 1980, 1989), such a concept has to be understood with a sense of surplus, something that remains in the historical object, despite the intention of the actors producing it. The question of the correlation between formal qualities and effects is at stake here, and it became an especially critical point in the analysis of images. Working on photographic excess means acknowledging the unstable relationship between context and visual object, and moving the focus from the elements determined by the ideological structure to what is escaping through the photographic lens. Such a repositioning in the analysis of images works both against the “absolute fit between the image and the ideological forces that appear to motivate the image” (Pinney 2003, p. 8) and the art historical paradigm that tends to read the visual artefact in terms of its aesthetic value and attribute to the author full intentionality over its production.

This aspect is particularly evident in the first case analysed, which deals with the issue of framing, and its connection to the issue of selection and excess. As Pinney puts it:

however hard the photographer tries to *exclude*, the camera lens always *includes*. The photographer can never fully control the resulting photograph, and it is this lack of control and the resulting *excess* that permits recoding, ‘resurfacing’, and ‘looking past’ (*Ivi*, p. 7).

The photograph precisely shows such impossibility of control, which is instead corrected in the final engraving where, recalling

<sup>10</sup> Many studies recently go in the direction of dismantling a pure optical appreciation of the image, such as (among others) Di Bello (2008); Olin (2012); Brown & Phu (2014); Camp (2017). I thank professor Chiara Cappelletto for the suggestion of exploring the issue of multisensory and synesthetic experiencing of images.

Azoulay, the unerasable traces of the photographic event “are regulated within the schema of the frame, blunting their presence and allowing the photographed event to be foregrounded as one that has already been concluded” (Azoulay 2012, p. 21). Analysing it through diplopia, the photograph, in its relation to other times-places-objects-images (the moment it was taken, the print that was developed, the line that was made on the print, the engraving published in the book, the gaze that looks at it today) is activated by meanings that would have been precluded if the image transposed ‘from a photograph’ onto the illustrated book had been considered a truthful representation.

In the second case analysed, the traces are to be investigated and recovered through the analysis of the relationship between visibility and invisibility (see Guerra 2020). The inexistence of the photograph becomes in itself a visible trace that questions the mechanism of representation and introduces other subjectivities and agencies, unseen yet present. The topic of power relationship is not denied but considered differently within a diplopic mode of visual analysis, a mode that investigates the absence not only as something that was not selected by the imperial gaze but as something that resisted it. In connection again to Azoulay, who proposes to challenge an understanding of photography as a pure reflection of a given political view and structure:<sup>11</sup>

The photograph is a platform upon which traces from the encounter between those present in the situation of photography are inscribed, whether the participants are present by choice, through force, knowingly, indifferently, as a result of being overlooked or as a consequence of deceit. Many of these traces are neither planned nor are they the result of an act of will. [...] Even when these traces express cultural and social hierarchies that organize the power relations between photographer, camera, and photographed person, they never simply echo such relations nor do they necessarily reflect the point of view of the most powerful figure present in the arena at the time the photograph was captured (Azoulay 2012, p. 24).

The development of analytical and receptive systems that allow the cut-out, invisible, unheard, silenced relations to emerge through images cannot be separated from the current debate about the decolonization of museums, archives and social and artistic practices. The possibility of undoing the colonial gaze by recontextualising

<sup>11</sup> Azoulay chooses to use the adjective “civil” as a reaction to a too fixed understanding of the juxtaposition between political and aesthetic. The disregard of the political in favour of the stress on the “civil imagination” is not just a nominal move, but a mode of reappropriation over photographs through the appreciation of its complex system of interaction. “to make room for the return of the category of the civil, and for the place of the civil imagination within it, it is necessary to redefine the political imagination” (Azoulay, 2012, p. 5).

“difficult heritage” (see Macdonald 2010), such as material and visual collections preserved in anthropological and former colonial museums and archives, has been at the centre of professional and academic debate for fifty years now, calling for a reassessment of our relationship with traumatic legacies.

The discussion about the preservation and possible valorization of complicated, fraught forms of heritage – such as colonial photographs – in recent years has led to debates about their concrete display and the ethics and practices of researching, re-using, and exhibiting such material. Concerning Italy, an example could come from the *Museo delle Culture* in Milan<sup>12</sup> which recently proposed in a new display the exhibition of colonial postcards depicting bare young African women. The curators, in confrontation with the local diasporic communities involved in the phase of setup and collection reorganisation, opted for placing them in a showcase on the reverse, therefore removing the image from public view as a way to question the possibility of interrupting (rather than reiterating) the gaze that produced them. The possibility of subtracting from view while showing the material object, providing the visitor with the historical trace without allowing him/her to grasp it in a complete visual appreciation, is connected to the issue of creating a “sensible system” within which viewing the “intolerant image” (as analysed by Rancière 2011, p. 100).

The proposal of exercising a double vision in the analysis of these photographs is not only connected to the possibility of reviewing the relationship between the producer, the represented subject, and the observer, but also to move toward a different relationship with images in general. Such an approach could therefore question the way we socially experience the images that surround us, not limiting it to the observer-object binomial, but opening up to the dynamic encounter between beholders. The paper opens up the possibility of generating an active observation oriented towards the collective responsibility of vision (see Rancière 2011) and the search for possible spaces of resistance and action. To do so, it proposes to get out of a stereoscopic mode of vision, which provides the illusion of an immersive relationship with the surrounding images, experienced as present, therefore real and irrefutable. Instead, it calls for the activation of a diplopic perceptivity, through the consideration of the excessive quality of every photograph, the attention to the function of framing

<sup>12</sup> The museum has reopened its permanent collection in 2021 with a new set-up entitled *Milano Globale. Il mondo visto da qui*. In the last years, others museums have undergone a process of critical revision which involve also photographic collections (see Bigoni *et al.*, 2021).



and de-framing, the appreciation of the complexities and the agencies involved in the photographic event, the consideration of the invisible and the absence (the pictures that were not shot) when looking at photographic collections. To allow diplopia to be an imaginative possibility and not a collective illness, we have to rethink the relation between images, their context of production, their exposition, their political message (or, as Azoulay would say, their civil message) and the effect they generated on the community of viewers.

### Captions

Figure 1 – “Un Ghelebà”, engravings, in Lamberto Vannutelli & Carlo Citerni, *L’Omo. Viaggio d’esplorazione nell’Africa Orientale*, Hoepli, Milano 1899, p. 345.

Figure 2 – Carlo Citerni, “Ritoccare / Un Ghelebat (Bass Narok 1.Sett.96)”, albumen print mounted on cardboard, inv. 69.4.30, 18853 © Archivio fotografico della Società Geografica Italiana.

Figure 3 – Luigi Maria D’Albertis, “Andai Nuova Guinea, 1872 / LMD’Albertis”, albumen print mounted on cardboard, inv. F65, Collection Luigi Maria D’Albertis, © Castello D’Albertis Museo delle Culture del Mondo, Genova.

### References

- Azoulay A., מוליצה לש תיטילוף היגולוטנוא : יחרזא ווימד / Dimyon ezrahi: ontologyah polittit shel ha-tsilum (2010), transl. Civil Imagination: *Political Ontology of Photography*, Verso, London 2012.
- Bärnighausen J. et al., *Photo-Objects, On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, Max Planck Institute for the History of Science, Berlin 2019.
- Barsanti G., *La scala, la mappa, l’albero. Immagini e classificazioni della natura fra Sei e Ottocento*, Sansoni, Firenze 1992.
- Barthes R., *La Camera chiara, nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 1980.
- Belknap G., *From a Photograph: Photography and the Periodical Print Press 1870-90*, Bloomsbury, London 2016.
- Benjamin W., *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), transl. *A Small History of Photography in One Way Street and Other Writings*, Verso, London 1979, pp. 240-257.
- Bertelli L., *From photography to printing: The chronophotography of Etienne-Jules Marey*, in S. Hillnhuetter, S. Klamm, F. Tietjen



- (eds.), *Hybrid Photography. Intermedial Practices in Science and Humanities*, Routledge, London 2021, pp. 89-101.
- Bigoni et al., *Sui materiali culturalmente sensibili nei musei demoetnoantropologici: problematiche di tutela, valorizzazione e comunicazione*, in "RSF. Rivista di Studi di Fotografia", 12 (2021), pp. 136-161.
- Black M., *Models and Metaphors. Studies in Languages and Philosophy* (1962), transl. *Modelli, archetipi e metafore*, Pratiche, Parma 1983.
- Bredenkamp H., *Darwins Korallen. Die frühen evolutionsdiagramme und die Tradition der naturgeschichte* (2005), transl. *I coralli di Darwin: i primi modelli evolutivi e la tradizione della storia naturale*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- Bredenkamp H., Dünkler V., Schneider B. (eds.), *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery*, University of Chicago Press, Chicago 2015.
- Brown E. H., Phu T. (eds.), *Feeling Photography*, Duke University Press, Durham 2014.
- Campt T., *Listening to Images*, Duke University Press, Durham 2017.
- Chéroux C., *Diplopie; l'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001* (2009), transl. *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010.
- Crary J., *Technique of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1992 [1990].
- Daston L., Galison P., *Objectivity*, Zone Books, New York 2007.
- Derrida J., *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, Galilée, Paris 1995.
- Didi-Huberman G., *Invention de l'Hystérie: Charcot et l'Iconographie Photographique de la Salpêtrière* (1982), transl. *Invention of hysteria: Charcot and the photographic iconography of the Salpêtrière*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 2003.
- Didi-Huberman G., *Images malgré tout* (2004), transl. *Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz*, The University of Chicago Press, Chicago 2008.
- D'Albertis L.M., *Alla Nuova Guinea. Ciò che ho veduto e ciò che ho fatto* (1880), transl. *New Guinea: what I did and what I saw*, Sampson, London 1880.
- Di Bello P., *Seductions and flirtations: photographs, histories, theories*, in "Photographies", 1/2 (2008), pp. 143-155.
- Edwards E., *Photographic "types": The pursuit of method*, in "Visual Anthropology", 3/2-3 (1990), pp. 235-258.

- Edwards E., *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*, Berg, Oxford 2001.
- Edwards E., Hart J., *Mixed box*, in Eaed., *Photographs objects histories: on the materiality of images*, Routledge, London 2004, pp. 47-61.
- Edwards E., Gosden C., Phillips R. (eds.), *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*, Berg, Oxford 2006.
- Edwards E., Morton C., *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*, Ashgate, Farnham 2009.
- Edwards E., Morton C. (eds.), *Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information*, Bloomsbury, London 2015.
- Elkins J., *The object stares back: on the nature of seeing*, Harcourt Brace, San Diego, 1996.
- Ellenbogen J., *Reasoned and Unreasoned Images: The Photography of Bertillon, Galton, and Marey*, Penn State University Press, State College 2012.
- Fabian J., *Time and the Other: how anthropology made its objects*, Columbia University Press, New York 1983.
- Foucault M., *Les Mots et les Choses: Une archéologie des sciences humaines* (1966), transl. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Routledge, London 1970.
- Foucault M., *Naissance de la clinique* (1963), transl. *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, Routledge, London 1973.
- Ginzburg C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), transl. *Clues: Roots of a Scientific Paradigm*, in "Theory and Society", 7/3 (1979), pp. 273-288.
- Ginzburg C., *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and scientific method*, in "History Workshop", 9 (1980), pp. 5-36.
- Ginzburg C., *Miti emblemici spie. Morfologia e storia* (1986), transl. *Clues, Myths, and the Historical Method*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1989.
- Guerra M., *Il limite dello sguardo: oltre i confini delle immagini*, Cortina, Milano, 2020.
- Joschke C., *Beyond objectivity: anthropometric photography and visual culture*, in N. Bancel, T. David, D. Thomas (eds.), *The Invention of Race: Scientific and Popular Representations*, Routledge, London 2014, pp. 281-290.
- Knorr-Cetina K., 'Viskurse' der Physik. *Wie visuelle Darstellungen ein Wissenschaftsgebiet ordnen*, in J. Huber, M. Heller, G. Boehm (eds.), *Konstruktionen Sichtbarkeiten*, Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zurich 1999, pp. 245-263.
- Kopytoff I., *The Cultural Biography of Things*, in A. Appadurai (ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspec-*

- tive, Cambridge University Press, Cambridge 1986, pp. 64-94.
- Lydon J., *Photography, Humanitarianism, Empire*, Bloomsbury, London 2017.
- Macdonald S., *Difficult heritage: Negotiating the Nazi past in Nuremberg and beyond*, Routledge, London 2010.
- Mantegazza P., *Un viaggio in Lapponia con l'amico Sommier*, Treves, Milano 1880.
- Modigliani E., *Un viaggio a Nias*, Treves, Milano 1890.
- Mitchell W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Morris-Reich A., *Race and Photography: Racial Photography As Scientific Evidence 1876-1980*, University of Chicago Press, Chicago 2016.
- Olin M., *Touching Photographs*, University of Chicago Press, Chicago 2012.
- Pinney C., *Introduction "How the other half..."*, in N. Peterson and C. Pinney (eds.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 1-14.
- Pinney C., *Photography and anthropology*, Reaktion, London, 2011.
- Pinotti A., Somaini A., *Introduzione*, in Id. (eds.), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, pp. 9-38.
- Poole D., *Vision, race, and modernity: A visual economy of the Andean image world*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- Poole D., *An excess of description: ethnography, race, and visual technologies*, in "Annual Review of Anthropology", 34 (2005), pp. 159-179.
- Rancière J., *The Emancipated Spectator*, Verso, London 2011 [2008].
- Sartori P. (ed.), *Dismantling colonial archives*, in "Quaderni storici", 2, 2021.
- Schwartz J., Cook T., *Archives, records, and power: The making of modern memory*, in "Archival science", 2/1-2 (2002), pp. 1-19.
- Sekula A., *The body and the archive*, in "October", 39 (1986), pp. 3-64.
- Sohier E., Lugon O., Lacoste A., *Introduction. Les collections de photographies documentaires au tournant du XXème siècle*, in "Transbordeur", 1 (2017), pp. 8-17.
- Sturken M., Cartwright L., *Practices of looking: an introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Tagg J., *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Macmillan, London 1988.
- Vannutelli L., Citerni C., *L'Omo. Viaggio d'esplorazione nell'Africa Orientale*, Hoepli, Milano 1899.



# *La lingua del possibile: il Metaverso*

Sara Matetich\*

## ABSTRACT

The possibility of embodying social connectivity in a new world-form is being announced: it is called the Metaverse. The technology that promises the creation of this *mixed* world (opp. *cross-world*) is still being perfected, but the project that determines it has already been established: to increase the involvement of internet users, in order to give them the most satisfying immersiveness possible to fully enjoy the *onlife experience*, where “what is real is informational and what is informational is real” – as Luciano Floridi wrote, paraphrasing Hegel<sup>1</sup>. Therefore, in addition to the continuous adaptation of a *digital re-ontologization* of the world, it is urgent to identify the peculiarities of the language, and of the relevant structure, on which the Metaverse envisages its own foundations. The following essay will deal with this, starting from Mark Zuckerberg’s recent promise of wanting to create a unique language, developed exclusively for the *citizens* of the Metaverse, thus realizing that ‘superpower’ that has always been coveted at all latitudes: universal communication! A promise of this kind is imbued with implications of an aesthetic nature: from the creation of a new linguistic community, which includes all the differences linked to the cultural context of reference, up to the literacy techniques that it will be necessary to initiate and investigate, in order to allow participants of the Metaverse experience to know how to use the new language to build – and settle in – their new world.

## KEYWORDS

Metaverse, Language, Communication, Virtual Space, A.I.

## *Linguaggio e lingue del Metaverso*

Virus pandemici che minacciano l’estinzione del genere umano, universi paralleli nei quali rifugiarsi per sfuggire alla monotonia della routine e prodigi di progettazione algoritmica sono solo alcuni dei sincronismi tra la realtà dei nostri giorni e quanto era stato immaginato ormai più di trent’anni or sono dalla fantasiosa penna di Neal Stephenson nel suo profetico *Snow Crash*, romanzo cyber-

\* Università degli Studi di Salerno; smatetich@unisa.it.

<sup>1</sup> Floridi L., *La quarta rivoluzione. Come l’infosfera sta trasformando il mondo*, Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 45.

punk datato 1992<sup>2</sup>. Qui l'autore dettaglia un universo parallelo, il Metaverso, in cui gli avatar dei protagonisti compiono mirabili gesta per salvarsi e salvarci dal complotto capitalistico-digitale dei grandi magnati della terra. Informazione computazionale e biologia si mescolano nella trama del romanzo premonitore, la cui lettura ci aveva resi avvezzi ad immaginare il nostro gemello digitale fare ufficialmente ingresso in un mondo altro dove poter giocare mosse perlopiù precluse alle nostre possibilità terrene.

Eppure, quanto solo fantasticato e nominato trent'anni fa è diventato il piano realistico di quello che Mark Zuckerberg intende realizzare ed annuncia attraverso l'aggiunta dell'etichetta *Meta* ai suoi prodotti social. L'evoluzione della connettività, in cui tutte le nostre attività confluiscono – interconnettendo infinite comunità virtuali dove poter vivere a pieno la nostra 'vita on line' –, potrebbe essere a breve realtà, una realtà parallela alla nostra, ma altrettanto 'vera', tanto che in essa sarà possibile incontrarsi, viaggiare, assistere ad uno spettacolo, fare shopping, lavorare... insomma vivere una vita virtuale al pari della vita fisica. Sicuramente l'evento pandemico che ci ha improvvisamente colpiti a partire dal 2019<sup>3</sup> ha accelerato la messa a punto di un sistema alternativo di condivisione e collaborazione capace di rendere sempre più efficace ed effettiva, nonché protetta, la possibilità di 'fare da casa' ciò per cui in passato era prevista la presenza del soggetto sul luogo dell'azione da svolgere: «Non c'è mai stato un momento migliore per costruire il futuro!»: con queste parole il giovane imprenditore e fondatore del social network Facebook ha annunciato il suo monumentale progetto, prospettando l'imminente realizzazione di una versione immersiva di Internet che, invece di farci guardare qualcosa attraverso lo schermo, ci permetterà 'immediatamente' di esserci dentro, senza l'ausilio di alcuna mediazione<sup>4</sup>.

Il primo ostacolo da superare per la realizzazione dell'ambizioso progetto, a detta dello stesso CEO, è quello del linguaggio: a partire dalla considerazione sull'utilizzo di lingue privilegiate nel web, inglese

<sup>2</sup> Stephenson N., *Snow Crash*, Bur, Biblioteca Universitaria Rizzoli, 2007.

<sup>3</sup> Mi riferisco alla malattia respiratoria acuta da Sars-CoV-2 diffusasi in forma pandemica in tutto il mondo a partire dal 31 dicembre 2019, data in cui viene notificato il primo focolaio di polmoniti con nota eziologia nella città di Wuhan in Cina.

<sup>4</sup> Il 28 ottobre 2021 Mark Zuckerberg annuncia il suo *Metaverse* e la nascita di Meta. La sofisticata e suadente campagna pubblicitaria che ne annuncia la progettazione mostra la possibilità di 'entrare' immediatamente nell'oltre mondo digitalizzato, facendone esperienza senza bisogno di essere dotati di alcuna strumentazione di mediazione. Pur non volendola considerare una menzogna, la questione dell'immediatezza e della trasparenza dell'accesso al Metaverso rimane ancora opaca: certo è che ad oggi è necessario l'ausilio di una specifica strumentazione per accedere anche al solo prototipo di universo digitalizzato, che prevede, in primis, l'utilizzo di un visore.

*in primis*, a discapito di numerosissimi utenti che comunicano attraverso altre lingue, tagliate fuori dal mondo della rete, si prospetta la messa a punto di un traduttore universale, incorporato nei visori di realtà aumentata necessari all'accesso nel Metaverso che, in tempo reale, consentirà alla popolazione della nuova realtà di comunicare senza più barriere. Interessante notare quanto nel già citato romanzo di Stephen fosse proprio il linguaggio ad essersi evoluto in una potente minaccia per l'intera popolazione del Metaverso, nonché per l'intero genere umano. Il protagonista del romanzo, difatti, verrà a conoscenza dello *Snow Crash*, un 'metavirus' linguistico, risalente alla civiltà sumerica, capace di resettare la mente di chi ne viene infettato sino a renderla inabile a difendersi dagli stimoli audiovisivi ai quali viene esposta. Di questo virus, che incombe sia sugli avatar che popolano il Metaverso che sui terrestri esseri umani, vorrà servirsene il 'cattivo' della trama con l'intento di ridurre tutti in schiavitù mediante l'accesso al livello subconscio dell'animo umano, che il virus stesso consente.

Pur non indugiando oltre nel racconto degli intrecci narrativi messi a punto dalla sagace immaginazione dell'autore americano, quanto appena riportato è sufficiente per dare avvio ad alcune riflessioni, utili ad introdurre gli argomenti intorno ai quali questo saggio intende ragionare, a partire dalla relazione, già largamente indicata, tra estetica, quale peculiare analisi filosofica del sentire umano, e virtuale, quale imminente e privilegiata potenzialità di proiezione e modalità di accesso ad un mondo digitale nel quale poter vivere, e sentire, esperienze sempre più sofisticatamente realistiche. Ed è sufficiente a dare avvio alle nostre riflessioni proprio perché la faccenda del linguaggio è di capitale importanza per ogni dottrina estetica, così come pare che lo sia per la progettazione, la conservazione e la 'vitalità' di uno spazio immersivo di condivisione, sia che esso sia al centro di rappresentazioni di ordine solo narrativo – il caso di *Snow Crash* –, sia che esso sia oggetto di un piano di lavoro per la sua effettiva realizzazione – il Metaverso di Zuckerberg. Oltretutto il richiamo ad un linguaggio originario, universalmente condivisibile, è faccenda di matrice eminentemente estetica, che affonda le proprie radici nella convinzione che la natura di questo 'speciale' linguaggio originario sia di base percettiva e che esso si manifesti soprattutto in forma di

*intelligenza senso-motoria*, associata a quasi-segnali o a declinazioni espressive, ostensive, foniche, mimiche, eccetera, così che l'uomo sia abilitato ad avvertire e a esprimere significati contestualmente circostanziati, capaci di cogliere e comunicare, in quel contesto, l'aspetto interpretativo pragmaticamente pertinente dell'immagine percettiva<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Garroni E., *Immagine, Linguaggio, Forma*, Laterza, Bari 2005, p. IX.

Tale primordiale linguaggio è l'unico in grado di esprimere e comunicare l'altrimenti inammissibile immagine 'del mondo nella sua totalità', in quanto quest'ultima si rende possibile solo nell'alternanza tra determinato ed indeterminato ed è solo questo tipo di linguaggio a rendere esprimibile quell'alternanza attraverso la sua capacità di conferire «determinatezza a significati "liminamente" indeterminati e, anche, di natura eterogenea»<sup>6</sup>.

Non è proprio una lingua di tal fatta ad essere minacciata nel romanzo di Stephenson? Quel linguaggio che se resettato riduce l'uomo in schiavitù e, soprattutto, lo rende incapace di adattarsi e comprendere il mondo non può che essere il linguaggio originario di matrice estetica di cui ogni essere umano dispone per il proprio adattamento al mondo reale. Ed è lo stesso al quale deve riferirsi Zuckerberg nella progettazione del suo Metaverso: annullare le differenze idiomatiche, difatti, altro non significa che rendere più immediatamente praticabile l'utilizzo di una lingua originaria all'interno di un universo parallelo nel quale doversi ri-alfabetizzare per produrre una nuova e operosa forma di comunicazione.

È lecito, difatti, poter affermare che il Metaverso si annuncia non solo come una tecnologia, ma piuttosto come una nuova (originale, ma non originaria) forma di comunicazione che, in maniera esemplare, traduce – nel suo significato etimologico di 'far passare', 'condurre' – ciò che non è reale (o è fuori dal Reale, dal mondo fisico) in ciò che è nominabile, e per ciò vero, o esistente. In tal senso si era espresso Walter Benjamin quando, proprio a proposito del linguaggio, più che della lingua, così si era espresso:

[...] Ma per ricezione e spontaneità insieme, come si ritrovano, in questa connessione unica, solo nel campo linguistico, la lingua ha un termine proprio, che vale anche per questa ricezione dell'innominato nel nome. È la traduzione della lingua delle cose in quella degli uomini. Esso [il concetto di traduzione] acquista il suo pieno significato dal comprendere che ogni lingua superiore può essere considerata come traduzione di tutte le altre. Con il detto rapporto delle lingue come mezzi (medii) di spessore diverso è data anche la traducibilità reciproca delle lingue. La traduzione è la trasposizione di una lingua nell'altra mediante una continuità di trasformazioni. Spazi continui di trasformazione, non astratte regioni di eguaglianza e somiglianza<sup>7</sup>.

Più che una lingua universale capace di connettere, mettere in relazione e dotare di un unico idioma la popolazione del Metaverso, questo 'nuovo' linguaggio originario dovrà essere in grado di farsi

<sup>6</sup> De Mauro T., *Emilio Garroni: un orizzonte di senso*, lezione commemorativa tenuta in Campidoglio il 14 dicembre 2005, consultabile online sul sito della *Cattedra Internazionale Emilio Garroni* al seguente indirizzo: [https://www.cieg.info/wp-content/uploads/2017/04/Testo-Lezione\\_DeMauro\\_Ass\\_Garroni.pdf](https://www.cieg.info/wp-content/uploads/2017/04/Testo-Lezione_DeMauro_Ass_Garroni.pdf), pag. 8.

<sup>7</sup> Benjamin W., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, tr. it., in Walter Benjamin, *Opere Complete I. Scritti 1906 -1922*, Einaudi, Torino 2008, pp. 281-295.



*medium* di reciproci e spontanei scambi tra mondi comunicanti nel mentre delle loro vicendevoli trasformazioni. Così, l'azzeramento delle barriere linguistiche altro non sarà che un rimando, una traduzione, appunto, della possibilità di dare un nome 'nuovo' a cose, esperienze e realtà inedite che, a partire dalla loro stessa possibilità di essere nominate, diverranno comunicabili e, a ragione della loro comunicabilità, esistenti.

Da quanto appena detto si corrobora la persuasione che l'idea del Metaverso indichi originali luoghi di comunicazione dislocata che in nessun modo contraddicono l'essere, la sua singolarità e la peculiarità del suo linguaggio, ma ne dettagliano la sua plastica estendibilità in un luogo, che è un fuori che realizza se stesso – in qualità di luogo abitabile – soprattutto grazie alla interattiva connessione che intercorre tra esso e l'uomo in forma di comunicazione.

### *Natura del Metaverso*

Ad avere le ore contate, da quando Mark Zuckerberg ha annunciato l'imponente progetto di realizzare il Metaverso, è Internet. Proprio 'lui': uno dei più potenti mezzi di raccolta e diffusione dell'informazione su scala mondiale. La celebre rete di collegamenti informatici, però, non rischia di abbandonarci, ma di cambiare vesti, di evolversi senza essere sostituita.

A ben pensarci, difatti, il Metaverso altro non è che l'inevitabile processo di convergenza digitale, già annunciato e intrapreso a partire dall'ultimo decennio del secolo scorso: è il futuro della connessione ad Internet, il suo naturale sviluppo, che prefigura i propri spazi travalicando i limiti della realtà virtuale sinora conosciuti. La novità più rilevante, anch'essa non del tutto nuova, sarà la completa assegnazione della delega allo svolgimento delle nostre attività in questo spazio altro, ai nostri doppi, gli avatar, la popolazione virtuale che ci rappresenterà nell'oltre mondo virtuale.

Proprio in questa direzione, e sulla spinta dell'entusiasmo dei proclami zuckerbergiani, diversi sono i progetti di realizzazione di metaversi che, a seconda delle società proponenti, prospettano sensazionalistiche *experience* attraverso le quali fare ingresso virtuale in un mondo digitalmente attrezzato e sicuro<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Tra questi vale la pena segnalare il progetto 'Seoul Metaverse', con il quale la metropoli coreana ufficializza la realizzazione (che dovrebbe completarsi entro il 2026) del proprio 'gemello digitale' nella speranza di riuscire a tagliare il traguardo di prima città a fare ingresso nel Metaverso. Il progetto è quello di 'trasportare' in questo spazio altro tutte le principali attività della pubblica amministrazione, per consentire una più 'sicura' e *untact* fruizione dei servizi pubblici. Il progetto è senza dubbio inserito all'interno di quelle

Ma è proprio del Metaverso di Zuckerberg che sono state rese note maggiori caratteristiche. Difatti, basta collegarsi al sito di Meta per imbattersi nel suadente slogan ‘*Connection is evolving and so are we*’, la connessione si sta evolvendo e noi con lei! E su quello che sarà il Metaverso poche battute, semplici, efficaci e persuasive: “Il metaverso è la prossima evoluzione della connessione sociale. La visione della nostra azienda è quella di aiutare a dare vita al Metaverso...Il Metaverso sarà sociale! Gli spazi 3D nel Metaverso ti permetteranno di socializzare, imparare, collaborare e giocare in modi che vanno oltre ciò che possiamo immaginare”. E ancora: “per costruire il Metaverso stiamo già sviluppando nuove entusiasmanti tecnologie che aiuteranno le persone a connettersi ed esplorare”. Per chiudere sotto l’egida dell’inclusività: “Un futuro fatto da tutti noi! Il Metaverso sarà un progetto collettivo che va oltre la singola azienda. Sarà creato da persone in tutto il mondo e aperto a tutti”. E la sua apertura è testimoniata da un’apposita sezione dal titolo ‘Creatori del Metaverso’ nella quale, oltre all’informazione sui 150 milioni di dollari finora investiti in formazione e risorse AR/VR per supportare studiosi, sviluppatori e creatori di competenze e tecnologie in grado di consentire nuove opportunità nel Metaverso, è possibile cliccare su ‘crea con noi’ per accedere al pioneristico segmento di ‘Apprendimento Meta Immersivo’ che, oltre a fornire indicazioni utili e permettere di visionare il programma di formazione e relativa certificazione professionale in Realtà Aumentata, elenca le caratteristiche di punta del Metaverso: ‘contenuti coinvolgenti’, ossia immersivi, ‘accesso aumentato’ e ‘ricerca responsabile’, per costruire giudiziosamente il futuro dell’apprendimento nel Metaverso. Ma a volerlo bene osservare, cos’è, ad oggi il Metaverso? Va innanzitutto segnalato che a più di due anni dall’annuncio della sua realizzazione, il Metaverso rimane ancora un’ipotesi di piattaforma con fisionomia e identità mutevoli ed ancora imprecisate. Sicuramente il meta universo digitale si profila come un ambiente misto, capace di combinare elementi di tecnologia che radicano la propria essenza sia nella Realtà Virtuale che nella Realtà Aumentata<sup>9</sup>. Tale combinazione – e il suo naturale e accelerato

strategie politico economico tecnologiche di realizzazione di forme di comunicazione – innanzitutto lavorative, medico sanitarie, commerciale e didattiche – protette dai contatti fisici diretti con gli altri esseri umani. Di quanto appena riportato si sta occupando Mauro Carbone, già professore ordinario di Estetica presso l’Università Jean Moulin – Lyon 3, nell’ambito della sua ricerca sugli schermi.

<sup>9</sup> La principale differenza tra la realtà virtuale (VR) e la realtà aumentata (AR) riguarda la differenza di relazione che esse creano tra il mondo fisico e gli elementi digitali: 1) VR: crea un ambiente completamente sintetico e isolato dalla realtà fisica; gli utenti indossano dispositivi per immergersi completamente in questo ambiente virtuale; l’intera esperienza si svolge all’interno del mondo virtuale e gli utenti possono essere completamente separati dalla realtà fisica circostante; 2) AR: sovrappone elementi digitali alla vista

evolversi – porterà certamente ad ulteriori integrazioni tra tecnologie, prime tra tutte quelle collegate all'Intelligenza Artificiale, in grado di sfidare le tradizionali distinzioni tra realtà (siano esse virtuali o aumentate) e garantire una sempre più sofisticata creazione di spazi digitali condivisi e interattivi in cui le persone possano sempre più immersivamente proiettarsi.

Ma è sicuramente all'incrocio di queste realtà che oggi si profila il progetto Metaverso; l'evoluzione di Internet, la promessa di poterci saltare dentro e viverlo, fa sicuramente riferimento ad una tecnologia di realtà Mista (MR) che, a partire dalla combinazione di elementi di realtà virtuale con elementi di realtà aumentata, sarebbe in grado di creare esperienze in cui oggetti digitali interagiscono con il mondo reale o sono incorporati in esso.

Per dettagliare la natura del Metaverso, dunque, dovremo pazientare sino alla sua eventuale realizzazione, nel frattempo è però necessario indagarne l'idea e la progettualità con il proposito di attrezzarci con strumenti solidi in grado di decodificare e leggere il nostro tempo e le nuove forme del nostro abitare, intese quali luoghi preposti al fare esperienza<sup>10</sup>.

### *La lingua del possibile: verso un'abitabilità del Metaverso.*

Ma come disegniamo il Metaverso? E, di più, come ci attrezziamo per poterlo abitare?

Per rispondere al primo quesito, torna potentemente alla no-

del mondo reale; gli utenti vedono l'ambiente fisico circostante, ma con aggiunte digitali integrate nella loro visione tramite dispositivi perlopiù indossabili.

<sup>10</sup> È doveroso segnalare che esistono diverse piattaforme che consentono di entrare nei già disponibili mondi digitali, prototipi di quel mondo 'completamente' altro che per Zuckerberg sarà il suo Metaverso. Le tre principali piattaforme, ad oggi già in uso per accedere a queste 'inedite' forme di virtualità sono: 1) Decentraland; 2) Sandbox e 3) Stageverse. L'accesso alle piattaforme elencate non è libero e uniforme tra loro. L'ingresso in Decentraland è semplice e democratico: basta che l'utente si registri e crei il proprio avatar per cominciare a costruire il suo mondo acquistando (con valuta digitale) edifici e strutture che lo caratterizzano. L'accesso a Sandbox, invece, non è ancora disponibile (se ne può solo osservare il sito ed interagire con la community): è una piattaforma online che riproduce una struttura simile al mondo reale, con utenti che la popolano, territori da acquistare, luoghi da visitare e oggetti da utilizzare. Collegato alla *blockchain* di Ethereum, in Sandbox ogni elemento digitale è considerato un *NTF* (*Non Fungible Token*), che può essere creato, acquistato e scambiato. E, infine, Strangeverse: piattaforma virtuale messa a punto per consentire esperienze immersive attraverso la proiezione di filmati in 3D a 360° ed effetti speciali. A queste piattaforme che consentono l'accesso ai metaversi, bisogna aggiungere la più recente, Horizon World che, dall'estate 2021, consente agli utenti maggiorenni di Stati Uniti e Canada l'accesso per esplorare la versione beta del famigerato oltre mondo social annunciato da Zuckerberg. Per accedervi è necessario essere iscritti al Social Network *Facebook* e indossare uno tra i due modelli di visori *Oculus Quest*, prodotti dallo stesso imprenditore statunitense.

stra attenzione la questione del linguaggio, della lingua in questo caso specifico, seppur con mutate vesti: quelle del ‘comando vocale’! Sì, il nostro ‘mondo Metaverso’ verrà costruito (arredato) grazie ad un sistema di Intelligenza Artificiale capace di creare ambienti e mondi virtuali in base alla descrizione che gli racconteremo. *Builder Bot*: questo il nome della tecnologia che Meta sta sviluppando all’interno dell’ampio progetto chiamato Project CAIRaoke, che mira a creare mondi virtuali con l’ausilio dell’Intelligenza Artificiale.

Di recente Zuckerberg ha deciso di affidarsi proprio all’A.I. per perfezionare e rendere più appetibile il suo progetto, che pareva aver perso consensi al cospetto di esperienze di Intelligenza Artificiale già in uso tra gli utenti ai quali anche la sua proposta era rivolta. E così ‘possibilità di costruirsi il proprio mondo a piacimento’ e ‘lingua universale’ sono stati incorporati per renderla nuovamente attrattiva. Ma come funzionano? Zuckerberg ha mostrato in concreto le potenzialità di *Builder Bot*: usando i soli comandi vocali ha ‘creato’, a partire da uno sfondo vuoto, uno scenario complesso, immaginandosi di essere su un’isola deserta che è in grado di essere attrezzata a comando per un piacevole, partecipato e interconnesso pic-nic. Proprio a favore di una sempre più inclusiva e immediata condivisione tra utenti provenienti da aree geografiche differenti, si sta inoltre perfezionando il progetto *No Language Left Behind*, un avanzato prototipo di Intelligenza Artificiale che realizza modelli *open source* in grado di proporre traduzioni di qualità che mirano ad offrire al mondo la possibilità di accedere a contenuti web nella propria lingua madre, condividerli e comunicare con chiunque, ovunque, a prescindere dalle proprie preferenze linguistiche<sup>11</sup>.

Interessante notare quanto i due progetti appena dettagliati richieggono questioni teoriche atte all’analisi del rapporto tra linguaggio e luogo messe a punto da Michel Foucault:

[...] se oggi lo spazio è per il linguaggio la più ossessiva delle metafore, non è tanto perché esso costituisce ormai l’unica risorsa; ma è nello spazio che il linguaggio appena posto si dispiega, scivola su se stesso, determina le proprie scelte, disegna le sue figure e le sue traslazioni. È in esso che si trasporta, che il suo stesso essere si “metaforizza”. [...] Tale è il potere del linguaggio: pur intessuto di spazio, lo suscita, lo pone attraverso un’apertura originaria e lo preleva per riprenderlo in sé. Ma di nuovo esso è votato allo spazio [...]<sup>12</sup>.

È dal linguaggio che suscita lo spazio. Esso si dispiega in forma di metafora del linguaggio ed attraverso il linguaggio compie le

<sup>11</sup> È quanto si legge nelle note ufficiali pubblicate al seguente indirizzo: <https://ai.facebook.com/research/no-language-left-behind/it/>

<sup>12</sup> Foucault M., *La lingua dello spazio*, tr. it., in *Eterotopia*, Mimesis edizione, Milano 2018, pag. 16.

proprie scelte e si disegna. Se attraverso il linguaggio, in forma di voce, sono in grado di disegnare un mondo altro da abitare, è sempre attraverso il linguaggio, in forma di lingua unica, che alfabetizzo questo mondo affinché in esso possa esistere un qualche tipo di comunicazione tra le figure che lo abitano. Così, è grazie e innanzitutto per mezzo del linguaggio che ci facciamo spazio – e facciamo spazio – all'interno del progetto Metaverso. Ed a partire dal linguaggio aneliamo a viverci. Eppure, l'ambizione di abitare il Metaverso potrebbe non rappresentare uno stato di eccezionalità dei nostri tempi, se non per l'inedita forma che questo spazio assume. Ma anche quest'ultima non delinea un'anomalia nel sistema creativo delle eterotopie che, di norma, nel corso della storia scompaiono, si ripresentano e cambiano forma regolarmente. Oltretutto il Metaverso, inteso quale creazione di un 'livello superiore' sovrapposto a quello fisico, altro non è che un mondo virtuale e la virtualità è, per il suo stesso significato, ciò che è in potenza e di cui, perlopiù, sono già in atto tutte le premesse.

Questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, li denominerò, in opposizione alle utopie, eterotopie; e credo che tra le utopie e questi luoghi assolutamente altri, le eterotopie, vi sia senza dubbio una sorta d'esperienza mista, mediana come potrebbe essere quella dello specchio. Lo specchio, dopotutto, è un'utopia, poiché è un luogo senza luogo. Nello specchio, mi vedo là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi laddove sono assente: utopia dello specchio. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo<sup>13</sup>.

L'esperienza mista dello specchio – che immediatamente richiama quella *mixed reality* alla quale oggi si ricorre per la progettazione del Metaverso – è esplicativa di quanto avverrà anche nella pratica dell'abitare il Metaverso, che ci vedrà costantemente presenti nella nostra assenza e, di più, proiettati in quel riflesso che consentirà la nostra visibilità, comunicabilità e nuova operatività. La funzione dello specchio, quella dalla quale si produce l'effetto di ritorno che ci sorprende assenti nella nostra visibilità, verrà esercitata dal visore di realtà virtuale, oggetto ad oggi necessario ad 'immergersi' nel luogo altro che è quell' 'altro dal mondo' (non altro del mondo) in cui poter vivere, necessario ad entrare effettivamente in questa rete incarnata. Ecco, questo Foucault non poteva immaginare: che all'interno dello specchio ci si potesse entrare e vivere: fare esperienza del mondo della rete dal suo interno, promessa del Metaverso. Promessa che senza dubbio non verrà disattesa, visti i risultati di esperienze im-

<sup>13</sup> Foucault M., *Spazi Altri*, tr.it., in *Eterotopia*, op. cit. pag. 9.

mersive messe a punto e sperimentate in diversi ambiti, che già oggi possiamo osservare. Durante un Summit sul Metaverso organizzato a Milano ad aprile 2022, l'amministratore delegato di *AnotherReality*, società italiana che da anni si occupa di sviluppo di mondi virtuali in ambiti disparati (business, intrattenimento, formazione), rimarca quanto il Metaverso, inteso nella sua più ampia accezione di ambiente digitale e immersivo nel quale trasferiremo la maggior parte delle nostre attività, "arricchirà digitalmente il mondo fisico". È questa interazione a rendere inedite le esperienze di tal fatta: il ritorno nel mondo fisico di quanto solo digitalmente compiuto.

Riappare l'immagine dello specchio richiamata da Foucault:

A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostruirmi là dove sono; lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attornia ed è al contempo assolutamente irreale poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo<sup>14</sup>.

Il contemporaneo specchio è, come già accennato, inserito in quell'essenziale periferica indossabile che consente il salto nell'altro mondo della realtà digitale: più che il visore in sé, sono senza dubbio le lenti\schermo di cui esso è dotato, a funzionare, a mo' di specchio foucaultiano, quale apertura eterotopica tra le due dimensioni.

Ciò su cui è necessario indagare, però, è la peculiarità del loro funzionamento. Lo schermo del visore, posizionato così vicino ai nostri occhi, oscura il reale e proietta la virtualità nella quale intendiamo immergerci nel momento stesso in cui compiamo l'azione di inforcare quegli 'occhiali' così speciali. È il doppio movimento che essi richiedono a dover essere analizzato: per esperire e vivere nel virtuale è necessario che il reale venga oscurato, schermato o, quantomeno, svisto: solo questa distrazione mi permetterà di vedere. Il percorso che si compie non è più quello che avveniva al cospetto dello specchio: posto di fronte a quel vetro, spazio virtuale, la mia immagine torna a me e da quella sono in grado di ricostruire me e lo spazio che occupo. Con il salto nel virtuale, non è la mia immagine a tornare indietro restituendomi la possibilità di ri-conoscermi e 'costruirmi', è invece la 'realtà reale', quella fisica, a saltare con me nell'in fondo virtuale ed è da quell'in fondo che ho bisogno di riconoscermi attraverso ciò che vedo. È da quell'in fondo che ho necessità di farmi spazio per poterlo abitare. È quell'in fondo lo spazio eterotopo "connesso con

<sup>14</sup> Ivi

tutto lo spazio che l'attornia", spazio misto perché per essere reale (realizzarsi) ha bisogno che io mi ci immerga.

Ma come ci si fa spazio in questo 'nuovo' spazio? Come lo si può abitare?

[...] ogni spazio veramente abitato reca l'essenza della nozione di casa. [...] cercheremo di vedere come lavora l'immaginazione quando l'essere ha trovato il minimo riparo; vedremo l'immaginazione costruire «muri» con ombre impalpabili, confortarsi con illusioni di protezione – o inversamente tremare dietro muri spessi, dubitare dei più solidi bastioni. Per dirla in breve, l'essere che ha trovato un rifugio sensibilizza i limiti del suo stesso rifugio; nella più interminabile delle dialettiche vive la casa nella sua realtà e nella sua virtualità, attraverso il pensiero e i sogni<sup>15</sup>.

Senza entrare nel merito dei gangli dell'immaginazione poetica del filosofo francese Gaston Bachelard né, tantomeno, nelle sue intenzioni di costruire una raffinata fenomenologia dello 'spazio felice'<sup>16</sup>, quanto appena trascritto dal testo-manifesto della sua più importante teoria è un più che utile indirizzo per il nostro argomentare.

È l'immaginazione che innesca il meccanismo del farsi spazio in un luogo, altrimenti sconosciuto, affinché questo spazio possa farsi riparo, protezione, casa. È proprio l'immaginazione, nella sua produttiva accezione kantiana, a giocare il ruolo predominante nel processo di creazione e abitabilità di questo nuovo mondo. Ed è ad essa che è necessario rivolgere l'attenzione per la messa a punto di una teoria in grado di dettagliarne il grado d'interazione che stabilisce con il mondo-ambiente attraverso le tecnologie. Tecnologie che, sempre più, innervano i nostri organi percettivi, nonché la capacità di modificare tecno-esteticamente le prestazioni dell'immaginazione stessa, sino alla sua integrazione ed alla creazione di nuove regole<sup>17</sup>.

E, di più: l'immaginazione, nella sua modalità di necessaria interazione con le nuove tecnologie, è senza dubbio la matrice di quel peculiare linguaggio, al quale più volte abbiamo fatto riferimento, attraverso il quale non solo siamo tradotti nell'oltre mondo digitalizzato, ma che proprio a questo altro del mondo permette di esistere soprattutto in forma di comunicabilità.

Infine, è certamente ancora all'immaginazione – nel suo significato estetico di *medium* in grado di *giocare* alla produzione sen-

<sup>15</sup> Bachelard G., *La poetica dello spazio*, tr. it., Edizioni Dedalo, Bari 1975, p. 33

<sup>16</sup> «[...] il nostro proposito, in effetti, è quello di esaminare immagini molto semplici, le immagini dello *spazio felice*. Da tale punto di vista, le nostre ricerche meriterebbero il nome di *topofilia*, in quanto esse intendono determinare il valore umano degli spazi di possesso, degli spazi difesi contro forze avverse, degli spazi animati. Per ragioni spesso molto diverse e con le differenze che comportano le sfumature poetiche, si tratta di *spazi lodati*. Al loro valore protettivo, che può essere di segno positivo, si ricollegano anche valori immaginati e questi ultimi diventano ben presto valori dominanti». Cfr. Ivi, pag. 26.

<sup>17</sup> Cfr. Montani P., *Destini tecnologici dell'immaginazione*, Mimesis edizioni, Milano 2022.



sibile di esperienze sensate – che spetta il produttivo, e riflessivo, compito di alfabetizzarci e alfabetizzare il Metaverso, provocandone l’abitabilità, sua unica e necessaria forma di possibile esistenza sia vitale che virtuale<sup>18</sup>.

#### *Riferimenti bibliografici:*

- Bachelard G., *La poétique de l'espace* (1957), Presses Universitaires de France; tr. it., *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975
- Benjamin W., *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), *Gesammelte Schriften*, Vol. II-1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, pp. 140-157; tr. it., *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, tr. it., in Walter Benjamin, *Opere Complete I. Scritti 1906 -1922*, Einaudi, Torino 2008.
- Floridi L., *La quarta rivoluzione. Come l'infosfera sta trasformando il mondo*, Raffaello Cortina Editore, 2017
- Foucault M., *Le langage de l'espace* (1964), in *Dits et écrits*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Gallimard, Paris, vol. I, pp. 407-412; tr. it., *Il linguaggio dello spazio*, in *Eterotopia*, Mimesis edizioni, Milano 2010
- Foucault M., *Des espaces autres* (1984), in *Dits et écrits*, a cura di Daniel Defert e François Ewald, Gallimard, Paris, vol. IV, pp. 752-762; tr. it., *Spazi altri*, in *Eterotopia*, Mimesis edizioni, Milano 2010
- Garroni E., *Immagine, Linguaggio, Forma*, Laterza, Bari 2005
- Montani P., *Destini tecnologici dell'immaginazione*, Mimesis edizioni, Milano 2022
- Stephenson N., *Snow Crash* (1992), Bantam Books; tr. it., Bur, Biblioteca Universitaria Rizzoli, 2007

<sup>18</sup> Pietro Montani afferma che due sono le modalità d’azione dell’interattività dell’immaginazione: quella ricettiva e quella suscettiva. «La prima è un ascolto attento delle *affordances* esibite dal mondo ambiente. La seconda [...] consiste nell’elicitare e provocare la comparsa di altre *affordances*, ugualmente oggettive, ma più dipendenti dagli spazi intellettuali della mediazione immaginativa, che in questo caso agisce in modalità più esplicitamente legiferante. [...] A proposito della prima modalità [...] L’immaginazione si fa nutrire dal mondo ambiente grazie al fatto che vi apre spazi di gioco riferiti alle *affordances salienti* riconoscibili nel mondo-ambiente. La seconda modalità non è altrettanto giocosa. Per descriverla ho usato di proposito un termine – “provocazione” – che Heidegger riservava alla tecnica moderna: *Herausforderung*. [...] Questa interattività non è solo un libero gioco è anche un modo di provocare il mondo ambiente. Un energico portarne allo scoperto le virtualità nascoste: le *affordances sopravvenienti*». Cfr. *ivi* pp. 32-33.



# *Di corpi permeabili e sguardi mimetici*

## *Costruire il sé in utero*

Nicole Miglio\*

### ABSTRACT

Contemporary debates dealing with visualization technologies in the reproductive process tend to view ultrasound outcomes as a way of reducing the maternal self to a mere container. The focus of this body of studies is mostly on the representation of the fetus – whose ‘independence’ from the maternal body is discussed – and the ways in which biomedical technologies have eliminated the pregnant subject, omitting its presence from fetal iconography. In this paper, I argue for broadening the field of analysis, decentering it somewhat from the mere representation of the conceptus, to investigate instead the conditions of possibility of the construction “in images” of the fetus. The hypothesis in the background of the present reflection is that the imaginative and technological production of the fetus has, in the Western history of ideas and knowledge-power practices that shape human reproduction, an exemplifying role in the mutual movement between visualization and subjectification. In the first section of my paper, I discuss the most prominent features of maternal imagination, by highlighting its biopolitical dimension and aesthetic meaning; in the second, I address the relationship between imagination, imaginary and image through Christoph Wulf’s theory of mimesis.

The maternal imagination can be understood within a socially shared imaginary of beliefs that afford women an active role in the process of pregnancy— especially, in the outcomes of gestation. This interpretive paradigm has little to do with the contemporary overemphasis on the iconicity of the fetus, but much to offer to my working hypotheses: the complex and equivocal relationship between the agency of image, imaginary, and technology (in the sense of *technê* and *technological device*) is not exclusive to contemporary visualization but innervates the history of the maternal body and human reproduction.

### KEYWORDS

maternal imagination; fetus; ultrasound; imaginary; Wulf

### *Introduzione*

La macchia di un tono più scuro della mia pelle che scovai dietro all’avambraccio era, mia madre mi aveva detto, una “voglia” di caffè. L’immaginario popolare e folkloristico riconosce nelle “vo-

\* Università Statale di Milano; [ninicole.miglio@gmail.com](mailto:ninicole.miglio@gmail.com).

glie” materne un sintomo del potere della donna sulla costituzione plastica del bambino che sarà, pur non credendo – naturalmente! – alla veridicità di queste credenze. C’è un’aria di famiglia tra le voglie e i più celebri malocchio, jettature e impressioni materne, i quali sono fenomeni del *visuale* che tradiscono una fiducia cieca nello sguardo che non solo vede, ma anche agisce, riconoscendone un potere performativo che ben oltrepassa il mero “guardare” e “sapere” per diventare a tutti gli effetti un “fare”. Sebbene rappresentino un caso di “scienza perdente” (Angelini 1994, p. 53), le teorie dell’immaginazione materna ricoprono un ruolo peculiare nell’intreccio tra pratica medica, teoria scientifica e storia di genere, continuando a interrogarci ancora oggi sul delicato rapporto tra immagine, immaginario e immaginazione che struttura il panorama intrauterino e, soprattutto, la rappresentazione del bambino che sarà.

La tesi che discuto in questo contributo è che le premesse epistemiche delle teorie materne – al netto delle complicate *querelles* interne tra posizioni discordanti e le non trascurabili specifiche teoriche che strutturano lo sviluppo di questo dibattito lungo i secoli – ci possono oggi aiutare a ripensare la visualizzazione fetale al di là del paradigma della *rappresentazione*, che sembra essere ancora implicitamente in atto nella letteratura di interesse. Il dibattito contemporaneo che si occupa delle tecnologie di visualizzazione nel processo riproduttivo tende, infatti, a considerare gli esiti ecografici come un modo per ridurre il sé materno a un mero *involucro*. L’attenzione di questo corpus di studi è concentrata perlopiù sulla *rappresentazione* del feto – di cui si discute l’apparente indipendenza dal corpo materno – e sui modi in cui le tecnologie biomediche hanno *eliminato* il soggetto gestante, omettendone la presenza dall’iconografia fetale.

Rispetto all’attenzione posta sugli esiti ecografici contemporanei, propongo di allargare il campo di analisi, decentrandolo un po’ dalla mera rappresentazione del *conceptus*, per indagare invece le condizioni di possibilità della costruzione “in immagini” del feto. L’ipotesi che sta sullo sfondo della presente proposta è che la produzione immaginativa e tecnologica del feto ha, nella storia occidentale delle idee e delle pratiche di sapere-potere che plasmano la riproduzione umana, un ruolo esemplificativo del movimento mutuale tra visualizzazione e soggettivazione. Lo sguardo che vede crea la soggettività, definendo le regole di costituzione del soggetto umano in immagini.

Laddove il dibattito attuale sulla produzione tecnologica di immagini fetali insiste sulle ricadute etiche dell’avvento dell’ecografo

nelle pratiche diagnostiche prenatali – rispetto in particolare all’eliminazione del corpo gestante dalla rappresentazione della gravidanza –, nel presente contributo esploro l’idea che “l’imaging, lungi dal costituire un accesso neutro e oggettivo alla realtà corporea, si intreccia a un *imagining*, alla dimensione dell’immaginazione e dell’immaginario” (Pinotti e Somaini, 2016, p. 258).

La tesi che discuto è che le teorie dell’impressione materna hanno una componente mimetica che consiste nell’appropriazione (parziale e mediata) dell’alterità (il mondo esterno e le immagini) all’interno del processo di sviluppo fetale. La mimesi intesa come movimento di negoziazione immaginativa sottolinea l’elemento dinamico della costituzione dell’immagine dell’essere umano nel processo di gravidanza.

Comprendere l’immaginazione transitiva in questi termini presuppone quindi un’idea di immagine per così dire “operativa”: le immagini che la donna *vede* e che *agiscono* sullo sviluppo fetale non sono da leggere entro un paradigma iconico come rappresentazioni, ma piuttosto sono parte di un processo di permeabilità e transitività del corpo gestazionale. Questo paradigma interpretativo ha poco a che fare con l’iconicità del feto, ma molto da offrire a future piste di ricerca: la relazione complessa ed equivoca tra agentività di immagine, immaginario e tecnica (nell’accezione di *technê* e di dispositivo tecnologico) non è prerogativa esclusiva della visualizzazione contemporanea, ma innerva la storia del corpo materno e della riproduzione umana.

### *Corpi Permeabili*

La presenza fantasmatica di un potenziale essere umano che cresce in un corpo femminile (con il rischio che si trattasse di creature mostruose sempre presente) ha da sempre solleticato il processo immaginativo dell’essere umano, e le riflessioni del medico e del filosofo.

Le teorie dell’immaginazione materna (o impressione materna) si sviluppano come spiegazioni alle nascite di bambini “contro natura”, costituendo un insieme eterogeneo di credenze che riconosco alla donna incinta il potere di esercitare una certa azione deformante (e quindi una certa *vis plastica*) sul feto. Il ruolo dell’immaginazione e delle immagini nel definire la mostruosità del *conceptus* è riconosciuto da Ambroise Paré, nel celebre *Des monstres et prodiges* (1585); ben prima di ogni teratologia, però, ampiamente diffusa era l’idea che lo sviluppo fetale fosse influen-

zato dall'immaginazione della donna incinta e da ciò che i genitori vedevano durante l'amplesso.

Nel classico *The Power of Images* (1989), Freedberg comprende l'effetto delle impressioni visive dei genitori durante il concepimento nella più ampia questione di ciò che le immagini (ci) *fanno*. Le immagini si imprimono sul feto passando attraverso il corpo di chi le guarda: nelle Etiopiche, Eliodoro spiega l'insolito colore bianco della pelle della figlia dei sovrani d'Etiopia – entrambi di pelle nera –, come il risultato dello sguardo rivolto all'immagine di Andromeda nuda dalla regina durante l'amplesso. Più che di un caso isolato e anedddotico, si trattava di una credenza variamente diffusa, per la quale nella Grecia Antica veniva consigliato alle donne di osservare statue che incarnassero il modello della *kalokagathia* durante la gravidanza, in modo da partorire poi bambini che ne serbassero le sembianze (Ballantyne 1902, p. 84). Già in voga nell'età classica, le credenze sul potere ottico e plastico dell'immaginazione materna vengono poi accantonate durante il periodo medioevale per ritornare in auge nel tardo Rinascimento, raggiungendo il loro apice di fama tra i secoli XVII e XVIII (Angelini 1994), quando il dibattito sull'effettivo ruolo dell'immaginazione materna infiamma i cabinets di mezza Europa: in questi secoli, la disputa su quella che qui definisco “fenomenologia dell'immaginazione materna” diviene un terreno di discussione inerente il potere della facoltà umana dell'immaginazione. In questo stesso periodo si assiste a una svolta nel significato culturale e medico della gravidanza, specificamente nello sviluppo della pratica ostetrica (Duden, 2006; Filippini, 2017). Un cambiamento radicale avviene però a partire dal XIX secolo, quando i medici rifiutano *tout court* il “carattere semiotico” delle influenze materne (Kukla 2005, p. 69), pur mantenendo implicitamente una concezione del corpo gravido come “volatile, permeable, impressionable” (Kukla 2005, p. 69) e, in ultima istanza, del soggetto materno come di un soggetto regolato da un principio interno di trasgressione e mancanza di norma (Braidotti 2017, Shildrick, 2002). Nell'analizzare l'ascesa del feto come persona e la crescente esposizione del feto allo sguardo pubblico, è ancora Kukla a notare come non si debba considerare la *publicity* del feto e la trasformazione dell'utero in *public theater* unicamente nei termini di una rottura epistemica radicale: la *fetal surveillance* si basa sì su nuove tecniche di intrusione nel corpo gestante, ma è ben assestata su presupposti teorici, epistemici e politici di derivazione moderna (p. 109). Rispetto al più ampio dibattito sulla personificazione del feto, la stessa radice moderna è altresì individuata da Filippini, secondo la quale,

Questo processo di personificazione del feto si sviluppa in un momento storico di particolare interesse pubblico nei confronti della procreazione e dell'infanzia, collegato con la nascita dello stato moderno, con l'affermarsi del nuovo concetto di cittadinanza (Filippini 2002, p. 21).

Il feto come persona e cittadino è una figura contemporanea di derivazione moderna che ha raggiunto indipendenza iconica, legale, medica (e a volte anche politica) dal corpo materno anche grazie all'utilizzo dell'ecografia con finalità diagnostiche. Come facilmente arguibile, il punto rilevante non è mai stato l'esame ecografico in sé, ma piuttosto il risultato materiale dello screening, e cioè la *baby picture*.

I presupposti epistemici delle teorie dell'immaginazione materna possono aiutarci a spostare il focus del dibattito attuale dal carattere *iconico* della rappresentazione della persona fetale, a quello *mimetic* del farsi *immagine* del feto. Prima di sviluppare le analisi della *mimesis* e del rapporto che essa intrattiene con immagine, immaginario e immaginazione nella proposta teorica di Christoph Wulf, altri aspetti delle teorie dell'immaginazione materna mi sembrano rilevanti per dischiudere possibili elementi di riflessione intorno ai processi di visualizzazione fetali contemporanei.

Un primo punto di interesse riguarda il contesto precipuamente estetico dello sviluppo di queste teorie. L'immaginazione materna è infatti legata a doppio filo con la categoria del mostruoso, perché ritenuta responsabile della generazione di mostri: nel suo lavoro *Monstrous Imagination* (1993), Hélène Huet sottolinea che questa linea di pensiero spiega la progenie mostruosa come derivante da un *disturbo* dell'immaginazione materna. L'autrice precisa che si tratta di una perversione del corso naturale, permessa dalla sostanziale instabilità del corpo (e della psiche) femminile:

Instead of reproducing the father's image, as nature commands, the monstrous child bore witness to the violent desires that moved the mother at the time of conception or during pregnancy. The resulting offspring carried the marks of her whims and fancy, rather than the recognizable features of its legitimate genitor" (Huet 1993, p. 1)

Su questa linea, Rosi Braidotti sostiene che l'immaginazione materna dovrebbe essere inclusa nella più ampia linea genealogica che vede i desideri, le volontà e l'immaginazione femminile come instabili, incontrollabili e, in ultima analisi, pericolosi. Come specifica l'autrice,

It is about vision and visual powers. All it takes is for a pregnant woman to think ardently about, dream of, or quite simply long for, certain foodstuffs or for unusual or different people for these impressions to be transferred and printed upon the fetus. (Braidotti 1994, p. 232)

Il rapporto tra corpo, immagine e agency (dell'immagine e del soggetto) era cioè ricompreso nell'attribuzione alla donna di un ruolo plastico nello sviluppo fetale. Nell'ottica di individuare punti epistemici di continuità, queste teorie non devono solo essere inquadrare nella più ampia categoria estetica del mostro, ma anche all'interno di una storia della vista e dello sguardo che ricomprenda e metta in gioco gli assi dell'agency dell'immagine e del soggetto materno.

Come Huet (1993) ha infatti notato, il ruolo dell'immaginazione femminile nel processo di riproduzione è "ingannevole" ma anche "dominante", in quanto provoca conseguenze fisiche e tangibili per lo sviluppo fetale. L'immaginazione materna intesa come "fonte peculiare del reale" (Koubova, 2016, p. 240), si innesta quindi su una concezione della gravidanza come di un'arte (*technê*) (Braidotti, 2017). La possibilità di influire sulla generazione umana, modificando tratti somatici e caratteristiche fisiche del feto, è attestata dal fiorire di prontuari e manuali per una "corretta gravidanza": la necessità di scongiurare nascite mostruose dipende allora dall'applicazione di determinate regole finalizzate a raggiungere un buon risultato – dipende cioè dalla cura del sé in gravidanza, che è concepita come un insieme di *tecniche*.<sup>1</sup> Se ci rifacciamo alla concezione di Aristotele di *technê* nell'*Etica Nicomachea*, la tecnica presuppone un fine e un certo know-how, che nel caso in questione corrisponde alla nascita di un bambino sano:

Chi non dubita della possibilità di influire sulla generazione offre suggerimenti, talora veri e propri ricettari, per evitare una nascita mostruosa e, più spesso, per "confezionare" un figlio e condizionarne il sesso, la somiglianza, l'aspetto fisico e il carattere: sono procedimenti che se correttamente eseguiti permetteranno di ottenere il risultato sperato (Angelini 1994, p. 55).

Le teorie dell'immaginazione materna serbano in sé allora un valore prescrittivo perché definiscono le regole per una buona procreazione, riconoscendo implicitamente che il processo di riproduzione può variamente essere determinato. L'agency nel processo e nell'esito gestazionale è così distribuita tra i processi immaginativi della gestante, le immagini che attraverso il suo corpo agiscono sullo sviluppo fetale e l'assimilazione mimetica del mondo esterno.

È Tonino Griffero a notare che l'idea del potere psicosomatico femminile ha giustificato per lungo tempo società maschiliste a controllare, responsabilizzare e colpevolizzare la "presunta

<sup>1</sup> Regole alimentari, di condotta sportiva e controllo dei propri impulsi: l'obiettivo primario era di evitare ogni forma di sconvolgimento dell'equilibrio psico-fisico delle donne (cfr. Fraisse 1989).

sregolatezza psicologica femminile” (Griffero 2003, p. 107), con lo scopo di difendersi da una diffusa “immaginazione minacciosa delle donne” (Pancino 1996, p. 81), alla quale per la prima volta, paradossalmente, veniva attribuito un ruolo fondamentale nei processi generativi. L’immaginazione materna può quindi essere compresa all’interno di un immaginario socialmente condiviso di credenze che si biasimano il potere del femminile, ma ne riconoscono anche un ruolo attivo nei processi generativi, specificamente negli esiti della gestazione (Huet, 1993). Dal punto di vista delle pratiche di sapere-potere che organizzano la riproduzione umana, queste teorie fanno parte della più ampia teratologia scientifica, che, secondo Braidotti (2017) “ha contribuito a creare, o a rafforzare, un nesso di interdizioni soffocanti, di imperativi e persino, di fatto, di consigli pressanti per le donne” (p. 299).<sup>2</sup>

L’aspetto biopolitico delle teorie dell’immaginazione materna si esplicita allora nella responsabilizzazione della donna incinta, che è resa al contempo agente (instabile e irrazionale, qualora la sua immaginazione troppo vivace provocasse danni al normale sviluppo fetale) e corpo-soglia di azione del mondo esterno (nel caso delle impressioni provenienti dal mondo esterno che agiscono sul feto). Come nota Betterton, la dimensione prescrittiva delle teorie dell’immaginazione materna resiste alla validità scientifica e al valore medico delle stesse:

The maternal imagination, it was believed, had the power to kill or deform the foetus merely through an act of illicit reading or looking. Women in their maternal function therefore had to be disciplined to control their desires for the wellbeing of the child, not unlike modern injunctions on pregnant women not to smoke, drink or take drugs (Betterton, 2002, p. 262).<sup>3</sup>

Betterton sostiene correttamente che il file rouge epistemico del controllo e della disciplina sul corpo delle donne – soprattutto

<sup>2</sup> “In a historical perspective, this theory was indeed a step forward for women as it recognized their active role in the process of generation. However scientific teratology was instrumental in creating, or strengthening, a nexus of stifling interdicts, imperatives and even in effect, pressing advice on women. The disciplining of the maternal body that followed from all this – all ‘for her own good’, of course – runs parallel to the reorganization of the profession of midwifery, which has been amply documented by feminist scholarship” (Braidotti 2017, p. 299).

<sup>3</sup> Griffero sulla continuità tra vis immaginativa della madre, controllo sociale e *shaming*: “È ovvio che il tema della *phantasia matris*, forse attestato per la prima volta in un testo perduto di Empedocle sull’influenza esercitata sulla progenie dalle immagini scolpite o dipinte viste dalla madre, evochi considerazioni molto più generali. Sullo sfondo del proverbio secondo cui “ciò che è buono per la madre è buono per il figlio” sta infatti la questione dell’enorme responsabilità da sempre accollata dalla società alla donna in stato interessante, costretta così a vivere in una sorta di perenne senso di colpa” (Griffero 2003, p. 111).



to per quanto riguarda la riproduzione – porta a vedere il corpo gravido come un *protective container*. Se queste teorie esplicitano la necessità di controllare psiche e corpo gestanti perchè intrinsecamente instabili, d'altra parte esse attribuiscono una capacità creativa e produttiva alle facoltà mentali del soggetto in gestazione e, in questo modo, hanno loro malgrado il potenziale di destabilizzare i confini tra la produzione (maschile e mentale) e la riproduzione (femminile e corporea). Questa parziale e complicata sovrapposizione di produzione e riproduzione rappresenta un fatto estremamente insolito nella storia della filosofia e della cultura occidentale: la distinzione surrettizia tra l'attività maschile della produzione e la passività femminile della riproduzione è un topos della filosofia occidentale a cui autrici classiche delle riflessioni sul materno come Beauvoir (1949) e Arendt (1958) fanno riferimento, in parte rinegoziando e in parte accettando la distinzione ontologica e assiologica tra produzione e riproduzione.<sup>4</sup>

### *Sguardi mimetici*

I presupposti epistemici delle teorie dell'immaginazione materna ci aiutano quindi a interrogare la relazione tra corpo, immagine e immaginario nel processo di riproduzione umana, rileggendo i processi di visualizzazione contemporanea entro una ben articolata dinamica di immaginazione-soggettivazione. Questo caso di studio mostra come la ricchezza delle immagini del sé (cioè del nostro corpo e del nostro mondo) sia da leggere entro il dialogo tra immaginario individuale e immaginario collettivo. In questa prospettiva, le teorie dell'immaginazione materna implicano un'idea di immaginazione mimetica e appropriativa che opera in un continuo movimento tra dimensione interna ed esterna: l'io materno si appropria mimeticamente, attraverso il proprio sensorio o nell'immaginazione, di un mondo esterno, il quale a sua volta ha effetti retroattivi sullo sviluppo fetale. L'immaginazione materna è quindi *mimetica* nella misura in cui si basa su un movimento di assimilazione di un mondo esterno e, più propriamente, dell'alterità (ambientale, animale, soggettiva) nel sé, che di rimando – e in modi particolari – influisce sull'alterità fetale.

La nozione di mimesi qui sottintesa è quella studiata e poi originariamente rinegoziata da Christoph Wulf, che ne affronta gli aspetti principali nella definizione del rapporto tra soggettività, immagina-

<sup>4</sup> Per un'analisi della questione, rimando a Rigotti (2010).



zione e immaginario. L'immaginazione è così descritta come l'energia che "connette gli esseri umani al mondo e il mondo agli esseri umani, esercitando una funzione di ponte tra interno ed esterno" (Wulf 2018, p. 108). Ed è proprio in virtù del suo carattere chiasmatico che si specifica il rapporto che l'immaginazione intrattiene con l'ominazione: è così esplicitato il rapporto tra carattere plastico dell'immaginazione e *vis agentiva* delle immagini, che io credo si debba applicare anche al grande tema della visualizzazione fetale, tanto nella sua accezione *tecnica* (come processi epistemici, affettivi e corporei di estetica e cura del sé) tanto in quella *tecnologica* (come pratiche ecografiche contemporanee). L'immaginazione non solo dà conto di un determinato modo di concepire il corpo umano e il suo sistema riproduttivo, ma rivela così anche credenze e verità sui modi di darsi e farsi del soggetto. Detto altrimenti, i processi immaginativi sottesi al farsi-immagine del sé rispondono al bisogno di prefigurarsi dell'essere umano prima della sua stessa venuta al mondo, plasmandone fattezze, individuandone specifiche fisiche e rivelando vizi e virtù dei genitori.<sup>5</sup>

Nell'esperienza della gravidanza, il valore estetico primario riguarda il chiasma visibile-invisibile: la presentificazione dell'assente (fetale) segue infatti regole stilistiche precise, che definiscono così apparati iconografici storicamente determinati e culturalmente definiti. Al netto delle specifiche tecniche di formazione delle immagini, quelle fetali sono presentificazioni di un'assenza, perché il feto è sì *sentito* dalla madre, ma non è *visibile* nel mondo come lo è un soggetto già nato. In questo senso, le ecografie fetali sono coerenti con concezioni dell'estetico tutto sommato tradizionali: nel loro rimandare a un essere il cui statuto ontologico non ricade nel mondo del visibile – ma solo nelle grammatiche affettive del sensibile materno o, al più, nella tecnologia che ne tradisce l'invisibilità –, le immagini dei non nati serbano una continuità con le immagini dei non vivi, specificamente nel loro necessitare di un orizzonte immaginativo condiviso che rende non solo possibile la loro costituzione, ma anche efficace e funzionante la loro azione.

L'assenza dell'immaginato – che è reso immagine proprio perché assente – mette in moto un cortocircuito tra vita e morte che si dispiega nel rapporto tra le immagini della vita *par excellence* e quelle della morte: le fotografie di Nillsson nel numero di aprile 1965 di *Life* che offrono un ritratto dell'"embrione vivente" e inaugurano così l'iconografia fetale e la relativa costruzione del carattere sacrale e culturale del feto (Petchesky, 1987) si fondano sulla messa

<sup>5</sup> Grazie a Giulio Galimberti per la lettura di questo articolo e per i commenti sempre precisi e generosi.

in scena di embrioni e feti abortiti, specimen che in modo paradossale assurgono a “icone di vita” (Morgan, 2009; Duden, 1993). Le fotografie che hanno fatto varcare una linea di non ritorno nelle nostre possibilità di visualizzare – e quindi vedere – la vita, non solo rendono visibile quel che visibile non è, ma lo fanno a partire da un visibile della morte, che può svelare il *conceptus* solo al di fuori del grembo materno. Per vedere negli specimen fotografati da Nillson dei feti galleggianti nel liquido amniotico, mettiamo in atto un processo immaginativo di cui siamo inconsapevoli o dimentichi: e anche quando sappiamo che quei feti lì non sono “davvero” vivi, immaginiamo che altri feti abbiano quelle fattezze e quelle posture. La distanza tra la vita e la morte dei feti di *Life* viene così colmata dalla presenza delle immagini e dall’immaginazione che costruisce ed è costruita dal e nel nostro immaginario comune. Nel caso delle rappresentazioni fetali, si innesca un processo uguale e contrario a quello innescato dalle immagini mortuarie, sulle quali riflette Wulf in dialogo con Hans Belting.<sup>6</sup>

I corredi rinvenuti nei siti funebri di età neandertaliana, ci ricorda Wulf, sono indicativi dello sviluppo immaginativo dell’essere umano, oltre che della credenza di una dimensione ultraterrena successiva alla morte (Wulf 2018, p. 112). Questa dimensione era abitata da un ricco immaginario socialmente codificato e condiviso, le cui immagini erano frutto di processi immaginativi volti a colmare l’imperscrutabilità della vita oltre la morte. Nell’analisi proposta da Wulf,

Nell’immagine si sovrappongono l’assenza del defunto e la sua presenza in immagine; l’immagine rinvia dunque a un’assenza e contemporaneamente la rende visibile; tutto il suo senso consiste nel mettere in figura l’assenza di qualcuno o qualcosa, i quali possono essere *presenti* solo in immagine (Wulf 2018, p. 114).

In modo ancora più radicale, è nell’assenza dell’essere umano rappresentato che si cela il senso originario dell’immagine, attraverso la quale ai defunti si assegna un *corpo simbolico* (immortale) a sostituzione del corpo mortale dissolto (Belting 2013, p. 175). L’assegnazione simbolica di un sostrato corporeo non è immateriale, ma materialmente determinata nel processo immaginifico. Con Wulf, “l’immagine fa apparire cioè che *non c’è* in immagine, l’*unico modo* in cui *ciò che non c’è* può apparire” (Wulf 2018, p. 114). La dialettica chiasmatica di invisibile e visibile si esprime altresì in una famiglia di immagini che detengono un ruolo intimo con il farsi-visibile dell’invisibile, cioè le immagini dell’essere umano.

<sup>6</sup> Grazie a Chiara Cappelletto per questa riflessione, che ho poi sviluppato a partire da uno dei nostri fecondi dialoghi di studio e ricerca comune.

Queste immagini, sostiene Wulf, vengono create per visualizzare aspetti specifici dell'essere umano, costituendo paradigmi risultanti da processi di inclusione ed esclusione, ed esprimendo desideri, norme e valori in seno a una data società (Wulf 2016, p. 183). In tale quadro teorico di riferimento, esse giocano un ruolo determinante nella formazione del sé e nella definizione dell'immaginario condiviso che modella ed è contemporaneamente plasmato dall'insieme di credenze degli individui. Le immagini del corpo umano, scrive Wulf, sono pervasive in tutte la società, interiorizzate dagli esseri umani attraverso i processi educativi. In quanto parte dell'immaginario condiviso, queste immagini esercitano una forza precipua nell'influenzare la nostra percezione del mondo, della cultura, degli altri e di noi stessi (Wulf 2016, p. 186). Alla categoria appartengono tanto le immagini dei morti quanto le immagini dei vivi, alle quali mi sembra appropriato aggiungere anche quelle dei feti, vivi ma invisibili. L'impossibilità di vedere il feto a occhio nudo ci porta a dover sopperire immaginativamente le sue fattezze, costruendo nuovi orizzonti di senso circa le ragioni dei suoi movimenti o il significato delle sue espressioni. Persino i risultati più realistici dell'ecografia richiedono in un certo qual modo un supporto immaginativo e a loro volta poggiano su immaginari condivisi già codificati: gli studi sul rapporto tra *fetal maternal attachment* e pratiche ecografiche ben mostrano che i genitori "riconoscono" il proprio figlio come un bambino nelle fasi più avanzate della gravidanza, proprio perché il feto esibisce alcune caratteristiche e posture proprie della *babyness* (Gallese e Ammaniti 2014).

L'intreccio tra immagini, immaginazione e immaginario sociale che fonda l'idea di essere umano si basa sull'idea che l'immaginazione stessa abbia una dimensione performativa e mimetica; la mimesi, qui intesa non come imitazione né come simulazione, definisce il processo di avvicinamento e parziale assimilazione a un mondo esterno, senza che il soggetto si risolva completamente in esso. Pertanto, la differenza tra sé e ciò a cui si cerca di allinearsi emerge necessariamente come lo spazio di formazione reciproca del sé e dell'alterità:

In mimetic processes the outer world becomes the "inner world", which is a world of images (Gebauer/ Wulf 1995, 1998a, 1998b). This world of imaginary images plays a part in shaping the outer world. As these images are performative, they contribute to the emergence of actions and to the production and performance of our relationship towards other human beings and our surrounding world. The imaginary world is a place of images as such, the destination of the imaginative process generating images. At the same time, it is the starting point of the mimetic and performative energies of images (Wulf 2016, p. 189).

L'immaginario condiviso è quindi costituito da immagini che scaturiscono da processi mimetici ed è tanto punto di arrivo dei processi immaginativi di produzione delle immagini che punto di partenza – e condizione di possibilità – del potere agentivo delle stesse. Rispetto al caso in esame, potremmo allora concludere che le immagini fetali sono rese possibili da un sistema condiviso che rende possibile per noi *vederci* agire e apparire in un certo qual modo durante la fase intrauterina: guardando le immagini fetali, non vediamo solo i feti lì presenti, ma anche istantanee di noi stessi prima della nostra nascita.

In modo uguale e contrario, le tecniche e le tecnologie di visualizzazione del feto nutrono l'immaginario condiviso, rendendoci possibile pensare il feto come lo pensiamo, e cioè come un bambino. In questa prospettiva, il potere immaginativo non consiste solamente nel “rendere presente l'assente” e nel “rappresentarsi il mondo in immagine”, ma anche nel “ristrutturare l'ordine esistente, dargli nuova forma e generare il *novum*.” (Wulf 2016, p. 115).

#### *Note conclusive: tra Vis imaginativa e processi di visualizzazione*

L'agency distribuita di immagine, madre e immaginazione ci aiuta allora a ripensare l'immaginario intrauterino al di là (o al di qua) delle rappresentazioni fetali, rimettendo in circolo i processi epistemici, affettivi e cognitivi della persona incinta. La strategia qui adottata può ampliare il dibattito contemporaneo sul “self-making” e sull’“image-making” in gravidanza, riconoscendo senza angosce tecnofobiche che quella ecografica è una pratica sì di visualizzazione, ma anche di *immaginazione*.

Il rapporto tra immaginario condiviso, immaginazione della madre e immagine del feto è allora legato alla *tecnicizzazione* della gravidanza, che oggi da *pubblica* qual era è diventata *trasparente*. Già prima del XIX secolo, quando le teorie dell'immaginazione materna perdono la loro credibilità epistemica, la gravidanza era concepita come un fenomeno da normare tecnicamente attraverso regole che ne garantissero la buona riuscita. L'immaginazione materna in sé si basava su una concezione di gravidanza come affare pubblico – cioè di pubblico interesse e di pubblica utilità –, sul quale la donna incinta poteva intervenire. La relazione con le immagini era cioè mimetica e plastica, e il corpo gestante pativo e agente. Come brevemente ricordato, nel dibattito attuale sulla visualizzazione fetale l'attenzione è invece posta in modo preponderante su quel che le tecnologie “fanno” alla madre –

cancellandola dalla “baby picture” – ma molto poco su quel che la madre “fa” alle tecnologie.

Come specifica Filippini, l'ecografia ha reso possibile la visualizzazione *in vivo* dell'interno del corpo, rendendo in qualche modo possibile l'osservazione di ciò che si muove e respira nel ventre: vedere-dentro non significa più “guardare alla/nella morte”. Da pubblico qual era, il corpo della donna diventa trasparente allo sguardo del medico e della società tutta (Filippini 2017). Tuttavia, la trasparenza del corpo gestazionale non è il semplice risultato di innovazioni tecnologiche, ma deriva da presupposti culturali e sociali (Van Dijck 2005). In questo senso, le stesse nozioni di corpo pubblico e corpo trasparente rischiano di non riconoscere l'altra parte della storia: la diagnostica per immagini può funzionare proprio perché si allinea all'immaginario comune (nello specifico dei genitori), rendendo l'esame ecografico un vero e proprio rituale cognitivo (Filippini 2017), socialmente condiviso ed affettivamente connotato.

Da questa prospettiva di indagine, ben più che le questioni sulla privacy fetale o sul senso di intrusione che le pratiche ecografiche possono suscitare, quello che interessa è riportare all'interno della discussione sulla gravidanza la donna incinta, riconoscendola come agente patico ed estetico dell'esperienza. Il destino dell'iconografia contemporanea del feto, che ha estromesso paradossalmente la gravidanza e reso la persona incinta tutt'al più lo sfondo da cui si staglia la silhouette fetale, da una parte è il punto di arrivo di una storia di controllo mirante a normare il corpo riproduttivo femminile, mentre dall'altra è il mancato riconoscimento del potere mimetico delle immagini e dell'immaginazione umana.

### *Bibliografia*

Angelini, M. (1994). Il potere plastico dell'immaginazione nelle gestanti tra XVI e XVIII secolo. La fortuna di un'idea. *Intersezioni*, 14, 53-69.

Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago University Press.

Ballantyne, J. W. (1902). *Antenatal Pathology and Hygiene*. W. Green & Sons.

de Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe I. Les faits et les mythes*. Gallimard.

de Beauvoir, S. (1949). *Le Deuxième Sexe II: L'expérience vécue*. Gallimard.

Belting, H. (2013). *Antropologia delle immagini*. Carocci.

Betterton, R. (2002). "Prima gravida: Reconfiguring the maternal body in visual representation". *Feminist Theory*, 3(3), 262.

Braidotti, R. (1994). *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Columbia University Press.

Braidotti, R. (2017). Signs of wonder and traces of doubt: On teratology and embodied differences. In *Feminist theory and the body. A reader* (ed. Janet Price and Margrit Shildrick) (pp. 290-301). Routledge.

Duden, B. (1993). *Disembodying Women: Perspectives on Pregnancy and the Unborn*. Harvard University Press.

Duden, B. (2006). *I geni in testa e il feto nel grembo: sguardo storico sul corpo delle donne*. Bollati Boringhieri.

Filippini, N. M. (2002). Rappresentazioni e politiche di controllo del corpo materno tra età moderna e contemporanea. *La Ricerca Folklorica*, 19-25.

Filippini, N. M. (2017). *Generare, partorire, nascere: una storia dall'antichità alla provetta*. Viella.

Fraisse, G. (1989). *Muse de la raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*. Gallimard.

Freedberg, D. (1989). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. University of Chicago Press.

Gallese, V., & Ammaniti, M. (2014). *La nascita dell'intersoggettività. Lo sviluppo del sé tra psicodinamica e neurobiologia*. Cortina.

Griffero, T. (2003). *Immagini attive. Breve storia dell'immaginazione transitiva*. Le Monnier.

Huet, M. H. (1993). *Monstrous imagination*. Harvard University Press.

Koubova, A. (2016). "Embodiment, Oikos and Sharing Life in the Pregnant Body". In C. Nielsen, K. Novotný, & T. Nenon (Eds.). *Kontexte des Leiblichen* (pp. 233-247). Verlag Traugott Bautz GmbH.

Kukla, R. (2005). *Mass hysteria: Medicine, culture, and mothers' bodies*. Rowman & Littlefield.

Morgan, L. (2009). *Icons of life: A cultural history of human embryos*. University of California Press.

Pancino, C. (1996). *Voglie materne: storia di una credenza*. Clueb.

Paré, A. (2015/1585). *Des monstres et des prodiges*. Édition de Michel Jeanneret. Gallimard.

Petchesky, R. P. (1987). Fetal images: The power of visual culture in the politics of reproduction. *Feminist studies*, 13(2), 263-292.

Pinotti, A., & Somaini, A. (2016). *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*. Einaudi.

Rigotti, F. (2010). *Partorire con il corpo e con la mente: creatività,*

*filosofia, maternità*. Bollati Boringhieri.

Schildrick, M. (2002). *Embodying the Monster. Encounters with the Vulnerable Self*. SAGE.

Van Dijck, J. (2005), *The Transparent Body. A Cultural Analysis of Medical Imaging*. University of Washington Press.

Wulf, C. (2016). Images of the Human Being. *Paragrana*, 25(2), 183-191.

Wulf, C., Desideri, F., & Portera, M. (2018). *Homo imaginatio: le radici estetiche dell'antropologia storico-culturale*. Mimesis.





# *Utopia e catastrofe. Pensieri al bivio tra le configurazioni originali del XIX secolo*

Marina Montanelli\*

## ABSTRACT

The article returns to the upheaval introduced into the relationship between human beings, nature and technique by modernity through Walter Benjamin's *Arcades Project*. The starting point is the formulation of the dialectical image of the 1935 *exposé* as a dream image. From here, the links between the collective imaginary and the transformations that affected 19th century society are analysed. The oscillation between "golden age" and "hell" turns out to be the fundamental phantasmagoria as a result of the lack of critical elaboration of technical development. Hence, some of the questions posed by the *Arts and Crafts Movement*, the dispute between the *École Polytechnique* and the *École des Beaux-Arts*, the reactive or compensatory responses of the *art pour l'art*, neoclassicism and *Jugendstil* to technical reproducibility and the engineering principle, the emergence of Kitsch as an aesthetic, anthropological and political category are re-examined. This clarifies Benjamin's methodological proposal: immersion, yes, in the dreams of an epoch, but in order to grasp their internal dialectical and emancipatory force, beyond the oscillation between utopia and catastrophe.

## KEYWORDS

Arcades Project, Modernity, Dialectical Image, Utopia, Catastrophe

## 1. *Introduzione*

Il contributo che segue trae spunto da una recente e più ampia ricerca dedicata al *Passagenwerk* di Walter Benjamin: uno studio, che ha mirato anzitutto a ricostruire l'intricata vicenda redazionale dell'immane progetto rimasto incompiuto, per poi affrontarne le questioni teoriche più rilevanti e ancora oggi quanto mai attuali (Montanelli 2022). L'utopia e la catastrofe del titolo del saggio parlano di questa attualità: i momenti storici di transizione o di crisi riattivano infatti sempre di nuovo tale polarità. E forse il più grande insegnamento metodologico di Benjamin, del suo peculiare materialismo storico, sta nell'indicazione di tornare all'indagine dell'origine del presente quando questo si manifesta confuso, stravolto.

\* Università di Firenze, [marina.montanelli@unifi.it](mailto:marina.montanelli@unifi.it).

Dunque, con Benjamin, torneremo all'origine dello sconvolgimento introdotto dalla seconda modernità nel rapporto tra essere umano, natura e tecnica, muovendo da questo fondamentale classico della filosofia del Novecento, i *Passages di Parigi*.

## 2. Schema dialettico di un'epoca

Nel primo *exposé* del 1935, Benjamin definisce l'immagine dialettica *Traumbild* della coscienza collettiva (Benjamin 2010a, p. 14): immagine onirica e *utopica*, che affiora tra le meccaniche feticistiche della forma merce e della nuova economia capitalistica della grande industria come contro-polo dell'inferno. Nella fase di transizione da un modello sociale e produttivo a un altro, a livello sovrastrutturale sorgono cioè delle configurazioni immaginali in cui “il nuovo si compenetra col vecchio” e con cui “la collettività cerca di eliminare o di trasfigurare l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti del sistema produttivo”. Rimosso o distorto è il passato più recente subito invecchiato, ma, d'altra parte, nel nuovo da cui emerge l'utopia, futuro e preistoria giungono a intrecciarsi: l'epoca a venire è quella del *passato remoto* di una società senza classi (ivi, p. 6). Fourier e il socialismo utopistico, a fronte dello sviluppo industriale e dell'antagonismo di classe non ancora consolidatosi, traducono l'impulso alla liberazione che palpita nel mutato assetto sociale in progetti fantastici della società ventura.<sup>1</sup> Dall'inconscio collettivo tornano alla luce elementi arcaici. Nell'immaginifica architettura dei falansteri è infatti ravvisabile tanto il macchinico moderno, la struttura del *passage* e delle costruzioni in ferro, quanto il “simbolo antichissimo del desiderio”, il “paese della cuccagna”, il “rigido mondo” neoclassico dell'Impero e “l'idillio colorato del Biedermeier”, lo scenario industriale più avanzato e il lavoro agricolo (ivi, p. 7; trad. mod.). Con il *Manifesto comunista*, i *Traumbilder*, seppur “colm[i] di presentimenti, verso una trasformazione generale della società”, lavorano la mancata individuazione delle condizioni materiali e storiche di questa trasformazione trasfigurandole in “condizioni fantastiche” (pacifiche e interclassiste, nel caso del sansimonismo), con risvolti, oltre che anacronistici, settari o addirittura reazionari (Marx & Engels 2018, pp. 55, 54, 56). Altrettanto, nell'*autre monde* raffigurato da Grandville (1844) l'“elemento utopistico” e quello “cinico” sono l'uno il doppio perturbante dell'altro: l'anello di Saturno trasformato in arioso balcone in ferro ha il proprio contraltare in capi d'abbigliamento, oggetti

<sup>1</sup> Il riferimento di Benjamin è qui a Marx & Engels 2018, pp. 52-57.

d'uso comune che, divenuti merci, si animano molestando i propri utenti e consumatori (Benjamin 2010a, p. 10). O si pensi alla riforma estetico-sociale di William Morris, basata sulla ripresa di modelli preindustriali (nel solco di John Ruskin): le corporazioni medievali, l'artigianato come risposta al lavoro meccanico e alienato industriale; la bellezza dell'oggetto d'uso, integrazione tra arti belle e applicate, contro il prodotto di fabbrica (Morris 1985). Il suo romanzo *News from Nowhere* combina una rivisitazione della distruzione della Colonna Vendôme durante la Comune, trasposta a Trafalgar Square, e l'utopia di un'età dell'oro arcaica: distrutto il monumento imperialista, la piazza è trasformata in un frutteto di albicocchi, spazio comunitario, dove viene ristabilito il ciclo delle stagioni e l'abbondanza e la condivisione guidano la nuova vita (ivi, pp. 277-280).

È il capitalismo stesso, ci dice Benjamin, a operare sull'immaginazione collettiva attraverso un travisamento del desiderio di liberazione: le espressioni sovrastrutturali del XIX secolo si innestano su questa distorsione del cambiamento in senso davvero emancipativo dei rapporti sociali di produzione e riproduzione. Proprio questa configurazione dalla significazione ambivalente è l'immagine dialettica dell'*exposé* del 1935. "Ambiguità [*Zweideutigkeit*] è [...] la legge della dialettica in stato di arresto". L'arresto è qui l'utopia (Benjamin 2010a, p. 14; trad. mod.), il sogno, in cui però è racchiuso il nucleo critico che può innescare il risveglio. Se il risveglio non si compie, è disfatta. Scrive Benjamin tra i paralipomeni dei passi dell'*exposé* su Fourier: "il vero significato dell'utopia: essa è una sconfitta dei sogni collettivi" (ivi, p. 986). Dunque, il gesto metodologico fondamentale consiste nel saper cogliere le ambivalenze polari delle immagini dialettiche, per generare il vero arresto dell'oscillazione, oltre l'utopia, con la cognizione critica. Lo stesso pensiero benjaminiano, è stato a ragione detto, è *un pensiero per polarità* (Cf. Lindner 2011, pp. 247-249). Tra i primi appunti per i *Passages*, ve n'è uno particolarmente pregnante al riguardo:

[I]nteresse vitale nel riconoscere i pensieri al bivio [*die Gedanken am Scheideweg*], a un determinato punto del loro sviluppo: ciò vuol dire concentrare il nuovo sguardo sul mondo storico in punti dove si deve decidere sul loro carattere reazionario o rivoluzionario. In questo senso, nei surrealisti e in Heidegger è all'opera la stessa e identica cosa (Benjamin 2010a, p. 937).

È *la cosa stessa* del pensiero a provocare i pensieri al bivio; la filosofia o l'arte possono rispondere o *giocando* con lo spaesamento da essi suscitato, sperimentando costruzioni inedite dell'umano, oppure ripiegando in *rituali* del *destino*, della conservazione. I sur-

realisti hanno operato nel primo modo, Heidegger nel secondo. Entrambi, però, sul piano teoretico hanno obliato il “mondo storico”: il surrealismo rimanendo incantato tra le figurazioni dell’inconscio, Heidegger essenzializzando la storicità. Le scelte politiche concrete dell’uno e dell’altro sono note. Benjamin prende le mosse, al contrario, dal tratto storicamente determinato dell’ambivalenza del XIX secolo, delle sue immagini:

[n]el suo capitolo sul carattere di feticcio della merce, Marx ha mostrato quanto sia ambiguo [*zweideutig*] l’aspetto del mondo economico del capitalismo – un’ambiguità [...] accentuata dall’intensificazione dell’economia capitalistica – come risulta [...] visibile nel caso delle macchine, che esasperano lo sfruttamento anziché alleggerire il fardello umano. Non è forse connessa a tutto questo la bipolarità [*Doppelrandigkeit*] dei fenomeni con cui abbiamo a che fare nel XIX secolo? (ivi, p. 441)

Si capisce allora perché lo *schema dialettico* fondamentale per la conoscenza critico-materialistica di quest’epoca sia “inferno – età dell’oro” (altri nomi per “catastrofe” e “utopia”) (ivi, pp. 986, 990). Le manifestazioni artistiche, architettoniche, urbanistiche, ingegneristiche del periodo rispondono all’immane sviluppo delle forze produttive entro questo schema: o carenti sul piano dell’individuazione materiale, storica, dei nuovi rapporti sociali di sfruttamento e inconsapevoli delle conseguenti distorsioni sovrastrutturali prodotte nell’immaginario, anche quando esse sono “arcadiche”; oppure consce e violente forme di velamento e naturalizzazione dei suddetti rapporti a mezzo di estetiche trionfalistiche o di ottundente *amusement* a buon mercato.

### 3. Ferro e ornamento

La produzione industriale, il primo materiale da costruzione artificiale, il ferro, generano nel XIX secolo uno sconvolgimento in seno all’arte e alle sue gerarchie, ma, in termini più ampi, in seno al rapporto stesso tra umano, natura e artefatto tecnico. I *passages* sono pure la testimonianza dell’iniziale immaturità della capacità di riconfigurazione di tale rapporto:

[v]etro comparso prematuramente, ferro prematuro. Nei *passages* il materiale più fragile e quello più forte sono andati in frantumi, sono stati in un certo senso profanati. Alla metà del secolo scorso non si sapeva ancora come si costruisce col vetro e col ferro (Benjamin 2010a, p. 159).

Di qui, le costruzioni *ammuffite* presto, le grottesche imitazioni di forme tra ambiti produttivi differenti e la fluttuazione continua

tra chimera e catastrofe: la produzione tecnica ai suoi esordi, scrive Benjamin, è “prigioniera dei sogni [...] della collettività” (ivi, p. 161); da cui anche le “fantasie sul declino di Parigi”; “confusa consapevolezza che, insieme con le grandi città, nascevano anche i mezzi per raderle al suolo” – “sintomo”, in altri termini, “del fatto che la tecnica non era stata recepita” (ivi, p. 104).

L'altra modificazione essenziale riguarda l'emancipazione delle forme creative dall'arte. La nascita dell'industria delle arti, lo sviluppo tecnico, le pretese del mercato danno avvio in questo secolo, si sa, all'erosione del dominio autonomo della creazione artistica. È l'origine dello scontro tra *École Polytechnique* ed *École des Beaux-Arts* (cf. ivi, pp. 890-896). Da un lato, è la concorrenza a richiedere che prodotti industriali e cose d'uso quotidiano assumano vesti gradevoli. La merce nelle esposizioni universali documenta tale passaggio: utilità e funzionalità sono superate dalla cosmesi.<sup>2</sup> Dall'altro, si tratta di risposte compensative all'avanzamento tecno-scientifico, agli stessi incubi di distruzione della natura, dell'elemento umano, dell'opera d'arte. Dunque, o si replica con una nobilitazione in senso artistico della tecnica o si assiste allo sforzo anacronistico di mettere al riparo l'arte da ogni contaminazione con la tecnica e con il mercato, issando il vessillo dell'*art pour l'art* – apice ne è la wagneriana opera d'arte totale, che Benjamin definisce “il pendant degli svaghi che trasfigurano la merce” (ivi, p. 15). Nozione *filistea*, *feticistica* dell'arte (cf. Benjamin 2002, p. 477); *teologia dell'arte*, dirà nel saggio sulla riproducibilità tecnica, “nella forma dell'idea di un'arte *pura*, che rifiuta [...] ogni funzione sociale”. Il culmine un secolo dopo di una tale astrazione: l'estetizzazione della politica, più precisamente l'estetizzazione della guerra, ossia la spettacolarizzazione dell'umanità e del suo annientamento come “godimento estetico di prim'ordine” (cf. Benjamin 2019, pp. 9, 34, 44, 71, 79-80, 107, 114-115, 139, 149-150, 175).

Oltre l'*art pour l'art*, neoclassicismo, *art nouveau*, Kitsch sono le risposte esemplari del secolo a tale problema. L'architettura agli inizi della costruzione in ferro ritiene di bilanciare il principio ingegneristico con quello formale greco, con la “maniera ellenica”. Ai sostegni in ferro viene data “la forma di colonne pompeiane”. Il giudizio di Benjamin è radicale: lo stile impero, “stile del terrorismo rivoluzionario”, è un misconoscimento della “natura funzionale del ferro” (Benjamin 2010a, pp. 5-6). Si tratta di un'architettura “reazionaria”, che mistifica l'uso politico-imperialista del mito, di una risposta estetizzante e reattiva alle potenzialità

<sup>2</sup> Qui Benjamin segue la linea interpretativa di Georg Simmel, cf. per es. Simmel 2020a, pp. 391-392.

di emancipazione della tecnica. In questione è cioè l'affermazione della continuità ideologica della civiltà occidentale, dall'antichità alla dominazione della moderna borghesia, che passa non secondariamente per le nuove imprese coloniali (ivi, p. 920; su questo cf. anche Buck-Morss 1989, p. 26).

Ancora, guardando allo sviluppo tecnico che dai panorami passa per la fotografia per arrivare poi al cinema, in primo luogo si assiste al tentativo di un'epoca – del capitalismo stesso, stando alla prospettiva storico-materialistica di Benjamin – di strappare il massimo di naturalità al massimo di artificialità: “[s]i cercava [...] con ogni sorta di espedienti tecnici, di fare dei panorami le sedi di una perfetta imitazione della natura”. “[T]rasformazioni fedeli fino all'illusione”, essi anticipano fotografia e film (Benjamin 2010a, pp. 7-8). Anticipano, cioè, il prodigio descritto nel saggio su *L'opera d'arte*, tale per cui con la riproducibilità tecnica “l'aspetto della realtà libero dall'apparecchiatura” diviene quello “più artificiale” e “lo spettacolo della realtà immediata il fiore blu nel paese della tecnica” (Benjamin 2019, pp. 60, 96-97, 163). In secondo luogo, il secolo *Ursprung der Moderne* dà necessariamente inizio alla discussione attorno al valore estetico delle opere prodotte dai nuovi mezzi tecnici: rifiuto, maledizione, superstizione, si pensi nel caso della fotografia alla teoria degli spettri di Balzac o all'arringa sdegnata di Baudelaire nel *Salon del 1859* (cf. Benjamin 2010a, p. 8; Benjamin 2002, pp. 476-483);<sup>3</sup> o accoglienza sperimentale, Nadar che con i suoi scatti tra le catacombe e il sistema di canalizzazione di Parigi si offre come Virgilio dell'infernale metropoli moderna (cf. Benjamin 2010a, p. 9); o Antoine Wiertz, che attribuisce alla fotografia il compito di “illuminare filosoficamente la pittura”, non morte dell'arte, quindi, ma grande “omaggio al lavoro del pensiero” (ivi, pp. 9, 744; cf. anche Benjamin 2002, pp. 490-491). In altri termini, di nuovo con quelli del saggio sulla riproducibilità tecnica, comprensione del cambiamento della funzione dell'arte: da rituale a politica (Benjamin 2019, pp. 10, 45, 80, 115, 150).

La capacità dell'obiettivo fotografico (anzitutto, e della macchina da presa dopo) di portare alla luce nuove formazioni strutturali della materia altrimenti invisibili all'occhio umano (ciò che Benjamin chiama “inconscio ottico”) manda in crisi la pittura e il suo “valore informativo”, che infatti inizia adesso ad accentuare gli elementi coloristici (Benjamin 2010a, pp. 8-9; cf. anche Benjamin 2002, p. 479; Benjamin 2019, pp. 27-28, 63-64, 99-100, 131-132, 167-168). Sul piano sociale, inoltre, vasti strati del ceto professionale artistico

<sup>3</sup> Cf. anche Nadar 2004, pp. 11-16; Baudelaire 1996, pp. 1191-1197 e Krauss 2000.

si ritrovano costretti per ragioni economiche a passare dalla parte dell'industria delle arti, risultando il mercato incapace di assorbire la loro qualificata forza-lavoro, che esce, con numeri ancora alti nella seconda metà del secolo, dall'*École des Beaux-Arts* (cf. Benjamin 2010a, p. 8 e Benjamin 2002, pp. 481-482). Il potenziale di questo soggetto misto di artisti "proletarizzati" e artigiani viene colto dalla Comune di Parigi: con la fondazione della *Federazione degli Artisti* (1871) e l'idea di un superamento della divisione/opposizione tra belle arti e arti decorative; ciò muovendo anche dal problema di natura pedagogico-politico dell'istituzione di un'educazione integrale e politecnica – rimando al raggiungimento di quell'onnilateralità umana elaborata da Marx nei *Manoscritti* del 1844 (Marx 2004, p. 111) – e dalle due questioni connesse della redistribuzione della ricchezza sociale e della bellezza e dell'arte negli spazi pubblici (su questo cf. anche Ross 2020, pp. 57-77).

Soffocata la Comune e una volta che il contrasto tra decoratori e costruttori si risolve a favore dei secondi, è l'*art nouveau* alla fine del secolo a tentare una nuova sintesi tra elemento industriale e artistico, nel *medium* dell'ornamento. Sforzo, che per Benjamin non mostra i tratti della rivoluzione estetica, sensibile e politica, nonostante la sua grande fascinazione per le figure mimetico-ornamentali della natura vegetale, svelate per esempio dalla fotografia di Karl Blossfeldt o dall'alterazione da hascisch e oppio (cf. Benjamin 2010b, pp. 174-176; Benjamin 2002, pp. 479-480; Benjamin 2003a, pp. 241-242). L'*art nouveau*, scrive sempre nell'*exposé* del 1935, "rappresenta l'ultimo tentativo di sortita dell'arte assediata dalla tecnica nella sua torre d'avorio: un tentativo che mobilita tutte le riserve dell'interiorità" (Benjamin 2010a, p. 12). In questione non è un'espansione percettiva, critico-conoscitiva, non sono nuove innervazioni singolari e collettive dei corpi per il tramite di un rapporto ludico e sperimentale con la tecnica.<sup>4</sup> Di nuovo, alla socializzazione, tecnicizzazione, al divenire impersonale della vita, si replica con dimore, mobilio, decorativismo, "trasfigurazione dell'anima solitaria", ricerca dell'unicità, "individualismo". "In Van de Velde la casa appare come espressione della personalità. L'ornamento è, per questa casa, ciò che la firma è per il quadro". Le movenze dei fiori dell'*art nouveau* si palesano come il simbolo di una "natura nuda e vegetativa" che, ancora una volta, "si oppone all'ambiente tecnicamente armato", come il simbolo di una coscienza che (forse più inconsciamente) si ingegna per riconquistare le forme delle costruzioni in ferro all'arte;

<sup>4</sup> Sulle nuove innervazioni, cf. Benjamin 2019, pp. 26, 29, 47, 83, 118 e prima Benjamin 2010c, p. 214.



per distillare dal valore generale del prodotto industriale quello auratico dell'opera (cf. *ivi*, p. 12).<sup>5</sup> D'altronde, è lo stesso Henry van de Velde a dichiarare: “[l]’arte è il meraviglioso ornamento dell’esistenza umana” (Van de Velde 1966, p. 52).

Meraviglioso, compensativo rifugio che conferma il sogno con cui il capitalismo nel XIX secolo “avvolse l’Europa” (Benjamin 2010a, p. 436). Non accidentalmente, l’*art nouveau* introduce la figura allegorica nella pubblicità – *personificazione in stile liberty delle merci* (cf. *ivi*, pp. 185, 194, 438, 1013). L’elemento naturale, germinale, vela la rimozione di un contrasto: le sinuosità e le spirali che rimandano alla simbologia labirintica, al ciclo di nascita-morte-rinascita inciso spesso sui ventri femminili delle statuette votive preistoriche (cf. Kerényi 2016), mistificano l’angoscia di sterilità e impotenza dell’epoca derivante dal predominio non compreso criticamente del macchinico, della mercificazione/prostituzione industriale.<sup>6</sup> È una figurazione che raggela la storia: il Lete, immagine assai significativa che ci consegna Benjamin, “scorre negli ornamenti dell’*art nouveau*” (Benjamin 2010a, p. 920). È il fiume dell’Averno (*Eneide*, VI, 714-715), il fiume dell’oblio del passato legato alla dottrina della metempsicosi nell’antichità (*Resp.*, X, 621b), il fiume collocato da Dante nel Paradiso Terrestre, ossia sulla cima del Purgatorio (*Purg.*, XXVIII, 121), a cancellare il ricordo dei peccati. Il Lete moderno cancella invece la storia, la sua “corrente di asfalto” che fluisce nei *passages* inabissa il tratto storicamente determinato delle merci. Si pensi ancora a Klimt, alle sue figure femminili, alle sue spirali e proliferazioni di fiori, elementi vegetali, cellule-utero, alla centralità data alla capacità procreativa – e al suo venir meno –, al ciclo naturale della vita (*Le tre età della donna; L’albero della vita*, fra tutti), su uno sfondo senza prospettiva, dove lo spazio è appiattito, senz’altro secondo un’ispirazione musivo-bizantina, ma, si potrebbe azzardare, perché è innanzitutto il tempo storico a essere sospeso, se non assente, fuori dalla scena. È un farsi natura della storia, una natura astratta, *in stato di cattività* (cf. Benjamin 2010a, p. 961).

<sup>5</sup> Sul contrasto tra valore individuale dell’opera d’arte e valore generale del prodotto industriale, cf. anche Simmel 2020b, pp. 107-117, importante anticipazione della polarità benjaminiana tra valore culturale-auratico e valore espositivo.

<sup>6</sup> Cf. per es. Benjamin 2010a, p. 624, dove scrive: “[i]l motivo di fondo dell’*art nouveau* è la trasfigurazione della sterilità. Si disegna il corpo preferibilmente nelle forme che precedono la maturità sessuale”, e p. 626: “[l]’effetto finale della disposizione tecnica del mondo sta nella liquidazione della fecondità. L’ideale di bellezza dell’*art nouveau* crea la donna frigida”. Sulla prostituzione, ricordiamo che nel XIX essa si trasforma in prostituzione di massa, divenendo una delle principali industrie capitalistiche, cf. su questo Pateman 1997.



#### 4. *L'indovinello figurato del Kitsch*

Giungiamo infine al Kitsch: *Weltanschauung* della borghesia in ascesa, esso si presenta come un'altra delle condizioni atmosferiche fondamentali della modernità. Al livellamento dell'industrializzazione corrisponde la diffusione di una cultura dei luoghi comuni, del conformismo, del diletterantismo, del sentimentalismo. Una categoria senz'altro estetica, ma sappiamo sin da principio anche antropologica e politica – al gusto kitsch corrisponde un *Kitsch-Mensch* (Broch 2018).<sup>7</sup> Il Kitsch, scrive Benjamin in un ermetico testo preliminare al saggio sul surrealismo, “è l'ultima *maschera* del banale” – *pendant* di quella marxiana del soggetto astratto di diritto, tutore e rappresentante delle merci –, con la quale, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, ci si abbiglia per ritrovare “la forza dello scomparso mondo delle cose” (Benjamin 2001, p. 379; cf. anche Marx 1978, pp. 103-104), evaporato tra le maglie della peculiare combinazione di feticismo, estetismo e consumismo (su questo cf. Moles 1979). Obiettivo dell'incompiuto progetto sui *Passages* doveva allora essere anche il seguente: “[n]oi costruiamo qui una sveglia che scuota il kitsch del secolo scorso e lo ‘chiami a raccolta’. Questo distacco autentico da un'epoca ha la struttura del risveglio anche perché è guidato totalmente dall'astuzia [*List*]” (Benjamin 2010a, pp. 214, 971).

La proposta metodologica di Benjamin è una via terza tra il surrealismo e l'illuminismo volgare. E nonostante il richiamo a Hegel, non si apre spazio alcuno per panrazionalismi progressisti. In gioco è anzitutto un approfondimento del gesto surrealista, un'immersione nei sogni, nell'inconscio, nel Kitsch del XIX secolo. Ma, se i surrealisti sono rimasti avviluppati nel sortilegio del “sempre libero” automatismo psico-onirico, Benjamin chiama poi in causa la ragione, la cui astuzia serve alla decifrazione materialistica del Kitsch, delle forme espressive della collettività sognante. Perché in queste forme pulsa un segnale di “vera esistenza storica”, secondo la dinamica bipolare vista sopra (ivi, pp. 435-436).

“[S]uprema ultima smorfia [...] [dell']albero totemico degli oggetti [smarriti] nel folto della storia originaria” è il Kitsch. Il banale di cui esso è maschera coincide con il lato che le cose volgono ora al sogno. È il lato “consumato dall'abitudine e [...] ornato da sentenze a buon mercato” – scongiuro per sopravvivere alla catastrofe della tradizione –, nonché il lato, come insegnano i surrealisti appunto, in cui sono rappresi equivoci ed enigmi dell'inconscio collettivo (Benjamin 2001, pp. 379, 378). È proprio questo lato a

<sup>7</sup> Sulla genesi e la storia del concetto, cf. Dettmar, Küpper 2007; Mecacci 2014.

presentarsi al pensiero critico come un *bivio*: il banale è attiguo al bene (ivi, p. 379), nel banale c'è il sogno della spinta liberatrice; il banale può tramutarsi in fascismo. Il Kitsch dà massimamente da pensare. Di nuovo, si schiude la terza via di Benjamin: seppure egli prende parte per il costruttivismo, per la critica radicale all'ornamento di Adolf Loos, per l'architettura di vetro di Scheerbart, per il funzionalismo del Bauhaus, per le figure ingegneristiche di Paul Klee, questo posizionamento non emerge però da una gretta negazione razionalistica (cf. per es. Benjamin 2003b, pp. 540-543). La dicotomia tra avanguardia e Kitsch, che darà il titolo al celebre saggio di Clement Greenberg (1991), non è assunta come tale da Benjamin. Al contrario, il suo illuminismo riesce nell'intento di percorrere i territori della follia e del sogno con l'ascia affilata della ragione, quelli del mito guardando alla sua dissoluzione, proprio perché prende le mosse dall'*interna forza dialettica* di questi stessi territori (Benjamin 2010a, pp. 510-511, 918).<sup>8</sup> Si tratta, con i surrealisti, di “spingersi fino al cuore delle cose abolite: per poter decifrare i contorni del banale come un indovinello figurato” (Benjamin 2001, p. 379) grazie alla conoscenza che risale all'origine storica, sociale, economica delle immagini oniriche in quanto immagini dialettiche. Soltanto così può aprirsi uno spazio di possibilità dentro il medesimo contesto feticistico.

A muovere questo approccio è l'intuizione che le configurazioni originali del capitalismo avanzato siano le configurazioni originali del divenire macchina antropogenetica del capitalismo. La rilevanza del Kitsch sta nel condurci al centro di una tale antropogenesi. In un appunto risalente verosimilmente al 1929 sull'arte popolare, Benjamin scrive: “[l]’arte ci insegna a vedere dentro alle cose [*in die Dinge hineinsehen*]. L’arte popolare e il Kitsch ci permettono di vedere fuori dall’interno delle cose [*aus den Dingen heraus zu sehen*]” (Benjamin 2012, p. 87; trad. mod.). Le cose stesse che sembrano scomparse tornano cioè qui a serrarsi “più vicino all’essere umano: si conced[ono] alla sua presa”, laddove la grande arte “comincia solo due metri lontano dal corpo” (Benjamin 2001, pp. 379-380). “Arte popolare e Kitsch devono essere considerati come un unico grande movimento”, il cui *Kunstwollen* differisce però. Il *Kunstwollen* dell’arte popolare e del Kitsch, diversamente da quello delle avanguardie, non si riferisce all’arte, ma a un intento molto più *primitivo* e cogente, quello di attirare a sé donne e uomini, tanto da fare affiorare in loro l’idea che quello spazio e quel luogo medesimi siano già esistiti una volta

<sup>8</sup> Ciò segna anche la differenza con l’oscillazione permanente tra ragione e barbarie di *Dialettica dell’illuminismo*; su questo cf. Desideri 2002 e Montanelli 2021. Sull’illuminismo di Benjamin, cf. anche le parole dello stesso Adorno (1972, p. 242).

nella loro vita. È la percezione rassicurante di sentirsi come avvolti in “un vecchio e comodo cappotto”. Questa particolare capacità di *riattualizzazione* “è la più potente attrattiva che evoca il ritornello della canzone popolare”. All’opera, sono la protezione e la rassicurazione del già stato, di un tempo fuori dalla storia. “Il *dejà vu*, da patologico caso eccezionale quale è nella vita civilizzata, diventa una facoltà magica al cui servizio si pone l’arte popolare (e non meno il Kitsch).” Il Kitsch ci schiude così un “arsenale infinito di maschere” come maschere del nostro destino (Benjamin 2012, pp. 86-87).

Per concludere, torniamo al saggio su *L’opera d’arte*, a quella fondamentale nota al capitolo XI della *Terza versione*. Stando alla peculiare polarità sincronica, immanente a ogni opera, tra apparenza (legata al culto e al rito) e gioco, collocata da Benjamin nella *mimesis* in quanto fenomeno originario di ogni attività artistica (Benjamin 2019, pp. 91-92), si può dire che lo *spazio di conforto* prodotto dal Kitsch e dall’arte popolare risponda propriamente a una disposizione rituale produttrice di apparenze. Di più, riteniamo che una tale polarità vada intesa come costitutiva non solo del fare artistico, ma dell’umano in senso ampio – da cui si spiegherebbe il carattere necessario dei “pensieri al bivio”. Rito e gioco, dunque, come due atteggiamenti differenti nei confronti dell’ente nel suo insieme, come due risposte sorelle e antitetiche al bisogno umano di orientamento e protezione, come due diversi modi di istituire il mondo, il rapporto con la natura, di concepire la storia. Nel primo caso, la tecnica (la “prima”, sempre secondo le categorie de *L’opera d’arte*) serve al dominio della natura avvertita come estranea e minacciosa e il tempo è quello mitico dell’eterno ritorno (o del *dejà vu*); nel secondo (è la “seconda tecnica”), essa diventa strumento di liberazione, di miglioramento della natura e il tempo è quello della ripetizione ludica infantile, ripetizione differenziale e costruttiva, aperta alla sperimentazione, alla variazione, all’emendazione continua propria del principio del montaggio, contro ogni fissazione auratica (Benjamin 2019, pp. 82-83, 92, 117).<sup>9</sup> Dinanzi agli sconvolgimenti della modernità, ai nuovi fenomeni di messa in crisi della presenza, per dirla con Ernesto De Martino (2000), il Kitsch risponde con una nuova produzione di apparenze estetiche, che sono esorcismi moderni, forme di dominio dell’estraneo, dell’ignoto, volte ad assicurare il nostro “esserci nel mondo”. In esse, però, si nascondono le più profonde e al contempo recenti esigenze dell’essere umano.

Da qui bisogna muovere per Benjamin per andare in direzione della politicizzazione dell’arte, di un processo rivoluzionario che

<sup>9</sup> Su questo cf. anche Montanelli 2017, pp. 78-102.

sappia ricongiungere piacere estetico (che inevitabilmente passa anche per il consumo) e critica.<sup>10</sup> La disattivazione di risposte reattive, ma pure dello stesso dualismo tra utopia e reazione o catastrofe, deve necessariamente passare, cioè, per un *serio* scandagliamento delle nuove forme d'arte, alta e, soprattutto, popolare; à la Gramsci, per sviluppare i risvolti di libertà e resistenza là dove ci siano; per criticare e liquidare le apparenze sociali più regressive.<sup>11</sup>

### Bibliografia

- Aa.Vv., *Manifeste de la Fédération des Artistes de Paris*, in “Journal Officiel”, 2 (1871), pp. 273-274.
- Adorno Th.W., *Charakteristik Walter Benjamins* (1950); trad. *Profilo di Walter Benjamin*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, pp. 233-248.
- Baudelaire Ch., *Salon de 1859* (1859); trad. *Salon del 1859*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Intr. di G. Macchia, Mondadori, Milano 2002, pp. 1184-1271.
- Benjamin W., *Traumkitsch* (1926); trad. *Kitsch onirico*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. II, Einaudi, Torino 2001, pp. 378-380.
- Benjamin W., *Das Passagen-Werk* (1927-1940); trad. *I “passages” di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, 2 voll., Einaudi, Torino 2010a.
- Benjamin W., *Neues von Blumen* (1928); trad. *Novità sui fiori*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. III, Einaudi, Torino 2010b, pp. 174-176.
- Benjamin W., *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929); trad. *Il surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. III, Einaudi, Torino 2010c, pp. 201-214.
- Benjamin W., *Einiges zur Volkskunst* (1929); trad. *Appunti sull'arte popolare*, in *Letteratura e strategia di critica. Frammenti I*, a cura di G. Guerra, Mimesis, Milano-Udine 2012, pp. 86-87.
- Benjamin W., *Kleine Geschichte der Photographie* (1931); trad. *Breve*

<sup>10</sup> Sul nesso tra piacere e critica, cf. Benjamin 2019, pp. 61-63, 97-99, 129-130, 164-166; sul consumo, cf. ivi, pp. 10-12 (*Prima versione*), dove compare la categoria, poi non ripresa nelle successive stesure, di *Konsumwert*, valore di consumo.

<sup>11</sup> Ci riferiamo in particolare alla riflessione gramsciana sul folklore, cf. almeno Gramsci 1975, Q27.

- storia della fotografia*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. IV, Einaudi, Torino 2002, pp. 476-491.
- Benjamin W., *Crocknotizen* (1932); trad. *Crocknotizen*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. V, Einaudi, Torino 2003a, pp. 241-244.
- Benjamin W., *Erfahrung und Armut* (1933); trad. *Esperienza e povertà*, in *Opere complete di Walter Benjamin*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, 9 voll., vol. V, Einaudi, Torino 2003b, pp. 539-544.
- Benjamin W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935-1936); trad. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019.
- Broch H., *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches* (1950); trad. *Note sul problema del Kitsch*, in *Il Kitsch*, Abscondita, Milano 2018, pp. 133-148.
- Buck-Morss S., *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge-London 1989.
- Desideri F., *Il fantasma dell'opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, il melangolo, Genova 2002.
- Dettmar U., Küpper T. (a cura di), *Kitsch. Texte und Theorien*, Reclam, Stuttgart 2007.
- De Martino E., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo* (1948), Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- Gramsci A., *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana, 4 voll., Einaudi, Torino 1975.
- Grandville J.J., *Un autre monde. Transformations, visions, incarnations, ascensions, locomotions, explorations, pérégrinations, excursions, stations, cosmogonies, fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempyscoses, apothéoses et autres choses*, H. Fourinier, Paris 1844.
- Greenberg C., *Avant-Garde and Kitsch* (1939); trad. *Avanguardia e Kitsch*, in *Arte e cultura. Saggi critici*, Intr. di G. Dorfles, Allemandi, Torino 1991, pp. 17-31.
- Kerényi K., *Labyrinth-Studien: Labyrinthos als Linienreflex einer mythologischen Idee* (1941); trad. *Studi sul labirinto: il labirinto come disegno-riflesso di un'idea mitologica*, in *Nel labirinto*, a cura di C. Bologna, Bollati Boringhieri, Torino 2016, pp. 31-105.
- Krauss R., *Tracing Nadar* (1978); trad. *Sulle tracce di Nadar*, in *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, Milano 2000, pp. 7-27.
- Lindner B., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Repro-*

- duzierbarkeit”, in B. Lindner (a cura di), *Benjamin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, J.B. Metzler, Stuttgart 2011, pp. 229-251.
- Marx K., *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844* (1844); trad. *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di N. Bobbio, Einaudi, Torino 2004.
- Marx K., *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867); trad. *Il capitale. Critica dell'economia politica*, Intr. di M. Dobb, 5 voll., Einaudi, Torino 1978.
- Marx K., Engels F., *Das Kommunistische Manifest. Vierte autorisierte deutsche Ausgabe. Mit einem Vorwort von Friedrich Engels* (1848; 1890); trad. *Il manifesto comunista*, a cura di C17, Ponte alle Grazie, Milano 2018.
- Mecacci A., *Il kitsch*, il Mulino, Bologna 2014.
- Moles A., *Le Kitsch. L'art du bonheur* (1971); trad. *Il kitsch l'arte della felicità*, Officina, Roma 1979.
- Montanelli M., *Il principio ripetizione. Studio su Walter Benjamin*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- Montanelli M., *Iconoclastie dialettiche. Adorno e Benjamin in dialogo*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, 13 (2021), pp. 239-258.
- Montanelli M., *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, Mimesis, Milano-Udine 2022.
- Morris W., *Opere*, Laterza, Roma-Bari 1985.
- Nadar F., *Quand j'étais photographe* (1900); trad. *Quando ero fotografo*, Abscondita, Milano 2004.
- Pateman C., *The sexual contract* (1988); trad. *Il contratto sessuale*, Editori Riuniti, Roma 1997.
- Ross K., *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune* (2015); trad. *Lusso comune. L'immaginario politico della Comune di Parigi*, a cura di M. Pezzella, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.
- Simmel G., *Berliner Gewerbe-Ausstellung* (1896); trad. *L'esposizione berlinese delle arti e dell'industria*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020a, pp. 388-393.
- Simmel G., *Das Problem des Stiles* (1908); trad. *Il problema dello stile*, in *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di B. Carnevali e A. Pinotti, Einaudi, Torino 2020b, pp. 107-117.
- Van de Velde H., *Aperçus en vue d'une synthèse d'art* (1895); trad. *Osservazioni generali per una sintesi delle arti*, in *Per il nuovo stile*, il Saggiatore, Milano 1966, pp. 42- 61.

# *Ellissi, catastrofi, quanti.*

## *Forme del Neobarocco tra estetica e pensiero scientifico*

Alessandro Montefameglio\*

### ABSTRACT

This article examines specific aesthetic and philosophical aspects of the Neobaroque category, with particular emphasis on its development in the late 20<sup>th</sup> century. In this sense, Neobaroque is conceived as a category that does not designate the repetition of the characteristics of historical Baroque, but that instead identifies an underlying logic of form in contemporary aesthetic phenomena. Specifically, we focus on the paradigms presented by Severo Sarduy and Omar Calabrese, with special attention to the interplay between aesthetics and science in their works. After an introductory paragraph (1), providing a brief overview of the essential historical and philosophical coordinates of Neobaroque, we analyse (2) Sarduy's concept of *retombée* and its implications. Moving to Calabrese's paradigm (3), we examine how the semiotician conceptually and methodologically expands the architecture of the previous model, establishing it as an authentic logic of form. The last paragraph (4) briefly explores the potential application and adaptability of the Neobaroque category in contemporary times.

### KEYWORDS

Neobaroque, *retombée*, form, physics, contemporary art

“e pois e depois e agora e se e embora  
e quando e outrora e mais e ademais”  
H. de Campos, *Galáxias*

### 1. *Uno o molti Neobarocchi?*

Sul finire del secolo scorso, lo storico dell'arte e curatore Stephen Calloway pubblicò un volume dal titolo alquanto singolare: *Baroque Baroque*. Il suo intento era quello di raccogliere in una sorta di unica, placcata *Wunderkammer*, l'impronta della maggior parte di quelle manifestazioni estetico-artistiche che avevano segnato nel corso del Novecento europeo la spiccata presenza, almeno nell'opinione del suo autore, di un autentico gusto barocco. Nel volume comparivano i fenomeni più disparati, dagli abiti di For-

\* Università Vita-Salute San Raffaele; alessandromontefameglio@gmail.com.



tuny al cinema di Greenaway, tutti riuniti nel carattere enfatico di quell'anafora, nel senso ultimo di quel Barocco alla seconda potenza, ottenuto per ripetizione. Curioso è, tuttavia, come la *summa* che Calloway si propone di costruire colpisca ancora oggi più per i suoi difetti che per il suo pur indiscutibile fascino e per il suo istrionesco eclettismo. Calloway, infatti, compie il suo percorso nel segno di una clamorosa macchia cieca, motivata dal suo costante rimandare la questione che più assilla chi si trova a sfogliare le pagine del volume: in che cosa consisterebbe, infine, quel Barocco di cui la contemporaneità sarebbe in qualche modo la riattualizzazione? Nel testo di Calloway, insomma, sembrerebbero esserci fenomeni barocchi senza che vi sia, come afferma Omar Calabrese, “un concetto più formale di Barocco” (Calabrese 2013, p. 25), il quale rimane una sorta di virtualità disattesa, invitata ad essere colta, non senza una certa difficoltà, per sola induzione. Ed è andando al fondo di quest'induzione che traspaiono, allora, i segni di una topica tutta contemporanea che più che l'aderenza a un modello definito (e, magari, storicamente attendibile), giunge ad avere i tratti del vuoto stereotipo, per cui il Barocco sarebbe essenzialmente una *cultura dell'eccesso* (cf. Calloway 1999).<sup>1</sup>

A suo modo, quello di Calloway è tuttavia un vizio di forma più innocente di quello che si possa pensare. Il Neobarocco otto-novecentesco (non solo europeo) è stato infatti per la maggior parte un campo vettoriale tutto teso verso l'idea che una sezione rilevante dell'estetica contemporanea rappresentasse, destinalmente o meno, un luogo d'elezione per la riscoperta e la riproposizione degli stili caratteristici del Barocco “storico”, con il discrimine tuttavia che sin dal suo sdoganamento, operato da Burckhardt e da Wölfflin alla fine del XIX secolo e che prosegue per i decenni successivi, su cosa sia propriamente barocco non vi è definitivo accordo, e

<sup>1</sup> Questa stereotipizzazione dell'estetica barocca non è un fenomeno esclusivo del Novecento, ma prosegue con forza anche nella contemporaneità. Un esempio eclatante, da questo punto di vista, è quello della moda. Alla categoria di Barocco e delle sue sottospecie si fa riferimento, per esempio, per identificare alcune creazioni di stilisti come Peter Dundas o Alexander McQueen, così come un riferimento diretto al Barocco etichetterebbe alcuni dei più recenti abiti firmati da Dolce e Gabbana, sfilati in Sicilia nel luglio del 2022. L'analisi di alcuni elementi formali che accomunano questi abiti consente di tracciare alcune linee di continuità in seno a quelli che abbiamo denominato gli “stereotipi” di una cultura dell'eccesso – l'uso massiccio di alcune tonalità (il bianco, il nero, l'oro), il damascato, il velo, l'orlo smerlato, il drappeggio, il ricamo lussureggiante, le forme a voluta, l'utilizzo massivo dell'ornamento accessorio, e così via. Meno prepotentemente, ma con simile efficacia, si ha un analogo nella musica popolare, per cui sin dagli anni Sessanta fino alle sperimentazioni più recenti si parla di *pop barocco* per indicare, per esempio, la rinnovata presenza di elementi strumentali tipici del Sei-Settecento (dal clavicembalo al flicorno); e nel design – emblematico è il recente caso di “Barocco e Neobarocco”, design festival siciliano esordito nel 2021.



che del Barocco perlopiù si hanno frammenti e non dettagli. Ed il Neobarocco è anzitutto la storia di questa storia.

L'assenza di un vero e proprio eurocentrismo non è un dato marginale nella ricostruzione di questo percorso: il Neobarocco è un fenomeno naturalmente ibrido, che travalica limiti tanto disciplinari quanto culturali. Se già all'epoca di Wölfflin si segnalava infatti la presenza di tendenze neobarocche nell'architettura e nelle arti allora contemporanee (cf. De Fusco 1993, p. 536; Hocke 1987, pp. 50, 208), nel 1914 il poeta andaluso Antonio Machado non trovò termine più efficace di *neobarroquismo* per identificare la singolare poetica del nicaragueño Ruben Darío, debitrice tanto del modernismo europeo quanto di Góngora e persino di un pittore come Velázquez (cf. Díaz 2021; Martos 1998). Ed è anzitutto non in Dorflès, ma in autori come il brasiliano Haroldo de Campos e in quello che Lois Parkinson Zamora e Monika Kaup hanno denominato “il triumvirato cubano dei teorici del Barocco” (Parkinson Zamora & Kaup 2010, p. 10)<sup>2</sup> – Alejo Carpentier, José Lezama Lima e Severo Sarduy – che è da rintracciare il centro nevralgico di questa ibridazione, tanto da poter affermare che il Neobarocco ha rappresentato (e continua a rappresentare) una delle categorie estetiche più versatili e plurali della storia recente, in grado di implicare molteplicità storico-culturali e linguistiche, innestando la letteratura e le arti con il pensiero filosofico e scientifico, fino a rappresentare persino uno strumento di cultura politica, se non addirittura di vera e propria costruzione identitaria.<sup>3</sup>

Nel tentativo, allora, di rispondere alla domanda che Calloway ha lasciato in sospeso, la riflessione estetica e teoretica ha un ruolo di primaria importanza. Indagare filosoficamente il Neobarocco significa interrogare una specifica e obliqua storia del pensiero contemporaneo, spesso rimasta carsica rispetto ad altri canoni,<sup>4</sup> ma significa soprattutto confrontarsi con quei nodi concettuali in cui essa, da mera categoria che indichi la ripetizione, per quanto differenziale, di uno stile storicamente delineato (nel senso, ad esempio,

<sup>2</sup> La traduzione di questo ed altri brani in lingua straniera è a cura nostra.

<sup>3</sup> Zamora e Kaup riassumono efficacemente quest'ultimo punto: “Il crescente interesse verso il Barocco storico [nel mondo latino-americano] fu motivato dalla necessità di definire le culture autoctone rispetto alle norme metropolitane. La ricodificazione – potremmo addirittura dire la *rioriginazione* – del Barocco del Nuovo Mondo [il cosiddetto *New World Baroque*] portò a differenziare le forme proprie del mondo latino-americano dai modelli culturali europei senza negare il ruolo dell'Europa nel creare le realtà culturali latino-americane” (*ivi*, p. 7).

<sup>4</sup> Molteplici sono le ragioni di questo “carsismo”, da fattori di natura culturale e linguistica (molti teorici del Neobarocco, soprattutto latino-americani, tardano ancora ad essere letti dagli studiosi europei) a fattori di natura disciplinare (di Neobarocco si è occupata prevalentemente non la filosofia, ma, tra le altre, la critica letteraria, la semiotica, la storia dell'arte).

di una cultura dell'eccesso), finisce col designare piuttosto un termine analogico e dinamico in grado di identificare una più generale *logica della forma* che soggiaccia a una pluralità di fenomeni estetici, e non indifferente a una determinata pratica di sapere, ma segno di una visione del mondo e, quindi, di un'epoca. In questo scritto prenderemo in considerazione, allora, alcuni aspetti del pensiero di due degli autori che più sono andati in questa direzione, ovvero Severo Sarduy e Omar Calabrese, riferendoci in particolar modo al gesto di ibridazione che, a partire dal primo, coinvolge il pensiero filosofico-scientifico e l'estetica, delineando così i tratti fondamentali di un complessivo *discorso sul metodo* che ancora oggi, con i suoi debiti mutamenti, può avere una portata decisiva nell'ambito della ricerca estetologica e nel riconoscimento delle forme che identificano la tendenza di fenomeni estetici a noi contemporanei.

## 2. *Lontano e vicino. La retombée di Severo Sarduy*

Se c'è un tratto concettuale che identifica la singolarità dell'opera di Severo Sarduy attorno al concetto di Barocco (e di Neobarocco), esso risiede anzitutto in una parola: *retombée*. Sarduy la pronuncia all'inizio degli anni Settanta, nella Parigi strutturalista e post-strutturalista che lo aveva accolto dieci anni prima, e in cui Sarduy incrocerà le lezioni di Barthes e Lacan con l'eredità lasciata dalla letteratura cubana, di cui contribuì alla diffusione a livello internazionale. Il termine, che permarrà in francese per tutta la produzione sarduyana, non è un omaggio alla lingua che il filosofo cubano parlerà fino alla morte, ma un termine che non ha corrispettivi in spagnolo.<sup>5</sup> In italiano esso possiede naturalmente un calco, che è *ricaduta*. Tale termine è da intendersi, tuttavia, non nel senso di ripresentazione o riacutizzazione di un fenomeno – significato che il termine ha, per esempio, in ambito medico-clinico in relazione ai processi morbosi –, ma in quello di esito secondario, di ripercussione, di contraccolpo.

In che cosa consiste, allora, una *retombée*? L'analogia più efficace per comprenderlo è, probabilmente, quella dell'effetto di risonanza – non è un caso, infatti, che nelle prime pagine di *Barroco* (del 1974) Sarduy inserisca il discorso sulla *retombée* in un capitolo intitolato, indicativamente, *Cámara de eco* [*Camera d'eco*]. Scrive Sarduy, agli esordi del capitolo: “Boomerang: tracciando l'agrimensura della camera d'eco, la mappa della ripercussione, certi modelli, di cui

<sup>5</sup> “Ho chiamato *retombée*, in mancanza di un miglior termine in castigliano [...]” (Sarduy 1987, p. 35, nota 1).

si rileva la ‘retombée’, mostreranno il loro rovescio” (*ivi*, p. 147). Il rovescio è un concetto significativo per comprendere il ragionamento che stiamo conducendo: quella della *retombée* è, infatti, una logica dell’inversione, ovvero un principio per il quale la successione di (almeno) due termini è destinata a capovolgersi. Quest’inversione viene declinata nei termini di un rovesciamento del principio di causalità, nel senso in cui “la ‘conseguenza’ può anche precedere la ‘causa’” e in cui causa ed effetto “possono mescolarsi, come in un gioco di carte” (*ivi*, p. 35, nota 1). La camera d’eco rappresenta metaforicamente, allora, lo spazio in cui si configura questa logica: è una camera in cui “l’eco a volte precede la voce” (*ivi*, p. 147), ma è anche necessariamente luogo di un tempo riconfigurato, per cui causa ed effetto (voce ed eco) possono non succedersi o possono addirittura sovrapporsi, “senza nozione di continuità né di causalità” (*ibid.*). Questa causalità acronica ed *equivoca*, per utilizzare un termine che Bergson impiega nei *Saggio sui dati immediati della coscienza* proprio in relazione a un simile principio (cf. Bergson 2013, p. 162), permette di dispiegare l’idea di un universo in cui temporalità e causalità sono da concepirsi nei termini di una molteplicità in cui l’elemento lontano si fa vicino e viceversa; in cui la continuità, aprendosi al salto e alla sospensione, non è più suscettibile di una logica del concatenamento necessario. La camera d’eco si configura allora, per allargare l’orizzonte metaforico sarduyano, tanto come camera di riverbero, in cui la direzionalità del suono procede diffusamente, in più di una direzione, quanto come camera oscura, in cui l’immagine proiettata all’interno viene – ecco il già evocato concetto di rovescio – invertita dal foro stenopeico.

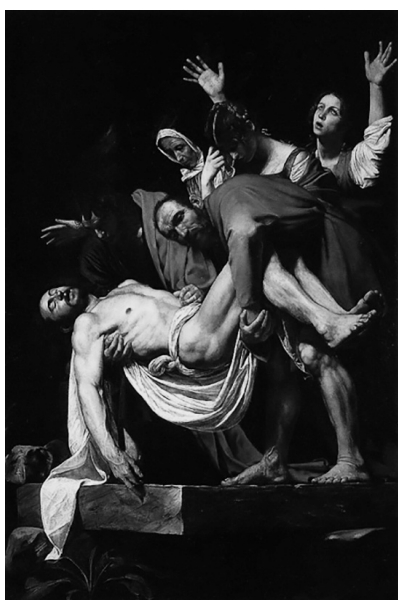
Quello del Barocco “storico”, d’altra parte, è già un pensiero che invita strutturalmente alla rielaborazione dei concetti di lontano e di vicino. Questa caratteristica è eminentemente riscontrabile in un’idea come quella di *ingegno*. Quello d’ingegno infatti – *ingenio*, *wit*, *esprit* –, concetto che affonda le sue radici nella teorizzazione dei trattatisti prebarocchi e barocchi tra fine Cinquecento, a partire da autori come Antonio Persio e Francesco Patrizi, e Seicento, culminando nelle opere di Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino e, soprattutto, Baltasar Gracián (nell’*Agudeza y arte de ingenio*) ed Emanuele Tesauro (nel *Cannocchiale aristotelico*), è un concetto di estrema importanza per il discorso che vogliamo condurre non tanto dal punto di vista dell’*uso delle facoltà*, ma teoretico, a tal punto da far risuonare le conseguenze concettuali delle sue strutture non solo nelle opere teoriche dei “primi” neobarocchi, come lo stesso Sarduy, ma, come osserveremo nel paragrafo conclusivo, persino nei più recenti sviluppi del Neobarocco. Secondo la sua definizione più

comune, e più ricca dal punto di vista estetico-teoretico, esso consiste in quella facoltà, capacità o abilità di riscontrare somiglianze, analogie e nodi (*legamenti*, secondo l'espressione peregriniana) tra elementi lontanissimi; di "congiungere", utilizzando un'espressione vichiana contenuta nel *De antiquissima italorum sapientia*, "in unità le cose separate e diverse" (Vico 2013, p. 209), scoprendo così che "due oggetti distanti e senza comunicazione o interferenza possono rivelarsi analoghi" (Sarduy 1987, p. 147).

L'applicazione che Sarduy fa di quest'idea è principalmente di tipo epistemologico, intendendo con questo termine il tentativo di spiegare come il contenuto di sapere proprio di uno specifico campo disciplinare possa avere conseguenze e risonanze su campi apparentemente distanti e senza relazione. Sarduy iscrive quindi il Barocco (e conseguentemente il Neobarocco) nei termini, per usare un'espressione matematica, di una funzione il cui il dominio è rappresentato dalla scienza (in particolar modo la cosmologia) e il codominio dalle arti e dall'estetica. Qui risiede la ragione per cui *Barroco* si configura esso stesso come quel singolarissimo testo in cui il nome di Galileo si affianca a quello di Raffaello o di Tasso, quello di Keplero a El Greco e a Góngora, con l'esito di un apparente *cadavre exquis* in cui, in una sorta di compenetrazione timaica tra un piano puramente metafisico e la sua attualizzazione artigianale e geometrica nelle forme del mondo, gli effetti d'eco del principio cosmologico si riverberano nella loro reificazione estetico-artistica. Ma più che la relazione che, nel contesto di una determinata epoca, caratterizzata da una determinata visione del mondo, si può instaurare, quasi causalisticamente, tra due discipline o tra due modi del sapere, dietro la *retombée* sarduyana si cela il problema di un principio di organizzazione generale che soggiaccia alla possibilità stessa di instaurare tale relazione. Detto altrimenti, tra scienza ed arte vi è relazione non perché l'artista guarda allo scienziato per ricavare le sue forme, ma in quanto una determinata struttura formale si configura come condizione di possibilità di un sistema di somiglianze e differenze, e quindi come segno stesso di un'epoca, indipendentemente dal fatto che tali segni vengano concepiti nei termini di un rigoroso formalismo (financo metafisico) o in quelli di un radicale storicismo.

Il caso di Keplero rappresenta l'esempio più vivace. Il campo simbolico del Barocco, infatti, è rappresentato eminentemente per Sarduy dall'"opposizione di due forme – la circonferenza di Galileo e l'ellisse di Keplero" (*ibid.*) – che si configurano come i due tratti fondamentali di un orizzonte formale (d'epoca) coerente. La rivoluzione operata da Keplero, per la quale le orbite dei pianeti seguono una direzione ellittica e non circolare, non si esaurisce nella formulazione

di una legge fisica formale o in un mero cambiamento di paradigma scientifico: tramite la “dilatazione del contorno e la duplicazione del centro” (*ivi*, p. 184) e l’aprirsi del ventaglio di possibilità dinamiche e metamorfiche della circonferenza, quello che emerge è l’assoluto venir meno della centralità di un punto unico e determinato, e, così, la perturbazione della finitudine. Ebbene, questo e non altro è il processo che seguirà, per *retombée*, Borromini nel pianificare architettonicamente la pianta della Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, in cui il processo anamorfico della circonferenza conferisce alla materia “una specie di elasticità”, facendo derivare gli absidi semiovali “dalla trasformazione proiettiva degli absidi semicirculari dello schema originale” (*ivi*, p. 185); a questo processo è possibile relazionare la palpabile gravità con cui personaggi della *Deposizione* caravaggesca si trovano a dover fare i conti, nel dinamismo del movimento sbilanciato che li costringe verso l’angolo sinistro della tela, segnando la superficie di uno spazio senza alcun centro.



Caravaggio, *Deposizione*<sup>6</sup> Borromini, *Chiesa di San Carlo alle Quattro fontane* (cupola)<sup>7</sup>

<sup>6</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Deposizione\\_\(Caravaggio\)#/media/File:Caravaggio\\_-\\_La\\_Deposizione\\_di\\_Cristo.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Deposizione_(Caravaggio)#/media/File:Caravaggio_-_La_Deposizione_di_Cristo.jpg) (consultato l'8 giugno 2023).

<sup>7</sup> [https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa\\_di\\_San\\_Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane#/media/File:San\\_Carlo\\_alle\\_Quattro\\_Fontane\\_\(Rome\)\\_-\\_Dome.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Chiesa_di_San_Carlo_alle_Quattro_Fontane#/media/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane_(Rome)_-_Dome.jpg) (consultato l'8 giugno 2023).

Ma come è possibile rintracciare questi effetti di risonanza per giustificare le forme e i tratti dell'estetica e dell'*episteme* barocca, lo stesso si potrà effettuare per il "Barocco attuale". Il Neobarocco allora – questa la definitiva affermazione di Sarduy – "riflette strutturalmente la disarmonia, la rottura dell'omogeneità, del logos come assoluto, la mancanza che costituisce il nostro fondamento epistemico". Il Neobarocco è, altrimenti detto, un "Neobarocco del disequilibrio" (Sarduy 1999, p. 1403),<sup>8</sup> una visione che trova per *retombée* non più in Keplero, ma nelle teorie cosmologiche contemporanee (in particolar modo quella dello *steady state*, del *big bang* e dei suoi sviluppi) le sue ragioni analogiche. Così, "la missione del curioso di oggi, quella dello spettatore barocco, è individuare nell'arte la *retombée* o il riflesso di una cosmologia per la quale l'origine è quasi una certezza, per le forme che le sono succedute uno iato inconcepibile" (Sarduy 1987, pp. 39-40), per cui l'idea di un'origine è da concepirsi, paradossalmente, come confermata e perduta, presente e assente. È allora che bisogna rivolgersi non più a Borromini, ma ai dipinti cosmologici di Pollock (cf. Hoving 2002, pp. 82-93; Sarduy 1987, p. 41), a Luis Feito o alle moltiplicazioni proiettive delle *Nine fiberglass sleeves* di Robert Morris (cf. Pérez 2012, p. 48).

### 3. Da Sarduy a Calabrese

Quando *L'età neobarocca* di Omar Calabrese uscì nel 1987 (Sarduy sarebbe morto solo sei anni dopo), Gillo Dorfles accolse il volume con un'espressione fragorosa e definitiva, affidata al titolo di un breve articolo apparso sul Corriere della Sera del 17 maggio di quell'anno: "La nostra epoca cambia nome: 'neobarocco'". Più che l'onesto riconoscimento di un merito da parte del "padre" del Neobarocco italiano, quella di Dorfles era la presa di coscienza dell'ampliamento di un orizzonte semantico di una categoria che grazie a Calabrese sarebbe stata in grado di abbracciare "tutte o quasi le strutture della nostra civiltà tecnologica ed elettronica influenzata e "squarciata" com'è dall'accelerazione, nonché da una

<sup>8</sup> Quanta forza sembra legare la *disarmonia* sarduyana alle parole che Gilles Deleuze spenderà in alcune pagine de *La piega*, quando descriverà il Neobarocco come momento in cui "l'armonia attraversa una crisi, a profitto di un cromatismo diffuso, di un'emancipazione della dissonanza o di accordi non risolti" (Deleuze 1988, p. 112); dove la *piega che va all'infinito* – funzione eminentemente barocca – dal Seicento giungerà fino alle possibilità delle inflessioni operate da Hantaï o alle *plis* di Boulez, trovando eco (*retombée?*) nelle dimensioni frattali di Mandelbrot che, passando per un numero infinito di punti angolosi, descrivono "un mondo infinitamente spugnoso e cavernoso" (*ivi*, p. 23), "un mondo dell'infinito, o della curvatura variabile, che ha perduto ogni centro" (*ivi*, p. 29).



incredibile ‘contemporaneizzazione’ degli eventi”, raccogliendo così il senso di un’*età*.

Se Calabrese è stato in grado di compiere questo gesto, è grazie soprattutto a un accrescimento d’ordine metodologico che lo stesso semiologo fiorentino riconobbe come eversivo. L’*innamoramento* dorsiano (financo l’ossessione) per la categoria di Barocco,<sup>9</sup> testimoniato dalla ricerca di un contrassegno d’epoca, si traduce in Calabrese non solo nella necessità di delineare una definizione, una descrizione e una tabulazione generale del Neobarocco come principio di organizzazione dei fenomeni estetici e dei gusti predominanti della cultura contemporanea, ma nel mettere mano a un metodo che, intrecciando l’*organon* della semiotica con la riflessione filosofica, antropologica e sociologica, permetta di ragionare attorno a quello che è, con tutta probabilità, il più autentico degli attrattori del campo estetologico, il problema della forma, della sua genesi, del suo avvicinarsi storico e di come questa si attualizzi nelle configurazioni del gusto presente. In tale tentativo di identificare, quindi, “un carattere, una qualità, un contrassegno generale col quale potremmo cercare di definire la nostra epoca” (Calabrese 2013, p. 55), sembra marcarsi in Calabrese una forma di distanza, seppur solo temporanea e di carattere formale, con i gesti operati da Sarduy, dal momento in cui il lavoro del semiologo si iscrive specificamente nel tentativo categoriale, non a caso immediatamente riconosciuto da Dorflès, di formalizzare un’“etichetta” (*ivi*, p. 64), per quanto soggetta a un denso lavoro di lima e a forti cautele di carattere concettuale e metodologico.

In questo senso è rilevante sottolineare, anzitutto, come la consapevolezza da parte di Calabrese della complessità e dei rischi che comporta l’ambizioso disegno di un paradigma neobarocco, lo conduca immediatamente a confrontarsi con una categoria tanto vasta come quella di *postmoderno*. Come afferma con precisione Calabrese, “in campo espressivo esiste già un termine *passe-par-tout* che è stato largamente utilizzato per definire una linea di tendenza contemporanea”: è “l’abusatissimo ‘postmoderno’” (*ivi*, p. 62). Se per i limiti cronologici della sua opera Sarduy aveva potuto riferirsi a tale categoria solo nei termini, ad esempio, della sua diffusione americana in ambito letterario e cinematografico, scrivere il suo testo alla fine degli anni Ottanta significa per Calabrese poter instaurare un dialogo diretto non solo con il Lyotard de *La condition postmoderne*, ma anche con quello della produzione che giunge fino

<sup>9</sup> Il riferimento è alle primissime righe del *Barocco* di D’Ors: “Questo libro è un romanzo, un romanzo autobiografico: l’avventura di un uomo che, lentamente, s’innamora di una Categoria” (D’Ors 2011, p. 11).

al celebre *pamphlet* intitolato *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Nel ricostruire sommariamente le diverse genealogie e i differenti ambiti di applicazione del postmoderno, quello che preme a Calabrese è mostrare come proprio la differenza direzionale che si era configurata nel campo di tale categoria<sup>10</sup> abbia condotto a una forma di snaturamento del suo “significato originario” (*ivi*, p. 62) e, quindi, a un inevitabile rischio di equivocità. Proprio tale equivocità, testimoniata non solo dalla difficile e pluridirezionale origine del postmoderno, ma anche dal suo utilizzo smodato da parte di chi, come sottolineato dallo stesso Lyotard negli anni Ottanta (cf. Lyotard 1986), ha contribuito a farne “un ‘look’” (Calabrese 2013, p. 62), una moda che “ha continuato a viaggiare su un binario di equivoci” (*ibid.*), conduce Calabrese a rinunciare a un tale, generico *passe-par-tout* in favore, invece, del suo Neobarocco. “A un’interpretazione”, dice Calabrese parlando proprio della categoria di postmoderno, “si chiede qualcosa di più”: si chiede “una descrizione coerente di ciò che parla” e si chiede l’esplicitazione dei “modi stessi del descrivere” (*ivi*, pp. 63-64). Ciò, beninteso, non significa affatto che Neobarocco e postmoderno non siano vasi che inevitabilmente si trovino a comunicare, insieme che nell’atto della loro intersezione, più o meno ampia, mostrano di discutere, almeno per buona parte, dei medesimi oggetti culturali;<sup>11</sup> è il dichiarato *discorso sul metodo* calabresiano e l’esplicitazione degli obiettivi di un Neobarocco come “categoria della forma” a misurare invece le distanze: lo scopo di Calabrese non è quello di ragionare generalmente, come affermerà nell’*Introduzione del 2011*, sulla perdita di fiducia “nelle narrazioni simboliche in Occidente”, in direzione di un “marcato relativismo” e quindi, del crollo di un “sistema delle certezze” (*ivi*, pp. 36-37), come aveva fatto Lyotard, ma analizzare la forma (o le forme) interna di specifici fenomeni della cultura contemporanea, a prescindere dal fatto che essi siano situati o meno in quell’alveo riconosciuto dai più come postmoderno. Ed

<sup>10</sup> Oltre alla direzione letteraria antisperimentale e quella filosofica di matrice lyotardiana, Calabrese evidenzia la direzione architettonica del postmoderno, che prevede un ritorno “alla citazione del passato, alla decorazione, alla superficie dell’oggetto progettato contro la sua struttura e la sua funzione” (*ivi*, p. 63), elemento non di secondario interesse anche in ottica neobarocca – proprio in ambito architettonico si erano concentrati, d’altra parte, gli studi neobarocchi di Dorfles. Nell’*Introduzione del 2011* Calabrese arricchirà il suo palinsesto di riferimenti, coinvolgendo anche la riflessione attorno a una presunta “fine del postmoderno” (cf. *ivi*, pp. 36-38).

<sup>11</sup> Calabrese stesso identifica una delle ragioni di quest’intersezione nel fenomeno contemporaneo del *citazionismo*, carattere notoriamente tipico di molte opere storicamente definite come postmoderne: lo analizza con acutezza, ad esempio, in *Mille di questi anni* (cf. *ivi*, p. 276 e ss.) per poi riprenderlo nell’*Introduzione del 2011*, dove ne misura l’evoluzione rispetto al paradigma neobarocco così come era stato formulato negli anni Ottanta (cf. *ivi*, pp. 41-42).



è per questo che, subito dopo il confronto con il postmoderno e con Lyotard, Calabrese esplicita le ragioni nominali dell'utilizzo di un'espressione come quella di Neobarocco e lascia il passo a un confronto con l'opera di Sarduy.

Bisogna però fare attenzione: nel segnalare la profonda affinità che lega il lavoro di Calabrese a quello di Sarduy e successivamente a quello di un pensatore come Gilles Deleuze – *La piega*, il testo deleuzeano dedicato al Barocco, sarebbe stata pubblicato solo un anno dopo l'uscita de *L'età neobarocca* –, non c'è il segno della volontà di tracciare un mero percorso storico-concettuale, ma di rendere conto di un dilatamento filosofico a cui, pur nella sua complessità concettuale e stilistica, non si era giunti. Il principio generale che in questo senso viene meno è ancora una volta quello dell'omogeneità, in favore della “scoperta di relazioni impensate, di collegamenti inauditi, di reti inimmaginate” (*ivi*, p. 59),<sup>12</sup> di un'operazione d'individuazione, per esprimersi in termini deleuzeani, di singolarità e concatenamenti sul piano d'immanenza della cultura in grado di legare i fenomeni più disparati e di svelare risonanze formali non lineari. Se tuttavia in Sarduy il principio equivoco e acronico della *retombée* viene declinato principalmente in senso unidirezionale (orientato cioè dalla scienza alle arti), con il rischio dell'emergere, per Calabrese, di un residuo di determinismo, il semiologo allarga l'orizzonte di possibilità della *camera d'eco*, concepandola cioè nei suoi più autentici termini diffusivi, per cui le relazioni devono essere concepite come biunivoche e polidirezionali, moltiplicandone così le possibilità d'azione (non solo la scienza e le arti; non solo dalla scienza alle arti, ma anche dalle arti alla scienza).

Ciò certamente non vieta, ad ogni modo, di rintracciare anche nell'opera di Calabrese una surdeterminazione del sapere scientifico rispetto ad altri campi del sapere. Ma la predilezione (qui) dell'orizzonte fisico-matematico a dispetto di quello cosmologico di Sarduy, permette di comprendere con ancora più forza come il Neobarocco di Calabrese sia l'esito non solo del delinarsi di un'*epistème*, ma un piano su cui è possibile ragionare attorno alle modalità del configurarsi e del manifestarsi di strutture e logiche formali definite tanto nelle arti (soprattutto quelle popolari) quanto nel modo in cui, tramite la loro rappresentazione nelle scienze, si configura l'architettura dei fenomeni naturali.<sup>13</sup> Non è un caso, infatti, che gli

<sup>12</sup> E ancora: “se siamo in grado di avvertire “somiglianze” e “differenze” fra fenomeni che hanno però un'apparenza distantissima, allora questo vuol dire che [...] aldilà della superficie esiste una forma soggiacente che permetta i confronti e le parentele. Una forma” (*ivi*, p. 50).

<sup>13</sup> Si potrebbe forse evocare, in questo senso, l'abbozzo dell'idea di una *formatività assoluta* che tenga assieme tensionalmente il piano della materia quanto quell'arte, della na-

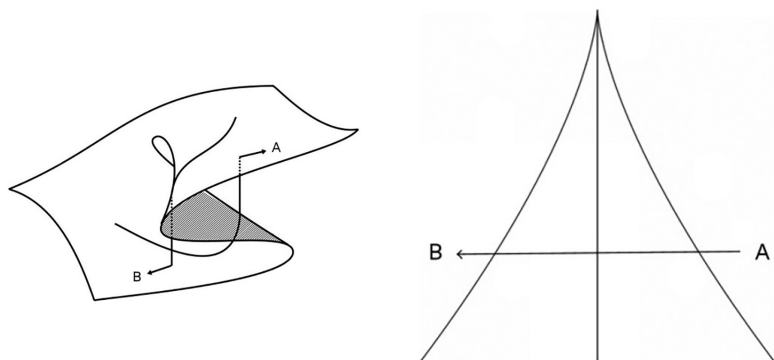
stessi tratti fondamentali dell'estetica neobarocca<sup>14</sup> facciano riferimento primariamente, dal punto di vista terminologico-concettuale, a teorie fisiche e matematiche che “non solo ‘assomigliano’ a quei concetti formali”, ma che sono – qui il punto – “anche in grado di spiegarli” (Calabrese 2013, p. 51).

Per comprendere complessivamente il discorso portato avanti fino ad adesso, è utile riferirsi allora a un autore (e a un caso specifico di *retombée*) emblematici tanto per il Calabrese de *L'età neobarocca* quanto per il Deleuze de *La piega*, ovvero René Thom. La teoria delle catastrofi di Thom rappresenta infatti, in Calabrese, un “ambiente formale” in grado di rendere conto di quei fenomeni neobarocchi, vivissimi nel campo delle arti contemporanee, in cui si evincono caratteri immanenti di *instabilità* e di *metamorfosi*. Non solo: essa offre la possibilità di spiegare come l'architettura stessa dell'ambiente culturale in cui tali caratteri si iscrivono segua strutturalmente quei medesimi principi formali, funzionando così tanto sul piano estetico quanto quello meta-estetico.

Schematizziamo assai brevemente la teoria in questi termini: se solitamente il passaggio binario tra due forme (A e B) si spiega in termini di un passaggio continuo, la dinamica descritta da Thom afferma che sotto determinate perturbazioni, attraversando una soglia detta “catastrofica”, una forma stabile (A) può subire un cambiamento strutturale che la faccia precipitare in una forma B. Ciò si può schematizzare disponendo A e B su un piano (fig. 1), identificando così la “forma” assunta dalla soglia di precipitazione – nel caso descritto la catastrofe presa in considerazione è la piega (cf. Thom 1972; cf. Deleuze 1988, pp. 20-23).

tura e della tecnica (cf. Porceddu Cilione 2018). Specifichiamo inoltre che intendiamo qui con *rappresentazione* le modalità tramite cui il linguaggio scientifico traduce (rappresenta) le strutture formali dei fenomeni che descrive, aspetto in cui l'elemento estetico assume un'importanza fondamentale. Vale in questo senso la celebre affermazione di Mandelbrot – autore studiato in relazione al Barocco tanto da Calabrese quanto da Deleuze – per cui per ciò che riguarda l'esito della sua matematica degli oggetti frattali affermava come nel caso tale matematica si fosse trovata “senza contatto con la realtà” (senza cioè evidenza scientifica) ci si sarebbe consolati del fatto d'essere entrati in contatto, perlomeno, con oggetti e problemi scientifici *belli*, e “*con delle matematiche belle in se stesse*” (Mandelbrot 1977, p. 9). Non una matematica propriamente detta, quindi, ma una sua *cosmesi*, resa possibile grazie alla bellezza intrinseca di quegli stessi oggetti frattali che, se rappresentati ad esempio in forma grafica per illustrarne la struttura geometrica (si pensi alla curva di Koch), appaiono in tutta la loro forza estetica (cf. Calabrese 2013, pp. 151-159).

<sup>14</sup> Tali tratti sono – lo ricordiamo – identificati da nove coppie: ritmo e ripetizione, limite ed eccesso, dettaglio e frammento, instabilità e metamorfosi, disordine e caos, nodo e labirinto, complessità e dissipazione, pressappoco e non-so-che, distorsione e perversione.



(Fig. 1) (Fig. 2)

Calabrese se ne interessa soprattutto in relazione alle cosiddette *forme informi*: esse sono descritte sia come forme, ma che “non hanno raggiunto una stabilità strutturale”, sia come non-forme, che tuttavia “occupano uno spazio-tempo o una dimensione. In altre parole: sono fenomeni che assumono un aspetto instabile, mutevole, in trasformazione” (Calabrese 2013, p. 29), e in particolar modo dell’aspetto di qualsiasi insieme stabile (o *attrattore*) “che compaia nel loro campo” (*ivi*, p. 145).

I riferimenti di Calabrese, privilegiando l’orizzonte delle arti popolari, sono tratti principalmente dal cinema e dalla letteratura contemporanei, in particolar modo dall’immaginario *horror* e *sci-fi*, vivissimo negli anni Ottanta, rappresentato emblematicamente dalla figura della *cosa* [*the thing*] messa in scena nell’omonimo film di John Carpenter – entità che assume le sembianze degli esseri con cui viene a contatto e dotata quindi della capacità di mutare continuamente forma –,<sup>15</sup> o dai turbinosi intrecci spazio-temporali di *Duluth* di Gore Vidal, romanzo dove “i personaggi possono incrociarsi da una storia all’altra, interagire anche se appartengono a epoche differenti e a trame lontane fra loro” (Calabrese 2013, p. 138), con la finalità (esplicitamente barocca) di invitare il lettore “a compia-

<sup>15</sup> Il caso di Carpenter (ma esempi analoghi possono essere tratti, ad esempio, dalla letteratura o dalle arti visive) rappresenta di fatto, in perfetto schema di continuità analogica, un seguito della figura barocca dei *monstra* secenteschi, “misteriosi Hieroglyphici, & Imagini facete” (cf. Tesauro 1670, p. 77), problematiche figure “di soglia” tra una forma e l’altra come quelle studiati, per citare di nuovo un caso liminale tra filosofia e scienza, da Fortunio Liceti nel suo *De monstrorum natura, causis et differentiis libri duo* del 1616 (cf. Maurette 2023, pp. 137-156). Sul mostro, anche in relazione a Calabrese, cf. Lancioni 2019, pp. 117-135.

cersi dell'indecidibilità e della vertigine" (Calabrese 2013, p. 139).

Non solo. Come accennato precedentemente, il principio di funzionamento della catastrofe di Thom (e quindi della sua *retombée*) ha un ulteriore grado di applicazione, che abbiamo denominato meta-estetico. Utilizzando il lessico concettuale proprio della matematica a cui Thom si affida, è possibile infatti trasporre il principio del rapporto tra due forme (A e B) e il loro precipitare "catastroficamente" l'una nell'altra a partire da un punto d'inflessione singolare (fig. 2) al modo stesso in cui il Neobarocco si configura schematicamente come teoria estetica. A differenza di altre estetiche (definite da Calabrese come estetiche del regolare o "del normale"), quella neobarocca è infatti, per definizione, un'estetica "dell'eccezionale" (*ivi*, p. 119), tanto nel senso che essa concentra specificamente la sua attenzione su fenomeni (o loro località) in cui a prevalere sono singolarità senza residuo di regolarità, quanto che essa si pone sempre, eccentricamente, al limite di una soglia oltre la quale non vi è che la sua deterritorializzazione, il suo eccedere, facendo così consistere la catastrofe con la catastrofe del sistema stesso. Così facendo l'età neobarocca si configura come un'età alle soglie dell'eccesso (qui, certamente, ha ragione Calloway), in quanto ponendosi ai suoi stessi limiti la "sua costante è quella di sperimentare l'elasticità del confine" (*ivi*, p. 93).

#### 4. Per uno sguardo sull'oggi

L'interesse vivo da parte di autori come Sarduy e, soprattutto, Calabrese nel definire non solo i tratti di un'estetica, ma il carattere generale di un'epoca, rende certo legittimo e nient'affatto fine a se stesso il domandarsi quale sia l'attualità e l'utilità di ragionare oggi nei termini di un Neobarocco contemporaneo. Già nel 2011, un anno prima della sua scomparsa, Calabrese avanzava a riguardo un'ipotesi alquanto decisa: pur avendo in parte mutato forma – l'autore stesso parlava della possibilità di un Neobarocco *degenerato* (cf. *ivi*, pp. 38-42) – nella sua sostanza oggi "il Neobarocco continua ad esistere" (*ivi*, p. 21). Comprendere, al di là del paradigma illustrato da Calabrese, le implicazioni di quest'affermazione sia nella direzione di una ricalibrazione o estensione della mappatura del Neobarocco<sup>16</sup> sia in quella della possibilità di un suo tramonto (una fase "barocca" del Neobarocco, per utilizzare la terminologia di Focillon)<sup>17</sup> è certamente uno degli sforzi del presente.

<sup>16</sup> In questa direzione va ad esempio il lavoro, tra gli altri, di studiosi come Angela Ndanialis, Peter Krieger o Walter Moser (cf. Ndanialis 2004; Ndanialis, Krieger, Moser 2016).

<sup>17</sup> In sua recente rilettura del testo calabresiano, Tarcisio Lancioni precisa ad esem-

Una comprensione più elastica e puntuale tanto della portata teoretica delle istanze filosofiche del Neobarocco, quanto dell'affermazione di una sua attualità, non può tuttavia non coinvolgere un confronto diretto con le strutture portanti che hanno reso possibile una sua teorizzazione. È in questo senso che tali sforzi, rivolti ad esempio al campo della letteratura e delle arti contemporanee, in cui per esempio assistiamo, almeno in parte, a un decisivo cambio di paradigma iconico e tecnologico rispetto all'epoca di Sarduy o Calabrese (si pensi solo ai sistemi di realtà immersiva<sup>18</sup>), devono affiancarsi a una analisi di come un'attuale visione del mondo, vagliata da quei meccanismi di *retombée* che abbiamo illustrato, stia configurando una (possibilmente) nuova logica della forma.

Non è insensato allora domandarsi come tanto negli anni della “crisi” della cosmologia standard (la stessa su cui Sarduy fondava in buona parte il suo paradigma) quanto in quella del realismo scientifico, per esempio in direzione di un decisivo e trasversale sviluppo della meccanica quantistica (cf. Zipoli Caiani 2006; Strafellini 2018), un fenomeno di recentissima rivalutazione come l'*entanglement*<sup>19</sup> possa avere una forma di *retombée* estetica. Il “mondo dei dettagli” o dell'infinitamente piccolo” (Deleuze 1988, p. 15, nota 25) ci costringe a ripensare radicalmente non solo la relazione tra il piano microcosmico (oggi rappresentato del mondo sub-atomico e sub-nanometrico), non più pienamente speculare come poteva ancora apparire nell'*episteme* barocca, ma nozioni quali quelle di distanza e di vicinanza, descrivendo una “realtà” dal carattere non locale, camera d'eco in cui viene meno il principio di assolutezza del punto di vista dell'osservatore e in cui la lontananza, per quanto smisurata, non è sufficiente a eliminare la correlazione tra due elementi.

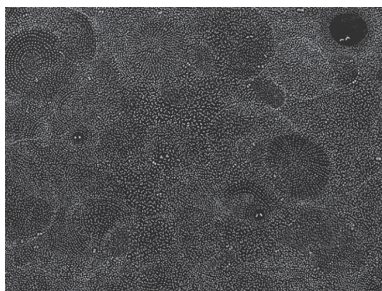
Modelli in questo senso provengono dalle arti visive, per

pio come tendenze opposte a quello che era il paradigma neobarocco così come poteva apparire alla fine degli anni Ottanta complichino oggi il quadro presentato da Calabrese, nell'ottica di una (almeno parziale) “tendenza stilistica orientata verso le forme ‘classiche’” (Lancioni 2018, p. 234).

<sup>18</sup> Il riferimento è, per esempio, alla possibilità di ibridare il paradigma di un'estetica neobarocca contemporanea con le recenti istanze an-iconologiche sviluppate da studi come quelli di Andrea Pinotti. Il tema sarduyano della *simulazione*, rappresentato emblematicamente dalla figura barocca del *trompe-l'œil* – “simulazione circense della realtà, doppio fallace ma verosimile del visibile” (Sarduy 1987, p. 78), esemplificata allora, ad esempio, dall'iperrealismo americano –, trova oggi un terreno di complicazione e radicalizzazione proprio nel confronto con lo statuto di quelle singolarissime immagini che, *alla soglia* di se stesse, negano il loro stesso statuto iconico tramite processi di scorniciamento, presenza e immediatezza, e che sono rese possibile dai moderni sistemi di realtà virtuale aumentata e immersiva (cf. Pinotti 2021).

<sup>19</sup> Mi riferisco ad esempio ai recenti lavori di Alain Aspect, John Clauser e Anton Zeilinger, insigniti nel 2022 del Nobel per la fisica per fondamentali ricerche in questo campo.

esempio laddove si faccia esplicitamente riferimento a fenomeni quantistici come l'*entanglement*. È il caso della serie dei recentissimi dipinti di Nancy Burson *Quantum Entanglements Paintings* o dell'installazione *Perpetual spheres*, in cui le sfere, utilizzate come strumento “per comprendere il concetto e l'energia dell'*entanglement* quantistico”, “si muovono in un memorabile intreccio di fenomeni di plasma ionizzato con una forma di acuità visiva”<sup>20</sup>; ma è anche il caso (italiano) della *Quantum art* di Roberto Denti e del gruppo di lavoro ad essa annesso, che comprende la sinergia fisici e di artisti, e che, con lo scopo di “riconciliare scienza e arte”<sup>21</sup>, concepisce, tra gli altri, un fenomeno come l'*entanglement* non solo nei termini di un motivo estetico, ma meta-estetico.



Nancy Burson, *Quantum Entanglements Paintings* #5 e #2 (dettaglio)<sup>22</sup>

Singolari contributi provengono, inoltre, anche dal “pensiero sonoro” (Pitozzi 2018) e, in particolar modo, nelle sperimentazioni attorno al rapporto tra suono, spazio-tempo e corpo. È il caso di un artista come Shiro Takatani e del suo *ST/LL* (2015), che fonde la narrazione visivo-scenografica (soprattutto l'utilizzo della luce), con la coreografia e la musica, coinvolgendo compositori come Sakamoto, Hara e Minami. La performance, in un'esplicita commistione tra estetica e scienza, condensa una riflessione attorno al problema del tempo e allo spazio oltre i limiti della percezione umana: come per la camera d'eco sarduyana, il tempo “si mette a vacillare. Il prima diventa il dopo. [...] Il tempo si allunga, si ferma, si ripete: il suono

<sup>20</sup> Il commento, della stessa Burson, è ritrovabile al seguente URL: <https://www.nancyburson.com/p/perpetual-spheres> (consultato l'8 giugno 2023). Ringrazio Rosa Cinelli per questi preziosi suggerimenti.

<sup>21</sup> <https://www.iamaq.org/what-is-quantum-art> (consultato l'8 giugno 2023).

<sup>22</sup> <https://www.nancyburson.com/portfolio/G00006omLD17ieB8> (consultato l'8 giugno 2023).



guida la metamorfosi del palcoscenico” (*ibid.*).

Con ancora più forza, allora, risuona uno dei principi dell’ingegno barocco e del Neobarocco calabresiano: “vedere connessioni fra oggetti che nascono intenzionalmente lontani non è illegittimo” (Calabrese 2013, p. 49). Analogamente, non è illegittimo pensare che tale principio abbia una ricaduta su quelle stesse modalità con cui si organizza un intero sistema culturale. Radicalizzando il metodo calabresiano, concepire “quantisticamente” l’estetica significa allora compiere il gesto opposto rispetto al suo isolamento epistemico, nell’ottica di una sua ibridazione interdisciplinare secondo un principio di relazione multipolare. Mai probabilmente, seguendo queste tracce, siamo stati così vicini allora, nella storia del pensiero scientifico occidentale, a concepire alcune modalità ontologiche del reale nei termini in cui i pensatori (neo)barocchi già invitavano a fare, seguendo il principio della correlazione ingegnosa, del ritrovamento di quel gioco di corrispondenze che rapidamente uniscono elementi distanti in quella rete, per usare un’espressione tesauriana, di *acutezze naturali* che comporrebbero il cosmo.

### Bibliografia

- Bergson H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris 2013.
- Calabrese O., *Il neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, La Casa Usher, Firenze-Lucca 2013.
- De Fusco, *Mille anni di architettura in Europa*, Laterza, Bari 1993
- Deleuze G., *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris 1988.
- Díaz V., *Neobarroco, neo-barroco*, in Colombi B., *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina*, Clacso, Buenos Aires 2021, pp. 353-364.
- Gracián B., *Lacutezza e l’arte dell’ingegno*, Aesthetica, Milano 2020.
- Guerrero G., Wahl F. (ed.), *Severo Sarduy. Obra completa*, 2 voll., ALLCA XX, Madrid 1999.
- Hocke G. R., *Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur*, Rowohlt, Hamburg 1987.
- Hoving K. A., *Jackson Pollock’s “Galaxy”. Outer Space and Artist’s Space in Pollock’s Cosmic Paintings*, in “American Art”, 16-1 (2002), pp. 82-93.
- Lancioni T., *Gusti mostruosi*, in Lorusso A. M., Marrone G. (ed.), *Politiche del gusto. Mondi comuni, fra sensibilità estetiche e tendenze alimentari*, Nuova Cultura, Roma 2019, pp. 117-135.



- Lancioni T., *L'età neobarocca, trent'anni dopo*, in Ferraro G., Finocchi R., Lorusso A. M., *ElC Serie Speciale*, 24 (2018), pp. 227-236.
- Lyotard J.-F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris 1986.
- Mandelbrot B., *Les objets fractals*, Flammarions, Paris 1977.
- Martos J.-M., *Góngora, Velázquez y Rubén Darío: el diálogo imposible de "Trébol"* (Cantos de vida y esperanza, Otros poemas, VII), in "Hispanic Review", 66/2 (1998), pp. 171-180.
- Maurette P., *Monstrosity and the Monstrous Revisited: Fortunio Liceti's Medical Imagination*, in Canalis R. F., Ciavolella M., Finucci V. (ed.), *Rethinking Medical Humanities. Perspectives from the Arts and the Social Sciences*, De Gruyter, Berlin-Boston 2023, pp. 137-156.
- Ndanielis A., *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, The MIT Press, Cambridge 2004.
- Ndanielis A., Krieger P., Moser W. (ed.), *Neo-Baroques. From Latin America to Hollywood Blockbuster*, Brill, Leiden-Boston 2016.
- Pérez R., *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*, Purdue University Press, West Lafayette 2012.
- Pinotti A., *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Einaudi, Torino 2021.
- Pitozzi E., *Le corps sonore. Perception et dispositifs technologiques*, in *Loxias-Colloques*, 11, 2018, URL = <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1101> (consultato l'8 giugno 2023).
- Porceddu Cilione P. A., *La formatività assoluta. Per una fisica dell'arte*, Orthotes, Napoli 2018.
- Sarduy S., *Ensayos generales sobre el Barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1987.
- Strafellini G., *Meccanica quantistica e realismo*, in "Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati. B, Classe di scienze matematiche, fisiche e naturali", 9/8 (2018), pp. 25-36.
- Tesauro E., *Il cannocchiale aristotelico*, Zavatta, Torino 1670.
- Thom R., *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai de théorie générale des modèles*, Inéreditions, Paris 1972.
- Vico G. B., *De antiquissima itaolorum sapientia*, Diogene, Napoli 2013.
- Zamora L., Kaup M. (ed.), *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*, Duke University Press, Durham 2010.
- Zipoli Caiani, S., *Il realismo scientifico è veramente la miglior spiegazione?*, in "Annali del Dipartimento di Filosofia", 11 (2006), pp. 109-126.

# *Forme evanescenti di estetica urbana. William Kentridge a Roma*

Giuseppe Patella\*

## ABSTRACT

The paper aims at discussing the topic of urban aesthetics through the case study of a particular contemporary artwork, by analysing from an aesthetic point of view the exemplary case of a huge site-specific artwork realized in Rome by the south African artist William Kentridge. Created in 2016 along the banks of the Tiber River in Rome, *Triumphs and Laments* is an artwork destined to disappear over time, and already almost disappeared. In the fragility and transiency of its forms, this kind of public art plays not only on the fragile nature of its materials, organic, alive, and therefore destined to perish, but also on the precariousness of the sense of historical memory and the need for its continuous activation. The extraordinary strength of this example of public art is then connected to the awareness of its impermanence and the activation of visual memory processes shared by all of us.

## KEYWORDS

Urban Aesthetics; William Kentridge; Impermanence; Memory; Rome.

*¡Ob Roma, en tu grandeza, en tu hermosura,  
buyó lo que era firme y solamente  
lo fugitivo permanece y dura!*  
(Francisco de Quevedo, *A Roma sepultada en sus  
ruinas*, 1648)

## *Tra evanescenza e inalterabilità*

Che il concetto di forma abbia una natura essenzialmente ancipite, oscillando continuamente tra *eidōs* e *morphé*, cioè tra una dimensione intelligibile e una sensibile, è cosa nota. Eppure, nel concetto di forma è sempre implicito anche il riferimento a qualcosa di oggettivo e di stabile, che sembra trovare nell'opera d'arte un momento realizzativo fondamentale. Nei confronti del fluire inarrestabile del tempo appellarsi alla forma significa provare a superare il carattere effimero e transitorio del vivere. Da questo punto di vista, alla base

\* Università degli Studi di Roma Tor Vergata; patella@lettere.uniroma2.it.

dell'estetica della forma vi sarebbe una sorta di «pulsione verso la trascendenza» (Perniola 2011, pp. 47-49), che si spingerebbe fino a trascendere la forma stessa, la quale però nell'esperienza contemporanea dell'arte si muove continuando a oscillare tra potenziamento e depotenziamento, tra esaltazione della forma e sua denigrazione.

L'arte contemporanea è infatti nel suo complesso attraversata, da un lato, da una tendenza concettuale, spirituale, che celebra la potenza dell'idea creativa, che esalta il carattere mentale dell'arte, dall'altro, da una tendenza opposta, che punta alla esaltazione dell'aspetto oggettuale, materiale, sensibile dell'arte, alla ricerca di una sorta di inalterabilità formale che cerca di scongiurare ogni segno di decadenza o imperfezione dei materiali (cfr. Foster *et al.*, 2006; Millet 2006; Vettese 2012). Troviamo traccia della prima tendenza nella predominante linea concettuale dell'arte contemporanea, da Duchamp fino ai suoi 'nipotini' contemporanei (Hirst, Koons, Cattelan...), mentre la seconda tendenza sembra all'opera nella linea dell'astrattismo, del minimalismo, dei vari monocromi (Donald Judd, Yves Klein o Ad Reinhardt, ma anche del gruppo Zebra...).

Questi due indirizzi, nel loro dualismo per certi versi complementare, restituiscono un'immagine dell'arte contemporanea nella quale troviamo l'aspirazione tanto alla perfezione formale quanto contemporaneamente alla sua distruzione, la ricerca della resistenza dei materiali e insieme la loro fragilità, il desiderio di eternità e allo stesso tempo la volontà di scomparire.

Prendiamo per esempio le opere dell'artista tedesco Dieter Roth, realizzate spesso con materiali commestibili come zucchero, cioccolato e altri cibi soggetti a forte decomposizione. Oppure le opere di Pier Paolo Calzolari, esponente di punta dell'Arte Povera, che utilizza soprattutto materiali effimeri e precari come il ghiaccio, la margarina, il piombo fuso, tutti materiali naturali che implicano il concetto di trasformazione e di passaggio di stato della materia. O ancora le opere di Wolfgang Laib, un artista tedesco che attraverso l'utilizzo di materiali naturali come il polline, il riso, il latte o la cera d'api, ha realizzato il celebre *Milestone* (1983-87), una lastra di marmo concava contenente del latte, o i suoi *Quadri di polline*, di grandi dimensioni, montagne di riso e Ziggurat di cera, opere delicatissime che hanno bisogno di costante attenzione e manutenzione. Inoltre, accanto a materiali e prodotti organici rapidamente deperibili o a oggetti che vengono volontariamente distrutti (come le famose *Colères* di Arman), sono sempre più diffuse le opere che si autodistruggono, illustrando perfettamente l'idea che il senso dell'arte consista esattamente nella rovina, nel degrado o, se si vuole, nella distruzione stessa dell'opera.

Nell'insieme, tutti questi esempi – ma se ne potrebbero aggiungere molti altri – ci pongono interrogativi non solo di tipo tecnico e pratico intorno ai materiali di cui si compongono le opere, e quindi ci spingono a porci anche il problema della conservazione, della manutenzione e del restauro delle opere stesse (cfr. Althofer 1991; Ferriani & Pugliese 2009; Schadler-Saub & Weyer 2010; Villafranca Soissons 2015; Giombini 2019), ma sollevano soprattutto questioni teoriche e filosofiche intorno alla natura e allo statuto dell'opera d'arte oggi, rappresentando una bella sfida per il pensiero estetico (cfr. Ferraris 2007; Lamarque 2016; Dal Sasso 2020).

### *Arte senza opere?*

Il problema della forma nell'arte contemporanea, tra enfasi e negazione, evanescenza e apparizione, non nasce certo oggi, e non riguarda soltanto le molteplici configurazioni che le opere assumono e il loro rapporto con la grande varietà dei materiali e la loro consistenza, ma attiene forse e soprattutto ad una certa idea di arte che viene da lontano.

Perché la scarsa considerazione delle forme materiali, con i relativi problemi di conservazione che esse presentano, e la assoluta preminenza del gesto creativo, ideativo, a tutto svantaggio della perfezione tecnica e formale, propri dell'esperienza artistica contemporanea, soprattutto a partire da Duchamp, sono il risultato di una precisa concezione dell'arte che trova la sua esplicita teorizzazione nel Romanticismo, ma che risale addirittura all'antichità. A ben vedere, infatti, questo fenomeno affonda le radici nel platonismo antico e nella filosofia del neoplatonismo in modo particolare, trova poi la sua più compiuta espressione artistica nel manierismo rinascimentale e poi diviene emblematico dell'estetica del romanticismo (cfr. Patella 2010, pp. 55-73).

È stato Erwin Panofsky (1989), nel suo aureo libretto dal titolo *Idea* del 1924, a individuare con chiarezza nella filosofia neoplatonica le basi di questa concezione spiritualistica dell'arte, nella quale l'arte viene privata di qualsiasi autonomia, dal momento che la bellezza viene ricercata e spinta sempre al di là del mondo fenomenico, al riparo da ogni eventuale caduta nel mondo della materia, di per sé sempre recalcitrante alla possibilità di essere investito dalla forma. Nel neoplatonismo, infatti, la via che porta alla contemplazione della bellezza intelligibile porta sempre più lontano dal mondo sensibile, e finisce così per allontanarsi sempre più anche dalle opere d'arte. E a proposito di Plotino, Panofsky acutamente osserva: «Si

ha invero il bello se la forma trionfi sulla materia, ma si ha una bellezza ancor più eccelsa se una tal vittoria (necessariamente sempre imperfetta) non abbia addirittura luogo» (Ivi, p. 21).

Questa impostazione estetica incontrerà poi sempre maggiore successo e, in campo artistico, troverà adeguata espressione soprattutto nel manierismo italiano, in cui si tenderà a guardare con sospetto alle forme sensibili e materiali, ritenendole sempre inadeguate rispetto alla potenza della rappresentazione mentale, e quindi prevarrà la tendenza a far dipendere l'opera d'arte dalla presenza dell'idea nella mente dell'artista (già per Leonardo, come è noto, l'arte è "cosa mentale"). Di qui, poi, il sorgere di quella moderna metafisica d'artista secondo la quale è nel mondo interiore di questo nuovo eroe della modernità che si trova la forma propria dell'arte e la rappresentazione della bellezza. Un'idea che troverà pieno sviluppo nella teoria romantica dell'artista, inteso come creatore unico e geniale, oltre che giudice e interprete onnipotente, che guarda con ironia e quasi con disprezzo all'opera finita – in fondo sempre parziale e limitata rispetto alla sua infinita creatività – e può deciderne per intero le sorti, nella forma dell'inconsistenza o persino della sua scomparsa. In forma lapidaria, nella sua *Estetica* del 1819, Friedrich Schlegel sosterrà che l'opera d'arte è sostanzialmente l'immagine interna e l'esecuzione è solo qualcosa di accessorio e successivo.

Le avanguardie novecentesche di ispirazione concettuale – da Duchamp in poi – rappresentano le eredi dirette di questa religione romantica dell'arte e portano alle estreme conseguenze questo primato del concetto, con un'eccedenza del contenuto rispetto alla forma, quell'atteggiamento mentalistico di forte svalutazione dell'artefatto e del suo supporto materiale che tende a vedere nell'arte sempre qualcosa che oltrepassa il prodotto finito e le sue imperfezioni materiali. Con le sue provocazioni concettuali e la sua poetica del *ready-made* – com'è noto – Duchamp non faceva che ribadire l'idea che «l'arte è cosa mentale». Egli aveva del resto già finito per ridurre l'opera ai minimi termini, talvolta al semplice atto gestuale di indicare qualcosa puntando il dito, oppure di (ri)nominare oggetti o prodotti di uso comune già esistenti «trasfigurandoli» (cfr. Danto 1981), privilegiando così il solo momento ideativo, a totale discapito del momento propriamente realizzativo dell'opera (cfr. Clair 1975; Grazioli 1993; Subrizi 2008).

Questa tendenza intellettualistica e smaterializzata viene portata alle estreme conseguenze nelle esperienze artistiche delle neoavanguardie dagli anni Sessanta in poi, con l'arte concettuale vera e propria, con il progressivo diffondersi delle pratiche effimere e

improvvisate dell'happening, della performance o delle installazioni. In tutte queste esperienze si assiste ad una fuoriuscita dell'arte dai luoghi deputati tradizionali (le gallerie, i musei...), all'abbandono dei consueti supporti artistici a vantaggio di materiali extrartistici, per così dire, fatti di eventi estemporanei, occasioni momentanee, di nuovi luoghi, nuovi spazi d'espressione, come la natura, gli spazi urbani o il corpo stesso, nel tentativo estremo di abolire ogni distanza tra arte e vita, di coniugare arte ed esistenza, spingendo l'opera al di là dell'oggetto (Heinich 2014, pp. 89-113) e producendo di fatto quel processo di «dematerializzazione dell'arte» (Lippard 1973), com'è stato giustamente definito, che ha avuto un ruolo decisivo nell'arte del Novecento e ha condotto via via ad una vera e propria evaporazione dell'oggetto artistico tradizionale (Michaud 2003) e all'abbandono di ogni preoccupazione materiale. In questa prospettiva, non meraviglia che qualcuno abbia potuto sostenere, con buone ragioni, che gran parte della produzione artistica del Novecento sia una sorta di immensa «arte senza opera» (Galard 2003).

Se una parte consistente dell'arte contemporanea è orientata verso la smaterializzazione e la concettualizzazione si deve, quindi, a questa concezione dell'arte di tipo idealistico o romantico, che privilegia lo spirito sulla materia, sostiene il primato dell'idea sul prodotto finito e tende a vedere nell'arte sempre molto di più del suo manufatto, che è considerato solo come l'involucro esterno deperibile di un valore ideale ultrasensibile di per sé imperituro. La conseguenza di questa visione nel Novecento è stata, a mio avviso, da un lato, una svalutazione della realtà del prodotto artistico nella sua materialità e compiutezza, una vera e propria «mortificazione» dell'opera, per dirla con Benjamin e, dall'altro, una nuova mitologia dell'artista, concentrato sempre più sulla promozione e sulla celebrazione di se stesso come ideatore, o addirittura come filosofo e pensatore (cfr. Kosuth 1991; Hirst & Burn 2004).

### *Un cartiglio evanescente*

È alla luce di queste considerazioni che possiamo ora avviarcì ad esaminare una singolare opera d'arte contemporanea, che nella fragilità e nella transitorietà delle sue forme vede esattamente la sua ragion d'essere e che rappresenta una bella sfida per il pensiero estetico, perché gioca esattamente sulla duplicità della stessa nozione di forma, mettendola però in cortocircuito, spingendoci così a chiederci: di cosa è fatta oggi un'opera? Qual è esattamente la sua forma? Si tratta di un'idea o di una cosa? Che rapporto c'è tra l'i-

dea dell'opera e la forma materiale con cui viene realizzata? Fino a quando un'opera rimane se stessa nella sua integrità? Che rapporto intrattiene con il tempo che passa? Domande alle quali cercheremo di rispondere indagando in particolare su quest'opera la cui transitorietà è la cifra stessa di un mondo in cui il cambiamento corre veloce e la cui forza è legata in modo peculiare alla consapevolezza della sua caducità, che le conferisce tuttavia una inedita e straordinaria vitalità. Infatti, nonostante la fine di un'opera sembra iscritta nel suo DNA fin dall'inizio – e nell'opera qui oggetto di studio in modo sostanziale – non si deve forse a questo il suo eterno fascino, in sintonia con il motto del pittore francese Puvis de Chavannes, secondo cui «c'è una cosa più bella di una cosa bella, è la rovina di una cosa bella?» (Althofer 1991, p. 75).

D'altra parte, l'attrazione verso ciò che è in declino, il gusto delle cose invecchiate o disfatte, il piacere del frammento, lo spettacolo delle rovine rappresentano un topos culturale molto diffuso, tanto in Oriente (dove trova il suo vertice nella cultura estetica giapponese: cfr. Marra 2001; Ghilardi 2016) quanto in Occidente, dove si realizza compiutamente tra Sette e Ottocento, soprattutto in ambito romantico (anticipato però anche dal Barocco), quando ciò che è segnato da morte e distruzione diventa un vero e proprio oggetto di culto (cfr. Negri 1965; Ginsberg 2004; Somhegyi 2020). Si tratta in quest'ultimo caso di un effetto voluto e ricercato, di una precisa intenzione artistica che attribuisce al frammento una sua autonomia, e che ha lasciato i suoi effetti anche sul modo in cui ancora oggi noi guardiamo al passato. Il fascino irresistibile dell'incompiuto, alimentato dal gusto romantico del frammento e delle rovine, fa ormai parte del carattere dell'oggetto stesso, ma soprattutto ha influenzato il nostro modo di vedere le opere del passato (Rivista di estetica 1981).

Ma veniamo all'opera esemplare di estetica urbana che intendiamo analizzare da vicino. Stiamo parlando di *Triumphs and Laments* (fig. 1), l'imponente opera site specific che l'artista sudafricano William Kentridge ha realizzato sui muraglioni del Tevere a Roma ed è stata inaugurata nel mese di aprile del 2016. Un fregio lungo ben 550 metri che si sviluppa nel tratto di fiume compreso tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, dove ottanta figure alte fino a 10 metri (fig. 2), emergenti come grandi ombre danzanti dalla pulizia della patina biologica accumulata negli anni sul marmo bianco dei muraglioni, raccontano millenni di storia della città eterna. La tecnica utilizzata è simile a quella dello stencil, usato comunemente nella Street Art, ma lavorando per sottrazione, in levare, con l'utilizzo dell'idropulitrice al posto della vernice (fig. 3). Come fosse un graffito al con-



trario, rimuovendo lo sporco accumulatosi negli anni sul travertino bianco, i disegni sono emersi per contrasto come delle ombre e nell'ombra sono ora quasi del tutto ritornati. Un'opera destinata infatti a scomparire nel tempo, e anzi ormai già alla fine, quando gli agenti atmosferici, l'acqua del fiume, la vegetazione e lo smog finiranno per ricoprire interamente il muro, oscurando irrimediabilmente le immagini. Kentridge ha scelto di lavorare con una materia organica, viva, naturalmente fragile, destinata a riassorbire l'opera in un processo che è metafora stessa della nostra costitutiva caducità (fig. 4). In una intervista rilasciata in occasione della presentazione dell'opera, Kentridge ha dichiarato: «Le mie figure svaniranno fino a tornare nel buio. Per me è importante che non restino, fa parte del senso del mio progetto: una processione dall'oscurità alla luce con ritorno nell'oscurità. Il mondo è il luogo del provvisorio e della trasformazione» (“la Repubblica”, 16/09/2015).

A tutta prima, questa tendenza autodistruttiva dell'opera, questo esplicito *cupio dissolvi* espresso dal suo autore lascia sgomenti, produce un senso di delusione e di perdita, anche perché contrasta nettamente con l'imponenza e la magniloquenza del manufatto: un lungo «cartiglio» di oltre 500 metri, simile a quello che si dispiega avvolgendo la Colonna Traiana (cui l'autore stesso dice di essersi ispirato). (Fig. 5)

Un progetto pazientemente ideato, elaborato, disegnato, preparato nei minimi dettagli e via via realizzato, in cui si srotola la storia di Roma senza alcun centro privilegiato e senza alcun ordine cronologico. Si tratta di un'opera «troppo grande per restare», precisa Kentridge, che aggiunge: «sarebbe una dichiarazione troppo definitiva di quello che la storia è. E invece una componente importante del progetto è proprio il suo aspetto provvisorio» (“la Repubblica”, 10 aprile 2016).

È d'altra parte proprio dal suo aspetto provvisorio, dalla consapevolezza che l'installazione è destinata a scomparire, e ormai scomparsa quasi del tutto (fig. 6), che dipende il suo fascino, l'eterno fascino delle cose precarie e storiche come la vita stessa, ma si dà anche la possibilità che, come imponente intervento di estetica urbana, di arte pubblica, essa viva nello scambio e favorisca la relazione umana, interagendo con il pubblico che vi si imbatte e che cambia continuamente, riattivando processi di memoria visuale condivisa e facendo così rivivere l'opera come forma latente che agisce ancora nell'orizzonte temporale del presente.

Perché questa opera d'arte effimera, in cui le immagini scorrono lungo il fiume come la storia scorre lungo i suoi argini, non racconta solo la storia della città eterna decostruita e riassemblata dal suo

autore, con i suoi «trionfi» e i suoi «lamenti», le sue glorie e i suoi disonori, mescolando l'alto e il basso, il vicino e il lontano, lo storico e il mitologico, il reale e l'immaginario, ma mette in scena anche la nostra storia, mutevole e contingente, splendida e insieme miserabile, con tutte le sue articolazioni e sfumature, le sue ambiguità e i suoi limiti. Come in un grande palcoscenico del mondo, sulle sponde del Tevere si condensano in qualche modo le ombre e le contraddizioni della storia dell'Occidente – lo sapeva bene anche Freud (2012), che da Roma con le sue complesse stratificazioni e le sue lunghe ombre era contemporaneamente attratto e terrorizzato. Una storia spesso segnata da violenze e sopraffazioni, da vittorie e da sconfitte, che le plastiche figure di Kentridge cercano di rievocare (fig. 7), ma che hanno bisogno del nostro continuo lavoro di scavo interpretativo per restituirne volta per volta il senso. Procedendo nell'azione del camminare insieme a questo corteo di disegni noi stessi siamo infatti chiamati a riflettere, a immaginare, a riscoprirne i significati, che non sono sempre di facile lettura e non sono mai dati una volta per sempre, ma vanno continuamente ricercati, ricostruiti, ricreati, a partire dalla nostra sensibilità e dalle nostre esperienze. Perché – scrive Kentridge (2016, p. 156) in un suo bellissimo libro sul disegno – «il significato è sempre una ricostruzione, una proiezione, non è un edificio, è qualcosa che va fatto, non solo trovato. C'è sempre un'incoerenza radicale e un'instabilità radicale». In questo senso, egli sentenzia in maniera suggestiva, «camminare è la preistoria di un disegno» (Ivi, p. 105). Si tratta del resto di attività instabili e precarie, perché «la precarietà, l'incertezza, l'instabilità albergano nei materiali, nelle relative tecniche e nella stessa tecnologia. [...] È quanto ci propone il processo creativo, l'attività fisica: disegnare, cancellare, filmare, camminare» (Ivi, p. 83).

Non è allora un caso, forse, che l'artista non abbia previsto alcuna didascalia esplicativa dell'opera, non solo perché il significato può variare nel tempo o per rendere libera l'interpretazione, ma per favorire ancora di più la ricerca in comune, lo scambio e l'interazione con il luogo, con l'opera ma anche tra gli stessi osservatori, che non di rado si fermano a discutere proprio davanti a questo effimero palinsesto, come mi è capitato più volte di verificare. Forse succedeva così anche in passato, di fronte agli enormi apparati effimeri della Roma barocca o, ancora prima, nelle processioni dell'antica pittura trionfale, altrettanto effimera, in cui si celebravano le glorie militari della Roma antica, come ricorda opportunamente Salvatore Settis nel catalogo dell'opera (Kentridge 2017; Settis 2020, pp. 281-82.).

Roma è infatti da sempre patria dell'effimero – come ricordano i

versi di Quevedo in esergo, dove solo ciò che è fugace perdura, ma anche dove le decorazioni effimere «imitano l'eterno» e «l'eterno è rovina» (Settis 2020, p. 282) – e questo costringe tutti a riflettere non solo sulle fragilità e le alterne fortune della città, che pure si proclama «eterna», ma anche sui *trionfi* e i *lamenti* di tutti noi, che sono altrettanto instabili (fig. 8). Cos'altro chiedere ad un'opera d'arte pubblica fugace ed evanescente come questa di Kentridge, che nonostante tutto riesce a lasciare traccia di sé, è in grado di farsi strumento di socialità e di conoscenza, di svolgere questa funzione di ricostruzione e trasmissione della memoria, evitando però ogni forma di retorica e riuscendo ad attivare nuove modalità di interazione a partire da un patrimonio storico-iconografico condiviso? Non è forse questo il senso dell'arte pubblica o, forse addirittura, dell'arte *tout court*?

### *Disegnare: dare forma al tempo*

Se è così, l'opera di Kentridge diventa una sorta di teatro della memoria, personale e collettiva, in cui la fluidità della tecnica del disegno, che rappresenta la cifra stilistica propria di Kentridge (fig. 9), scioglie la storia ufficiale nelle storie individuali di ciascuno di noi, con i propri trionfi e le proprie cadute, costringendoci a riscriverla continuamente. L'artista stesso non conosce il senso di tutta la storia (come potrebbe?) e non è in grado di darci tutte le risposte (come potrebbe?), ha sempre bisogno del nostro contributo – come è evidente nell'immagine dove leggiamo «QUELLO CHE NON RICORDO». (Fig. 10)

Come scrive ancora nel suo libro *Sei lezioni di disegno*, rievocando il mito platonico della caverna, lui stesso come noi è immerso nelle tenebre. Ma, lui come noi, sa di dover tendere verso la luce: «concediamoci di non essere né i prigionieri nella caverna, incapaci di comprendere quello che vediamo, né l'onnisciente filosofo che ritorna alla caverna con tutte le sue certezze. Concediamoci di abitare la terra di mezzo, lo spazio tra ciò che vediamo sul muro e la forma che inventiamo dietro la retina» (Kentridge 2016, p. 33).

Ora, in questo spazio intermedio in cui noi siamo, «negli interstizi», dove impariamo «dai limiti e dalla gracilità delle ombre» (Ivi, p. 30) – ombre che sono già immagini in sé, non dipendono da altro, ambigue e oscillanti per natura – non c'è spazio per nessuna gloria assoluta, nessun tripudio, c'è piuttosto tutta la relatività umana del tempo, delle forme e della storia, che si imprime come un'ombra nell'immagine interna di ognuno di noi. La stessa mate-

ria delle figure sul muro di Roma è fugace e fragile come la storia, anche perché trionfi e lamenti, glorie e successi, non durano per sempre. Le figure sono pertanto immense, solenni, si rincorrono e condizionano l'un l'altra – al punto che nessuna visione singolare o lineare è possibile, occorre guardarle di traverso e da lontano quasi nella loro simultaneità, come in un film – ma dal punto di vista figurativo non ci sono immagini trionfali. Mussolini a cavallo è crivellato di colpi (fig. 11); la vittoria alata si sgretola lentamente in più parti (fig. 12); le sculture del Bernini e i busti di papi e imperatori sono trasportati sui carri come bottino di guerra (fig. 13); il corpo di Remo (fig. 14) e quello di Pasolini (figg. 15a, 15b) giacciono trucidati a terra, mentre quello di Aldo Moro è rannicchiato dentro il bagagliaio della famosa Renault 4 (figg. 16a, 16b), i prigionieri alzano le mani in segno di resa (fig. 17), sono bendati e pronti per essere uccisi o deportati, come gli ebrei romani (fig. 18), o alla deriva, come gli odierni migranti (fig. 19).

È così che sul Lungotevere di Roma, palcoscenico virtuale del mondo, «il tempo si ispessisce e acquista materialità» (Ivi, p. 83), si mette in scena l'eterna relatività del tempo e della storia e non è un caso che tutto questo si esprima nella forma di quel singolare procedimento multimediale che Rosalind Krauss (2005) ha definito come un «palinsesto». La studiosa americana inserisce, infatti, Kentridge fra quei pochi artisti capaci di «reinventare» i linguaggi nell'«epoca postmediale», in grado di restituire nuove forme e nuove funzioni a quelle tecniche che sembravano ormai obsolete, come appunto il disegno (fig. 20).

D'altra parte, il disegno è esattamente «origine e destino di ogni opera di Kentridge [...], strumento che consente una rapida proiezione delle intuizioni. Modo per trascrivere, con spontaneità, quel che si pensa e quel che si sente. Scrittura di idee e di intenzioni. [...] Atto fisico ma anche visionario, il disegno permette di cogliere i demoni annidati dentro di noi. Presagio di opere possibili, vicino a un tremolio fisiologico, irriducibile a ogni tentazione concettuale, dischiude sentieri verso la notte dell'anima. Fa sentire ciò che è nascosto – il cuore delle apparenze» (Trione 2019, p. 69).

E allora, anche con questa opera romana, William Kentridge riesce e riaffermare con forza una idea di arte come capacità, manuale e insieme concettuale, di dare forma al tempo attraverso il disegno, recuperando così un procedimento artigianale che sembrava superato, di fronte alla pervasività inarrestabile delle nuove tecnologie (cfr. Christov-Bakargiev 2003), riuscendo a rinnovarlo profondamente, senza tuttavia cadere in una dimensione auratica e regressiva, e anzi facendo di esso il linguaggio forse più duttile

e vivace per cogliere lo spirito del nostro tempo veloce. La peculiarità dell'artista sudafricano è infatti la sua grande apertura e duttilità, la capacità di riuscire ad attraversare i media più diversi (il disegno, la pittura, il teatro, la scultura, il cinema d'animazione) rinnovandoli dall'interno mediante una loro continua sovrapposizione e contaminazione (cfr. Burgio 2014). I suoi famosi film d'animazione, come per esempio i *Drawings for Projection* (1989-2003), nei quali usa tanto il disegno a carboncino che la pellicola da 16 o 35 mm, il tutto trasferito, proiettato e rallentato su video, sono il risultato di questi innesti che si sviluppano su un unico foglio dove l'artista delinea segni, tracce, frammenti, aggiunge, sottrae e cancella forme e figure, il tutto registrato dalla cinepresa. È infatti il disegno animato la tecnica prediletta dall'artista, una forma espressiva potente, segnata dalla mutevolezza e dal divenire altro, dal «divenire del fare», in cui le immagini si trasformano e cambiano rapidamente alla velocità del pensiero, dove la mano e la mente sono direttamente collegate. Perché «il disegno è un modo di pensare attraverso i muscoli della mano piuttosto che un semplice modo di rappresentare. Contraddistinto da ambiguità e imprecisione, può cambiare velocemente, adeguandosi al dinamismo delle immagini che attraversano la mente» (Trione 2012).

### *Un palinsesto transmediale*

Da questo punto di vista anche *Triumphs and Laments* è un perfetto esempio di palinsesto urbano transmediale, per così dire, in cui si attraversano e si intrecciano procedimenti formali propri del disegno, della pittura, della scultura, del cinema di animazione, del teatro delle ombre, istituendo delle «*correspondances*» (Trione 2019, p. 61) tra questi diversi media, in un continuo processo di ibridazione e di metamorfosi, che ricorda in generale il tempo di svolgimento cinematografico e che coinvolge tanto le sue figure quanto gli osservatori. Un lungo disegno animato che combina dispositivi tecnici differenti e dissolve ogni sequenza cronologica mescolando arte e storia, realtà e finzione, frammenti spaziali e temporali lontani e diversi, secondo l'ingegnosa tecnica del collage, che in Kentridge – come sostiene Vincenzo Trione – diventa vero e proprio «principio estetico», che «assicura il concatenamento di momenti lontani del reale, producendo collisioni semantiche» (Ivi, p. 58). Un procedimento, quello del collage, che tiene insieme contemporaneamente i due momenti fondamentali della scomposizione e della ricomposizione, che «decostruisce

la linearità dei modi rappresentativi. Fa vedere il reale in modo diverso, [...] scompone il visibile, [...] separa ciò che era intero. E, poi, riassorbe le schegge di questa esplosione in una griglia più vasta» (Ibid.). Un procedimento che disarticola il reale per riarticolarlo, che «riattiva, rimescola e riassembla segmenti disseminati in una complessità ulteriore» (Ivi, p. 57), un'esperienza pertanto non meramente riproduttiva, ma ricostruttiva, non statica, ma processuale: «evento che accoglie in sé smembramenti e riunificazioni, restituisce la forma mentre la forma stessa si fa, si disfa, si rimodella» (Ivi, pp. 58-59).

E il tutto confluisce nella forma dell'immagine cinematografica, che rappresenta la forma artistica che contiene in sé le altre espressioni artistiche. Il cinema, le sue tecniche e le sue modalità narrative sono infatti al centro di tutta la poetica di Kentridge (cfr. Cameron 1999). E questo è ben evidente anche nel grande palinsesto romano, dove è immediatamente esplicito il tributo a due grandi maestri dell'arte cinematografica di tutti i tempi – al Rossellini di *Roma città aperta* (fig. 21) e al Fellini de *La dolce vita* (fig. 22) – e dove il modo di raccontare Roma da parte dell'artista sudafricano coincide esattamente con il modo in cui il cinema stesso l'ha raccontata.

E profondamente cinematografica è infatti la natura stessa del suo immenso fregio romano, vera e propria *skiagraphia*, potremmo dire, scrittura dell'ombra, gioco di ombreggiature, alternarsi di pieni e di vuoti, luogo di transito incessante. Da questo punto di vista, disegnare, per Kentridge, è un modo per lasciare traccia tra le ombre del tempo, è un modo per segnare il tempo, per ricordare, e filmare è un modo per tenere traccia della forma-tempo, del disegno-tempo. «Non c'è un disegno che si sovrappone alla superficie – scrive Kentridge (2016, p. 23) – ma un bisogno, un impulso a imprimere il segno. Segni o forme possibili [...]. La forma la troveremo solo quando inizieremo a disegnare; un misto di fare e guardare».

Con le sue enormi forme d'ombra il palinsesto romano trasfigura così la sua fragile materia trasformandola nella potenza scultorea del disegno, nella forza espressiva del teatro e nell'immagine-movimento e immagine-tempo del cinema – per dirla con Deleuze. Il disegno – scrive ancora Kentridge stesso – «sta tra l'intuizione e la forma. È analogia metaforica del pensiero. È cifra del mio stile, che si dà come un modo per comprendere vedendo, per capire attraverso il vedere» (Trione 2019, p. 72).

Se ora è vero, come voleva Benjamin, che «la vera immagine del passato passa di sfuggita», non si tratta qui di mummificare la storia, di cristallizzarla in iconiche istantanee, ma più propriamente di disegnare le forme del tempo, perché, anche nell'epoca dei media digitali,

nel disegno – scrive Kentridge – «non è che gli eventi e la storia scompaiano, ma vengono trasposti in una serie di segni discreti. Il mondo viene disfatto per essere rifatto da capo». È così che l'immenso palinsesto colmo di storia di Kentridge si muove dentro il fondo oscuro del passato per trarne dei frammenti visuali e ibridarli con la sua immaginazione, invitandoci nel contempo a fare lo stesso come in un warburghiano *Atlante della memoria*, ricreando personalmente la nostra storia e costruendo il nostro atlante immaginario. Lo evidenzia opportunamente Salvatore Settis, laddove scrive che l'amplissimo, variegato e anacronistico repertorio iconografico di Kentridge può essere letto come «un gigantesco dispositivo memoriale», che ricorda esattamente l'impalcatura di Mnemosyne: «come Warburg nel suo Atlante, Kentridge nel suo fregio si misura con la memoria sociale, materializzata in un prontuario di eventi storici o mitici che incarnano situazioni emozionali (“formule di *pathos*”) condensate nei due estremi del trionfo e del lamento» (Settis 2020, p. 325).

In questo senso, in conclusione, il grande progetto romano di Kentridge non rappresenta un monumento alla caducità della memoria storica, né una forma di imbalsamazione del nostro patrimonio storico-culturale. Piuttosto, per la sua straordinaria capacità di situarsi nel qui e ora del tessuto sociale di una comunità, di farsi materia e forma di conoscenza, di spingerci a condividere con altri un immaginario che è personale e collettivo allo stesso tempo, l'intervento effimero sul Lungotevere rappresenta una grande operazione di estetica urbana, una vera opera di arte pubblica che affonda le radici in un repertorio storico e una cultura visuale che appartiene a tutti e che per questo non smetterà di lasciare traccia di sé e di avere i suoi effetti sul presente e sul futuro, anche quando l'opera sarà completamente inghiottita dalle lunghe ombre del tempo.

### *Bibliografia*

- Althofer H., *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*, tr. it. Nardini, Firenze 1991.
- Burgio V., *William Kentridge*, Postmedia Books, Milano 2014.
- Cameron D., *William Kentridge*, Phaidon, London 1999.
- Christov-Bakargiev C. (a cura di), *William Kentridge*, Skira, Milano 2003.
- Clair J., *Marcel Duchamp ou le grand fictif. Essai de mythanalyse du grand verre*, Galilée, Paris 1975.
- Dal Sasso D., *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 2020.



- Danto A., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London 1981.
- Ferraris M., *La fidanzata automatica*, Bompiani, Milano 2007.
- Ferriani B., Pugliese M., *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Electa, Milano 2009.
- Foster H., Krauss R., Bois Y.A., Buchloh B., *Arte dal 1900*, tr. it. Zanichelli, Bologna 2006.
- Freud S., *Briefe (1873-1939)*; tr. it. *Lettere da Roma*, Lozzi, Roma 2012.
- Galard J., *L'art sans oeuvre*, in J. Galard, J. Zugazagoitia (eds.), *L'oeuvre d'art totale*, Gallimard, Paris 2003.
- Ghilardi M., *L'estetica giapponese moderna*, Morcelliana, Brescia 2016.
- Ginsberg R., *The Aesthetics of Ruins*, Rodopi, Amsterdam-New York 2004.
- Giombini L., *Artworks and Their Conservation. A (Tentative) Philosophical Introduction*, "Aesthetica Preprint", 110, 2019.
- Grazioli E. (a cura di), *Marcel Duchamp*, in "Riga", n. 5., 1993.
- Heinich N., *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Gallimard, Paris 2014.
- Hirst D., Burn G., *Manuale per giovani artisti*, tr. it. Postmedia, Milano 2004.
- Kentridge W., *Sei lezioni di disegno*, tr. it. Milano, Johan & Levi, Milano 2016.
- Kentridge W., *Triumphs and Laments*, König, Köln 2017.
- Kosuth J., *Art after Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) and London 1991.
- Krauss R., *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, tr. it. Bruno Mondadori, Milano 2005.
- Lamarque P., *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art*, Oxford University Press, Oxford 2010.
- Lippard L.R., *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1973.
- Marra M.F., *A History of Modern Japanese Aesthetics*, University of Hawai Press, Honolulu 2001.
- Michaud Y., *L'art à l'état gazeux*, Ed. Stock, Paris 2003; tr. it. *L'arte allo stato gassoso*, Mimesis, Milano 2019.
- Millet C., *L'art contemporain. Histoire et géographie*, Flammarion, Paris 2006.
- Negri R., *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Ceschina, Milano 1965.

- Panofsky, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924); tr. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, La Nuova Italia, Firenze 1989.
- Patella G., *Articolazioni. Saggi di filosofia e teoria dell'arte*, ETS, Pisa 2010.
- Perniola M., *L'estetica contemporanea*, il Mulino, Bologna 2011.
- Rivista di estetica, *Estetica delle rovine* (numero monografico), vol. 8., 1981.
- Schadler-Saub U., Weyer A., (eds.), *Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art*, Archetype Publications, London 2010.
- Settis S., *William Kentridge*, in Id., *Incursioni. Arte contemporanea e tradizione*, Feltrinelli, Milano 2020, pp. 275-337.
- Somhegyi Z., *The Presence of Ruins*, Rowman & Littlefield, Lanham 2020.
- Subrizi C., *Introduzione a Duchamp*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Trione V., *Kentridge: l'arte non fa politica*, in «La Lettura – Corriere della Sera», 30 dicembre 2012.
- Trione V., *Collage Kentridge*, in Id., *L'opera interminabile. Arte e XXI secolo*, Einaudi, Torino 2019.
- Vettese A., *L'arte contemporanea*, il Mulino, Bologna 2012.
- Villafranca Soissons I., (a cura di), *In opera. Conservare e restaurare l'arte contemporanea*, Marsilio, Venezia 2015.
- <http://www.triumphsandlaments.com>



Figura 1. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, installazione site specific, Roma, 2016



Figura 2. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma, 2016



Figura 3. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma, 2016



Figura 4. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma, 2016



Figura 5. Colonna Traiana, Roma.

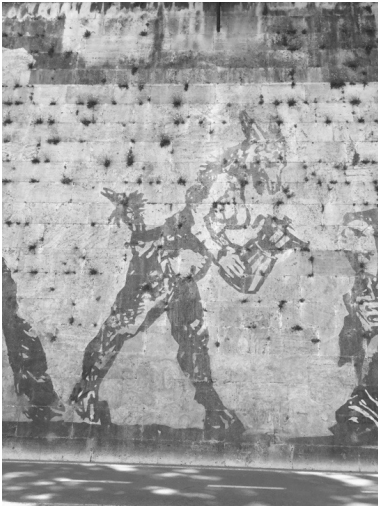


Figura 6. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma





Figura 7. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 8. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma

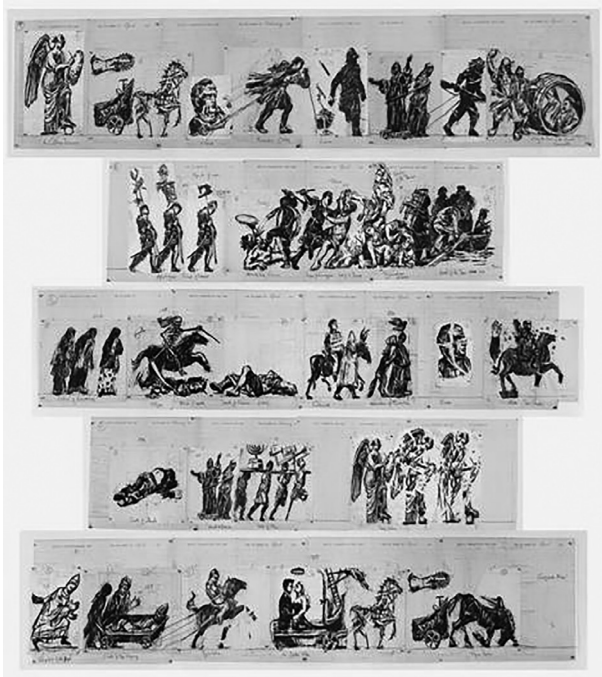


Figura 9. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, 2015, drawings, Indian ink and pencil on ledger pages

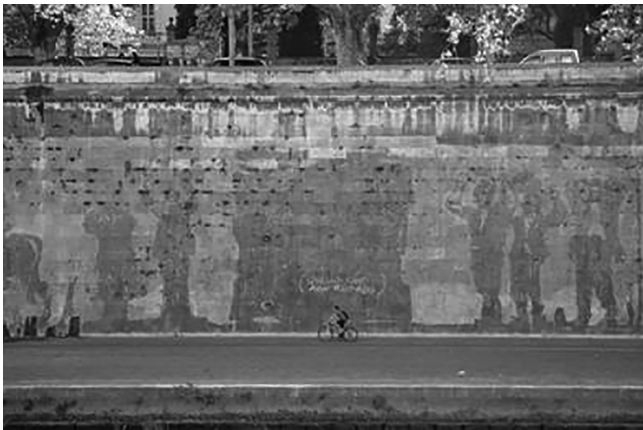


Figura 10. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma





Figura 11. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 12. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 13. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 14. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 15a. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma

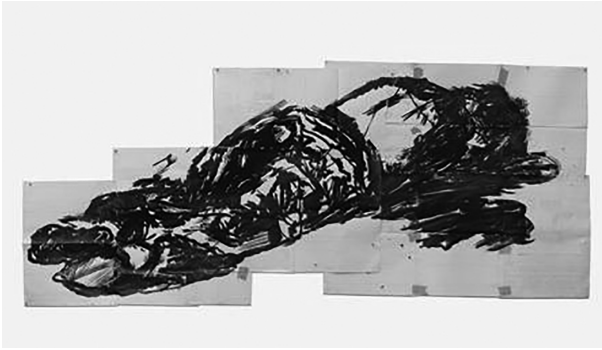


Figura 15b. William Kentridge, *Pasolini*, 2 novembre 1975, 2015, Indian ink, coloured pencil and masking tape on ledger pages.



Figura 16a. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma

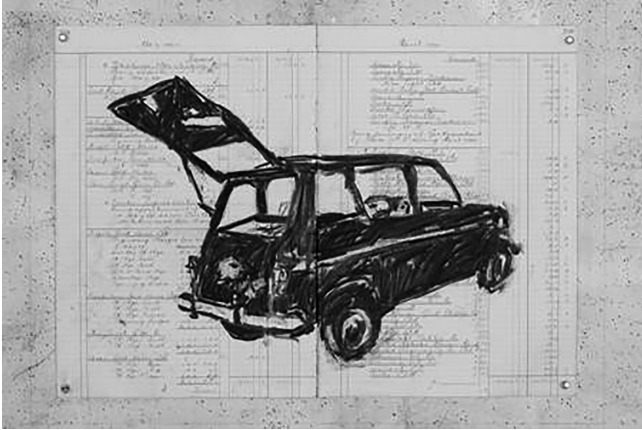


Figura 16b. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, 2015, drawing, Indian ink and pencil on ledger pages



Figura 17. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, 2015, drawing, Indian ink and pencil on ledger pages



Figura 18. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 19. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma

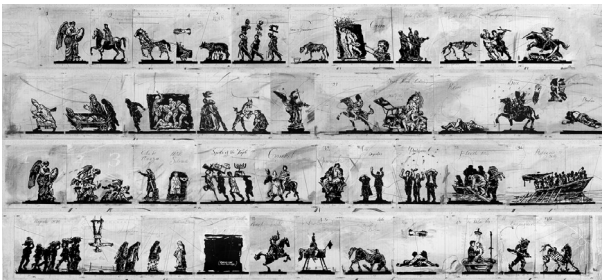


Figura 20, William Kentridge, *Triumphs and Laments*, 2015, drawings, Indian ink and pencil on ledger pages





Figura 21. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma



Figura 22. William Kentridge, *Triumphs and Laments*, Roma

# *How Does Aesthetics Express Itself? Deleuze, from the Imperceptible to the Affects*

Francesca Perotto\*

## ABSTRACT

To overcome the traditional representative conception of aesthetics, inhibiting the creative and disruptive power of the sensible, while relegating its creativity to artistic activity, Deleuze proposes an expressive account of sensibility, conceived as an intensive field of individuation that expresses itself through affectivity. The article will retrace the essential passages of this operation, from the establishment of an intensive domain of individuation in early transcendental empiricism to the radical short-circuit of anthropocentrism in his late constructivism. Moving from the paradox of the imperceptible, particular attention will be paid to the Deleuzian conception of the affects, the peak of the radicalization of his aesthetic proposal. It will be argued how it offers a fundamental link to an ethics of power, making the limits of the discipline implode.

## KEYWORDS

Gilles Deleuze; Aesthetics; Expression; Affect; Imperceptible.

When it comes to writing, I'm always moved by some ecstatic form of adoration, or contempt, or hate. By something corporeal that possesses me – desire, or a headache.<sup>1</sup>

*Patrizia Cavalli*

In a well-known passage from *The Logic of Sense*, Gilles Deleuze claims: “Aesthetics suffers from a wrenching duality. On one hand, it designates the theory of sensibility as the form of possible experience; on the other hand, it designates the theory of art as the reflection of real experience” (1969, p. 260).

What he is denouncing is the condition by which, in modern Western philosophy, the study of the sensible has been dis severed from the theory of art and beauty, relegating it to the gnoseological process – namely its bottom step, while establishing a domain of

\* Northwestern Italian Philosophy Consortium (FINO); francesca.perotto@unito.it.

<sup>1</sup> Benini 2022.



autonomy for the artistic production.

The consequences of this operation are multiple, but their common denominator is that the creative and disruptive power of the sensible is rendered harmless, meekly submitted to the higher faculties and to the high-handedness of the cogito; while the creation involved in the arts is conceived as the result of spiritual and exclusively human activity, detached from the wider spontaneity of reality/nature. Aesthetics is atomized into disconnected domains: the relationship between sensible or affective experience and artistic creativity is not the object of inquiries (at least, not of the ones of what has later been called “the greater canon”<sup>2</sup> of philosophy). Sensibility is either intended passively, concerning cognition, or its activity is secured in a delimited area.

More than fifty years later, the situation does not seem entirely different, both if we think about the successive thematization of the aesthetics within the philosophical tradition<sup>3</sup> (see: Dreon 2022) and if we bear in mind the sclerotization of certain disciplinary distinctions<sup>4</sup> (see: Longo and Blanchard 2021; Longo 2023).

In what follows, I will briefly reconstruct the essential passages through which Deleuze overcomes this “wrenching duality”, to dwell on an aspect of his expressive account of aesthetics that is particularly relevant in understanding the restoration of its effective power.

I will take the cue (paragraph 2) from recalling his early works on transcendental empiricism, namely, his critique of the paradigm of representation and the link established between aesthetics and intensity. I will then move (paragraphs 3 and 4) to the constructivist approach developed in collaboration with Félix Guattari (in

<sup>2</sup> I am referring here to the distinction proposed by Rocco Ronchi between the major canon in the history of Western philosophy (major for a statistical reason – for the authors belonging to it are the most studied ones) and the minor. This latter counts illustrious but marginalized names: William James, Henri Bergson, and Alfred North Whitehead, for example. Despite the imbalance, Ronchi argues that the instruments for facing contemporary challenges should be looked for in the authors belonging to this minor line of thought (See: Ronchi 2017).

<sup>3</sup> The ongoing downgrading of the sensible has been denounced, among the others, in the second chapter of Roberta Dreon’s latest book, where she questions “the conception that sensibility is primarily constituted by sensory perception and reflects an eminently cognitive characterization of experience” (p. 13) by proposing a qualitative aesthetics from a Pragmatist point of view. In addition to testifying a reduction of the sensible perceived in different traditions from the Deleuzian, what interests us in this perspective is the resorting to an affective dimension of experience. The solution of extending the aesthetic field is in many respects parallel to the Deleuzian one I will develop throughout the article.

<sup>4</sup> Giuseppe Longo provides a good example of a scientist committed to denouncing the rampant reductionist approaches in life sciences, caught between molecular biology and computer coding, and to proposing an epistemology of complexity and radical creativity, where an expanded aesthetics has a primary role.

particular, in *A Thousand Plateaus* and *What is Philosophy?*), where, through the imperceptible's paradox, the authors refine the connection between aesthetics and intensity, explicating its creativity and, consequently, its connection with the arts. In these texts, the question of intensity is tied hand in glove with an original conception of the affects. I will linger on it, as it is crucial in understanding the transformative power of the sensible and in conceptualizing its affective dimension from a cosmic perspective. Eventually (paragraphs 5 to 7), I will support the cogent actuality of such a view by resorting to some perspectives that have recently appeared both in the Deleuzian secondary literature and in the so-called "Affective turn" (Ticineto Clough and Halley 2007), largely inspired by Deleuze's reading of Spinoza.

Rather than aiming at an exhaustive reconstruction of the Deleuzian reconciliation of aesthetics, the article aims to show how it follows a radicalization parable that finds its peak in the late concept of the affects and what its legacy could be.

### *Early Deleuze*

In chapter III of *Difference and Repetition* (1968), Deleuze goes back to Plato and Aristotle to accuse an image of thought that he believes to be responsible for the aesthetic dichotomy and other problematic conceptualisations: the paradigm of representation and recognition. From such a posture, thinking philosophically consists of a transcendent or transcendental activity of categorising, modelling, and thus determining. What is looked for (or projected) in the real are *a priori* principles of identity and their balanced ratios: resemblance, opposition, and convergence. Conceiving the philosophical enterprise with such an image of thought means systematically subduing the identity difference, bridling the novelty in a logical grid. However, the paradigm of representation is not only problematic from a gnoseological perspective. In a Nietzschean fashion, Deleuze repeatedly claims that it is also and foremost a structure of power. To use the words of Michel Foucault, "On one side, they [the categories of representation] can be understood as the *a priori* forms of knowledge, but, on the other, they appear as an archaic morality, the ancient decalogue that the identical imposed upon difference" (1970, p. 171). The Deleuzian critique should then be understood in ethical and vitalistic terms: the categories of representation are an eternal cage that represses the richness of experience, presupposing a fixed instance that controls it by

objectifying it, *de facto* preventing the novelty from appearing and preserving the *status quo*. This is why aesthetics is lacerated, isolated, and completely inhibited in its effective power. The paradigm of representation subjugates *pathos* to *logos*.

I will not dwell here on the critique of this image of thought, as it is a wide and rather well-known topic of Deleuzian philosophy that runs through his entire oeuvre<sup>5</sup>. What I would like to specify is that

It by no means follows that there can be no such thing as representing how things are. What follows is that there can be no such thing as representing how things most fundamentally are, in their raw difference. The assault is not an assault on the very idea of representation. It is an assault on the idea that representation is a paradigm that reveals the ultimate character of reality (Moore 2011, p. 569).

What is then the *ultimate character of reality* and how is aesthetics related to it? In *Difference and Repetition*, Deleuze claims that reality is eminently the difference, the intensity that precedes any actualization, or embodiment. It is the difference that does not exist (since it does not have a body, or a proper space-time), but insists. It is what he calls the virtual, the domain of pure difference in its raw creativity, free from any *a priori* determination; that by which the given is given.

However, using the expression “ultimate character of reality” – as Moore does, might be misleading: although transcendental empiricism might be open to this kind of interpretation (see: Sauvagnargues 2009), Deleuze is not establishing a hierarchy between different levels of reality and therefore a transcendence, as in the logical grid of representation. “The virtual [the domain of intensive differences] and the actual [the domain of bodies, of existence] are themselves ultimately abstractions”, what counts is the “cusp” (Moore 2011, p. 560), the process of individuation that takes place through continuous exchanges from the intensive and the extensive orders of reality and that guarantees the becoming. As Simondon, what Deleuze claims is the “existence of an energetic, non-material world” (Simondon 1982, p. 6), coherent with the physical discoveries of the twentieth century (see: DeLanda 2002).

In this emerging ontological shift, “The aesthetic no longer involves determining the *a priori* forms of sensibility as in Kant, but the intensive matter of all real experience” (Lapoujade 2014, p.

<sup>5</sup> Although Deleuze does not use the expression *paradigm of representation* in his later texts, the critique of the flattening of philosophy (and knowledge in general) on the operation of judging can be found in almost all his works, in different forms. For example, in *Francis Bacon. The Logic of Sensation* (1981), he criticizes the *clichés* of representation, in *What is Philosophy?* (1991) he argues against opinions, while in *Essays Critical and Clinical* (1993) he includes a chapter entitled *To Have Done With Judgement*.

112). Deleuze's transcendental empiricism overturns Kantian transcendentalism: space and time cannot be the *a priori* forms of sensibility because proper space-times are from time to time created with each process of individuation, as they belong to the domain of existence and not to the one of intensity. But above all aesthetics is not about a subject determining the conditions of possibility for experience but experience itself posing its real intensive constraints of individuation. For Deleuze subjectivity is never given. It is not the prerequisite for experience, but it is its processual product. *Pathos* is not submitted to *logos*; it is that from which *logos* emerges and is continuously exchanged in a porous process.

Nonetheless, if it is true that, in transcendental empiricism, aesthetics become the generative pole of experience from which the cogito depends, the subject remains in an ambiguous position, as it is still the standpoint from which aesthetic experience is accessed. The model of transcendental empiricism is the Kantian sublime, where the ordered relationship between the faculties is unhinged and the sensible is carried beyond the limits of representation, to encounter the virtual. In transcendental empiricism short-circuited is the intellect as the faculty of recognition, reducing the difference in identity. As David Lapoujade has underlined,

What characterizes transcendental empiricism is the immediate relation that establishes between aesthetic and dialectic, between the sensible and the Idea, the phenomenon and the noumenon. Transcendental empiricism is the immediate union of the aesthetic and the dialectic. There is in Deleuze only one aesthetic of intensities and one dialectic of the Ideas, and no more (2014, p. 113).<sup>6</sup>

### *The Paradox of the Imperceptible*

Having freed aesthetics from its subjugation to the cogito, opening to it the domain of pure intensities, transcendental empiricism faces an apparent contradiction that solves its ambiguous positioning of subjectivity, marking the switchover to constructivism.

In *Difference and Repetition*, Deleuze argued that aesthetics is about encountering the intensive difference that structures the real. This intensive difference, however, does not exist, does not have an extension, and therefore is imperceptible. How is it possible for sensibility to perceive what is by nature imperceptible, what

<sup>6</sup> To avoid ambiguity to the possible extent, it should be noted here that the Idea is a synonym of the virtual for Deleuze. This means that the dialectic should not be understood as the science of the systemic unity of everything, but as the principle of intensity, of exteriority, always insisting on what is given and making it become in disjunctive heterogenesis.

is always escaping the perceptive threshold? The solution to this apparent impasse lies precisely in the perspective from which aesthetics is understood. If aesthetics is still conceived as the faculty of a subject that receives or intentions a *datum*, the task will result impossible; no matter what perceptive threshold one adopts, as the virtual will always precede the actual, the given. Nonetheless, if the posture of a fixed individuality is overcome together with representation, a particular form of strabismus can be exercised – achieving what Deleuze, in talking about the duality of aesthetics, refers to as “experimentation” (Deleuze 1969, p. 260), the real activity of the reunited aesthetics. That is, the liquidation of the subject/object coordinates in the radical expressivity of reality – no longer about encountering the given, but rather about individuating with it, experience constructing itself. To do so, any remaining transcendentalism should be eliminated, collapsing the intensive and extensive domains of reality on the same ontological level.

It is the plane of organization and development, the plane of transcendence, that renders perceptible without itself being perceived, without being capable of being perceived. But on the *other* plane, the plane of immanence and consistency, the principle of composition itself must be perceived, cannot but be perceived at the same time as that which it composes or renders. In this case, movement is no longer tied to the mediation of a relative threshold that it eludes ad infinitum: it has reached, regardless of its speed or slowness, an absolute but differentiated threshold *that is one with the construction of this or that region of the continued plane* (Deleuze, Guattari 1980, p. 281).<sup>7</sup>

The introduction of the concept of the plane of immanence to solve the imperceptible’s paradox is the capstone for the further development of the deleuzo-guattarian conception of aesthetics (Gil 2007, pp. 451, 452). Indeed, “The force of paradoxes is that they are not contradictory; they rather allow us to be present at the genesis of the contradiction” (Deleuze 1969, pp. 74-75), showing how it is in conceiving aesthetics as the faculty of a subject that the dichotomy art-sensible is immediately placed. On the contrary, conceptualizing reality as an immanent plane of imperceptible experimentation permits both overcoming the subject-object dualism and its subsequent relegation of the sensible to gnoseology and extending creativity to experience in general, radicalizing the idea of transcendental empiricism but definitively leaving subjectivity as the prerequisite for the experience. Aesthetics abandon any remaining representation, becoming heterogenesis itself: “one with the construction of this or that region of the continued plane” (Deleuze, Guattari 1980, p. 281).

<sup>7</sup> Italics by the author.

## *Art and the Capture of Forces*

This is the reason why, in *Francis Bacon. The Logic of Sensation* (1981), Deleuze can claim:

From another point of view, the question concerning the separation of the arts, their respective autonomy, and their possible hierarchy, loses all importance. For there is a community of the arts, a common problem. In art, and in painting as in music, it is not a matter of reproducing or inventing forms, but of capturing forces. For this reason, no art is figurative. Paul Klee's famous formula – 'not to render the visible, but to render visible' – means nothing else (1981, p. 56).

Both the arts and the sensible are conceived as two faces of the same creative *activity* as, in specific ways, they intercept and express the imperceptible/intensive order of reality, moving on its plane of immanence and experimenting with it: the aesthetic dichotomy is finally overcome.

But the arts and the sensible are not the only ones sharing this connection to the intensive domain of reality. Experience *tout court* is an activity of creation through individuation in an intensive field. Placing the activity of "capturing forces" at the heart of creation ranks the sensible and the arts in continuity with every experience. Creativity, once confined to an autonomous domain, innervates all levels of reality or, reversing the perspective, art is not autonomous nor exclusively human. With the reconciliation of aesthetics, Deleuze affirms the univocity of being.

Therefore, it should not be surprising that artistic creation, as experience in general, must find its specific way to address the problem of inhabiting the domain of intensive differences without dissolving in it. The problem is one of individuation, of giving consistency to the dynamism of the process. Still, if in transcendental empiricism the focus of the issue was in freeing the difference from identity, in these later texts the attention goes to its constructive side, becoming "the problem of chaos". Art cannot limit itself to capturing forces, freeing them from representation. By expressing them it must create something, make them last. And, to do so, it must establish a plane of immanence. After all, the lesson of constructivism is that nothing is given and simply perceived: everything constructs itself. As Deleuze and Guattari claim "The struggle with chaos that Cézanne and Klee have shown in painting, at the heart of painting, is found in another way in science and philosophy: it is always a matter of defeating chaos by a secant plane that crosses it" (Deleuze, Guattari 1991, p. 203).

But the initial polemical target, the paradigm of representation, has not lost importance. Chaos and representation are respectively the positive and the negative faces of the same revolutionized account of aesthetics. "It is as if the struggle against chaos does not take place without an affinity with the enemy, because another

er struggle develops and takes on more importance – the struggle against opinion, which claims to protect us from chaos itself” (*Ibid.*). This is why art should not reproduce what Deleuze calls the “*clichés*” (Deleuze 1981, p. 86) of representation. An artist does not deal with ordinary and biographical sensations, as those are already perceptible and categorized: her work consists of grasping the forces of reality before they are conceptualized and organized by the subject, expressing them in their non and pre-human status.

How can a moment of the world be rendered durable or made to exist by itself? Virginia Woolf provides an answer that is valid for painting and music as it is for writing: “Saturate every atom”, “eliminate all waste, deadness, superfluity”, everything that adheres to our current and lived perceptions, everything that nourishes the mediocre novelist; and keep only the saturation that gives us the percepts (Deleuze, Guattari 1991, p. 172).

Although creativity is diffused, every act of creation has its specific modality: being is univocal, but what is shared is precisely the difference. For this reason, if in *Francis Bacon. The Logic of Sensation* Deleuze still defines the material of the arts with the generic name of forces, in *What is Philosophy?* he specifies what their particularity is, claiming that the task of art is to construct a bloc of sensations, “a compound of percepts and affects” (Deleuze, Guattari 1991, p. 164). As Anne Sauvagnargues underlines, “The capture of forces reveals the community of arts that binds literature to non-discursive arts. Or better, it shows how, even in literature, the effect of art cannot be reduced to the discursive, as it is a true logic of sensation, a *semiotic of the affects*” (Sauvagnargues 2006-2007, p. 39)<sup>8</sup>.

In the last paragraphs, I will argue how affects work and why they are crucial to understanding the actuality of the Deleuzian aesthetological project.

### *Rethinking the Affects*

The concepts of affect and percept, the elements at stake in the arts to form blocs of sensations, are at the centre of Deleuze and Guattari’s last work together, *What is Philosophy?*, as they try to define the specificity of art in relation to two other creative activi-

<sup>8</sup> Quotation translated by the author. The original version being the following: “La capture des forces révèle la communauté des arts qui lie la littérature aux arts non discursif. Mieux, elle indique, pour la littérature y compris, que l’effet de l’art n’est pas réductible au discursif, véritable logique de la sensation, sémiotique des affects”. Italics by the author.



ties: philosophy and science. They are the object of the last chapter: *Percept, Affect and Concept*.

What is the conceptuality of these neologisms? As obvious as it might seem, it is important to specify that Deleuze and Guattari introduce them because all the other pre-existing concepts are not accurate enough to describe what they have in mind. Therefore, affects and percepts are not synonyms for affections, feelings, emotions, or perceptions. What characterises them is that they are a-subjective and do not refer to a lived experience. Otherwise, art would once again find itself with a representative task. Affects and percepts are pure *pathos*, freed from *logos*. Using their own words,

Percepts are no longer perceptions; they are independent of the state of those who experience them. Affects are no longer feelings or affections; they go beyond the strength of those who undergo them. Sensations, percepts, and affects are beings whose validity lies in themselves and exceeds any lived. They could be said to exist in the absence of man because man, as he is caught in the stone, on the canvas, or by words, is himself a compound of percepts and affects (Deleuze, Guattari 1991, p. 164).

While I have already mentioned the revolutionized account of perception in talking about transcendental empiricism, here I will focus on the reception of the affects. This dimension of experience still requires a more in-depth analysis, especially if we consider that, traditionally, it is a much-neglected modality of the sensible. Furthermore, I find it particularly useful in understanding the originality of Deleuzian aesthetics, as it coagulates and radicalizes the earlier instances, offering interesting insights. But before dwelling on its possible efficacy and actualization, a few considerations are necessary.

First, it should be noted that, as it is a late but pivotal concept, the interpretation of the affects is an object of debate inside the Deleuzian secondary literature. Brian Massumi, for example, has extensively focused on them, especially in his text *Parables for the Virtual* (2002), where he coined the expression “autonomy of the affects”, later taken up by others, to underline this impersonal character of affectivity. Still, as Noëlle Batt has noted, the risk of isolating the concept to understand aesthetic creativity, as Massumi does, is reifying and absolutizing its role: “A concept never operates alone and is precisely defined by the other concepts with whom, at a given moment, it establishes specific relations” (Batt 2006-2007, p. 5).<sup>9</sup> Therefore, in talking about the role of the affects in Deleuzian aesthetics, it will be essential to bear in

<sup>9</sup> English translation by the author, the original version being the following: “Parce qu’un concept n’opère jamais seul et que ce qui le définit précisément, ce sont les autres concepts avec lesquels il entre en rapport à un moment donné”.

mind the greater parable in which they operate. An important effort in this direction is the chapter *The Affect of Force. Semiotics and Ethics* written by Anne Sauvagnargues in *Deleuze and Art* (2005). Here, the concept of the affects is thematized in relation to two of Deleuze's main references: Nietzsche and Spinoza. Deleuze devotes several texts to their thought: *Nietzsche and Philosophy* (1962), *Expressionism in Philosophy. Spinoza* (1968), and *Spinoza. Practical Philosophy* (1970), but the Spinozist conception of the affects is also directly addressed in the course Deleuze held on Spinoza from 1978 to 1981 at the University of Vincennes.

Like Spinoza, Deleuze and Guattari are interested in how the affects work, rather than how they are defined. This is why they use the concept of the affect to refer to a passage over a threshold, to a transition from a degree of power (more concretely, a certain capacity to act) to another one. The affects are precisely becomings, those processual and intensive individuations to whom we have already referred as the domain of the sensible. They are not subjective correlates; rather, they are intensive fields in which individuals are caught and evolve. The affects are the continuous passages over a threshold that constitute the processuality of reality and its creativity. They are experience itself, as far as it lived, conceptualized from an immanent point of view, individuating itself:

Affects are precisely these nonhuman becomings of man, just as percepts – including the town – are nonhuman landscapes of nature. Not a “minute of the world passes”, says Cézanne, that we will preserve if we do not “become that minute”. We are not in the world, we become with the world; we become by contemplating it. Everything is vision, becoming. We become universes. Becoming animal, plant, molecular, becoming zero (Deleuze, Guattari 1991, p. 169).

### *Actualizing Deleuze*

The relationship between the affects and their efficacy is particularly fruitful, as it offers an important opening of aesthetics to ethical considerations, certainly not extraneous to Deleuze. Suffice it to think that his predecessors are Nietzsche and Spinoza and that, as I have argued, Deleuze's aesthetics is innervated with vitalistic motifs since its very beginning. The whole critique of representation and the passage to an expressive conception of sensibility should be understood on this plane. This is why I believe that the late notion of the affects constitutes the peak of a radicalization parable that the Deleuzian aesthetological project follows.

This link has certainly not escaped some of Deleuze's interpreters,

as I have briefly mentioned before. An example of a Deleuzian philosopher who has made this theme the centre of her contributions is certainly Rosi Braidotti, who has extensively relied on the Nietzschean distinction between active and reactive forces to distinguish between a critical posture and an affirmative ethics, although relying more in general on the role of the intensive dimension of being as a transformative power, rather than specifically on the affects (see: Braidotti 2019).

Nonetheless, a wider and more direct political interpretation of the Deleuzian conception of the affects is flourishing today outside the more restricted aesthetic domain and its secondary literature, witnessing the disruptive potentiality of Deleuze's aesthetic conception. I am referring to the so-called "Affective turn", a transversal movement that has placed affectivity at the centre of socio-political studies, to examine both the empowering potentiality of certain positive affects and the possible political use of the negative ones, as, for example, fear.

If the Deleuzian affects are conceptualized as becomings, their type could indeed inform about the quality of the passage they are expressing. As David Lapoujade claims: "That is one of the essential features of individuation in Deleuze's work; individuation makes groundlessness rise as a field of experimentation within the individual entity to transform it, subject it to metamorphoses, tear it from its territorialities" (Lapoujade 204, p. 127). The recently published work of Georges Didi-Huberman, *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'affects 1*, for example, goes in this direction, showing how a revolutionized account of affectivity, freed from the control of subjectivity and restored in its effective power, can help conceptualize the political not in voluntaristic terms, but rather as based on sensible ethics.

The conceptions of the affects as power modulator permits to radically overcome the primacy of judgment, to create an ethos of the sensible that covers all levels of experience, linking each creation to a non-human mode of existence.

## Conclusions

The Western Modern conception of aesthetics is mainly representative: it conceives sensibility as the passive faculty of a subject that determines reality for gnoseological needs. Of course, its traditional object is also the creativity of the arts, but these are thought of as autonomous and exclusively human activities that have little to do with the creativity of experience in general. This is why, in 1969,

Deleuze denounces the duality of aesthetics, trying to overcome it. To do so, he completely revolutionizes the conceptualization of the sensible, proposing an expressive account of aesthetics in which the primacy of the cogito and gnoseology is overcome and where experience expresses itself through sensibility.

Today, this Deleuzian operation is still very actual, as the atomization of the sensible persists. To understand the far-reaching radicality of the Deleuzian passage from a representative to an expressive conception of aesthetics, it should first and foremost be noted that what he questions in the earlier account is not its veridicality. Deleuze is not interested in conceiving the sensible as something that can be submitted to the categories of the intellect and judged, nor to prove that this description is false. On the contrary, he argues that this framework is precisely what inhibits the effective power of the sensible, reducing the difference in the identity, and preventing the novelty from appearing. This is why his account of aesthetics moves, from the very beginning, on an ethical plane – rather than on gnoseology. Indeed, the whole Deleuzian philosophical project could be addressed on this level, as he “produces something profoundly life-affirming, a cultivation of joy and a celebration of power” (Moore 2011, p. 543).

Throughout the article, I have shown the passages through which Deleuze achieves the reunification of the sensible, starting from establishing an intensive domain of reality in his transcendental empiricism, to completely short-circuit the principle of subjectivity in his constructivism. In this sense, Deleuzian aesthetics could be said to follow a parable of radicalization, where the earlier instances are maintained and exacerbated in his late conception of artistic activity and affectivity.

His conception of the affects, in particular, is exemplary. Affects are thought of as intensive domains of individuation that permeate every form of experience, transforming them and making them become. This is why they are at the centre of the so-called “Affective Turn”, a transversal domain of studies that focuses on the wide political use of affectivity. Aesthetics expresses itself through the affects, inaugurating an intensive domain of the sensible that goes hand in glove with and immanently founded ethics. Using the words of Anne Sauvagnargues, “Art is real, it produces real effects on the plane of forces and not on the one of forms. What results is an original displacement of the fracture between real and imaginary, where the imaginary ceases to be a mental fiction, and art a distraction of the culture” (200-2007, pp. 40, 41).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> English translation by the author. The original version being the following: “L’art est réel, il opère des effets réels sur le plan de forces et non sur celui des formes. Il en

## References

Batt N., *Introduction*, in “Théorie Littérature Épistémologie”, 24 (2006-2007).

Benini A., “If Kim Novak Were to Die: A Conversation with Patrizia Cavalli”, *The Paris Review*, August 5, 2022. Available at: <https://www.theparisreview.org/blog/2022/08/05/if-kim-novak-were-to-die-a-conversation-with-patrizia-cavalli/> (Accessed: 5 April 2023).

Braidotti, R., *Affirmative Ethics and Generative Life*, in “Deleuze and Guattari Studies” 13 (4), 2019 pp. 463-481.

DeLanda M., *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Bloomsbury, London-New York 2002.

Deleuze G., *Différence et Répétition* (1968); transl. *Difference and Repetition*, Columbia University Press, New York 1995.

Deleuze G., *Logique du sens* (1969); transl. *The Logic of Sense*, Columbia University Press, New York 1990.

Deleuze G., Guattari F., *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2* (1980); transl. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1987.

Deleuze G., Francis Bacon. *Logique de la sensation* (1981); transl. *Francis Bacon. The Logic of Sensation*, Continuum, London-New York 2003.

Deleuze G., Guattari F., *Qu'est-ce que la philosophie?* (1991); transl. *What is Philosophy?*, Columbia University Press, New York 1994.

Didi-Huberman G., *Brouillards de peines et de désirs. Faits d'af-fects 1*, Les éditions de minuit, Paris 2023.

Dreon R., *Human Landscapes. Contributions to a Pragmatist Anthropology*, Suny Press, New York 2022.

Foucault M., ‘Theatrum Philosophicum’ (1970); transl. in D.F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Cornell University Press, Ithaca 1980, pp. 165-196.

Gil J., ‘Deleuze. Esthétique, littérature, ontologie’, in B. Gelas, H. Micolet (eds.), *Deleuze et les écrivains*, Editions Cécile Defaut, Nantes 2007, pp. 443-457.

Lapoujade D., *Deleuze. Les mouvements aberrants* (2014); transl. *Aberrant Movements. The Philosophy of Gilles Deleuze*, Semiotext(e), South Pasadena 2017.

Longo G., Blanchard E., *From axiomatic systems to the Dogmatic gene and beyond*, in “Journal of Biosystems” 204 (2021).

Longo G., *Le cauchemar de Prométhée. Les sciences et leurs limites*, PUF, Paris 2023.

résulte un déplacement très original de la fracture entre imaginaire et réel, l’imaginaire cessant d’être tenu pour une fiction mentale, et l’art pour une distraction de la culture”.

Massumi B., *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham-London, 2002.

Moore A.W., *The Evolution of Modern Metaphysics. Making Sense of Things*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

Ronchi R., *Il canone minore. Verso una filosofia della natura*, Feltrinelli, Milano 2017.

Sauvagnargues A., *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Presses Universitaires de France, Paris 2009.

Sauvagnargues A., *L'art comme symptomatologie, capture de forces et image*, in "Théorie Littérature Épistémologie", 24 (2006-2007).

Simondon G., *On Techno-Aesthetics* (1982), in "Parrhesia", 14 (2012), pp. 1-8.

Ticineto Clough, P., Halley, G. (eds.), *The Affective Turn. Theorizing the Social*, Duke University Press, Durham and London 2007.

# *Morphology as a Language for Aesthetics. From J.W. von Goethe to Olaf Breidbach*

Ivan Quartesan\*

## ABSTRACT

The paper aims to understand whether morphology can be framed as a language for aesthetics. In particular, whether Olaf Breidbach's contribution can determine its fundamental terms. These are related to the notion of forms and images. Hence, the paper is structured into three parts: i) framing of research on morphology in Germany; ii) analysis of Goethe's method and vocabulary from an aesthetic standpoint; iii) presentation of Breidbach's proposal in relation to Goethe.

## KEYWORDS

Morphology, Image, Form, Science, Aesthetics

## *1. Morphology as a Language. From Goethe to Current Research on Morphology (in Germany)*

### *1.1 The Origins of Morphological Thought: Goethe's Hefte zur Morphologie*

The origins of morphological thought date back to Goethe's scientific work. The primary reference is his *Hefte zur Morphologie*, published in 1817 (1st edition). Goethe devoted himself to the field of natural sciences, namely to disciplines such as anatomy, zoology, physiology, mineralogy, and botany. From animals to plants and backwards, the scientific interest of Goethe was to understand the dynamics of living beings, as for what the eye could see. This is through their *morphé* (from which indeed morphology takes its name): the complexity of the functional and formal relation that constitutes the organism and which lets it be recognised and identified on the level of its appearance and compared to other organisms. Goethe did not consider morphology a new discipline with a new object of interest. It had to be an auxiliary perspective alongside physiology, which had to consider other disciplines' results while

\* Università degli Studi di Torino; ivanquartesan@gmail.com.



innovating the method and the view to conceive of the living being.

However, with Goethe's deception, all of this had no success nor scientific acknowledgement (Goethe 2013). The *Hefte zur Morphologie* Prove this deception and his commitment to morphology. Indeed, these are a retrospective journal: the morphological project is, from the beginning, a (self-)reflection on its history, its critique and reception, its condition of possibility as discourse, and on the subject producing it (Giacomoni 1993). This is of most importance since it is indeed such a self-reflection that characterises the research on the effects and the influence of Goethe's morphological proposal. Indeed, such research is simultaneously a reflection on the possibility of its development as a *language* that can offer a renewal of one's own (scientific) perspective.

### 1.2 *Paradigm or Language? The Research on the Effects of Morphology*

Not considering the field of sciences in which morphology was born, its concepts, its method, and its intentions had, however, an important history of effects. This history consists of misunderstandings, re-interpretations, and direct and indirect references to Goethe's project. In any case, it had a profound influence on a vast number of disciplines, and this is still alive within them. Moreover, this influence is prompted by current cross-problems that require an interdisciplinary approach and an understanding of complexity.

Because of this, research on the effects of morphology has been spreading. Their general aim is not philological but theoretical and methodological instead. It is to obtain a common language within different perspectives and problem settings, addressing couples of concepts (e.g., *nature-culture*, *subject-object*, *activity-passivity*) capable of setting new reflections on such complexity. Hence, this research does not lead to any assertion of a defined set of concepts, a unique and precise method, or the preminent position of authors, disciplines, and solutions to problems. Alternatively, it does not lead to a standard and institutionalised way to conduct morphological inquiries, with its fundamental theories, values, and assumptions to be fixed as requested for a paradigm (Kuhn, 1970).

Morphology is not such a paradigm. It is instead a web of open cross-problems and a family-resemblance (Wittgenstein, 20094) relation of problem-settings, which pose common threads and multi-directional perspectives to constitute a *glossary* for philosophical thinking – and not only philosophical (Vercellone, Tedesco, 2020). For this reason, such research on the effects of morphology can

already be considered of theoretical interest. For our purpose, the focus will be here on the German context of research (Müller et al., 2022; Axer et al., 2021; Maatsch, 2014). This allows us to support the central assumptions that morphology can be regarded as a language and that this language can be a valuable option in terms of an aesthetic proposal. Then, what is regarded as a noteworthy example can be introduced. Namely, that of Olaf Breidbach. To present his contribution and its implication for aesthetics, relating it to Goethe's morphology, is indeed our purpose. Moreover, this relation further develops our assumptions too: in fact, the morphological language is appropriated for aesthetics since it is aesthetically defined. This can indeed be seen in approaching Goethe's morphological method.

In the German context of research, what is most important for our purpose is its particular attention to both *art history* and *philosophy*. The attention to art history is due to its profound effort to elaborate the central notion of morphology, and to the fact that this happened in relation to the *visual appearance*, which was the same field where morphology had to be developed in Goethe's intentions. This effort to elaborate the notion of form is significant since it was worth the keyword to question art's language and meaning (Riegl, 1893; Focillon, 1934). Most of all, it led art history to question its subjects, methods, and concepts so as to aim at its acknowledgement as a scientific discourse. That is, the notion of form led to its attempt to define *art* and, from this, to the attempt of the foundation of its research as a *scientific discourse*.

This possibility of the foundation of scientific discourse drives the interest of German research on morphology in the history of philosophy. Indeed, the reference to morphology is here most effective in the implications of W. Dilthey and E. Cassirer's thought on the condition of possibilities of scientific perspectives: for Dilthey, to distinguish and to establish the *Geisteswissenschaft* as opposed to the *Naturwissenschaft* (Lichtenstern, 1990); for Cassirer, to arrange the field to develop the *Kulturwissenschaft* (Müller et al., 2022).

The attention to both art history and philosophy is thus not accidental and unrelated. From art history to philosophy (and in their continuity), research on morphology accounts for one of its most important effects, which elucidates how morphology should be intended as language: the reflection on the notion of form along with a new definition of the main concepts of a discipline, and in such a way to lead to a reflection on its methods and its foundation as scientific discourse. After all, this relates again to the essential self-reflectivity of Goethe's *Hefte zur Morphologie*. Most important-

ly, this is also why the research on the history of the effects of morphology has a theoretical interest: morphology as a language is produced when reflecting on its effects.

However, Goethe's proposal has determined the contents of the reflection on form as well. The research on the effects of morphology between art history and philosophy also accounts for these contents and its main related notions. Or else, it poses them as the *keywords* to be developed: alongside the *form*, these are *visual appearance*, *art*, *image*, and *representation* as proper domains of knowledge. This is of most interest to our purpose. Indeed, it is evident how the language of morphology relates to aesthetics, for these terms essentially refer to its tradition.

Hence, if the relation of morphology to aesthetics is established while following the research on the history of its effects, and with this, it is established as well the possibility of morphology to count as a language, it is necessary to understand what it entails for aesthetics to assume this language. That is, it is necessary to understand what morphological aesthetic is. The results that research on the effect of morphology has accounted for must be included and orient its definition. On the other hand, a morphological aesthetics has to fulfil the needs that have solicited its spreading and hold firm the relation between art history and philosophy.

This is indeed what Breidbach's proposal responds to. To frame this, however, we must return to Goethe and see what elements are fundamental from the aesthetic standpoint. These are the same elements on which Breidbach bases his contribution to a morphological aesthetics.

## 2. Goethe and his Premises for a Morphological Aesthetics

### 2.1 What does Goethe's Morphology have to do with Aesthetics?

The history and the concepts of aesthetics help us understand the value of Goethe's morphology. Its development and its risks of miscomprehension pertain to aesthetics, as demonstrated by E. Ha-eckel's reprising of morphology and its reception (Maggiore 2020). The confusion of science and aesthetics is here at stake. Indeed, the *aestheticisation* of science was both the critique that morphology had received when declined by its contemporaries and a cultural (and artistic) effect of Goethe's morphology. This is what made it difficult to assess its philosophical and scientific credit.

Goethe's morphology is then related to aesthetics, for it was

born within a historical phenomenon which belongs to its tradition – namely, that of *aesthetic consciousness* (Gadamer 2000). Thoughtfully engaging with the field of natural sciences, Goethe was settling himself against such aesthetic consciousness. To do this, he went against its parallel phenomenon, the *scientification* of thought, whereby only quantitative and invisible knowledge was considered valid. Goethe argued instead that the domain of *perception* and *image* was the domain of proper knowledge. This must be *on the stage*, not *behind the scenes* of reality. This is the first methodological and theoretical assumption for a morphological aesthetics.

What is more, in this domain, it is to hold together the knowledge of art and nature. This is a further connection with the tradition of aesthetics: Goethe's morphology goes here in a similar direction to Kant's *Third Critique*. From this, the aesthetic standpoint leads us to two crucial points for comprehending Goethe's morphology. First, its interpretation should go more with those that consider it (*epistemologically*) in relation to German Idealism (Giacomoni 1993; Moiso 2001) than with those that refer it (*ontologically*) to ancient philosophy (Berning 2018). Second, it is possible to hold together Goethe's experience as an artist *and* scientist without reducing the latter to the former, instead understanding how the former has influenced the latter (Frigo *et al.*, 2005; Powik 1999; Stelzer 2013). Most significantly, this influence was worth stressing the importance of *practices* of form and vision (in general). Both points count as further methodological and theoretical assumptions for a morphological aesthetics.

Then, aesthetics can help us understand Goethe's morphology, and this proves its relation to it. From this, critical assumptions for morphological aesthetics can be inferred. However, its fundamental terms are still to be gained. These will be related to Breidbach's proposal, but first, they have to be obtained through a closer reading of Goethe's method and vocabulary.

## 2.2 Goethe's Method and Vocabulary for a Morphological Aesthetics

The value of Goethe's method relates to the first assumption for a morphological aesthetics. That is, perception and image are the domain of valid knowledge. Thus, his method implies that science must focus on what is on the stage of nature, learning how to look at it and how to know it. With this, to understand the value of Goethe's method, one needs to follow him in his scientific writings (2020) and in all those writings where vision, production of forms, and personal experience are at stake. Then, one must at least refer

to his *Maximen und Reflexionen* (2013), his *Schriften zur Kunst* (Goethe 1954), and his *Italian Journey* (Goethe 1991). From this, this value can be translated to the claim that *aesthetics is at the very basis of the possibility of science*. The aesthetic standpoint meets here the epistemological reflection. Hence, Goethe's epistemological considerations can be considered the main objectives for a morphological aesthetics.

These considerations are based on two main assumptions. First, the crucial role of everyday *experience* in science. Second, the *co-active* relation between *subjects* and *objects* in its production. These two points are essentially together and have their primary reference in Goethe's short text *Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt* (1792). What is more, they are the main objectives that the research on morphology aims to achieve while constructing a morphological language. Most importantly, they are the critical points on which Breidbach's morphological aesthetics insists.

As for the first assumption, Goethe claims that the whole experience of a subject falls under the practice of science. With this, personal interests and perspectives as well. The science requires, however, a shift from the focus on personal interest and perspective to that on the objects themselves. With this, the experience turns into the *experiment*. Here, phenomena appear related to one another in series of similarities and differences based on their continuity and nearness. They account for the comprehension of a complex phenomenon in that, with their disposition, they let *visualise* and understand it. This disposition itself calls for the proper method that subjects (scientists) have to follow, which tends to describe this complex phenomenon and never to deduce it from one of his hypotheses. Then, the experiment solicits such a continuous series of similarities and differences that a phenomenon produces when questioned according to its being. A phenomenon can never be used as an explication for other phenomena. The subject cannot use his hypothesis and thought in substitution of the order of visualisation generated by the phenomena themselves. Yet, this order includes the subject. This leads to the reciprocal activity of subject and object.

On the one hand, the subject is active because science is a *production* of knowledge and not a simple mirror image of reality. If the knowledge of reality is the ordered disposition and visualisation of phenomena that is the experiment, then the point of view of the scientist is essentially included, or even more, it is its necessary condition. Therefore, the order of phenomena is always related to the perspective of the scientist. This perspective stands for the sense of

the phenomena, which realise themselves in their objectivity as long as they are disposed in the *perspective* of subjects. This objectivity is not substantially out of there and only to be disclosed. It is a task to which the scientist must be committed and carry out in his practices of knowledge production (Geulen 2019).

Moreover, these practices are all those that can help subjects with such realisation of objectivity. Not only observation and description but also *collection* (Schellenberg 2013) – where an order is sorted out in a conversation between subject and object, and between aesthetic contemplation and scientific knowledge (Wurst 2019) – and *drawing*. These practices are included since they teach subjects how to look and, thus, how to give sense to the phenomena.

What is more, the fact that objectivity is realised in the subject's perspectives does not lead to any form of *relativism*, nor the impossibility of truth, but to a *perspectivism* (Alloa 2020) in which truth requires that perspectives are related in a series of similarities and differences as with the phenomena in the experiment. This is what Goethe himself does in his *Hefte zur Morphologie* when reflecting on other scientific theories. Furthermore, this supports the possibility of that common dialogue which the construction of the language of morphology tends to.

On the other hand, the object is active since it determines the order and sense of phenomena that perspective has to realise. Thus, objects are not essences standing out of there, but first and foremost, activity on subjects. Alternatively, they are the beginning of the experiment and the establishment of its conditions. The objects start the experiment, and the subjects continue and accomplish it. Thus, this activity of objects is the determination of subjects' receptiveness that is not passive but active. The subject activity is the realisation of the possibility of objects as a production of sense. A sense which ends with the activity of subjects but starts from the activity of objects. According to Goethe, these objects are *malleable, visible, and movable (Bildsam und Beweglich)*. It is a most significant characterisation: indeed, the reciprocally active relation between subjects and objects constituting knowledge is fundamentally dynamic and based on perception. Here, it is the essential aesthetic character of morphology.

With all of this, Goethe's method leads to a vocabulary. In other words, his method lets us obtain a language as intended in the research on morphology. That is to say, his method can be developed with theoretical purposes. Since it is essentially in relation to aesthetics, this is particularly appropriate for developing a morphological aesthetics, whose assumptions are indeed implied by Goethe's

method. This is, after all, what Breidbach himself does, and thus, the critical passage to our purpose.

The terms of Goethe's vocabulary cannot be presented as single and concise definitions. They are more elements of a semantic web that are to be presented together. This is again what suggests the research on morphology. These are:

a) *Form / Transformation / Deformation*: dynamic formula and sequence of differences that refer to and let understand each other within a unity. Rule and threshold-boundary of recognizability.

b) *Intuition / Idea / Vision*: hypothesis and not hypostasis, an overall image that holds individuals together as a unity within which differences are given sense. This is produced in the vision as an action of sense-giving.

c) *Symbol*: horizontal and universal connection from an individual to other individuals and then from these to an idea, which holds together with experience. Here, the individual is exemplary, and the idea is concrete.

d) *Image / Representation*: the level at which the unity and recognizability of forms become significant, and intuitions are corresponded or produced

Most importantly, these notions aim to define the emergence of a complex unity and significance as the living being's dynamics, *from the form to the image*. Here, alongside that of form, it is the notion of *image* that is crucial. This is the crucial point for our theoretical purpose, too: images are the dynamic, whose realisation is at the same time the realisation of form in the sense of its recognition, whereas form is the complexity of relations that generate (the living being, but also) the meaning in itself. It is in this sense that images are, first and foremost, the fundamental stage of the genesis of significance. Here, the first assumption of Goethe's method – that valid knowledge is *on the stage*, not *behind the scenes* of reality – and which was worth the first methodological and theoretical assumption for a morphological aesthetics is also encountered.

This can be further developed: the *vitality* of living beings – which is the main subject of Goethe's morphology – turns into the *performativity* of images: that is, into the *ambiguity* and *surplus* of images, which are produced and still cannot be reduced to the intention of their producer. This point is most significant to Goethe himself. The image as a living being is indeed implied in the fundamental problems that he related to the peculiar ontological status of images. These problems are the *substitution of image and*



*living being* (an issue to which his *Elective affinities* is devoted), and the possibility of acknowledging the image as such not to lose one's own identity (Breithaupt 2000).

The performativity of images is then a crucial point from which it is possible to address a morphological aesthetics. Indeed, this can answer those main points that have solicited the research on the effects of morphology from Goethe onwards and link them with their main results: the need to understand complexity through couples of concepts that can tackle it and through those keywords that go with form, and the opportunity, from this notion of form, to critically address the possibility of scientific discourses while reflecting on its concepts and methods. All of this can be achieved starting from the notion of image. But what is more, this refers to most recent debates: the question of the performativity of the image – with the same problems that Goethe noticed in its ontological status – is the problem at the basis of the *idea of a universal science of images* (Bredenkamp 2017; Mitchell 2005), that in the German tradition comes out from the same art history, doubting on the concept of art as its domain. Most significantly, this means that the reflection on this idea, from the standpoint of a morphological aesthetics as principally focused on the question of image, is consistent with the same research on the effects of morphology. Therefore, this can lead to thinking that one of the main implications of the morphological language for aesthetics is the proposal of an *image theory*. Indeed, this is precisely what happens with Breidbach's contribution to the definition of a morphological aesthetics. His path toward such an implication outlines the particular merit of his proposal within the consideration of morphology as language and in relation to the value of Goethe's vocabulary for aesthetics.

### 3. *Olaf Breidbach's Contribution to a Morphological Aesthetics*

#### 3.1 *Morphological Aesthetics as Critique of Science*

Breidbach's first step towards such implication of the morphological language is the possibility of a critical approach to science and its foundation on aesthetics (2005). Most significantly, the premises of this critique relate to the value of Goethe's method from the aesthetic standpoint. The main point is the relation between *experiment* and *observation*. According to Breidbach, the experiment is a modality of observation, not the reverse, and the critique of science must be found in its analysis. As in Goethe's method, for Brei-

dbach, this point implies the relation between subject and object in the production of scientific knowledge. However, in Breidbach, this translates into the problem of the construction of *objectivity* in science and the fact that this is not to be solved in logic-linguistic analysis. It is instead to be solved in the subject's *experience* and *observations*, where the *experiment* is grounded. These can be examined through the history of the techniques and the instruments with which science has developed.

In this history, the crucial question is that the criterion for the objectivity of instruments (and their scientific validity) is never based on the efficacy of an *immediate* and *direct* measurement of the world but on its adequacy and adaption to the subjects' observation *norms*. The instrument does not refer to the world but to the observation itself. It is about how the observation functions. For this to function, the intention of subjects, the theories or the narration that frame and guide this, and its possibility to be communicated are necessary. Thus, it is about the *culture* in which they are embedded, and this is the establishment of norms that regulate such intentions, theories and communication, constituting a tradition if these norms are shared and accepted. In Breidbach's view, therefore, this is the level where instruments – and science with them – can achieve their objectivity.

However, objectivity is a result of experiment, and this is a particular modality of observation. If observation depends on culture, and culture is where norms are established, then experiment is more precisely where the norms of culture are negotiated so that science is possible. This is, for Breidbach, the function of objectivity that experiments realise through their instruments. However, this means that experiments depend on the possibility of *seeing* and *representing* the norms of culture. That is to say, the experiments rely on the *history of images* where cultures *manifest* themselves. The history of scientific instruments is indeed a part of this history. Hence, according to Breidbach, *objectivity* has to be regarded as a particular arrangement of forms that can be recognised as the legitimate image that scientific instruments must produce to comprehend a phenomenon. Such a legitimate image is precisely the norm that set-ups of experiments have negotiated, and these are the tasks that the active productions of forms by the subjects have to accomplish.

Here, the relation to Goethe's method is evident. Most significantly, here it is also the relation of experiment and observation, and the question of objectivity, on which Breidbach grounds his critical approach to science. The fact that he aims at grounding it on aesthetics helps understand in what sense the main implications

of the morphological language for aesthetics is the proposal of an *image theory*. Indeed, according to Breidbach, aesthetics as a critical approach to science must correspond to the study of the *genesis of its images*, which manifests the history of how it achieved its validity through its experiments. From the relation of experiments to observation, and from the relation of observation to culture, such a study can be broadened. More generally, the image manifests indeed the development of all the norms in which culture realises itself.

What is more – referring to another fundamental term of morphology as a language – this is why art is most important for Breidbach. Art reveals that subjects produce their *representation* of reality, and thus their *knowledge*, from varying *perspectives*. This awareness must be transferred to the history of science, and precisely through that history of instruments in relation to observers: the subject does not disappear behind the instruments of science but remains even when it seems to be hidden by specific operations to construct pure objectivity. His perspective is to be recognised.

Significantly, Breidbach's intentions collide here with those of one of the principal authors in the debate on the possibility of a universal science of image. Namely, Horst Bredekamp. With him, it is possible to understand the history of science from the *perspective* of the *style* of its images (Bredekamp *et al.*, 2008, 2015) and to understand objectivity as an *operation* within this style (Bredekamp 2011, pp. 206-224). In this sense, the notion of style corresponds here with that of the norm of culture when considered as the proper arrangement of forms that is to be recognised through a legitimate image. Hence, the implication of Breidbach's morphological aesthetics can reflect on the idea of a universal science of image as well. More precisely – and this is consistent with the most important result of the language of morphology – it can be a critical discussion of its possibility as a scientific discourse. This is what his morphological aesthetics as an image theory can account for. Thus, it has to be seen how it answers the central question of an image theory: *what is an image?*

### 3.2 Morphological Aesthetics as Image Theory

To answer this question, Breidbach first refers to the central role of aesthetics (2013). That is, aesthetics is intended as the fundamental domain of *experience*, for its significance depends on the productive structuring of perception. Here, as seen, a critical approach to science is possible too. But the significance of experience (and science) is indeed achieved through images. Thus, his morpholo-

gical aesthetics stresses the necessity to refer to the whole context and organisation in which these images are to be understood. In other words, images do not come alone. They come with practical and theoretical orientations that let subjects significantly refer to the world (Breidbach & Vercellone 2011). Images do not only display content and refer to objects, showing the world. They make evident the process that has produced them as well, that is subjects' organising and ordering interactions with the world. These are the cultural forms that reflect on images, among which there is science. To know what it means to think through images, it is necessary to consider how this organizing and ordering interaction with the world happens in the image. This cannot be reduced to the structure of verbal language, and it must be referred to the value that the image has on its own. The logic of the image must be determined first. Only then, is it possible to see how the language determines the organisation of the image. Again, all of this is essentially linked to the possibility of a critical approach to science.

The logic of image is that of a communicative structure that is maximally capable of reducing complexity by bringing variation and multiplicity to unity and identity without them being cancelled (Goethe's vocabulary is explicit here). Furthermore, this logic is that of the self-reflexive structure that poses its identity and lets itself be recognisable as a whole, bringing the unknown to what is known and the incomprehensible to what is clear. Here, perception (and observation) is an active process that can recognise itself in the image. The self-reflexive structure of images is thus a self-identification of subjects, and images are cultural instruments that assure a semantic articulation for individuals and communities, which is, first and foremost, based on perception. The subjects' order of interaction with the world, their language, and the organisation of knowledge – with the important role of science, too – make themselves evident as cultural forms and determine these images.

What is proper to image is then that it brings variety to identity and to the recognition of it as a significant unity – and this traces back to Goethe again (2006, 2011) – and that it relates to the unknown and incomprehensible, bringing it to evidence and determination. Or else, through images, the self-identification of subjects and their organisation of knowledge confront themselves with their negative moment and the possibility of an alternative perspective and with the space of possibility of their re-articulation.

This is the performativity of the image altogether with the vitality of living beings, where forms become significant, and their process and genesis are displayed so that they are caught the very

moment before the becoming of its significance turns into a rigid norm. Here, the ambiguity of the image, which characterises its performativity, is more precisely the suspension of the rigid opposition that the morphology as a language aims to address (nature-culture, subject-object, and active-passive). What is more, on this ambiguity, the idea of a universal science of images is, at the same time, a self-reflection on the condition of possibility of all sciences.

## References

- Alloa E., *Partages de la perspective*, Fayard, Paris 2020
- Axer E. et al., *Aus dem Leben der Form*, Wallstein, Göttingen, 2021
- Berning V., *Objektives Formgesetz und Symbolisation des Lebendigen. Goethe als Philosoph: eine Annäherung*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2018
- Bredenkamp, H et al. (eds.), *Das Technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Akademie Verlag, Berlin 2008
- Bredenkamp H., *In der Tiefe die Künstlichkeit: Das Prinzip der bildaktiven Disjunktion* in H. Bredenkamp H., J. M. Krois. (eds.), *Sehen und Handeln*; de Gruyter, Berlin 2011, pp. 206-224
- Bredenkamp, H., *Galileis denkende Hand. Form und Forschung um 1600*, de Gruyter, Berlin 2015
- Breidbach O., *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*, Wilhelm Fink, München 2005
- Breidbach O., *Goethe Metamorphosenlehre*, Wilhelm Fink, München 2006
- Breidbach O., *Goethes Naturverständnis*, Wilhelm Fink, München 2011
- Breidbach O., Vercellone, F., *Anschaung Denken*, Wilhelm Fink, München 2011
- Breidbach O., *Neuronale Ästhetik*, Wilhelm Fink, München 2013
- Breithaupt F., *Jenseits der Bilder. Goethes Politik der Wahrnehmung*, Rombach Littere, Baden-Baden 2000
- Cassirer E., *Freiheit und Form*, Hamburger Ausgabe, 2001
- Frigio G.F. et al, *Arte, scienza, natura in Goethe*, Trauben, Torino 2005
- Gadamer, H.G., *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000
- Geulen E., *Morphologie und gegenständliches Denken*, in “Goethe Yearbook“, 26/1 (2019), pp. 3-15
- Giacomoni P., *Le forme e il vivente. Morfologia e filosofia della natura in J. W. Goethe*, Guida, Napoli 1993

- Goethe J.W., *Schriften zur Kunst*, Artemis., Zürich, 1954
- Goethe J.W., *Viaggio in Italia*, Rizzoli, Milano 1991
- Goethe J.W., *Morfologia*, Nino Aragno, Torino 2013
- Goethe, J.W., *Maximen und Reflexionen*, Edition Holzinger, 2013
- Goethe J.W., *Teoria della natura*, SE, Milano 2020
- Kuhn T., *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago 1970
- Lichtenstern C., *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes: Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys*, VCH Verlagsgesellschaft, Berlin 1990
- Maatsch J. (ed.), *Morphologie und Moderne: Goethes ›anschauliches Denken‹ in den Geistes-und Kulturwissenschaften seit 1800*, de Gruyter, Berlin 2014
- Maggiore V., *Ernst Haeckel tra Estetica e Morfologia. Un pensiero che prende forma*, Quiedit, Verona 2020
- Moiso F., *Goethe tra arte e scienza*, CUEM, Catania 2001
- Müller R. et al. (eds.), *Morphologie als Paradigma in den Wissenschaften*, Frommann- Holzboog, Stuttgart 2022
- Powik A. C., *Goethe's poetic epistemology and the visual arts*, University of Washington, 1999
- Schellenberg R., *The Self and Other Things: Goethe the collector*, in "Publications of the English Goethe Society", 81/3 (2013), pp. 166-177
- Steigerwald J., *Goethe's morphology: Urphänomene and aesthetic appraisal*, in "Journal of the History of Biology", 1999, pp. 291-328
- Stelzer O., *Goethe und die bildende Kunst*, Springer, Berlin 2013
- Vercellone F., Tedesco S. (ed.), *Glossary of Morphology*, Springer, 2022
- Wittgenstein L., *Philosophical Investigations*, Wiley-Blackwell, Oxford 2009

# *Heidegger on Poetry and Thought. From Metaphor to Dialogue*

Nicola Ramazzotto\*

## ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze Heidegger's critique for which the metaphysical conception of art is necessarily "metaphorical", meaning a view that separates the spiritual and truthful content of art from the sensible and linguistic level in which it is expressed. The first part of this paper will analyze Heidegger's critique of aesthetics with a particular focus on its metaphorical consideration of language. I will show how Heidegger considers Hegel to be the ultimate example of this view of art and language, I will try to trace the reasons for it, and I will emphasize the connection between metaphor and the end of art. In the second part, I will instead show Heidegger's contrasting view of the relationship between poetry and language, which will be seen as two autonomous and equal responses to the event of the truth of being.

## KEYWORDS

Language, Poetry, Thought, Metaphor, Dialogue

## *Introduction*

The purpose of this paper is to analyze one of Heidegger's lesser-known critiques of the metaphysical conception of art: that for which aesthetics is necessarily "metaphorical". By metaphorical, Heidegger means a view that separates the spiritual and truthful content of art from the sensible and linguistic level in which it is expressed. According to Heidegger, this structure is particularly evident in the case of the relationship between poetry and thought, and Heidegger himself singles out Hegel as the best example of this metaphorical treatment of poetic language. For Heidegger, because of the systematic character of his aesthetics, Hegel cannot consider poetic language autonomously, or from a point of view equal to conceptual thought, but the language of poetry is to be necessarily overcome in the language of aesthetics, of the *philosophy* of art. Against Hegel's approach, Heidegger wants instead to propose a different conception of the relationship

\* Università degli Studi di Pisa; nicola.ramazzotto@phd.unipi.it.



between poetry and thought: one that sees poetry as something qualitatively different, autonomous but equal to thought, in which it does not need to be resolved.

While the relationship between Hegel and Heidegger's aesthetics is now a classic theme in the secondary literature, especially with regard to the problem of the end of art, the aspect of Heidegger's critique that concerns Hegel's metaphorical conception of art has received far less attention.<sup>1</sup> Nonetheless, together with the analysis of Heidegger's statements on metaphor, the other aim of this paper is to explicit what Heidegger only hints: that the metaphorical conception of art, which pertains to metaphysical aesthetics, is linked to the end of art. For this reason, I will argue that Heidegger's attempt to overcome aesthetics must go through a new conceptualization of the relationship between poetry and thought, opposite to the metaphorical one of aesthetics as typified by Hegel.

The first part of this paper will analyse Heidegger's critique of aesthetics with particular focus on its metaphorical consideration of language. I will show how Heidegger considers Hegel to be the ultimate example of this view of art and language, I will try to trace the reasons for it, and I will emphasize the connection between metaphor and the end of art. In the second part, I will instead show Heidegger's contrasting view of the relationship between poetry and language, which will be seen as two autonomous and equal responses to the event of the truth of being.

### *Aesthetics and the Metaphor of the End of Art*

As is well known, for Heidegger aesthetics is not a neutral science whose task is to analyse art. On the contrary, aesthetics is an essentially modern phenomenon whose origin and purpose are dictated by the framework from which it emerges: modern metaphysics and its project of transforming the world.<sup>2</sup> Aesthetics means, therefore, something more than just one philosophical dis-

<sup>1</sup> On the relationship between Hegel and Heidegger on aesthetics in general, see (Grossmann 1996); (Frischmann 2010); and (Pöggeler 1984). On the theme of the "end" of art, see (Geulen 2002); (Pippin 2014); (Schwenzfeuer 2011); and (Siani 2020). Among the works who deal explicitly with Hegel and Heidegger's different considerations on poetic language are (Nuzzo 2015) and (Ramazzotto 2022). The use of these secondary sources for this paper will be discussed as it becomes relevant. Unless otherwise indicated, translations are mine.

<sup>2</sup> In his essay *The Age of the World Picture*, Heidegger lists aesthetics, along with modern science, machine technology, culture, and the loss of the gods, as one of the phenomena of the essential ground ruling over modernity. For a recent account of Heidegger's path into modernity, see (Gander & Striet 2017).

cipline among others. Aesthetics is primarily an attitude as much philosophical as practical and institutional.<sup>3</sup> Heidegger describes it thusly:

“The study of the emotional state of man, insofar as the ‘beautiful’ is related to it; i.e. the study of the beautiful (of art) in its relation to the emotional state (as producing and enjoying).

The work in its surface – relation to the state as object.

The work of art as an object for a subject. Fundamental is the subject-object relation as a feeling relation (about truth and being and the like a decision has already been made)” (Heidegger 1990, 2)

This definition already reveals some of Heidegger’s most famous criticisms of the aesthetic conception of art. The first and most well-known is that against which Heidegger rails in the first part of the essay on *The Origin of the Work of Art* (Heidegger 2002, 5-14), for which aesthetics regards the work of art as an object, albeit of a peculiar class.<sup>4</sup> The definition of the work as an object is, in fact, a reflection of the fundamental dichotomy of metaphysics, that between subject and object, and is therefore incapable of capturing the originating and event-like character of the work of art. On the contrary, the subject-object dichotomy not only deprives the work of its capacity to originate, but also determines the horizon of its possible fruition, which is reduced to mere lived experience (*Erlebnis*).<sup>5</sup> If art can be nothing more than the distracted enjoyment of the individual, then art loses its most important task: that of establishing the event of being and thus constructing a horizon of shared meanings by which a historical people can dwell. Heidegger is not shy with words on this point, going so far as to say: “Experience (*Erlebnis*) is the standard-giving source not only for the appreciation and enjoyment of art but also for its creation. Everything is experience. But perhaps experience is the element in which art dies” (Heidegger 2002, 50).<sup>6</sup>

These two critiques, encapsulated in the above definition of aesthetics, are the two most famous, but they are not the ones I

<sup>3</sup> See on this (Bernasconi 1985, 32).

<sup>4</sup> On this topic von Herrmann’s commentary remains unparalleled (Von Herrmann 1994, 1-104), but see also (Harries 2009, 69-82) and (Kockelmans 1985, 110-137).

<sup>5</sup> On the notion of *Erlebnis* in Heidegger see (Farin 2021, 467), for whom “lived experience itself is nothing other than a product, the skilfully prepared, organized, and procured and provided content for the subject, i.e., the thrills and sensations, the endless novelties and titillating scandals, the exciting and exotic adventures, the intoxication and relief from the boredom of an ever more regimented existence within the ‘total unquestionableness of the age’ (*Zeitalter der völligen Fraglosigkeit*) (GA65:107). The ‘hunt after exciting experiences’ (*Jagd nach Erlebnissen*) is supported and showcased by the machinery of the culture industry (*Kulturbetrieb*) (GA65:124)”.

<sup>6</sup> For a broader interpretation of this provocative sentence, see (Amoroso 2015).

will focus on. I will instead discuss a third critique of the modern conception of art: that, already mentioned, by which aesthetics is inherently ‘metaphorical’.<sup>7</sup> According to this view, the work of art consists of two parts: a sensible part, which conveys the content, and a supersensible part, which is the actual content of art. This is particularly evident in the case of poetry. In the context of one of his courses on Hölderlin, Heidegger puts it thusly:

In the poetic work, however, these things of nature assume the role of appearances that can be grasped as something sensuous [*sinnlich*], as something that offers a view and thus provides an ‘image’. Yet in the poetic work such images present not only themselves, but also a nonsensuous meaning. They ‘mean’ something. The sensuous image points toward a ‘spiritual’ content, a ‘sense’ [*Sinn*]. The river that is named and that appears in the image [*Bild*] is a ‘symbolic image’ [*Sinnbild*] (Heidegger 1996, 16).

The separation of the two realms of the sensible and the supersensible is not merely a distinction, but has an overtly hierarchical character: the true meaning of art lies in the supersensible message, and the sensible has the mere task of being its vessel. Heidegger indeed links this ‘transportation’ of meaning from the sensible to the supersensible to the etymology of metaphor as μεταφορά.<sup>8</sup> The aesthetic conception of art is then metaphorical in the sense that it separates sensible and supersensible aspects and orders them hierarchically, giving priority to the spiritual meaning that is contained in the work. Since the metaphorical conception of art is an essential feature of aesthetics, for Heidegger it too has its roots in metaphysics, from which aesthetics inevitably derives:

“The idea of ‘transposing’ and of metaphor is based upon the distinguishing, if not complete separation, of the sensible and the nonsensible as two realms that subsist on their own. The setting up of this partition between the sensible and nonsensible, between the physical and nonphysical is a basic trait of what is called metaphysics and which nonnatively determines Western thinking. [...] When one gains the insight into the limitations of metaphysics, ‘metaphor’ as a normative conception also becomes untenable [...]. The metaphorical exists only within metaphysics” (Heidegger 1991, 48)

<sup>7</sup> Heidegger’s theory of metaphor provoked a great deal of debate in the 1970s, animated above all by a series of exchanges between Ricoeur and Derrida. Although both approach the problem of metaphor from the perspective of the history of metaphysics, both Derrida and Ricoeur offer critical readings designed to support their own basic thesis of a possible rehabilitation of metaphor in a post-metaphysical perspective. On this debate, see (Amalric 2006). Much less interest has been shown in a more faithful reconstruction of the role metaphor in Heidegger. Indeed, apart from an article by Greisch (Greisch 1973), and parts of books by de Bestegui (de Bestegui 2012), Resta (Resta 1988) and Martinengo (Martinengo 2016), the question of metaphor has tended to be situated within the broader – but certainly related, as we shall see – problem of translation. Example of this tendency are (Nardelli 2021); (Giometti 1995); and (Gondek 1996).

<sup>8</sup> Heidegger also identifies similar etymologies for symbol (σύμβολον) and allegory (ἄλλοις ἄγορεύω), bringing together metaphor, symbol, and allegory in the macro-category of the sense-image [*Sinnbild*].

This passage shows that there is a close relationship between metaphor, aesthetics, and metaphysics. Indeed, metaphor presupposes in its structure the separation of the two domains of the sensible vehicle and the spiritual message. These two domains, in turn, are the result of the more general separation within reality between what is physical, and therefore sensible, and what is metaphysical, and therefore super-sensible. This separation is a rank distinction: the entity, as sensible, is subject to the being of the entity, to the suprasensible, stable, true, and certain, on which it depends ontologically, epistemologically, and evaluatively. Here lies the foundation of the structure of metaphor as transposing: in the broader ontological distinction typical of modern metaphysics, of which metaphor, like aesthetics, is nothing but a phenomenon.

The quoted passage offers a clue concerning the way in which the metaphorical conception of art typical of aesthetics can be overcome. Because of the deep ontological roots that the metaphorical has proven to have, to consider it a mere rhetorical tool that can be easily discarded would be like treating the symptoms while ignoring the disease. On the contrary, for metaphor as a conception to become truly untenable, Heidegger says, it is necessary to “gain insight into the limitations of metaphysics” (*ibidem*). In doing so, one removes the ground on which metaphorical conception feeds, and one discovers, as Heidegger concludes, that the metaphorical is not something natural and intrinsic to art, but “exists only within metaphysics” (*ibidem*).

Overcoming the metaphorical means overcoming the metaphysical concept of art. In turn, however, overcoming the metaphysics of art “does not mean thrusting aside a discipline” (Heidegger 2003, 85), as if it were simply an error to be corrected. It rather means engaging in a thinking confrontation with it, especially with that moment that constitutes its most successful formulation. Heidegger confirms this in another passage where he reiterates his own interpretation of aesthetics as metaphorical:

“In all metaphysics, the work of art counts as something sensuous that does not exist just for itself; rather, what is sensuous about the artwork is as it is in the artwork: it exists for the nonsensuous and suprasensuous, for that which is also named the spiritual or spirit. Given this, we can understand a statement made by that thinker who, in the first half of the previous century, created the most comprehensive metaphysics of art. Hegel says in his *Lectures on Aesthetics* (*Werke* X, I, 48): ‘What is sensuous in the work of art is meant to have existence only insofar as it exists for the human spirit, and not insofar as it itself exists for itself as something sensuous’ (Heidegger 1996, 17)

Heidegger names Hegel as the best example of a metaphorical conception of art. The reason for this choice is explicit: the choice falls on Hegel because he is the ultimate example of a metaphysics

of art, again reiterating the link between metaphor and metaphysics.<sup>9</sup> If Heidegger's goal is then to overcome the metaphorical conception of art, it will be necessary to understand what makes Hegel the apogee of metaphysical aesthetics, and then how this aspect is reflected in the question of metaphor.

The first side is simpler, especially since Heidegger confirms it in several texts: the fundamental thought that sets Hegel apart as the culmination of the metaphysical conception of art is the thesis of the end of art. Speaking of Hegel as one of the "basic developments in the history of aesthetics" (Heidegger 1979, 77), Heidegger makes it clear: "the achievement of aesthetics derives its greatness from the fact that it recognizes and gives utterance to the end of great art as such" (Heidegger 1979, 84). What then is the connection between the end of art and metaphor? Heidegger does not explicitly answer the question, but it is not difficult to infer something from the preceding quotation in which Heidegger cites Hegel as the best example of the metaphorical conception of art. On the one hand, in Heidegger's eyes, Hegel has a metaphorical conception of poetic language, in which the sensitive and imaginative aspect of poetic language is always already overcome in the conceptual aspect into which poetry must be translatable.<sup>10</sup> On the other hand, not only is the individual work of art metaphorical, but art itself as a form of spirit seems to have a metaphorical structure. Taking up Hegel's quote chosen by Heidegger, in fact, "what is sensuous in the work of art is meant to have existence only insofar as it exists for the human spirit, and not insofar as it itself exists for itself as something sensuous" (Heidegger 1996, 17). The meaning of art is thus metaphorically transposed from the sensible level to the spiritual level, which in the modern world is the only one capable of conveying the fullness of the truth of the spirit. This last thesis is precisely the thesis of the end of art, or the past character of art in

<sup>9</sup> Heidegger is consistent with this determination of Hegel's position as the fulfilment of aesthetics, as can be seen both in the *Afterword to The Origin of the Work of Art*, where Hegel's aesthetics is referred to as "the most comprehensive reflections on the nature of art possessed by the West – comprehensive because thought out of metaphysics" (Heidegger 2002, 51), as well as in the sketch of a history of aesthetics, titled *Six Basic Developments in the History of Aesthetics*, to be found in his *Nietzsche*. Here, Hegel's aesthetics is said to be "the historical moment when aesthetics reaches its greatest possible height, breadth, and rigor of form" and "the final and greatest aesthetics in the Western tradition" (Heidegger 1979, 84). On Hegel and Heidegger's history of aesthetics, see (Amoroso 2017, 133-146). The reason for this consistency comes from the fact that Hegel is the fulfilment of aesthetics because he is also the fulfilment of metaphysics: "The completion of metaphysics begins with Hegel's metaphysics of absolute knowledge as the Spirit of will" (Heidegger 2003, 89).

<sup>10</sup> For reasons of brevity, it is not possible to present this argument in full here, for which refer to (Ramazzotto 2022).

the modern world.<sup>11</sup> The thesis of the end of art, then, insofar as it affirms the inability of art to be an autonomous and full expression of truth, and insofar as it makes truth reside in the supersensible of the spirit, is inherently metaphorical. Metaphor and the end of art are two sides of the same coin: art ends insofar as its metaphorical conception is established, and conversely, modernity advances a metaphorical conception because of the end of art, unable to fulfill its role as an expression of truth.

If all of this is true, then Heidegger's attempt to overcome aesthetics must start from a new way of understanding the relationship between poetry, art, and philosophy, one that does not see art as a "not-yet" that must be metaphorically transposed into the concept.<sup>12</sup> This new way of understanding this relationship, one that does not separate and order two levels, physical and metaphysical, but shows the difference and equality between poetry and thought, will be argued to hinge on the notion of dialogue.

### *Heidegger and the Dialogue Between Poetry and Thought*

For obvious reasons of brevity, it is not possible to give a comprehensive overview of the relationship between philosophy, poetry, and language in Heidegger. For the purposes of this article, it will suffice to point out the differences with Hegel and to offer some general considerations.<sup>13</sup>

First, in opposition to Hegel and in opposition to the entire history of metaphysics, especially modern metaphysics, Heidegger

<sup>11</sup> It is worth noting that my attempt here is not to reconstruct Hegel's complicated, multifaceted, and controversial thesis of the end of art, but to follow Heidegger's interpretation of it. There is no doubt that Heidegger isolates Hegel's quotation and bends it to better serve his own purposes, but the goal of this paper is not to see whether Heidegger is right in his interpretation of Hegel or not, but rather to make it explicit and to elaborate on it.

<sup>12</sup> The formulation comes from (Menke 2009).

<sup>13</sup> Also from a textual point of view, we will limit ourselves here to the texts after the *Kehre*, and in particular to what Vallega-Neu rightly calls Heidegger's "poietic texts" (Vallega-Neu 2018). For a general framework and a more comprehensive analysis of the themes of poetry, language, and their relationship to thought, see the following texts: (White 1979); (Gethmann-Siefert 1990); (De Alessi 1991); (Travers 2012) (Denker e Zaborowski 2014); (Balazut 2017); and (Bambach e Theodore 2019). An interesting theme for the Heidegger-Hegel comparison on poetry, which we will not touch on, is that of agency and subjectivity, which also has inevitable political implications. On the comparison between Hegel and Heidegger see (Siani 2020). For a more general discussion of poetic agency and its political implications in Heidegger, see (Cooper 2020) and (Gosetti-Ferencei 2009). Many texts have also attempted to reconstruct Heidegger's dialogues with individual poets, such as Rilke, Hölderlin and Celan. See for example (Mariafioti 2015); (Allen 2017); and (Siani 2019).

reiterates his critique of the 'metaphorical' conception of language. According to Heidegger, already in Aristotle there is the beginning of a conception of language for which words are nothing more than phonic signs of a meaning that will be interpreted as spiritual (Heidegger 1982, 96-97). In the course of the history of metaphysics, then, spiritual meaning, as a supersensible moment, will acquire the primacy that will later be expressed in Hegel. The fulfilment of this vision of language occurs for Heidegger in the world of accomplished technology, in which language becomes nothing more than the 'expression' of subjectivity and the 'communication' between two subjects. Against this techno-metaphysical conception of language, Heidegger instead asserts that language is not simply the vehicle of a predetermined content. As Travers puts it, "Heidegger, then, aspires to a union of thought and language where the latter is not simply a vehicle for the former: it is the former grasped as the presence of being" (Travers 2012, 14). In other words, the word is not an arbitrary construct resulting from a prefigured thought, but rather it is what names and gives being to thought. The contrast with Hegel could not be clearer: whereas for Hegel language is indeed the principal instrument of thought, but nevertheless a manifestation of it, for Heidegger, as Amoroso says, "it is thought that is at the service of language, not language at the service of thought" (Amoroso 1993, 130). This opposition is most evident in the case of poetic language and its use of 'metaphors'. If for Hegel the imaginative aspect of language was still a metaphor for the concept, i.e., a deficient aspect that must aspire to resolve itself in the clarity of philosophy, this is not the case for Heidegger. Referring to Hölderlin's river poems, for example, Heidegger states that "the rivers in Holderlin's poetry are, however, in no way sense-images [*Sinnbilder*]" (Heidegger 1996, 18, tr. modified). Since they are not sense-images, they also do not reflect their metaphorical structure and "the 'rivers' are therefore not to count as symbols of a higher level or of 'deeper'" (Heidegger 1996, 18). There is no further, transcendent meaning beyond the poetic wording, but the event of meaning occurs *in* the poem itself: it is *in* the poem that, for Heidegger, the place of human dwelling on earth is founded.

This point needs to be explored further. Heidegger's idea of an event of meaning within the poetic act also inevitably entails a re-evaluation of the two aspects of poetic language which for Hegel were instead two limits to the freedom of thought: the sensitive aspect and the ambiguity of poetry.<sup>14</sup> Beginning with the former,

<sup>14</sup> As is so often the case, Heidegger is much more informative and meticulous in his critique of the metaphysical conception of language, and much vaguer when it comes to



Heidegger always shows in his interpretative practice that he gives deep significance to the rhythm, sound, and harmony of poetic language, considering them essential parts of the poetic act. Even from a theoretical point of view, Heidegger comes to find in the sensitive aspect of poetic language its “earthiness”.<sup>15</sup> The sound of language is its belonging to the earth, and thus to the principle of beyondness that it entails with respect to any project of meaning as a world. The language of poetry is always beyond any single explanation, it is superabundant and always rich in new meanings. This earthly aspect of language is thus connected to Heidegger’s second revaluation: that of the polysemy of poetry. In Heidegger’s words: “This language is essentially ambiguous, in its own fashion. We shall hear nothing of what the poem says as long as bring it only this or that dull sense of unambiguous meaning” (Heidegger 1982, 192). To listen to poetry is to understand its ambiguous character. Ambiguous, however, does not mean vague or indefinite, but rather that the poem is always further and always new, that it cannot be reduced to any single configuration of meaning, but that it is always open to new horizons.<sup>16</sup> The revaluation of this polysemic richness of poetry also involves the rejection of a continuity between poetry and thought, whereby thought is given the task of conceptually ‘explaining’ poetry. This kind of explanation belongs to metaphysical aesthetics. For Heidegger, instead, there is no “truthful element” in art that philosophy should extract, nor is poetry simply unfulfilled thought (as in Hegel).<sup>17</sup> This is why, in the preface to his *Elucidations of Hölderlin’s Poetry*, Heidegger states emphatically that “the present *Elucidations* do not claim to be contributions to research in the history of literature or to aesthetics” (Heidegger 2000, 21).<sup>18</sup> They do not belong to aesthetics because they do not seek to resolve poetry through philosophy, nor, as Heidegger says elsewhere, to “subject [...] the poetizing to the torture rack of concepts” (Heidegger 2018, 4). On the other hand, contrary to how some of the more critical commentators have interpreted it, Heidegger’s claim to the autonomy of poetry does not

detailing the new conception of which he wants to be the promoter. This is why Heidegger never goes so far as to write a ‘poetics’ – a task that would still sound too metaphysical for him. On Heidegger’s unwritten poetics, see (Appelhans 2002).

<sup>15</sup> “The sound of language, its earthiness, is held with the harmony that attunes the regions of the world’s structure, playing them in chorus” (Heidegger 1982, 101).

<sup>16</sup> For Heidegger, art is therefore always a sign (*Zeichen*), but not in the sense of Hegel, for whom the sign is the lowering of the sensible, but rather a sign in the sense of indicating (*zeichnen*), of a hinting (*winkeln*), of a constant foreshadowing of new possibilities for human dwelling, of which poetic song is the institution. See (Heidegger 2000, 186).

<sup>17</sup> “Thinking is not simply the interpretation of poetry, which, as art in the sense of Hegel’s absolute metaphysics, has been completed and has come to an end” (Heidegger 2013, 267).

<sup>18</sup> On this preface, see the commentary by (Amoroso 1993, 117-118).

imply the abandonment of any form of rigour or conceptuality in interpretation. As Riedel puts it: “For Heidegger, the step towards poetry does not mean an escape from philosophy, for example in the manner of Romantic thought [...] Poetry, in the sense that Heidegger and Hölderlin retain, does not entail a ‘poetisation’ of the world” (Riedel 2000, 26). If, for Heidegger, the language of aesthetics is to be overcome, and if this does not lead to a romantic or mystical escapism, a final question remains: what is the actual relationship between philosophy and poetry, and how is this relationship related to language?

Heidegger’s answer can be summed up in a phrase that appears several times in his work: “We may know much about the relation between philosophy and poetry. Yet we know nothing of the dialogue between poets and thinkers, who dwell near one another on mountains most separate” (Heidegger 1998, 237).<sup>19</sup> Heidegger’s formula shows a profound commonality between poetry and thought, but it does not declare their identity. What binds thought and poetry together is their common belonging to the domain of language: “Both poetry and thinking are distinctive Saying in that they remain delivered over to the mystery of the word as that which is most worthy of their thinking, and thus ever structured in their kinship” (Heidegger 1982, 155-156). The closeness of poetry and thought does not come from a posterior and arbitrary juxtaposition, but from their common belonging to a domain that surmounts them and gives them their essence: this is the event of saying as an institution of meanings in which humans dwell (Heidegger 1982, 90). Poetry and thought, however, relate to this event in different ways.<sup>20</sup> Heidegger summarizes this difference thusly: “The disparity in the extreme equality is nevertheless manifest in the fact that the poetical is grounded in becoming at home, whereas the thoughtful leads away into the un-homelike of question-worthiness” (Heidegger 2013, 283).<sup>21</sup> Concretely, for Heidegger this means that the poet has the task of establishing a people’s becoming at home in the world, that is, of naming things and giving them meaning, of reveal-

<sup>19</sup> For a more thorough comment on this sentence, see (Amoroso 1993, 126-136) and (Cattaneo 2022).

<sup>20</sup> Not that this means a clear separation, as Heidegger reiterates for example in (Heidegger 1982, 69-70). Heidegger himself, however, sometimes seems to fall back on these somewhat sharp distinctions, especially in his unpublished texts, where the need to make the distinction between thought and poetry clear first of all to himself sometimes leads to an almost dualistic differentiation. See, for example, the tables in (Heidegger 2013, 285-286).

<sup>21</sup> The problem of the becoming-at-home and of the un-homelike is at the centre of O’Donoghue’s book, which also contains a chapter on thinking and thought (O’Donoghue 2012).

ing them and bringing them into being, and thus of constructing a horizon of meanings by which people can dwell.<sup>22</sup> Poets are given the task of establishing the poetic habitation of humans on earth, as Hölderlin's famous lines states: "*Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet / Der Mensch auf dieser Erde*".<sup>23</sup> If poets must found by naming, philosophers are given the opposite and complementary task: "Thinking is poetizing away from [*Weg-dichten*], *de-founding*" (Heidegger 2013, 284). This means that philosophers have the task of ensuring that any horizon of meaning never lapses into staleness, but that the generative force of the poetic is always preserved from the risk of erosion that it inevitably runs. In other words, philosophers must keep open the difference between being and beings in the form of the ulteriority of being from any institution of the meaning of beings, reaffirming its character of an event.<sup>24</sup>

The relationship between art and thought is one of autonomous proximity or intimate distance. Nevertheless, the boundaries between poetry and philosophy in terms of language are never static, but historical, just as the institutive and destitutive acts that characterise them are historical:

"Because philosophy *says* be-ing and is, therefore, only as word in word, and because its word never merely means or designates what is to be said but precisely in saying is be-ing itself, philosophy might hurriedly try to cross directly over into *poetry* as help in need and especially as receptacle. And yet this always remains an entanglement at the roots of what is of equal rank to philosophy and which on account of its most ownmost sways by itself, and from time immemorial incessantly avoids the thinking of be-ing. For, the ownmost of poetry also grounds history but differently; poetry's 'times' do not coincide with those of thinking" (Heidegger 2006, 42)

For Heidegger, in the age of fulfilled metaphysics, it is not yet possible to accept the institution of the event of being in poetry. On the contrary, "now thinking must think *in advance* of poetiz-

<sup>22</sup> On the role of poetry in the becoming-at-home, see (Heidegger 1996, 146-148). On the naming, see (Heidegger 1996, 21): "Naming' means: to call to its essence that which is named in the word of poetizing, and to ground this essence as poetic word. Here, 'naming' is the name for poetic telling". On the "saying" as "making appear" and "setting free" of a world, see (Heidegger 1982, 93).

<sup>23</sup> Heidegger interprets this quote in many texts, among which see at least (Heidegger 2000, 51-66) and (Heidegger 2001, 205-227). This quote also constitutes the title of an important collection of essays on Heidegger and Hölderlin by the Heidegger-Gesellschaft (Trawny 2000).

<sup>24</sup> The de-founding character of philosophy, as opposed to the founding character of poetry, also leads to a different relationship with immediacy: while poetry can and must institute the immediacy of things by naming them and can therefore also make use of images and must present itself as persuasive, philosophy must work in the extreme mediation of the separation between being and beings, and therefore be without images and appear as destructive. See (Heidegger 2013, 278).

ing” (Heidegger 2013, 278).<sup>25</sup> It is first of all necessary to reaffirm and reopen the difference between being and beings, in order to be ready to listen to the word of poetry that will establish the new event of being, which in turn will open the horizon of meanings where future humanity will dwell.<sup>26</sup>

## Conclusion

In conclusion, we can try to summarise how Heidegger formulates the relationship between poetry and thought with respect to language and how this differs from Hegel’s metaphorical and aesthetical consideration of poetic language. If for Hegel the language of poetry, from a systematic point of view, was simply a stage to be passed through in order to arrive at the true language of the spirit, which is the prose of the concept, in Heidegger there is no such hierarchical relationship. On the contrary, poetry and thought arise from the same event of being to which they correspond in different but equal and complementary ways. To use a term dear to Heidegger, it can be said that, unlike Hegel, in Heidegger that between poetry and thought is truly a *Gespräch*, a conversation. Poetry and thought can listen to each other, they can talk to each other as equals and, as in any authentic dialogue, their coming into dialogue originates from a distance that is not overcome, but rather determined by the mutual emergence of the same (*selbe*) that is never the identical (*gleiche*).<sup>27</sup> To speak of the relationship between poetry and thought, the words of Hölderlin’s poetical thought still stand out:

<sup>25</sup> On this *Vor-denken*, see (Jamme 1984).

<sup>26</sup> In this manner is to be interpreted Heidegger’s famous and provocative claim by which: “Philosophy is now in the first place preparation for philosophy by way of the construction of the most proximate foyers in whose spatial structure the words of Hölderlin can be heard, be answered by Da-sein, and in this answer be grounded for the language of the future human being” (Heidegger 2012, 333).

<sup>27</sup> “Poetry and thinking meet each other in one and the same only when, and only as long as, they remain distinctly in the distinctness of their nature. The same never coincides with the equal, not even in the empty indifferent oneness of what is merely identical. The equal or identical always moves toward the absence of difference, so that everything may be reduced to a common denominator. The same, by contrast, is the belonging together of what differs, through a gathering by way of the difference. We can only say ‘the same’ if we think difference. It is in the carrying out and settling of differences that the gathering nature of sameness comes to light” (Heidegger 2001, 216). On Heidegger’s notion of dialogue, see (Amoroso 1993, 195-224). On the possibility of determining that between poetry and thinking as a dialogue, see (Heidegger 1982, 160-161): “Only a poetic dialogue with a poet’s poetic statement is a true dialogue – the poetic conversation between poets. But it is also possible, and at times indeed necessary, that there be a dialogue between thinking and poetry, for this reason: because a distinctive, though in each case different, relation to language is proper to them both. The dialogue of thinking with poetry aims to call forth the nature of language, so that mortals may learn again to live within language”.

“Viel hat erfahren der Mensch.  
Der Himmlischer viele genannt.  
Seit ein Gespräch wir sind  
Und hören können voneinander”

## References

- Allen W., *Ellipsis: Of Poetry and the Experience of Language after Heidegger, Hölderlin and Blanchot*, Albany, SUNY Press 2017.
- Amalric J.-L., *Ricoeur, Derrida. L'enjeu de la métaphore*, PUF, Paris 2006.
- Amoroso L., ‘Arte, poesia e linguaggio’, in F. Volpi (ed.), *Guida ad Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 199-223.
- *Da Kant a Heidegger. Saggi di estetica*, ETS, Pisa 2017.
- *Lichtung. Leggere Heidegger*, Rosenberg & Sellier, Torino 1993.
- ‘Stirbt die Kunst im Erlebnis? Heidegger und Hegel’, in K. Vieweg et. al. (eds.), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Fink, Paderborn 2015, pp. 231-246.
- Appelhans J., *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie*, Niemeyer Verlag, Berlin 2002.
- Balazut J., *Heidegger et l'essence de la poésie*, L'Hartmattan, Paris 2017.
- Bambach C., George T., *Philosophers and Their poets. Reflections on the Poetic Turn in Philosophy since Kant*. SUNY Press, Albany 2019.
- Bernasconi R., *The Question of Language in Heidegger's History of Being*, Macmillan, London 1985.
- Cattaneo F., “Sulle più alte montagne”. *Pensare e poetare in Heidegger*, in “estetica. studi e ricerche”, 1 (2022), pp. 67-88
- Cooper I., *Poetry and the Question of Modernity, From Heidegger to the Present*, Routledge, London 2020.
- De Alessi F., *Heidegger lettore dei poeti*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991.
- de Beistegui M., *Aesthetics After Metaphysics. From Mimesis to Metaphor*, Routledge, London 2012.
- Denker A., et. al., *Heidegger und die Dichtung*. Karl Alber Freiburg 2014.
- Farin I., ‘Lived Experience (Erlebnis)’, in M. Wrathall (ed.), *The Cambridge Heidegger Lexicon*, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 466-467.
- Frischmann B., *Sprache-Dichtung-Philosophie: Heidegger und der deutsche Idealismus*, Alber, Freiburg-München 2010.
- Gander H.-H., Striet, M., *Heideggers Weg in die Moderne*, Vittorio

- Klostermann, Frankfurt A. M. 2017.
- Gethmann-Siefert A., *Verführerische Poesie. Zu Heideggers Dichtungsinterpretation*, in „Phänomenologische Forschungen“, 23 (1990) pp. 104-165.
- Geulen E., *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchs nach Hegel*. Suhrkamp, Berlin 2002.
- Giometti G., *Martin Heidegger: Filosofia della traduzione*. Quodlibet, Macerata 1995.
- Gondek H.-D., *Das Übersetzen denken: Übersetzen und Übersetzen*, in „Heidegger Studies“, 12 (1996), pp. 37-55.
- Gosetti-Ferencei J.A., *Heidegger, Hölderlin and the Subject of Poetic Language. Toward a New Poetics of Dasein*, Fordham University Press, New York 2009.
- Greisch J., *Les mots et les roses. La métaphore chez Martin Heidegger*, in “Revue des Sciences Théologiques et Philosophiques”, 57 (1973), pp. 433-455.
- Grossmann A., *Spur zum Heiligen. Kunst und Geschichte in Widerstreit zwischen Hegel und Heidegger*, Bouvier, Bonn 1996.
- Harries K., *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Springer, Berlin 2009.
- Heidegger M. *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* (1997); transl. *Contributions to Philosophy (of the Event)*, Indiana University Press, Bloomington 2012.
- *Besinnung* (1997); transl. *Mindfulness*, Continuum, London-New York 2006.
- *Das Ereignis* (2009); transl. *The Event*, Indiana University Press, Bloomington 2013.
- *Der Satz vom Grund* (1977); transl. *The Principle of Reason*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (1981); transl. *Elucidations of Hölderlin's Poetry*, Humanity Books, New York 2000.
- *Hölderlins Hymne „Andenken“* (1982); transl. *Hölderlin's Hymn "Remembrance"*, Indiana University Press, Bloomington 2018.
- *Hölderlins Hymne „Der Ister“* (1981); transl. *Hölderlin's Hymn "The Ister"*, Indiana University Press, Bloomington 1996.
- *Holzwege* (1977); transl. *Off the Beaten Track*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- *Nietzsche I* (1996); transl. *Nietzsche. Volume I: The Will to Power as Art*, New York: Harper & Row 1979.
- *Poetry, Language, Thought*, HarperCollins, New York 2001.
- *The End of Philosophy*, Chicago University Press, Chicago 2003.
- *Unterwegs zur Sprache* (1985); transl. *On the Way to Language*, Harper & Row, New York 1982.



- *Wegmarken* (1976); transl. *Pathmarks*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- *Zur Überwindung der Aesthetik: Zu „Ursprung des Kunstwerks“*, in „*Heidegger Studies*“ 6 (1990), pp. 5-7.
- Jamme C., „*Dem Dichten Vor-Denken*“. *Aspekte von Heidegger* „*Zwi-  
esprache*“ mit Hölderlin im Kontext seiner Kunstphilosophie, in „*Zeitschrift für philosophische Forschung*“, 38 (1984), pp. 191-218.
- Kockelmans J., *Heidegger on Art and Art Works*, Martinus Nihjoff, Dordrecht 1985.
- Kolb D., *The Critique of Pure Modernity. Hegel, Heidegger and After*, University of Chicago Press, Chicago 1986.
- Mariafioti R.M., *Das Dichterische Wort ‘des’ Seyns. Heidegger, Hölderlin, Rilke*, in “*Heidegger Studies*”, 31 (2015), pp. 41-67.
- Martinengo A., *Filosofie della metafora*, Guerini e Associati, Milano 2016.
- Menke C., ‘*Noch nicht. Die philosophische Bedeutung der Ästhetik*’, in H. Maye et. al.(eds.), *Ästhetische Regime um 1800*, Fink, München 2009, pp. 39-48
- Nardelli E., *Al bivio della traduzione. Heidegger e Derrida*, Padova University Press, Padova 2021.
- Nuzzo A., “*What Are Poets For?*”: *Renewing the Question with Hegel and Heidegger*, in “*Philosophy Today*”, 59 (2015), pp.37-60
- O’Donoghue B., *A Poetics of Homecoming: Heidegger, Homelessness and the Homecoming*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012.
- Pippin R., *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*, University of Chicago Press, Chicago 2014.
- Pöggeler O., *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*, Alber, Freiburg-München 1984.
- Ramazzotto N., ‘*Hegel e Heidegger: estetica dell’allegoria e allegoria dell’estetica*’, in A.L. Siani (ed.), *Ragione estetica ed ermeneutica del senso. Studi in onore di Leonardo Amoroso*, ETS, Pisa 2022, pp. 227-236.
- Resta C., *La misura della differenza. Saggi su Heidegger*, Guerini e Associati, Milano 1988.
- Riedel M., ‘*Seinserfahrung in der Dichtung. Heideggers Weg zu Hölderlin*’, in P. Trawny (ed.), “*Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt der Mensch auf dieser Erde*”. *Heidegger und Hölderlin*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000, pp. 19-51.
- Schwenzfeuer, S., ‘*Vom Ende der Kunst. Eine kurze Betrachtung zu Heideggers Kunstwerkaufsatz vor dem Hintergrund des Deutschen Idealismus*’. In D. Espinet, T. Keiling (eds.), *Heideggers “Ursprung des Kunstwerks”. Ein kooperativer Kommentar*,



- Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2011, pp. 160-172.
- Siani A.L., *Antisubjectivism and the End of Art: Heidegger on Hegel*, in "British Journal of Aesthetics", 60/3 (2020), pp. 335-349.
- *Hope and silence. Heidegger and Celan on the subject of poetry*, in "Studi di Estetica", 19/3 (2019).
- Travers M., "Die Blume des Mundes": *The Poetry of Martin Heidegger*, in "Oxford German Studies", 41/1 (2012), pp. 82-102.
- Trawny P., "Voll Verdienst, doch dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde". *Heidegger und Hölderlin*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 2000.
- Vallega-Neu D., *Heidegger's Poietic Writings. From "Contributions to Philosophy" to "The Event"*, Indiana University Press, Bloomington 2018.
- Von Herrmann F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung "Der Ursprung des Kunstwerkes"*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1994.
- White D., *Heidegger and the Language of Poetry*, University of Nebraska Press, Lincoln 1979.
- Young J., *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge University Press, Cambridge 2001.