Aesthetica Edizioni

Preprint
Periodico quadrimestrale
in collaborazione con la Società Italiana di Estetica

Numero Speciale
2026

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 Lenner (Università degli Studi Roma Tre), Gioia Laura Iannilli (Alma Mater Studiorum Università di Bologna), Immacolata De Pascale (Università di Napoli Federico II)

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 Griffero (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*

Paesaggi dell'estetica

Saggi in onore di Paolo D'Angelo

a cura di Daniela Angelucci, Lisa Giombini, Francesca Iannelli, Leonardo Lenner

Aesthetica Edizioni

Il volume è stato pubblicato con un contributo dell'Università degli Studi di Roma Tre, del Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo.

2026 Aesthetica Edizioni

E-ISSN 2785-4442
ISBN 9788877262981

www.aestheticaedizioni.it
info@aestheticaedizioni.it

This is an open access journal distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY-NC-ND 4.0).

Sommario

Prefazione 9
Daniela Angelucci, Lisa Giombini, Francesca Iannelli, Leonardo Lenner

Simbolo

Devi cambiare la tua vita 17
Stefano Catucci

"Es gibt keine Dialektik der Kunstformen": il simbolico in Hegel e il problema delle forme d'arte 29
Mario Farina

Il simbolo come dispositivo estetico: Kant, il Romanticismo e Hegel 43
Serena Feloj

Il simbolismo anomalo dell'arte rupestre 53
Pietro Montani

La vendetta della Sfinge: forma simbolica e morte dell'arte in Hegel 65
Alberto Siani

Storie dell'estetica

Walter Benjamin, la traduzione e l'ironia primo-romantica 79
Francesco Campana

Due interventi sull'estetica crociana 93
Roberto Diodato

La battaglia di Benjamin contro l'estetizzazione della politica e per la politicizzazione dell'arte 103
Leonardo Distaso

Umile. Storia di un'idea estetica 115
Elisabetta Di Stefano

Genealogia e storia dell'estetica 125
Elio Franzini

Echi romantici nel saggio *Sull'essenza della critica filosofica* di Hegel 135
Federica Pitillo

Arte ed estetica in Luigi Mazzini. Un contributo alla prima ricezione dell'estetica hegeliana in Italia (1839-1845) 145
Gabriele Schimmenti

Kunst: Schiller und Hegel über die ästhetische Erziehung 157
Klaus Vieweg

Le arti

Il mito dell'Italia cantante dalla Francia illuminista alla Germania romantica 169
Luca Aversano

Note sul Musicale 179
Massimo Carboni

Artificial intelligence and the challenge to the epistemology of creativity 191
Simona Chiodo

Su una nuova e già *vexata quaestio*: intelligenza artificiale e creatività 203
Mario De Caro

The microscopic and the colossal. The mystery of Michelangelo's seal ring and Hegel's cryptic reflections 211
Francesca Iannelli, Alain Patrick Olivier

L'idylle improbable de la baleine et de l'ours blancs. Pour une Esthétique oxymorique: Van Gogh & Laura Owens 233
Frédérique Malaval

Habitat di luce. Riflessioni sulla luce come medium artistico e politico 243
Federico Vercellone

Letteratura e poesia

Pensiero filosofico e forma letteraria: la prosopopea del tempo in Plotino 251
Riccardo Chiaradonna

Le tante anime della letteratura austriaca 261
Marino Freschi

Immodest Behavior 269
Paul A. Kottman

Dante e la *collatio occulta*. Un esempio dell'arte di celare l'arte nella *Commedia* 281
Giovanni Lombardo

Sull'immaginazione traduttiva tra poesia e filosofia 293
Giovanni Matteucci

Literature and myth. A Bachofen-inspired reading of *Heart of Darkness* 305
Giampiero Moretti

Poesia, memoria e fine dell'arte. Riflessioni su *Patmos* di Friedrich Hölderlin 311
Gabriele Tomasi

Paesaggi

Inconscio urbano 325
Pina De Luca

Landscapes, Urban Architecture and Nature between Beauty and Relation 335
Giacomo Fronzi

The *genius loci* as a Pathic Atmosphere 349
Tonino Griffero

Musica e paesaggio. Note sull'estetica di Schiller 361
Giovanna Pinna

Engadin di Gerhard Richter – fare-immagine con l'over-painting 373
Elena Tavani

Sentieri nel bosco: da Stifter a Sebald 387
Salvatore Tedesco

Interpretare paesaggi: una *vexata quaestio* 395
Massimo Venturi Ferriolo

EMOZIONI

Nutrimento affettivo: i sogni di Theodor Adorno 407
Mariannina Failla

"La potente fontana delle emozioni". Günther Anders
in dialogo con Jean-Paul Sartre 419
Micaela Latini

Emozioni dell'arte ed emozioni reali nel pensiero di Du Bos.
Riflessioni a partire da una lezione di Paolo D'Angelo 431
Maddalena Mazzocut-Mis

Gioco, emozioni e mediazione estetica.
Riflessioni sull'estetica di Paolo D'Angelo 443
Ettore Rocca

Neuroestetismo? Emozioni, arte e senso comune 453
Stefano Velotti

Bibliografia di Paolo D'Angelo 465

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221519

Prefazione

Daniela Angelucci, Lisa Giombini, Francesca Iannelli, Leonardo Lenner*

Dietro la prolifica e varia attività di scrittura di Paolo D'Angelo, testimoniata già dai temi che danno il titolo alle sezioni di questo volume, si intuisce un'atmosfera unitaria: all'interesse concreto per le opere d'arte e per gli oggetti, per i luoghi, i paesaggi, le pratiche, si affianca un'intensa ricerca storica, una inesauribile curiosità e capacità di seguire da vicino i modi in cui, nel tempo, si è pensato e descritto ciò che chiamiamo esperienza estetica. L'interesse per la formazione, la trasformazione e la circolazione dei concetti attraverso cui una cultura ha reso intelligibili fenomeni come l'arte, il paesaggio, il gusto, il giudizio, si declina nel suo lavoro attraverso la ricostruzione dei contesti, dei problemi, degli slittamenti di significato che i concetti subiscono nel corso del tempo.

La prosa di Paolo D'Angelo è volutamente lineare, limpida e poco incline a mettersi al centro come personalità autoriale. A questa trasparenza si accompagna però una speciale leggerezza della scrittura, che consente al discorso di farsi insieme chiaro e profondo, rendendo accessibili contenuti filosofici complessi. Non manca inoltre, nello stile di D'Angelo, una sottile vena ironica, che affiora con misura e che costituisce anche una forma di distanza: un modo per non aderire mai completamente all'oggetto, ma mantenere sempre una consapevole sospensione.

Questa sua idea del lavoro intellettuale, che tiene insieme partecipazione, impegno e distanza, ritorna nelle sue tesi teoriche. Il suo lavoro recente sulle emozioni, pur non negando il loro ruolo nell'esperienza estetica, sottolinea come non ne costituiscono il nucleo fondamentale: lungi dall'essere immediate e autosufficienti, le emozioni sono intrecciate a processi di mediazione concettuale e culturale, che rendono possibile riconoscere e comprendere un'opera come tale. In questo senso, l'esperienza artistica non è mai pura reazione corporea o affettiva, ma implica sempre una di-

* Università Roma Tre

stanza riflessiva, senza la quale l'emozione stessa resterebbe cieca e priva di autentico significato estetico. In questo senso, il sapere, la conoscenza, l'attenzione per i processi storici e per le tecniche non può che alimentare la passione per l'oggetto di studio, in una dialettica tra distacco e avvicinamento. Come scriveva Metz, teorico del cinema, descrivendo con ironia la sua attitudine durante il lavoro: "Amo il cinema. Non lo amo più. Lo amo ancora", a sottolineare l'andirivieni necessario tra coinvolgimento e giusta presa di distanza che costituisce la ricerca. E in questa direzione si possono leggere molte altre tesi filosofiche di Paolo D'Angelo che appaiono sinteticamente, quasi all'improvviso, nelle numerose pagine dei suoi lavori: il paesaggio come identità culturale dei luoghi, per esempio, o l'idea di esperienza estetica come raddoppiamento, esercizio parallelo delle facoltà.

Un momento decisivo nella formazione teorica di Paolo D'Angelo si colloca nel confronto con la lezione di Emilio Garroni (1925-2005), uno dei principali interpreti italiani di Kant, acuto interprete e traduttore (con Hansmichael Hohenegger) della *Critica della facoltà di giudizio*. Da Garroni D'Angelo ha ereditato l'attenzione alle condizioni di possibilità dell'esperienza estetica, nonché una costante diffidenza verso ogni cristallizzazione o irrigidimento sistematico dell'estetica. Questo quadro teorico costituisce il presupposto metodologico del suo duraturo interesse per la filosofia tedesca, in particolare per Kant, Hegel e il Romanticismo, assunti non come momenti di una sintesi pacificata, ma come nodi problematici attraversati da profonde tensioni storiche e concettuali. In continuità con questa impostazione critica si collocano i suoi studi sul simbolo (1989; 2012 nuova edizione), che costituiscono uno dei contributi più originali alla rilettura dell'estetica hegeliana, visto che il simbolo non è interpretato come figura risolutiva della riconciliazione, ma come luogo instabile di mediazione fra sensibile e concettuale, segnato da tensioni e scarti.

Su questo sfondo acquista rilievo centrale lo stesso lavoro di traduzione, inteso da D'Angelo non come operazione meramente tecnica, ma come autentica pratica teorica e speculativa. La cura e traduzione delle *Lezioni di estetica* di Hegel (2000), basata sul corso berlinese tenuto da Hegel nel semestre estivo del 1823 e fondata sul manoscritto redatto da H.G. Hotho (pubblicato da A. Gethmann-Siefert per Meiner nel 1998), ha rappresentato una svolta per gli studi sull'Idealismo tedesco in Italia, sottraendo l'estetica hegeliana all'immagine monolitica e sistematica – veicolata per più di un secolo e mezzo dalla 'compilazione' postuma dell'*Estetica* hegeliana (1835-38; 1842) a cura di Hotho – e

restituendola come pensiero processuale e aperto. Il confronto con la tradizione idealistica italiana, e in particolare con Benedetto Croce, rientra anch'esso in questa prospettiva plurale delle *Storie dell'estetica*. I numerosi contributi di D'Angelo (1982; 2015) agli studi crociani hanno restituito la complessità teorica dell'estetica crociana, individuandone al tempo stesso i nodi critici, senza limitarsi a riproporre le consuete obiezioni – dalla svalutazione della scienza al rifiuto della sociologia o al disagio verso la letteratura contemporanea – ma valorizzandone invece l'eredità ancora operante, come ad es. le intersezioni tra estetica ed economia, e più in generale la funzione regolativa dell'estetica nella filosofia della modernità. Il percorso intellettuale di Paolo D'Angelo si configura così come uno degli 'attraversamenti' più coerenti e incisivi dell'estetica moderna e contemporanea, capace di tenere felicemente assieme rigore storico, attenzione filologica e sfide teoriche.

La struttura del presente volume rispecchia alcuni momenti di questa articolata attività filosofica. Il punto di partenza è rappresentato dalla riflessione sul simbolo che, come appena ricordato, costituisce la chiave di accesso a una originale interpretazione dell'estetica hegeliana. Ma, a un livello ancor più profondo, si potrebbe dire che proprio la messa fuoco sulla dimensione simbolica riveli lo sforzo, costante in tutta la filosofia di D'Angelo, di riconoscere le origini e la natura dell'esperienza estetica e quindi le forme del suo scarto rispetto all'esperienza ordinaria. Tale considerazione conduce alla sezione dedicata alle 'storie' dell'estetica ed è, a questo proposito, senz'altro notevole – oltre che rara nell'attuale panorama filosofico – l'apertura degli studi di D'Angelo a un arco cronologico e tematico estremamente vasto: dall'estetica settecentesca al Novecento, passando per l'Idealismo tedesco e italiano, senza dimenticare l'attenzione riservata ad autori, solo per citarne alcuni, come Giuseppe Spalletti, Esteban Arteaga, Karl Philipp Moritz, Friedrich Schleiermacher, Cesare Brandi. Come nel caso dello studio del simbolo in Hegel, questo inesauribile impegno storiografico appare infatti motivato e sorretto da un'intrinseca esigenza teorica, andando oltre la pur necessaria ricostruzione filologica. Si tratta di un'indagine storica che non si traduce mai in "vuota narrazione" ma è sempre, crocianamente, "atto di pensiero"; "storia viva" e non "storia morta"; "storia", per l'appunto, e non "cronaca".

Imprescindibile è poi il discorso sull'opera d'arte come oggetto privilegiato, ma non esclusivo, dell'estetica. Alla pluralità delle arti – secondo un'impostazione che, usando le sue parole, potrebbe

definirsi "anti-laocoontica" – la curiosità di D'Angelo si è rivolta in maniera trasversale, sia dal punto di vista della storia delle idee (come in *Ars est celare artem* del 2005), sia attraverso l'attenzione costante alle questioni teoriche sollevate dalle diverse pratiche artistiche. In questo orizzonte si colloca anche il dialogo con l'estetica analitica, di cui è stato tra i principali promotori in Italia (basti pensare alla curatela dei volumi *Le arti nell'estetica analitica* e *Introduzione all'estetica analitica,* del 2008), testimonianza di una concezione della ricerca filosofica aperta al confronto tra tradizioni e stili di pensiero differenti.

Tra le arti che più hanno sollecitato la riflessione di D'Angelo, la letteratura occupa certamente una posizione di rilievo. Tale interesse affiora in gran parte dei suoi scritti, trovando espressione soprattutto nell'osservazione puntuale dei rapporti, anche conflittuali, tra filosofia e letteratura – come mostra ad esempio la monografia su Manzoni (*Le nevrosi di Manzoni* del 2013) – nonché nell'approfondimento delle *Forme letterarie della filosofia* (2012).

Al paesaggio e alle emozioni sono dedicati infine i contributi raccolti nelle ultime due sezioni del libro. Il primo costituisce senza dubbio uno dei motivi ricorrenti della sua ricerca: *Estetica della natura* del 2001, *Filosofia del paesaggio* del 2010, *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi* del 2021, oppure il più recente *Andare per parchi artistici* del 2024. E sono ben note, a questo riguardo, le prese di posizione volte a rivendicare il valore estetico e culturale del paesaggio, in opposizione alla sua riduzione a nozione biologica promossa dal cognitivismo scientifico. In maniera analoga, quanto al secondo tema, il bersaglio polemico è individuato nella tendenza unilateralmente emotivista di molta estetica contemporanea: *La tirannia delle emozioni* di cui tratta il saggio del 2020. Sotto questa luce, l'analisi del ruolo delle emozioni nell'arte si inserisce perfettamente nella continuità di un itinerario inaugurato con una monografia su Croce (la già menzionata *Estetica di Benedetto Croce* del 1982), voce eminente della critica alle estetiche psicologiche dell'*Einfühlung*. Così, nel senso appena esposto, pur nella forma parziale di una *Festschrift*, si propone in questo volume un'esplorazione delle maggiori questioni che attraversano un pensiero sempre dinamico e aperto a nuove sollecitazioni come quello di Paolo D'Angelo.

Al lavoro intellettuale di Paolo si è inoltre sempre affiancato quello nell'istituzione universitaria, come docente, Direttore di Dipartimento (2013-2018), Consigliere CUN (2017-2021), Presidente della Società italiana di estetica (2025-2027). La capacità di alimentare una collaborazione consonante ma rispettosa delle differenze

e della libertà di ricerca di ognuno ci sembra un altro tratto raro, tipico del suo 'stile'. Crediamo che questo emerga, senza bisogno di molte parole, dal modo in cui noi quattro, studiosi con interessi e attitudini diverse, abbiamo lavorato insieme a questo libro, che gli dedichiamo non solo con stima, ma anche con grande affetto.

Roma, giugno 2026

Simbolo

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221520

Devi cambiare la tua vita

Stefano Catucci*

Abstract
This essay examines the theoretical core of Paolo D'Angelo's aesthetics through the lens of a foundational connection he established between Hegel and Rilke: the idea that the encounter with a work of art demands a transformation of the self. Drawing on Hegel's appropriation of the mythological figure of Argus and on Rilke's poetic injunction ("you must change your life"), D'Angelo recasts the aesthetic experience as an ethical event, one that displaces the subject from its position of sovereignty. The essay closes by revisiting the mythological figure of Argos Panoptes and proposing that art, in D'Angelo's sense, constitutes an anti-Panopticon: not a technology of surveillance and control, but an opening toward freedom and self-transformation.

Keywords
Aesthetic experience, art, self-transformation, Hegel, Rilke

1. *Hegel e Rilke*

Verso *Simbolo e arte in Hegel* ho quel tipo di gratitudine, cognitiva e affettiva, che si ha verso le scoperte inaspettate, che in quel caso furono addirittura due: prima la lettura che Paolo D'Angelo ha dato di Hegel, puntuale, originale, oserei dire liberatoria; poi, poco dopo, Paolo D'Angelo in persona. Ce ne sarebbe almeno una terza: un'intuizione geniale di quelle impossibili da dimenticare, aprono una prospettiva che diventa parte del proprio bagaglio formativo e continuano a sorprendere nel corso del tempo come qualcosa che non si esaurisce, anzi mantiene sempre qualcosa del gesto inaugurale. Quell'intuizione sta nell'accostamento di due testi entrambi molto celebri, ma che tuttavia hanno continuato a vivere separatamente fino a che Paolo D'Angelo non li ha legati allo stesso filo, stringendoli in un nodo che l'avrebbe accompagnato anche in seguito, tanto da poter essere letta sottotraccia come una delle costanti del suo pensiero: l'esperienza estetica come momento di trasformazione di sé stessi. Nel modo in cui vengono montate insieme le citazioni in questione — un passaggio dell'*Estetica* di Hegel e una poesia

* Università degli studi di Roma La Sapienza, stefano.catucci@uniroma1.it

di Rilke, *Archaischer Torso Apollos* — si potrebbe dire che c'è già tutto Paolo: la vastità delle letture, la finezza delle relazioni che fa emergere tra luoghi del pensiero e dell'arte apparentemente distanti fra loro, la sistematicità della ricerca, ma anche la chiarezza e soprattutto la sobrietà di uno stile che evita rigorosamente l'enfasi, magari al prezzo di far passare per assodata una proposta teorica che in realtà è del tutto nuova. Per riflettere sulle implicazioni di quel nodo, tuttavia, bisogna entrare nelle parole di Hegel e di Rilke provando a immaginare altre connessioni, tanto all'interno quanto all'esterno degli studi di Paolo D'Angelo.

2. *Argo e Apollo*

Il primo dei due testi, quello hegeliano, è tratto dal terzo capitolo della Prima Parte dell'*Estetica*, intitolato *Il bello artistico o l'ideale*. Naturalmente stiamo parlando della versione che Hotho mise insieme e pubblicò fra il 1835 e il 1838 volendo dare "unità di libro" ad appunti, le *Nachschriften*, presi da vari uditori che assistettero a diversi cicli delle lezioni di Hegel e scegliendo come scheletro per l'organizzazione della materia il corso del 1829, l'ultimo (D'Angelo 2000, pp. IX-XI). Dopo aver proposto un'analogia fra l'arte e il corpo umano, nel quale l'anima si rivela essenzialmente attraverso l'occhio, Hegel osserva che nell'arte "ogni forma, in tutti i punti della superficie visibile", si trasfigura "nella sede dell'anima", cioè appunto in un occhio, e che per questo essa "porta ad apparire lo spirito" da ogni sua parte (Hegel 1835-38, p. 497). Di qui il paragone con una figura della mitologia greca:

> l'arte trasforma […] ogni sua produzione in un Argo dai mille occhi, affinché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità (Hegel 1835-38, p. 499).

Rilke, tornato a vivere a Parigi dopo aver chiuso burrascosamente la sua intensa collaborazione con Rodin, ma che d'altra parte aveva maturato la sua visione dell'arte proprio attraverso lo scambio assiduo avuto con lui, compie uno scatto decisivo verso un imperativo su cui D'Angelo opportunamente si sofferma. La scultura che il poeta osserva durante una visita al Louvre, e che il tempo ha ridotto a un torso, non ha più testa né occhi, eppure il suo sguardo ancora risplende e "ancora arde come un candelabro", irradiandosi da ogni porzione della pietra

> come una stella, perché non v'è punto qui che non ti veda.
> Devi cambiare la tua vita (Rilke 1907).

D'Angelo attribuisce un valore emblematico al rapporto fra l'intimazione che Rilke disse di avere ascoltato, una voce che proveniva direttamente dalla scultura, e l'Argo evocato da Hegel, tanto da tornarvi anche in altri libri scritti ad anni distanza. Per esempio in *L'estetica del Romanticismo*, del 1997, e in *Estetica*, del 2011, dove nel paragrafo intitolato *Fare esperienza dell'arte* si osserva che quello con l'opera d'arte è un "incontro" e che non è necessario imbattersi in dei capolavori per uscire trasformati da quell'incontro, per quanto "le grandi opere d'arte sembrino tutte dirci la stessa cosa": quella che proprio Rilke ha riferito al "torso antico" il quale, "pur privo di capo e quindi di occhi, pare guardarci da tutta la superficie del suo corpo" ed esortarci, appunto, a cambiare vita (D'Angelo 2011, p. 25).[1] Capolavori o no, l'esperienza estetica può valere davvero come un momento di trasformazione di sé solo laddove si comprenda la serie di ribaltamenti che prende avvio con l'incontro che ne abbiamo: ribaltamenti delle relazioni fra osservatore e osservato, soggetto e oggetto, essere organico e essere artificiale. Gli occhi dell'arte ci guardano e, rivolgendo su di noi il loro sguardo, mettono in questione quel che siamo, ci estromettono dalla centralità della nostra posizione di soggetti, ci fanno scivolare dalla parte degli oggetti richiamandoci con un comando che nessuna presunta autorità è chiamata a giustificare o a legittimare: non un Dio, non Apollo, dunque nessuna religione, ma neppure uno stato, nessuna politica e nemmeno uno spirito del tempo o un'idea dell'arte come tale, di cosa sia o quale compito debba assolvere.

Come si vede, Paolo D'Angelo ha qui già preso le distanze da Hegel e, nel combinarlo con Rilke, ha disinnescato ogni visione programmatica, storica, persino formale dell'arte per ricondurne l'esperienza a quel particolare tipo di posizionamento in cui ci si trova proiettati *là fuori*, lontani da sé stessi, bersagli di uno strano sguardo che, a sua volta, non è esercitato da un soggetto 'altro', bensì da una cosa, con tutta la varietà di manifestazioni che essa comporta: immagini, certamente, ma anche discorsi, suoni, gesti, azioni, posture e così via. Hegel ha insistito sull'analogia fra l'occhio, l'anima e l'arte: "tutte le condizioni dell'apparire devono diventare in ogni punto, tramite l'arte, l'occhio nel quale l'anima libera si rende conoscibile nella sua infinità interna" (Hegel 1835-

[1] L'espressione "torso antico", piuttosto che "arcaico", è storicamente corretta dato che, come ha ricordato Sloterdijk, quella scultura in cui la museografia dell'epoca di Rilke riconosceva un Apollo non è, "per quanto se ne sa, un'opera d'arte arcaica", ma risale alla prima epoca classica della scultura greca (Sloterdijk 2009, p. 67). Oggi anche l'identificazione con Apollo vacilla ed è esposto al Louvre semplicemente come 'Torso di Mileto'. È tipico di Paolo D'Angelo il fatto di lasciar cadere l'informazione giusta come di passaggio, quasi senza farla vedere e, soprattutto, senza insistervi.

38, p. 499). A partire dall'accostamento con Rilke, D'Angelo ha esteso il senso di quest'analogia a pratiche artistiche dello spazio e del corpo come la *Land Art*, che se non sbaglio ha affrontato per la prima volta nel volume *Estetica della natura* (2001), il connubio fra arte e natura in *Andare per parchi artistici* (2024) e le *Performing Arts*, da lui opportunamente riportate anche alle teorie classiche e contemporanee sul lavoro dell'attore, come avviene in *La tirannia delle emozioni* (2021). Seguendo le sue analisi, anzi leggendole alla luce del rapporto da lui istituito fra Hegel e Rilke, l'opera d'arte rende inefficaci le pretese del soggetto di esercitare una qualche forma di sovranità sull'esperienza e, mentre lo detronizza, lo consegna a una relazione esistenziale in cui si sente intercettato dalla presenza dell'arte e interrogato da essa proprio su quel che ne definisce l'identità.

3. *Esperienze dell'arte*

Si può confrontare la linea di Paolo D'Angelo con quella di altri autori contemporanei che, senza porsi direttamente in dialogo con Hegel, hanno esercitato il loro pensiero verso una costellazione di temi simile. Georges Didi-Huberman, per esempio, si è posto il problema di cosa implichi il fatto di essere guardati dall'arte: è evidente già dal titolo di uno dei suoi libri migliori, che in italiano è tradotto come *Il gioco delle evidenze*, ma nell'originale francese è *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). Cos'è che ci guarda, o che ci riguarda, quando siamo al cospetto di un'immagine, perché è di immagini che Didi-Huberman si occupa primariamente? La sua è una lettura che proviene da Walter Benjamin e che fa perno su alcuni suoi passaggi non canonici, per esempio questo: "avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare", dunque di rovesciare il punto di vista per cui saremmo noi, soggettivamente, a proiettare sulle immagini un senso, mentre sono le immagini stesse a trascinarci in catene di associazioni che per un verso vanno al di là di quanto è immediatamente visibile, per un altro ci lasciano nell'indefinito, ovvero in quanto sfugge alla nostra pretesa di controllo (Benjamin 1938, p. 124). Quando Paolo D'Angelo pensa all'Argo, cioè all'opera d'arte che ci guarda da cento, mille o diecimila occhi – si dirà qualcosa su questi numeri più avanti – non ha in mente lo stesso percorso. Per Didi-Huberman l'aura nasce dal sentirsi guardati, ma non coincide con una chiamata alla trasformazione di sé perché non si stabilizza in una forma di vita bensì, proprio

seguendo Benjamin, è intermittente, appare e scompare come le immagini dialettiche, che balenano nelle costellazioni del tempo storico, delle circostanze, dei contesti, senza potersi sedimentare in un *ethos*. Al contrario, la formula di Rilke a cui si riallaccia D'Angelo indica precisamente un movimento etico e, dunque, la costruzione di una forma di vita che può diventare forma di resistenza o di abbandono, di salvezza, di emancipazione affidata proprio all'incontro con l'esperienza estetica.

Quanto una simile declinazione etica sia radicata nel modo che D'Angelo ha di pensare l'esperienza estetica lo si può desumere dal ruolo che egli affida alla 'scelta', al fatto cioè che nel valutare non solo uno specifico incontro con la sfera estetica, ma anche l'opportunità di dedicarsi o meno a questo tipo di incontri, si affrontino elementi di "crescente complessità" che via via mettono in gioco "qualcosa di più profondo e di più essenziale per la nostra personalità" (D'Angelo 2011). Credo che proprio indagando questo sostrato etico si possano comprendere le distanze che Paolo D'Angelo ha conservato nei confronti di altri autori il cui pensiero si può far risalire da un lato proprio a Benjamin, dall'altro a Heidegger. Secondo Giorgio Agamben, per esempio, ogni volta che dall'arte ci si aspetta un'esperienza di trasformazione ci troveremmo di fronte a un residuo di sacralità ancora duro da decostruire: l'arte non elargisce comandi da ascoltare, nemmeno nel più indiretto dei modi, e non prospetta cambiamenti da intraprendere. Il suo valore non sta nello sguardo che rivolge verso di noi, bensì nel suo sapersi trattenere nell'opacità, disattivando la propria potenza e rimanendo, perciò, inoperosa (Agamben 2005 e 2014). Se l'arte, in questa prospettiva, apre uno spazio in cui gli imperativi non hanno diritto di cittadinanza, non si può non pensare anche a Heidegger, per il quale l'essenziale dell'arte consiste appunto nell'apertura di un mondo, nella messa in opera di una verità, certo non nel confronto con un soggetto da interpellare o da trasformare. Se D'Angelo dialoga con Heidegger, almeno per quel che riguarda l'affinità tra l'arte intesa come 'evento' e come 'esperienza', non lo segue quando attribuisce all'arte un accesso privilegiato alla verità, a discapito di altre forme di conoscenza o di esperienza. In questo genere di filosofie D'Angelo vede piuttosto il persistere, anche paradossale, proprio di quella "religione dell'arte" di matrice ottocentesca di cui nemmeno le avanguardie storiche si sono liberate e che tuttora si nasconde dietro atteggiamenti solo in apparenza opposti: quello che ancora considera l'arte come un fenomeno capace di incidere sulle dinamiche sociali e quello che la consacra alla disattivazione di ogni potenza di fare.

Diverso sarebbe il confronto con Peter Sloterdijk, che ha intitolato un suo libro proprio *Devi cambiare la tua vita* isolando questa formula per elaborare un'antropologia dell'esercizio, quella che lui chiama 'antropotecnica'. Proprio per il fatto di aver quasi strappato il verso finale dal resto della poesia, Sloterdijk non dà importanza al torso di Apollo, cioè al corpo dell'opera d'arte, e raccoglie semmai da Rilke quell'unico passaggio che legge in senso schiettamente imperativo. Se parla di 'ascesi', è di tipo atletico, è una dedizione che sconfina nella massima disciplina. Se parla di 'verticalità' o di 'ascensione' è per sottolineare, con un esplicito riferimento a Nietzsche, che l'essere umano è quell'animale che si proietta sempre verso il superamento di sé stesso: cosa che comporta anche la sua capacità di superare l'insuperabile adattandosi a vivere insieme a quel che è mostruoso (Sloterdijk 2009, p. 125). Per quanto osservazioni come queste siano subito legate al nostro presente, non si può che notare la distanza da Paolo D'Angelo proprio a partire dall'assenza di quanto assorbe i suoi interessi filosofici: la sfera estetica e l'incontro con l'arte, la natura, il paesaggio. Sloterdijk legge le parole di Rilke in senso normativo e le declina in un programma antropotecnico fatto di esercizio, disciplina, ascesi, pratiche di sé mentre per D'Angelo, a rigore, quel verso non esprime neppure un imperativo, ma rappresenta un salto di scala esistenziale: non è morale, dato che non prescrive norme; non è religioso, dato che non sollecita a una conversione; non è psicologico, dato che non presuppone un movimento introspettivo. 'Cambiare vita' è piuttosto, seguendo D'Angelo, un effetto interno dell'esperienza estetica ed è, anche, il segno della sua riuscita. Il torso di Apollo, sia che lo vediamo sia che ne ascoltiamo la voce, non ci dice né 'come' cambiare né 'perché' dovremmo farlo, ma si limita a provocarci con una constatazione: dopo avere incontrato un'opera d'arte che 'ci riguarda', e da cui ci sentiamo guardati, non potremo restare identici a come eravamo prima.

4. *Argos Panoptes*

E però: non potrei rendere omaggio a Paolo D'Angelo per come lo conosco, per l'affetto, l'amicizia, la fiducia, la conoscenza, se non provassi a chiudere questo scritto con un gioco, uno di quelli che partono dalle parole di un autore e, navigando su di esse, si trovano per così dire a fare naufragio sulle spiagge di un altro. Vorrei perciò tornare all'Argo "dai mille occhi" chiamato in causa da Hegel. Nella *Nachschrift* di Hotho del 1823 Argo non

compare. In compenso c'è la parafrasi di un frammento poetico attribuito a Platone, due versi che provengono dall'*Anthologia Palatina* e che in seguito, nella versione preparata da Hotho per la stampa, sarebbero stati citati alla lettera. Si tratta di un epigramma amoroso nel quale Platone, o chiunque sia il poeta, si rivolge al suo amato, presumibilmente un giovane chiamato con un nome proprio, Aster, che permette l'uso di un tropo molto comune, la dilogia, ovvero il passaggio fra due significati di una stessa parola. Questo è quanto riporta, nella forma del discorso indiretto, la *Nachschrift* del 1823:

> Platone in un distico alla sua Stella (*an seinen Stern*) si esprime così: egli vorrebbe essere il cielo, per guardarla con mille occhi. Inversamente noi potremmo dire che l'arte dà all'oggetto mille occhi, affinché possa essere visto dappertutto (*um überall gesehen zu werden*) (Hegel 1823, p. 76).

Nel volume infine pubblicato, invece, i due versi in questione sono riportati per intero con il commento successivo che abbiamo già visto e che porta in scena Argo:

> "Quando tu guardi le stelle, o mia stella (*o mein Stern*), vorrei essere il cielo/ per guardarti con mille occhi (*tausendäugig*) da lassù!" In tal modo l'arte trasforma all'opposto (*umgekehrt*) ogni sua produzione in un Argo dai mille occhi (*zu einem tausendäugigen Argus*), affinché si veda in ogni punto l'anima interna e la spiritualità (Hegel 1835-38, pp. 497-99).

Ci sarebbe davvero molto da giocare su queste parole. Anzitutto sulla stella, che alcune traduzioni italiane rendono con la S maiuscola, altre minuscola, ma che nella nostra lingua rimane sempre femminile, mentre nel tedesco almeno non è così, quasi che nelle nostre versioni fosse filtrato un quoziente di pudicizia per lasciare nel vago chi fosse il soggetto su cui Platone riversava il suo desiderio amoroso. In fondo la traduzione di Alessandro Novelli, la prima italiana dell'*Estetica* di Hegel, risalente al 1863, nel suo linguaggio d'altri tempi era in qualche modo più vicina ai versi. La parola 'astro' ha l'iniziale minuscola, ma del resto questa ambivalenza non è del tutto sciolta nemmeno dalle edizioni critiche dell'*Anthologia Palatina*. Ecco il greco:

> Αστέρας εἰσαθρεῖς, Αστήρ ἐμός·εἴθε γενοίμην οὐρανός,
> ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω. (AP, IX, 577)

Per restituire la dilogia si potrebbe tradurre così:

> Quando guardo gli astri, mio Astro, vorrei essere io il cielo,
> per poterti vedere con tanti occhi.

Hegel non manca di far notare, però, che per essere adattata all'idea di un'arte dai mille occhi, l'immagine di Platone va letta alla rovescia, *umgekehrt*, anche se la costruzione della frase successiva mostra che l'arte voglia o debba "essere vista dappertutto" (versione delle *Lezioni* del 1823), così che attraverso la moltitudine degli occhi si possa vedere "in ogni punto" l'anima dell'opera come attraverso altrettante finestre (redazione finale di Hotho per il 'libro'). Manca qui l'ultimo rovesciamento, quello che trasforma l'arte nel soggetto di un altro sguardo. Manca Rilke, insomma, o per meglio dire: manca Paolo D'Angelo.

Ma proseguiamo ancora in questo gioco sui dettagli e soffermiamoci proprio sugli occhi di Argo. Si può notare anzitutto che già nelle traduzioni dei versi di Platone, compresa quella tedesca usata da Hegel, "mille" è la parola usata per un'iperbole e che nel greco c'è πολλοῖ, cioè 'molti'. Fin dall'antichità, comunque, l'iperbole si può esprimere ricorrendo a numeri di varia grandezza. In Omero si trova μύριοι, 'diecimila', per dire l'innumerevole, per esempio l'impossibilità di contare la quantità di Achei schierati in battaglia: μυρίοι Ἀχαιοὶ (*Iliade* II, 488-490). A 'mille' si slancia, notoriamente, l'iperbole di Catullo, prima che la sua smania amorosa si contenga nel più modesto 'cento' (*da mi basia mille, deinde centum…*) e proprio a cento si ferma anche Ovidio quando si riferisce al gigante Argo, agli occhi che aveva tutt'intorno alla testa: *centum luminibus cinctum caput Argus habebat*. Argo, si legge nel Primo Libro delle *Metamorfosi*, non dormiva mai, ma aveva imparato a far dormire a turno, e a coppie, alcuni dei suoi occhi: una variante estetica molto riposante di cui potremmo forse approfittare se non altro sviluppandone il potenziale dialettico, oppure nel senso di quell'essere inoperoso dell'arte di cui si è parlato poc'anzi, non fosse che il povero Argo finì per essere decapitato da Mercurio l'unica volta in cui si addormentò sul serio. Giunone, che l'aveva messo a guardia della giumenta bianca nella quale Giove aveva trasformato Io, candida fanciulla di cui si era innamorato, triste per la sua morte ne raccolse gli occhi per fissarli "alle penne dell'uccello che le è sacro", il pavone, "costellandogli la coda di gemme" (Ovidio, *621-723*). Anche su questa fine degli occhi di Argo, che invece di traferirsi nell'opera d'arte finiscono per ornare la ruota del pavone, si potrebbe filosoficamente sviluppare un'interessante riflessione lavorando intorno all'analogia introdotta da Hegel.

Quel su cui vorrei fermarmi però, e dove voglio arrivare, sono gli attributi che ad Argo vengono assegnati nelle fonti in lingua greca più antiche. Se Eschilo, nel *Prometeo incatenato*, V secolo a. C., lo descrive semplicemente "con molti occhi" (πολυόμματι),

quasi 300 anni prima Esiodo lo chiama *Argos Panoptes* (῎Αργος πανόπτης), epiteto che riappare ancora nel I secolo a. C., nella *Bibliotheca* dello Pseudo Apollodoro: ῎Αργος ὁ πανόπτης λεγόμενος, cioè "Argos detto il *panoptes*", un essere che "aveva occhi su tutto il corpo" (εἶχε δὲ οὗτος ὀφθαλμοὺς μὲν ἐν παντὶ τῷ σώματι), quindi non solo sulla testa.[2]

Il *Panoptes*, alla lettera, è "colui che vede tutto". Ammettiamo allora che dagli occhi disseminati sul suo corpo anche l'arte veda tutto: cosa implica questo 'vedere tutto'? Perché è chiaro, intanto, che è proprio la condizione panottica dell'arte quel che permette a Rilke di registrare la voce che intima di cambiar vita. *Panopticon* peraltro, si sa, era il nome che nel 1791 Jeremy Bentham aveva dato al suo progetto architettonico di una prigione che doveva incarnare il modello della sorveglianza moderna, interiorizzata dagli individui a partire da una razionalità tecnica applicata su di loro dall'esterno. Non c'è bisogno di scomodare, qui, le parole di Michel Foucault in proposito, così come non c'è bisogno di cercare riferimenti a Bentham nell'opera di Hegel: ce ne sono, per esempio nella *Filosofia del diritto* e nelle relative *Lezioni*, ma il *Panopticon* non viene mai menzionato. La domanda da porre, piuttosto, è se non sia possibile portare in primo piano nell'arte due accezioni del 'guardare tutto': una da mettere in relazione con le strategie del controllo, l'altra con i processi di trasformazione di sé.

Nel primo ambito rientrano casi esemplari come quelli studiati da Stefano Velotti nel suo *Sotto la soglia del controllo*: esperienze artistiche nelle quali dispositivi e comportamenti abituali nel nostro spazio sociale vengono resi estremi e ossessivi fino a massimizzare la volontà di vedere e prevedere tutto, ma anche a far emergere per contrasto le zone grigie dell'incontrollabile, di quello che sfugge a ogni pretesa di esercitare una presa completa sulle persone, le cose, le informazioni[3]. Non manca, qui, l'attribuzione all'arte di un potenziale trasformativo ma — come afferma il filosofo americano Alva Noë, citato da Velotti — più che il sé, riguarda la riorganizzazione dei materiali percettivi, dunque la formazione del sensibile e la riconsiderazione critica dei "valori, regole, convenzioni e assunzioni che primariamente rendono possibile l'uso della tecnologia" (Velotti 2025). Al secondo appartengono, invece, tutte le forme d'arte che

[2] Esiodo menziona Argo in *Il catalogo delle donne*, ora in Glenn W. Most, a cura di, *Hesiod: The Shield, Catalogue, Other Fragments*, Loeb Classical Library, 2018, frammento 128, mentre lo Pseudo Apollodoro dedica ad Argo un episodio Libro I di *I miti greci – Biblioteca,* a cura di P. Scarpi e M. G. Ciani, Mondadori / Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1997.

[3] I due artisti sui quali si concentra l'analisi di Velotti (2025) sono Tehching Hsieh e Thomas Hirschhorn.

mantengono al loro centro l'esperienza che il soggetto attraversa o con cui si confronta senza poter esercitare un diritto di sovranità, perché il 'vedere tutto' è per lui una potenzialità che ambisce ad attualizzarsi in scelte, intenzionalità, esiti cognitivi e coinvolgimenti emotivi. Il 'tutto', in questa lettura alla quale gli scritti di Paolo D'Angelo ci invitano, è la vera apertura autentica che l'opera d'arte ci offre, essendo paradossalmente dispersiva, differenziante e, dunque, l'esatto opposto delle procedure di controllo.

In entrambi i casi, considerando quel che l'arte mette in luce del 'guardare tutto' sociale, o quello che attiva come processo di proliferazione delle esperienze, seguendo l'intuizione con la quale D'Angelo ha collegato Hegel e Rilke si può dire che Argo sia l'anti-Panopticon della modernità e che gli sguardi rivolti dall'opera d'arte a noi, così come quelli che noi rivolgiamo a lei, sono esperienze di libertà, non di disciplina. Del resto la voce ascoltata da Rilke al Louvre può essere riconosciuta essenzialmente a partire dall'esperienza estetica, cioè dalla concentrazione sul torso di Apollo: su questo D'Angelo è molto chiaro, dato che solo basandosi su quella che per per Kant era "l'universalità del giudizio di gusto", da lui riletta come una "aspirazione all'universalità" (D'Angelo 2011, p. 46), possiamo superare la chiusura delle identità individuali e culturali, sapendo che abbiamo molti occhi in noi e intorno a noi, in chi ci guarda e nelle cose che ci riguardano.

Bibliografia

Agamben G., *Profanazioni*, Nottetempo, Milano 2004.

Agamben G., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Milano 2014.

Anthologia Palatina, edizione critica a cura di A.S.F. Gow e D.L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, Cambridge University Press, 1965.

Benjamin W., *Über einige Motive bei Baudelaire*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, I, 2, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1974-1991; trad. it. *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962, 19813, pp. 89-130.

D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Bari 1989.

D'Angelo P., Introduzione, vd. infra G.W.F. Hegel*, Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Laterza, Roma-Bari 2000.

D'Angelo P., *Estetica della natura*, Laterza, Roma-Bari 2001.

D'Angelo P., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.

D'Angelo P., *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2021.

Didi-Huberman G., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Èditions de Minuit, Paris 1992; trad. it. *Il gioco delle evidenze*, Fazi, Roma 2008.
Anthologia Palatina, IX, 577, edizione critica a cura di A.S.F. Gow e D.L. Page, *The Greek Anthology: Hellenistic Epigrams*, Cambridge University Press, 1965.
Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik (1838)*, a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, in Id., *Werke in zwanzig Bänden*, voll. 13-15, Suhrkamp, Frankfurt/M 1970; trad. it. cit. *Estetica. Secondo l'edizione di H.G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820-21, 1823, 1826*, a cura di F. Valagussa, Bompiani, Milano 2012.
Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst (1823)*, trascritte da H.G. Hotho, a cura di A. Gethmann-Siefert, in Id., *Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, vol. II, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998; trad. it. *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, Laterza, Roma-Bari 2000.
Ovidio, *Metamorfosi*, ed. critica a cura di A. Barchiesi, trad. di L. Koch, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 2000.
Rilke R.M., *Neue Gedichte*, vol. 1 (1907), ora in Id., *Sämtliche Werke in sieben Bänden*, a cura di R. Sieber-Rilke e E. Zinn, Insel Verlag, Frankfurt/M 1998.
Sloterdijk P., *Du mußt dein Leben ändern. Über Anthropotechnik*, Suhrkamp, Frankfurt/M 2009; trad. it. *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.
Velotti S., *Sotto la soglia del controllo. Pratiche artistiche e forme di vita*, Laterza, Roma-Bari 2025.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221521

"Es gibt keine Dialektik der Kunstformen": il simbolico in Hegel e il problema delle forme d'arte

Mario Farina*

Abstract
This article revisits the problem of the historical development of Hegel's *Kunstformen* through Paolo D'Angelo's interpretation of the symbolic. Against both the view that the symbolic is a marginal component of Hegel's aesthetics and the claim that there is no genuine dialectic of the art forms, it argues that the symbol provides the key to understanding the internal logic of Hegel's philosophy of art. Building on D'Angelo's thesis that symbolism constitutes the fundamental structure of artistic signification, the article reconstructs the transition from symbolic to classical and romantic art as a dialectical development of symbolic meaning. From this perspective, classical art is not the definitive overcoming of symbolism but a moment within its unfolding, while romantic art reactivates symbolic mediation at a higher level. This reading offers a new perspective on the relation between form and content, Hegel's alleged classicism, and the thesis of the "end of art", presenting the symbolic as the central category through which art expresses absolute spirit

Keywords
Hegel; Symbol; Art Forms (*Kunstformen*); Dialectics; Aesthetics

Contravvenendo alla norma per cui non si dovrebbe cominciare uno scritto dedicato a qualcuno parlando di sé, mi trovo quasi costretto a iniziare questo intervento, per così dire, dal mio punto di vista, promettendo però di spostare immediatamente l'attenzione sul reale oggetto di interesse, che sono i lavori che Paolo D'Angelo ha dedicato al simbolico in Hegel. Devo infatti l'argomento della mia tesi di dottorato, discussa nel 2012 sotto la guida di Maurizio Pagano, al libro pubblicato da Paolo D'Angelo nel 1988 per l'editore Laterza, intitolato *Simbolo e arte in Hegel*. Si è trattata in realtà di un'interazione tra due testi: uno l'ho appena nominato, l'altro è rappresentato dalle lezioni che Peter Szondi ha dedicato all'estetica di Hegel, alla Freie Universität di Berlino, a più riprese a partire dal *Wintersemester* 1960/61 (Szondi 1974), pubblicate in Italia prima nella raccolta intitolata *La poetica di Hegel e Schelling* (Szondi 1986) poi indipendentemente come *Poetica di Hegel* (Szondi 2007). Szon-

* Università Iuav di Venezia, mario.farina@iuav.it.

di, in quel ciclo di lezioni, pone un problema relativo allo sviluppo storico delle *Kunstformen* in Hegel, sul quale tornerò a breve; un problema di natura strettamente sistematica, abbozzando una possibile risoluzione dialettica. La lettura del libro di Paolo D'Angelo sul simbolo – così mi è parso immediatamente – metteva nelle condizioni di entrare in dialogo con la risoluzione offerta da Szondi, soprattutto permetteva di evitare una certa farraginosità esplicativa che ha in generale impedito a quello specifico argomento di Szondi di penetrare nel dibattito. In poche parole, la tesi di D'Angelo sul simbolico permetteva di ricostruire una struttura dialettica nello sviluppo storico delle forme d'arte e permetteva di farlo mantenendo una certa eleganza e pulizia argomentativa.

Questo era il progetto della mia tesi di dottorato: vagliare la tesi di D'Angelo sul simbolico in Hegel alla luce delle nuove fonti filologiche e ricostruire, su quella base, la "dialettica delle forme d'arte", espressione alla quale Klaus Düsing, quando ho esposto il progetto di ricerca, ha reagito con le parole del titolo di questo intervento: "*es gibt keine Dialektik der Kunstformen*", salvo poi ammorbidire la posizione una volta esposto il problema alla luce del simbolico. Come spesso accade, però, nel progetto di dottorato si promette un edificio e si finisce per realizzare le fondamenta e quindi il mio lavoro si è arrestato alla prima parte del progetto. Quello che mi propongo di fare in questo intervento è di riprendere in mano quell'idea e condensarla in una struttura argomentativa che permetta di delinearne la fisionomia, mostrando quelle che ancora credo essere le potenzialità interpretative di cui dispone. Non da ultimo, la tesi sul nucleo simbolico dell'estetica di Hegel andrebbe rimessa in circolo nel contesto internazionale, che ha visto pochi testi pubblicati sull'argomento,[1] laddove altre sezioni dell'estetica sono state battute in lungo e in largo, giungendo a una certa stagnazione nella produzione tematica.

1. *Il problema delle* Kunstformen

È noto che lo sviluppo delle forme d'arte in Hegel presenti una struttura formale inversa rispetto all'usuale procedere dialettico dell'autore. In luogo del consueto cammino che dall'unità immediata procede alla negazione di questa unità, a un suo toglimento (o

[1] Al momento in cui scrivevo la tesi di dottorato, oltre al libro di Paolo D'Angelo, di monografie esplicitamente dedicate al simbolo nelle lezioni di estetica di Hegel erano presenti i lavori di Jeong-Im Kwon (2001) e Kathleen Dow Magnus (2001), assieme a quello, precedente e riferito solo all'edizione Hotho, di Steinfeld (1984). La situazione oggi è pressoché immutata.

superamento) nella scissione, per poi negare nuovamente questo negativo e ritrovare un'unità superiore che mantenga la scissione – in luogo cioè del ritmo che la manualistica ha riassunto in tesi-antitesi-sintesi – ci troviamo di fronte a un percorso opposto: dalla forma d'arte preclassica e simbolica in cui forma e contenuto sono separati, si passa all'identità di entrambi nel classico, per poi riapprodare a una separazione nel romantico, a quella scansione che Düsing ha efficacemente riassunto in: "aspirare", "raggiungere", "trasgredire" (Düsing 2001, p. 115).[2] Di fronte a questa condizione quantomeno insolita, le reazioni della critica possono essere schematizzate in tre diversi atteggiamenti: a) sostenere, come ha fatto Rüdiger Bubner, che il simbolico sia una sezione arbitraria dell'estetica hegeliana, messa in campo al solo scopo di mantenere una scansione triadica e dunque apparentemente sistematica (Bubner 1978, p. 25); b) sostenere che non vi sia una dialettica delle forme d'arte, "*es gibt keine Dialektik der Kunstformen*" appunto, separando di fatto le lezioni di estetica dall'interesse sistematico di Hegel in direzione di un'attenzione empirica al singolo fenomeno artistico, come ha fatto il gruppo di lavoro dello Hegel-Archiv di Bochum che faceva capo a Annemarie Gethmann-Siefert; c) tentare una riformulazione dialettica del problema, come ha fatto invece Szondi.

La posizione a) è smentita da numerosi fatti che la ricerca ha appurato, come l'interesse straordinario che Hegel ha via via maturato per il simbolico, oppure la grande conquista storiografica che ha raggiunto Hegel spezzando la secca dicotomia classico-moderno che dominava "il lungo conflitto tra i faziosi amici degli antichi e i nuovi poeti" (Schlegel 2008, p. 28), secca dicotomia che Bubner vede invece operare in Hegel medesimo. La posizione b) imporrebbe di trovarsi di fronte un passaggio centrale dell'estetica di Hegel che presenta una forma che è analoga proprio alla forma dialettica, che si comporta proprio come si comporta la dialettica, i cui passaggi assomigliano molto ai passaggi dialettici, ma che non è una dialettica; per esprimersi con una battuta da logici*, if it looks like a duck, swims like a duck, and quacks like a duck, then it probably is a duck*. Di qui, l'interesse per l'argomentazione di Szondi.

L'argomento di Szondi può essere ricostruito come segue. Per prima cosa, occorre concepire la dialettica delle *Kunstformen* non come uno sviluppo singolo e concluso, ma per così dire come una doppia dialettica. Il primo passaggio non andrebbe infatti dal simbolico tout court al classico, bensì sarebbe interno al simbolico stesso e procederebbe muovendo dalle prime religioni naturali (come

[2] Con le parole di Hegel: "Il bello è dapprima ricerca, poi è compiuto, indi procede oltre la compiutezza" (Hegel 2003, p. 114).

quella dei parsi, in cui l'unità di significato e figura è ancora indistinguibile) in direzione della scissione del simbolico vero e proprio (India e Egitto), per trovare nuovamente unità nel classico greco; a sua volta, questa unità si separerebbe poi nel mondo romantico e cristiano, prefigurando la possibilità di una nuova riunificazione superiore in un'arte futura (Szondi 2007, pp. 144-145). Questa linea argomentativa ha effettivamente il vantaggio di rendere dialetticamente spiegabile lo sviluppo delle forme d'arte, senza abbandonarle all'unicum di essere un luogo del pensiero hegeliano in cui la scansione esplicitamente triadica non costituisce una dialettica. Ciò detto, la soluzione di Szondi appare farraginosa e pone, in realtà, più problemi di quanti ne risolva. Anzitutto, occorrerebbe stabilire che la religione dei parsi sia effettivamente un primo momento artistico, cosa che però Hegel stesso di fatto esclude. Quella dei parsi non è ancora vera arte e non è ancora simbolica, è un momento aurorale al di qua dell'artistico. Inoltre, occorrerebbe impegnarsi in una mossa ancora più audace, quella di presupporre in Hegel l'idea di un'arte futura che esprima una conciliazione di ordine superiore rispetto a quella del classico. La tesi sul carattere passato dell'arte, anche qualora ci si volesse tenere lontani da caratterizzazioni che ne dichiarano la fine o la morte, resta centrale nel discorso di Hegel, non tanto in ossequio a un classicismo nostalgico come voleva Croce (Croce 1912, p. 352), bensì come strumento interpretativo dell'arte presente (Farina 2015, pp. 221-247).

Proprio a questo punto, è possibile fare intervenire la tesi sul carattere simbolico dell'arte che, agendo a livello formale sul nucleo dell'estetica hegeliana, permette una ricostruzione alternativa di quella che potremmo intendere come la logica delle *Kunstformen*, una logica dialettica utile non tanto a sistematizzare un luogo testuale, ma a risolvere alcune questioni di fondo dell'estetica di Hegel.

2. *La tesi sul simbolico*

Come ricordato in apertura, nel 1988 esce per Laterza il libro di Paolo D'Angelo *Simbolo e arte in Hegel* che avanza, per la prima volta in modo esplicito, una tesi che in qualche modo viola i cardini attorno ai quali l'estetica di Hegel è stata abitualmente compresa, la tesi per cui – detto brevemente – il simbolo costituirebbe la struttura significante attorno alla quale si edifica la comprensione hegeliana dell'arte. Questa tesi viola l'interpretazione ortodossa dell'estetica di Hegel (sia da parte degli ammiratori che dei detrattori) per almeno tre ragioni: 1) mette in discussione il classicismo

di Hegel, al quale i suoi allievi più ligi si erano appigliati e contro il quale i critici si erano scagliati; 2) accosta Hegel all'attenzione per il simbolico, che è da sempre considerato affare romantico e quindi anti-hegeliano per eccellenza; 3) permette uno sguardo aperto al fenomeno artistico, che evita di sciogliere l'opera all'interno del sistema, piuttosto usa il sistema come strumento interpretativo per accostarsi all'opera.

Per comprendere la portata di questa lettura, occorre ricostruirla nelle sue linee essenziali e muovere dal presupposto che la nozione di simbolo, contenuta nella prima sezione della parte generale delle lezioni hegeliane di estetica, è stata sempre considerata dagli interpreti come marginale. L'immagine corrente dell'estetica di Hegel era quella di monumento al classicismo, di un'opera monolitica che, in modo lapidario, caratterizzava l'arte alla luce dell'identità di forma e contenuto. Vertice di questa caratterizzazione sarebbe, poi, l'opera d'arte classica, nella quale forma sensibile e contenuto spirituale sono a tal punto identificati da non riuscire a separarli efficacemente nemmeno mediante la riflessione. Tutto l'opposto del modo in cui Hegel caratterizza il simbolo: struttura incompiuta, ambigua, che ben si adatta alla confusione dei popoli preclassici, ancora distanti dalla limpida serenità greca. Ecco, precisamente queste caratteristiche sono quelle sulle quali fa leva D'Angelo per raccontare una storia diversa, nella quale l'estetica di Hegel ha invece le dinamiche del simbolico al centro della propria modalità di significazione.

D'Angelo muove da una constatazione piuttosto ovvia, ma alla quale la critica non aveva mai dato una effettiva importanza: il simbolo è la sola categoria semantica presente in tutta l'estetica di Hegel. Si potrebbe obiettare che Hegel nomina, accanto al simbolo, anche il segno, ma risulta senza dubbio convincente la lettura di D'Angelo, secondo la quale si tratta di una menzione dal valore "antifrastico" (D'Angelo 1988, p. 73), fatta cioè per far risaltare – per contrasto – le caratteristiche del simbolo. Il segno è una categoria semantica che si distingue per l'arbitrarietà della designazione, laddove in essa rientra un rapporto intellettuale tra significato e significante, come mette bene in risalto Hegel mediante l'esempio della coccarda quale segno distintivo di una nazione (Hegel 2003, p. 116): non vi è nulla nella coccarda che alluda alla nazione, se non la libera volontà di un'assemblea che arbitrariamente ne stabilisce il vincolo. Opposto è il caso del simbolo. Vediamo quali sono le caratteristiche che Hegel attribuisce al simbolo.

Anzitutto, a livello semantico, il simbolo è un modo di significazione immediato, immanente e istintivo. Questo significa che il

significato è già di per sé, in qualche modo, contenuto nel simbolo. Esempio di Hegel è il leone come simbolo di forza: non è frutto di deliberazione arbitraria il fatto che il leone simboleggi la forza, bensì la forza è immanente al leone ed è comunicata in modo immediato, che nel lessico delle lezioni di estetica significa «sensibile».[3] Colui che produce un simbolo, ha una maniera istintiva di produzione: non conosce già da subito il significato in modo intellettuale, ma lo ottiene nel mentre produce, secondo l'analogia hegeliana tra la produzione simbolica e il lavorio delle api (Hegel 2003, p. 221). Inoltre, il simbolo presenta una forma di scissione rispetto al suo significato, la famosa scissione di forma e contenuto che farebbe iniziare in modo poco ortodosso la dialettica delle *Kunstformen*. La scissione, in questo contesto, non va però intesa come una separazione tra i due termini: come abbiamo detto, il simbolo contiene il proprio significato ed è connesso a questo in modo immediato e istintivo. La scissione va qui intesa come il permanere di una differenza: il simbolo non riesce a dire *completamente* il proprio significato. E questa definizione conviene sia tenuta presente per il prosieguo. Il simbolo è in un certo senso ambiguo, poiché il leone dice necessariamente la forza, ma non dice solo quella (dice anche la fierezza, la nobilità, ecc.); e la forza viene sì detta necessariamente dal leone, ma non solo da quello (anche dal toro, dal grifone, ecc.). Questo è il carattere scisso del simbolo, il fatto che il significato nasce istintivamente dai suoi tratti sensibili, che sia connesso immediatamente al proprio significato, ma che questa connessione comprenda tratti di vaghezza e di indistinzione concettuale.

Così è nei grandi esempi delle piramidi e della Sfinge. Il cristallo che, compatto, compare in mezzo al deserto è chiuso, ermetico a ogni interpretazione: è muta ma potente significazione. Per scoprirne il segreto, occorrerà attendere il greco, Edipo, che trovandosi di fronte la Sfinge ne risolverà l'enigma pronunciando ciò a cui l'intera cultura egizia alludeva: l'essere umano. È così che la Sfinge va a sfracellarsi e permette alla piramide di aprirsi. Le sue pareti si divaricano formando un angolo a novanta gradi con la base, i muri si trasformano in colonne e il contenuto dell'architettura diventa visibile nel mezzo del tempio: non più il faraone nascosto nel sarcofago, ma l'essere umano nella sua forma compiuta e esteriore come statua serena del dio dell'Olimpo (Hegel 2003, p. 135).

Riassumendo la trattazione hegeliana, il simbolo ha le seguenti caratteristiche: a) è una struttura che mette in relazione un elemento sensibile a un elemento non sensibile, in cui b) l'elemento non

[3] Per le descrizioni del simbolo a lezione, rimando al mio libro (Farina 2015, pp. 99-154).

sensibile è contenuto in quello sensibile. Opera questa connessione in modo c) istintivo e immediato, d) designando il proprio significato in modo ambiguo e incompleto, poiché la sua struttura è e) affetta da un residuo di naturalità. La tesi avanzata da Paolo D'Angelo mette assieme questa descrizione del simbolo con il compito che Hegel assegna all'arte (sia all'interno delle lezioni che all'interno del sistema) e la conclusione alla quale giunge è che proprio il simbolo, categoria negletta dell'estetica hegeliana, sappia dar conto in modo soddisfacente delle modalità con cui l'arte si rapporta al proprio contenuto più proprio, vale a dire lo spirito assoluto. Avvalendosi sia delle cosiddette nuove fonti dell'estetica di Hegel,[4] consultabili allora solo come manoscritti, sia dell'*Enciclopedia* e di passaggi notevoli dell'edizione Hotho dell'*Estetica*, ed è questo uno dei punti di forza del lavoro, D'Angelo mostra in effetti una concordanza tra simbolo e arte che anni prima sarebbe apparsa spiazzante. Per ragioni espositive, mi limito qui a esporre l'ossatura dell'argomentazione, senza scendere nei dettagli per i quali rimando al volume.

Proprio come il simbolo, l'arte corrisponde a una formazione sensibile che esprime un significato non sensibile e, in questa sua modalità di riferimento, sfrutta le modalità di comunicazione dell'immediatezza. Oltre alla splendida immagine dell'arte come Argo dai mille occhi che troviamo nelle lezioni (in un modo o nell'altro, in ogni edizione) e sulla quale D'Angelo insiste opportunamente (D'Angelo 1988, pp. 3ss.), si tratta di una caratteristica che è confermata anche in sede enciclopedica, laddove la distinzione tra arte e religione si basa proprio su questa caratteristica: l'arte è *Darstellung* – presentazione – immediata dello spirito assoluto, mentre la religione ne è *Vorstellung* – rappresentazione. Analogamente, la dimensione istintuale che connota il simbolo è presente nel modo in cui Hegel descrive – specie nell'*Enciclopedia* – il produrre del genio, che è definito come un'azione decisamente lontana dalla libertà del fare: "l'*ispirazione* dell'artista, è come una violenza estranea in lui, al modo di un pathos *non libero*" (Hegel 2000, p. 415). Si tratta di quella dimensione non conscia, se proprio non si vuole dire inconscia, con cui la cosiddetta epoca artistica, o *Goethezeit*, descrive il produrre dell'artista; come si legge in una delle *Massime e riflessioni* di Goethe:

> Vi è una grande differenza, se il poeta cerca il particolare in vista dell'universale, oppure se scorge l'universale nel particolare. Da quel modo deriva l'allegoria, nella quale il particolare vale esclusivamente come modello, come esempio, dell'universale; l'altra, invece, è autenticamente la natura della poesia, essa pronuncia un particolare

[4] La questione delle nuove fonti dell'estetica di Hegel è stata dibattuta numerose volte. Si rimanda a Gethmann-Siefert (2014, pp. 13-32).

senza pensare all'universale e senza richiamare su di esso l'attenzione. Chi coglie in modo vivente questo particolare, ottiene assieme ad esso l'universale senza accorgersene, o accorgendosene solo più tardi (Goethe 1999, p. 471).

L'opera d'arte, nel suo contenuto spirituale, non è nata dal progetto dell'artista, nel senso per cui Sofocle non siede allo scrittoio con lo scopo di comporre una tragedia sulla scissione interna della *polis* greca, né Shakespeare sullo spaesamento e frammentazione del soggetto moderno. L'artista opera sì delle selezioni arbitrarie, ma non per quanto riguarda il modo in cui l'arte significa lo spirito assoluto, che sorge da lui come per istinto, con quel talento naturale con cui già Kant ne descriveva l'operato (Kant 1992, p. 140). E l'opera d'arte, proprio per queste ragioni, ha un altro aspetto in comune con il simbolo, anch'essa non esprime in modo adeguato il proprio contenuto più proprio, vale a dire lo spirito assoluto, e la ragione risiede proprio nel suo residuo di naturalezza, sensibilità e immediatezza. A differenza della religione e della filosofia, nell'arte la natura non è superata, è presente come connotazione essenziale della sua costituzione. L'opera è materica, sensibile, non si libera mai del tutto della naturalità. E sono proprio queste le ragioni che fanno domandare a D'Angelo se l'arte non sia, propriamente, "un intruso nello spirito assoluto" (D'Angelo 1988, p. 191).

3. *Conseguenze della tesi sul simbolico*

Ci troviamo così nelle mani una versione inedita del problema dell'arte in Hegel, o meglio una versione capace di dare conto di una serie di punti ciechi sui quali si era incagliata l'interpretazione: il primo è il problema del classicismo di Hegel, il secondo la discussa tesi sulla fine, morte, o carattere di passato dell'arte, il terzo è la connotazione dell'arte alla luce dell'identità di forma e contenuto.

Anzitutto, il problema del classicismo. Se 'classicismo' significa semplicemente ammirazione per la Grecia antica, allora non c'è dubbio che Hegel, assieme a tutta quella che un tempo si definiva *Goethezeit*, sia stato un classicista. Se però il classicismo deve indicare qualcosa di più, e cioè l'idea che il moderno si misuri per distanza e carenza rispetto al classico, allora la questione non si esaurisce così semplicemente. Nei testi in cui abitualmente si va a ricercare qualcosa come l'estetica di Hegel, convivono due affermazioni apparentemente contraddittorie: da un lato, dell'arte classica si dice che "non potrà esservi nulla di più bello" (Hegel 2003, pp. 174-175); dall'altro possiamo legittimamente "sperare che

l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di più" (Hegel 1997, p. 120).[5] Convivono qui due traiettorie di lettura di ciò che l'arte è: la prima è sistematica, la seconda potremmo definirla critico-interpretativa. Che nulla potrà mai esservi di più bello dell'arte classica significa che nessuna arte sarà più in grado di soddisfare il rapporto tra forma e contenuto mediante l'armonica semplicità del bello e che nessuna arte, di conseguenza, saprà mai soddisfare pienamente i bisogni dello spirito allo stesso modo in cui l'arte lo ha fatto nel mondo classico: per conoscere pienamente la Grecia occorre conoscere pienamente la sua arte che è, citando un topo della Germania dell'epoca, maestra della sua umanità. La seconda traiettoria di lettura ci parla invece dell'arte come un progetto – artisticamente – ancora in espansione. L'arte non smette di significare e lo fa non accontentandosi più dell'armonia del bello. Ma affinché sia arte e non sia filosofia, occorre che mantenga tutti gli attributi di immediatezza, incoscienza, sensibilità e naturalezza che Hegel le assegna e questi sono, precisamente, gli attributi del simbolico, che resta come struttura significante e aperta. Perché il simbolo hegeliano, a differenza di quanto accade nel mondo romantico, non è una categoria che allude a una conoscenza limpida e piena posta alle spalle della storia, ma è categoria significante incompiuta, che necessita di proseguire la propria attività di interpretazione del reale ampliando sempre più il proprio ventaglio espressivo.

In seconda battuta, la tesi della morte dell'arte. Non è qui il luogo per ripercorrere una questione secolare legata all'estetica di Hegel, per la quale si rimanda all'ampia letteratura in merito,[6] ma tentando una lettura che trova numerose conferme nei testi si può dire che la tesi sulla morte dell'arte rappresenti la risposta che Hegel fornisce a quello che potremmo chiamare il dilemma kantiano e al quale i primi romantici avevano risposto con l'idea della mitologia della ragione (Farina 2017). Nella terza *Critica*, com'è noto, Kant definisce il bello sul modello del bello naturale e, tra le altre cose, lo descrive alla luce della presenza in esso di una finalità senza scopo: colui che percepisce il bello, percepisce in esso una finalità, la forma di una finalità in generale, pur sapendo che non può attribuire alla natura alcun fine effettivo, postulando l'esistenza ad esempio di un intelletto terzo. Ecco, quando questa attenzione si sposta all'opera d'arte si crea un dilemma: per essere bella, l'arte, deve esibire quella medesima finalità senza scopo, tenendo però

[5] Per questa citazione progressiva uso volutamente l'edizione Hoto, considerata da sempre monumento del conservatorismo estetico, a conferma del fatto che questa tendenza progressiva è presente anche nelle fonti tradizionali dell'estetica hegeliana.

[6] Rimando volentieri al volume curato da Iannelli, Vercellone e Vieweg (2016), che contiene un'ampia rassegna sul tema.

presente che un artefice dell'opera d'arte – a differenza dell'intelletto terzo della natura – c'è eccome ed è la persona dell'artista. A questo problema, Kant risponde con la teoria del genio come talento naturale, ma la storia degli effetti non si arresterà qui. I primi romantici, infatti, elaboreranno l'idea della nuova mitologia esattamente come risposta a questo problema: la nuova mitologia come serbatoio di significazione dal quale pescare per mantenere questa modalità inconscia di produzione. Hegel, all'opposto percorre la strada di un discorso che sarà noto come la tesi sulla fine dell'arte.

Quello che abbiamo definito come dilemma kantiano altro non è, infatti, se non la messa in questione del discorso sul simbolico in arte, la messa in crisi dell'immediatezza, della naturalezza, dell'incoscienza del produrre artistico e l'emergere di una condizione nella quale, al posto di tutto ciò, "è subentrata la critica" (Hegel 2007, p. 198). La tesi sul simbolico offre così un quadro teorico entro il quale pensare le dinamiche strutturali della morte dell'arte, che si spoglia perciò da ogni tratto apocalittico e indica, semplicemente, l'esaurimento di una certa relazione simbolica tra la forma artistica e il proprio contenuto: una volta che un contenuto viene esplicitato, esso non è più in grado di intrattenere una relazione simbolica con la forma, ma questo non indica la fine di ogni relazione simbolica, indica piuttosto l'esaurimento di un suo modo d'essere.

Da ultimo, l'identità di forma e contenuto. Si tratta di una formula che per lungo tempo ha avuto il valore di dogma tanto descrittivo quanto normativo per l'estetica hegeliana. L'opera d'arte classica presenta l'identità di forma e contenuto poiché ciò a cui l'arte allude, l'umano, è presentato in modo semplice come sua forma. Questa visione statica e normativa non fa i conti con numerosi momenti nei quali Hegel contraddice una simile lettura, su tutti la critica mossa alla poesia di Schiller *Gli dèi della Grecia*, laddove all'adagio schilleriano sull'eccellente antropomorfismo delle divinità olimpie Hegel risponde che la pecca di quegli dei era di non essere, anzi, sufficientemente antropomorfi, come lo sarà invece il Gesù della religione cristiana (Hegel 2003, p. 153). Come ha intuito lo hegeliano Adorno, identità di forma e contenuto significa prima di ogni altra cosa inseparabilità, a questo allude la descrizione adorniana (ripresa poi da Szondi) della forma come contenuto sedimentato, o precipitato (Adorno 2002, pp. 39, 47). In questo senso, l'arte è sempre identità di forma e contenuto, poiché la possibilità di separare i due termini indicherebbe una relazione arbitraria tra significato e significante, com'è il caso del segno. L'arte è identità di forma e contenuto nella forma d'arte simbolica, nella classica e nella romantica, solo che nella prima lo è mediante la sproporzione,

nella seconda mediante l'armonia, nella terza – di nuovo – mediante la sproporzione. E questa identità è garantita, precisamente, dalla modalità simbolica di significazione dell'arte.

4. *Dialettica delle forme d'arte?*

Una volta detto questo, è possibile riprendere in mano la domanda di partenza di questo intervento, vale a dire: esiste qualcosa come una dialettica delle forme d'arte? La risposta verso la quale la ricerca si dovrebbe indirizzare è sì, esiste, ed è precisamente una dialettica del simbolico. Se da un lato non è sembrato convincente liquidare la domanda sulla dialettica delle forme d'arte, mentre dall'altro è sembrata artificiosa la soluzione offerta da Szondi, la tesi sul simbolico ci mette in una condizione nuova. Simbolico, classico e romantico potrebbero rappresentare, infatti, uno sviluppo dialettico che esplicita il percorso compiuto dalla significazione simbolica stessa, dando così conto della grande tripartizione interna alle lezioni hegeliane di estetica. Chi è stato restio a leggere nelle *Kunstformen* una dialettica, lo ha fatto spesso per una preoccupazione comprensibile: quella di allontanare l'estetica di Hegel dall'ossessiva sistematizzazione a cui l'aveva condotta il curatore Hotho. Ma la dialettica in Hegel non è questo, è interpretazione immanente del mondo, svelamento delle leggi del reale mediante la loro presentazione e "la presentazione, fedele all'intelligenza della natura dello speculativo, deve conservare la forma dialettica e non deve accogliere nulla, se non nella misura in cui esso viene concepito, ed è il concetto" (Hegel 2008, p. 49).

Si tratta allora di concepire le forme d'arte nel modo seguente: l'arte simbolica propriamente detta, vale a dire quella dei popoli orientali preclassici, rappresenterebbe il simbolo nella sua immediatezza, il simbolo come posto astrattamente nella sua unilateralità. Per questa posizione, la significazione simbolica non ha altro fuori di sé e vive nel tentativo di comprendere ciò a cui essa allude, senza potervi riuscire. L'arte classica sarebbe, con ciò, la relazione simbolica come tolta, il superamento di quella immediatezza, l'autocoscienza del simbolico come sua negazione. Si tratta di una posizione che si pensa per differenza rispetto al simbolo, che sfracella in mare la Sfinge, negando quell'immediatezza. All'inizio del classico nel corso del 1823, Hegel afferma che "nell'arte simbolica il contenuto non è libero e non lo è neanche la figura, che sola deve essere significativa, e che ha dei lati che sono adeguati al concetto, e altri che non gli corrispondono" (Hegel 2003, p. 149); l'arte classica,

all'opposto, vede il proprio contenuto come contenuto libero e, di conseguenza, intende come libera la forma: "l'arte classica è libertà nel contenuto, il suo contenuto è lo spirito nella sua libertà. Lo spirito è solo come libertà, ed è libero solo nella figura a lui adeguata, in cui appare egli stesso, e nient'altro. Così la figura è libera quando il concetto non è altro da lei" (Hegel 2013, pp. 149-150). Ma questa forma, a sua volta, non è bastante allo spirito, poiché presuppone una libertà soltanto formale di quest'ultimo e l'arte nega questa negazione del simbolico, riprendendolo a un grado più elevato, come negazione della negazione che non dimentica ciò che ha negato. Queste sono le ragioni della ripresa del simbolico che si è voluto riconoscere nel romantico (Kwon 2001). Interessante a questo proposito è il modo in cui Hegel descrive il passaggio al romantico: "la forma si determina anche qui attraverso il contenuto. Nella prima forma, del simbolico, la cosa predominante è la natura, nella quale lo spirito vuole configurarsi" (Hegel 2003, p. 174). In ambedue le forme c'è qualcosa che vuole configurarsi, laddove a mancare è il riferimento al classico, che nella sua negazione del simbolico era riuscito a configurare sé, ma si trattava di un sé la sua libertà era solamente formale, come lo era il suo antropomorfismo.

Ecco dunque abbozzata l'immagine di una dialettica delle *Kunstformen*, dialettica che si appoggia sulla tesi sviluppata da D'Angelo riguardo alla natura simbolica dell'arte in Hegel. In questo intervento l'obiettivo era quello di limitarsi a accennare il tipo di potenzialità che una simile lettura dell'estetica di Hegel può avere. Permette di avere una comprensione più ampia di numerosi aspetti della filosofia hegeliana dell'arte, spesso tutt'ora oggetto di dibattito, e permette una lettura rinnovata di ciò che le forme d'arte siano e, non ultimo, della natura del classico. L'auspicio sarebbe allora quello di un rilancio di questa tesi, di una sua riproposizione a più ampio spettro, utile a illuminare gli aspetti ancora discussi di uno dei grandi classici della modernità.

Bibliografia

Adorno Th.W., *Philosophie der neuen Musik*; trad. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.

Bubner R., *Hegel und Goethe*, in "Beihefte zum Euphorion",12 (1978).

Croce B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1912.

D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1988.

Düsing K., *Hegel e l'antichità classica*, La Città del Sole, Napoli 2001.
Farina M., *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, Ets, Pisa 2015.
Farina M., 'Mitologia e fine dell'arte. La critica romantica e l'estetica di Hegel', in L. Filieri, M. Vero (a c. di), *L'estetica tedesca da Kant a Hegel*, Ets, Pisa 2017, pp. 153-166.
Gethmann-Siefert A., 'Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel', in M. Farina, A.L. Siani (a c. di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 13-32.
Goethe W.J., *Maximen und Reflexionen*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, Beck, München 1999.
Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik*; trad. *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.
Hegel G.W.F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*; trad. *Filosofia dello spirito*, Utet, Torino 2000.
Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823*; trad. *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003.
Hegel G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*; trad. *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008.
Iannelli F., Vercellone F., Vieweg K., (a c. di), *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al* pictorial turn, Ets, Pisa 2016.
Kant I., *Kritik der Urteilskraft*; trad. *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1992.
Kwon J.I., *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der "symbolischen Kunstform" in Hegels Ästhetik*, Kink, München 2001.
Magnus K.D., Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit, SUNY Press, Albany 2001.
Steinfeld T., *Symbolik, Klassik, Romantik. Versuch einer formalanalytischen Kritik der Literaturphilosophie Hegels*, Forum Academicum, Hanstein 1984.
Schlegel F., *Über das Studium der griechischen Poesie*; trad. *Sullo studio della poesia greca*, Mimesis, Milano-Udine 2008.
Szondi P., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974.
Szondi P., *Hegels Lehre von Dichtung*; trad. *La poetica di Hegel e Schelling*, Einaudi, Torino 1986.
Szondi P., *Hegels Lehre von Dichtung*; trad. *La poetica di Hegel*, Einaudi, Torino 2007.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221522

Il simbolo come dispositivo estetico: Kant, il Romanticismo e Hegel

Serena Feloj*

Abstract

This essay reconstructs the aesthetic function of the symbol across German classical aesthetics, moving from Kant through Romanticism to Hegel, while highlighting the decisive interpretive contribution of Paolo D'Angelo. Starting from Kant's §59 of the *Critique of Judgment*, the paper examines the symbol as a mediating device between the sensible and the supersensible, capable of establishing an analogical relation between aesthetic intuition and rational ideas without abolishing their heterogeneity. It then turns to Romantic aesthetics, where the symbolic becomes the privileged form through which the infinite is intuited within the finite, transforming Kant's transcendental problem into an ontological and poetic project of reconciliation between nature and freedom. Finally, the essay analyses Hegel's conception of the symbol as a structure relating sensible form and spiritual meaning, emphasizing its ambiguity, immediacy, and non-arbitrary immanence. Against purely historical readings of symbolic art, the essay adopts D'Angelo's interpretation of the symbol as a general aesthetic dispositif and epistemological category, capable of illuminating the relation between form and content throughout German idealist aesthetics. In doing so, it argues that the symbolic provides a key framework for understanding the continuity and transformation of aesthetic thought from Kant to Hegel.

Keywords

Symbol; German Classical Aesthetics; Kant; Romanticism; Hegel

Per chi, come me, si è formata nella tradizione italiana di studi dell'estetica classica tedesca, i lavori di Paolo D'Angelo costituiscono un punto di riferimento imprescindibile e una guida costante. La prima volta che ho incontrato Paolo D'Angelo non è stato di persona, ma tramite i suoi scritti. Ero una studentessa dei primi anni Duemila quando comprai la mia prima copia della *Critica del Giudizio*, traduzione di Alfredo Gargiulo, *Introduzione* di Paolo D'Angelo. Lessi con avidità quell'Introduzione, imparando molto e scoprendo che cosa potesse essere l'Estetica. Sono almeno tre le direttrici della ricerca di Paolo D'Angelo che mi hanno formata profondamente: la sua lettura dell'estetica classica tedesca; lo studio,

* Università degli Studi di Pavia, serena.feloj@unipv.it.

mai acritico, dell'estetica analitica; e l'apertura di nuove prospettive nell'estetica della natura e del paesaggio. Vi è però un concetto, in particolare, che vorrei presentare e che Paolo D'Angelo ha posto al centro della propria interpretazione dell'estetica del Romanticismo e di Hegel: quello di simbolo.

Nel suo libro fondamentale, *Simbolo e arte* in Hegel, Paolo D'Angelo propone di servirsi della nozione di simbolo non tanto come momento storico dell'arte, secondo le forme artistiche delineate da Hegel, quanto come dispositivo estetico e come strumento epistemologico per comprendere la relazione tra forma e contenuto. Si potrebbe infine dire che il simbolo è la nozione estetica che permette di comprendere la natura dell'opera d'arte in generale. In tal senso è possibile delineare una linea tra gli scritti di Paolo D'Angelo che permette di creare, attraverso la nozione di simbolo, una connessione tra il §59 della *Critica del Giudizio*, l'estetica del Romanticismo e le lezioni di Hegel. Seguendo questa linea se ne ricava una lezione fondamentale che Paolo D'Angelo ha offerto agli studi di storia dell'estetica, una lezione che non mi stancherò mai di tramandare.

1. *Bellezza e moralità: il simbolo nell'estetica di Kant*

Come sostiene Paolo D'Angelo (1997a) nell'Introduzione alla *Critica del Giudizio*, non è facile definire l'argomento che Kant affronta nella sua terza Critica; tuttavia, il compito che le è affidato è chiaramente espresso nella breve, ma dettagliata, *Prefazione*. Kant aveva trattato del dominio della facoltà di conoscere nella *Critica della Ragion Pura* e del dominio della facoltà di desiderare nella *Critica della Ragion Pratica*. Ora egli intende occuparsi della descrizione del Giudizio (*die Urteilskraft*) in quanto terza facoltà conoscitiva, accanto a intelletto e ragione. Inoltre, Kant intende assegnare alla facoltà di giudizio la funzione di termine medio (*das Mittelglied*) tra le due parti della filosofia: la filosofia teoretica (*die theoretische Philosophie*) e la filosofia pratica (*die praktische Philosophie*). Egli, infatti, vuole rispondere all'esigenza di dare unità al sistema trascendentale, in quanto, con la seconda Critica, Kant sostiene la possibilità che la ragion pratica abbia un influsso sul dominio della filosofia teoretica e, tuttavia, non stabilisce chiaramente in che modo questo possa accadere. Il sistema risulta infatti dicotomico, scisso in filosofia teoretica e filosofia pratica: occorre allora un termine medio che permetta una certa continuità tra i due domini filosofici (cfr. Ginsborg 1990, p. 63). Se il compito della

mediazione tra i due domini è affidato alla capacità di giudizio, il modo in cui questa mediazione avviene è affidato all'immaginazione e la nozione di simbolo può essere considerata il punto di arrivo del lavoro di connessione operato dalla capacità immaginativa.

Ciò diventa evidente nel §59, in cui Kant, riprendendo la teoria delle idee estetiche, ipotizza un rapporto di analogia tra le idee razionali e soprasensibili e l'intuizione sensibile. Se «si pretende che venga provata la realtà oggettiva dei concetti della ragione, cioè delle idee, in funzione, anzi, della loro conoscenza teoretica, si vuole qualcosa d'impossibile, perché ad esse non si può dare assolutamente un'intuizione adeguata» (Kant 1997, p. 543). A questo proposito viene formulato il concetto di "ipotiposi", ossia un'esibizione (*Darstellung*) di un concetto, che può essere di due tipi: schematica o simbolica. Nel primo caso viene data a priori l'intuizione corrispondente a un concetto dell'intelletto; nel secondo caso, invece, un'intuizione sensibile viene posta sotto un concetto della ragione, al quale nessuna intuizione sensibile può essere adeguata, ma che vi si può accostare soltanto secondo una regola di analogia.

Il simbolo, dunque, è l'esibizione sensibile di qualcosa di ideale. Il ricorso alla rappresentazione simbolica interviene in quanto Kant intende approssimare il più possibile la determinazione dei concetti della ragione, i quali non possono essere dati in alcuna esperienza possibile. Perciò, poiché nessuna esibizione può essere loro adeguata, si ricorre alla rappresentazione simbolica, che procede per mezzo di un'analogia.

La capacità di giudizio, allora, comprende innanzitutto l'oggetto sensibile mediante i concetti e, successivamente, applica la stessa regola della riflessione a un oggetto soprasensibile, di cui l'intuizione sensibile non è che un simbolo. L'analogia simbolica, dunque, non dimostra per mezzo di un'intuizione sensibile qualcosa che riguarda l'ambito soprasensibile, ma indica soltanto una somiglianza e un rimando. In questa prospettiva, Kant può allora affermare che il bello è simbolo del bene morale, in quanto eleva l'animo al di sopra della mera ricettività e pretende di valere universalmente.

Kant torna, quindi, sul problema del *Mittelglied* e della mediazione tra il dominio sensibile e quello soprasensibile che aveva esposto nell'Introduzione. Il simbolo, infatti, istituisce un legame analogico tra il sensibile e il soprasensibile che consente di accedere a ciò che sta oltre l'esperienza senza determinare l'idea. Il simbolo non è quindi un elemento di comprensione che cancella l'alterità tra il soprasensibile e il sensibile, ma è ciò che costituisce il mezzo, o una traccia, per accedere a ciò che non è conoscibile. In tal senso è possibile arrivare ad affermare che il simbolo in Kant in

parte anticipa la relazione dialettica tra forma sensibile e contenuto spirituale che sarà al centro dell'estetica hegeliana.

Il simbolo kantiano è una manifestazione del tentativo dell'immaginazione di trovare nella natura gli 'schemi' per le idee, ossia di individuare l'esibizione corrispondente a un concetto della ragione, di per sé irrappresentabile e inesponibile. L'attività dell'immaginazione non può, quindi, che risolversi in un'esibizione simbolica delle idee della ragione. Con questa dimensione simbolica, l'immaginazione apre così una nuova via all'estetica e rende possibile, come alternativa alla conoscenza logica, la mediazione tra sensibile e soprasensibile. A partire da questa possibilità aperta dal simbolo kantiano muovono, in due direzioni apparentemente opposte, l'estetica romantica e quella hegeliana. In entrambi i casi, come ha mostrato Paolo D'Angelo, si tratta di approfondire l'estetica kantiana superandone l'irriducibile dualismo.

2. *Finito e infinito: il simbolo nell'estetica del Romanticismo*

Goethe ha messo in luce le problematiche centrali legate alla nozione di simbolo, a partire dalla relazione tra particolare e universale che costituisce anche la natura del giudizio kantiano. Si tratta di due *Reflexionen* (nr. 751 e 752) che testimoniano l'importanza del dibattito sul simbolico a cavallo fra Sette e Ottocento:

> Vi è una grande differenza, se il poeta cerca il particolare in vista dell'universale, oppure se scorge l'universale nel particolare. Da quel modo deriva l'allegoria, nella quale il particolare vale esclusivamente come modello, come esempio, dell'universale; l'altra, invece, è autenticamente la natura della poesia, essa pronuncia un particolare senza pensare all'universale e senza richiamare su di esso l'attenzione. Chi coglie in modo vivente questo particolare, ottiene assieme ad esso l'universale senza accorgersene, o accorgendosene solo più tardi.
>
> Vi è la vera simbolica, laddove il particolare rappresenta il massimamente universale non come un sogno o come un'ombra, bensì come rivelazione vivente e istantanea dell'imperscrutabile. (Goethe, cit. in Ugazio 1982, p. 411)

L'estetica postkantiana si è impegnata, in diverse direzioni, proprio in una rivalutazione del particolare in vista della determinazione dell'universale e questa operazione è sfociata nella definizione del simbolico come intuizione dell'infinito all'interno del finito. In questo modo quello che per Kant era un problema trascendentale diviene il tentativo di riunificare oggettivamente nel particolare la scissione di natura e libertà, di finito e infinito. Si tratta di comprendere e intuire l'universale pensandolo come presente all'interno del particolare, sia esso naturale oppure artistico.

Paradossalmente, nonostante la lontananza rispetto al progetto kantiano, Goethe e Schiller prima e i romantici poi, hanno fatto ruotare il loro progetto teorico intorno a una coppia di concetti che – nei termini nei quali verranno utilizzati – "trova ironicamente la sua origine nella filosofia kantiana" (Ugazio 1982, p. 411): genio e simbolo (cfr. Griffero 1994, p. 115).

La riflessione kantiana, attraverso la ricezione tanto goetheana e schilleriana, quanto primo-romantica, ha posto le basi per lo sviluppo della nozione di simbolo in almeno tre aspetti. Anzitutto, l'intento sistematico della terza *Critica*, ossia l'esigenza di mediare tra il dominio sensibile e finito della natura e quello sovrasensibile della libertà. In secondo luogo, la determinazione del libero gioco come fondamento del giudizio riflettente sul bello pone al centro il ruolo protagonista dell'immaginazione. E, infine, la concezione del bello come simbolo di moralità, presentata da Kant nel §59 della *Kritik der Urteilskraft*, diviene il luogo per eccellenza della mediazione tra natura e libertà.

Goethe, Schiller, Schelling, i fratelli Schlegel e infine lo stesso Hegel muovono dalla *Critica del Giudizio* per sviluppare un percorso in direzione di una conciliazione degli opposti. Come ha messo in luce Paolo D'Angelo (1997b) in *L'estetica del romanticismo*, nell'estrema complessità di ciò che il termine Romanticismo indica, è possibile indicare alcune costanti. In questa prospettiva, la conciliazione di finito e infinito rilegge la possibilità di unificare natura e libertà all'interno di un particolare sensibile. L'idea proposta è che il bello, o più in generale l'arte, corrisponda a ciò che sfugge ai concetti e presenta qualcosa che l'intelletto non è in grado di afferrare. E, infine, finito e infinito verranno ricondotti alla nozione di simbolo. Questi sono i momenti che, una volta stabiliti da Kant, sfuggono al controllo della filosofia trascendentale e si pongono a fondamento dell'idea di rintracciare, simbolicamente, nel bello la possibilità reale di unificare natura e libertà.

La distinzione fra simbolo e allegoria, che contraddistingue in modo decisivo tutta l'estetica postkantiana ed è stabilita da Goethe, diviene allora decisiva. Allegorico è, in generale, l'atteggiamento che assume un particolare in vista dell'esposizione dell'universale. L'allegoria è quindi una rappresentazione astratta e scissa dell'universale tramite la particolarità. Nella riflessione romantica e goetheana, all'opposto il simbolico è in una stretta relazione con l'universale, o, per usare un'espressione cara ai romantici, con l'infinito. L'infinito, infatti, è il termine centrale della concezione romantica del simbolo: il simbolo è la struttura formale che pos-

siede le caratteristiche di immediatezza e necessità che permettono l'intuizione dell'infinito all'interno del finito.[1]

Il simbolo forma quindi l'unione perfetta di ciò che oggi chiameremmo significato e significante e che, nel linguaggio schellinghiano, è l'unione di natura e libertà, realizzando concretamente l'intuizione dell'infinito nel finito. Come scrive D'Angelo (1997b, pp. 135-137), per i romantici – e soprattutto per Schlegel – il simbolo e l'allegoria (pur mantenendo una certa distinzione storica) sono veicolo della medesima dinamica e, assieme, sono coestensivi dell'arte in generale. Il simbolico e l'allegorico sono, infatti, ciò per mezzo di cui l'arte è in grado di alludere all'assoluto.

«Ogni bellezza è allegoria» scrive Schlegel nel *Dialogo sulla poesia* e prosegue affermando che «il sommo, proprio perché ineffabile, può essere espresso solo allegoricamente»; poche righe sopra, però, egli ricorda che l'inizio e il compito di ogni poesia è quello di «sospendere il corso e le leggi dell'intelletto raziocinante, trasferirci nuovamente nella bella confusione della fantasia, nel caos originario della natura umana per il quale fino ad oggi non conosco simbolo più bello della folla variopinta degli dèi antichi» (Schlegel, cit. in D'Angelo 1997b, p. 318).

Il simbolico è quindi l'organo dell'arte, ma non nel modo in cui lo intendeva Schelling. Per Schelling il simbolo offre un'intuizione immediata dell'assoluto all'interno dell'opera, per i romantici invece l'assoluto è frutto della comprensione critica dell'opera.

L'arte è pensata come arte ideale, a cui la singola opera si lega in modo simbolico e allegorico e la critica è ciò che è in grado di riconnettere e di scorgere il legame simbolico dell'opera singola con l'arte ideale e, così facendo, di portare a compimento l'opera d'arte stessa. La critica, l'osservazione e la considerazione simbolica dell'opera, è immanente all'opera stessa e perciò non è un'attività che si esercita dall'esterno. Ecco allora che la filosofia deve farsi poesia e così riconnettere gli opposti, finito e infinito, nel simbolo che è l'opera d'arte.

Sarà questo l'elemento che maggiormente verrà criticato da Hegel: nel momento in cui qualcosa è pensato come simbolo, ecco che smette di esserlo e diventa mero rivestimento esteriore di contenuti concettuali. Questo sembra perciò essere lo scacco che Hegel vede nel discorso romantico sul simbolo: aver trasformato un atteggiamento critico nel tentativo normativo di creare simboli. Ciò che

[1] Su tutto vale ciò che scrive A.W. Schlegel riguardo al rapporto fra simbolo e infinito richiamandosi esplicitamente a Schelling: «il bello è una presentazione simbolica dell'infinito. Così infatti diviene al tempo stesso chiaro come l'infinito possa comparire nel finito […]. Solo simbolicamente» (Schlegel 1989, pp. 248-249).

in particolare Hegel non accetterà mai è l'idea romantica che la filosofia possa, anzi debba essere esposta in forma poetica, poiché la filosofia lavora per mezzo della speculazione concettuale, mentre la poesia per mezzo dell'esposizione della fantasia.

3. *Forma e contenuto: il simbolo nell'estetica di Hegel*

Hegel è stato assai restio a tematizzare il concetto di simbolo all'interno dei testi pubblicati; per farsene un'idea è dunque necessario rivolgersi alle pagine dei corsi e, anche tra un corso e l'altro, si assiste a numerose variazioni, spostamenti e modifiche. È dunque difficile dire cosa sia il simbolo per Hegel. Senz'altro, il rapporto fondamentale per la definizione di simbolo è quello tra figurazione (*Gestaltung*) e significato (*Bedeutung*). Questa caratteristica è ciò che fonda la necessaria equivocità del simbolo: «perciò il simbolo è spesso oscuro e ambiguo» (Hegel, *Ascheberg 1820/21*, cit. in D'Angelo 2013, p. 111). In primo luogo, il simbolo è una figurazione, ossia un insieme di elementi che si danno nell'esteriorità; in secondo luogo, questo insieme di elementi viene preso in considerazione riguardo al suo significato, ossia al fatto di essere un rinvio a qualcosa di non naturale; in terzo luogo, viene determinato come ambiguo il modo attraverso cui il simbolo si riferisce a un significato, a un pensiero.

Il riferimento della figurazione al suo significato non può essere un riferimento arbitrario posto dall'esterno, bensì deve risiedere nella configurazione stessa: «il simbolico, in generale, contiene un significato» (Hegel, *Ascheberg 1820/21*, cit. in D'Angelo 2013, p. 111). Il simbolo è dunque una figurazione esteriore che si riferisce a un significato nascosto all'interno dei suoi elementi e questo riferimento non è posto estrinsecamente, ma risiede nella cosa stessa. Il simbolismo vero e proprio consiste così nell'opposizione tra la figura naturale e il suo significato. A ben guardare nel simbolo vero e proprio viene indicata una differenza reale: quella tra natura e spirito.

Al di là delle sue manifestazioni storiche, il simbolo possiede dunque caratteristiche costanti. Il simbolo è una figurazione di elementi naturali; deve essere considerato secondo un significato; il riferimento degli elementi figurativi al significato è incompleto e ambiguo; la relazione che intercorre fra i due termini non è di natura arbitraria, astratta e intellettuale – il che significa che non può essere posta dall'esterno per mezzo della riflessione –; infine, la produzione simbolica è una produzione istintiva. In questa

interpretazione del simbolo, il lavoro di Paolo D'Angelo è stato incredibilmente innovativo poiché intende il simbolo come struttura significante generale dell'estetica hegeliana.

Seguendo l'interpretazione di D'Angelo (2013) è possibile individuare un rapporto tra la nozione particolare di simbolo e la nozione di arte nel suo complesso. Entro questa relazione, la nozione di simbolo si definisce come una struttura che mette in relazione due elementi: uno sensibile e uno non sensibile. È «una figurazione autonoma, esteriore, che però viene concepita secondo il suo significato» (Hegel, *Ascheberg 1820/21*, cit. in D'Angelo 2013, p. 110) e, come Hegel afferma nel corso del 1828/29: «laddove vi è una connessione dell'interno con l'esterno, vi è il simbolo» (Hegel, *Libelt 1828/29*, cit. in D'Angelo 2013). Pertanto, la correlazione tra una figurazione esteriore, e dunque sensibile, e il suo significato deve, per essere simbolica, presentare una correlazione tra un interno e un esterno. Il simbolo, inoltre, diversamente dal segno, possiede un carattere di immediatezza. Se nel segno la relazione tra l'esteriore e il significato avviene per mezzo di un terzo (il pensiero astratto), nel simbolo la relazione, essendo una connessione dell'esterno con l'interno, è immanente. Quest'immanenza viene illustrata da Hegel attraverso il ricorso all'esempio dell'istinto, o impulso. L'istinto (o impulso), il *Trieb* sul quale Hegel si sofferma lungamente nella *Einleitung* della *Rechtsphilosophie* del 1821, corrisponde infine a un residuo di naturalità (Hegel 1821, §11).

Un aspetto ulteriore del simbolo è l'inadeguatezza, poiché l'interiore non può essere presentato in modo completo attraverso la figurazione esteriore. Il significato, ossia l'elemento spirituale, rimane infatti impigliato nella naturalità della figurazione e, così facendo, si nasconde nel suo interno.

Cos'è dunque il simbolo? Cos'è quella struttura di significazione che descrive il modo nel quale le opere appartenenti alla forma d'arte simbolica si riferiscono necessariamente allo spirito? Si tratta di un modo di relazione tra una figura sensibile e un significato, ossia di un modo di esporre, esprimere, portare all'esterno un pensiero. Per essere simbolo, però, questa struttura non deve essere pensata come tale, altrimenti significa che è già intervenuta la riflessione e dunque un elemento terzo che determina la relazione. Anche per questo motivo il simbolo è una struttura che deve essere compresa dal pensiero ma che, dal canto suo, non può comprendere il pensiero. D'altra parte il simbolo, sempre inteso in questa accezione estetica, corrisponde a una lotta tra la naturalità e la spiritualità. Il problema del simbolo, e dell'arte nel suo complesso, è infine un problema che riguarda la forma come modo di esposizione del contenuto.

La considerazione simbolica, quello sguardo che riesce a leggere nella forma del simbolo la presenza del significato spirituale, è dunque ciò che contraddistingue il procedimento interpretativo che Hegel impiega. Come ha scritto D'Angelo (2013, p. 119) in riferimento alla funzione della forma d'arte simbolica: «la nostra tesi è che alla base dell'interesse per il simbolico ci sia la convinzione che proprio nel simbolico è possibile cogliere la capacità dell'arte di strutturare la nostra esperienza, contribuendo in modo decisivo alla nascita di una cultura».

Da questo punto di vista l'idea di critica dell'opera, che consiste nella dimostrazione del carattere di opera dell'opera d'arte, della sua costituzione oggettivamente artistica, trova una caratterizzazione metodologica proprio in questa considerazione simbolica.

Ciò che separa Hegel dalla tradizione del romanticismo, che aveva esplicitamente posto il simbolo come categoria determinante dell'opera d'arte, è che per lui il simbolo non può mai corrispondere a una rivelazione originaria e compiuta. In tal senso Paolo D'Angelo non soltanto ci ha offerto una rigorosa e profonda lettura del testo hegeliano, ma ci ha anche fornito uno strumento potente per poterne comprendere l'estetica. Attraverso la sua definizione di simbolo, Paolo D'Angelo ha dato un contributo che permette di leggere l'estetica che da Kant porta a Hegel passando per il Romanticismo. Questo contributo continuerà a vivere nei nostri scritti, nelle nostre lezioni, nella salvaguardia della complessità che contraddistingue l'estetica classica tedesca.

Bibliografia

D'Angelo P., *Introduzione*, in I. Kant, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997a.

D'Angelo P., *L'estetica del romanticismo*, il Mulino, Bologna 1997b.

D'Angelo P., 'L'arte come "maestra dei popoli". Il ruolo della forma d'arte simbolica nelle *Lezioni di estetica* di Hegel', in F. Iannelli (a cura di), *Arte, religione e politica in Hegel*, Ets, Pisa 2013, pp. 117-130.

Ginsbog H., *The Role of Taste in Kant's Theory of Cognition*, Garland Press, London 1990.

Griffero T., *Senso e immagine. Simbolo e mito nel primo Schelling*, Guerini, Milano 1994.

Hegel G.W.F., *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821); trad. it. *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Roma-Bari 2004.

Kant I., *Kritik der Urteilskraft* (1790); trad. it. di A. Gargiulo, *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1997.
Schlegel A.W., *Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803)*, in *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Bd. 1, a cura di E. Behler, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1989..
Ugazio U.M., 'Friedrich Creuzer e l'infinito romantico', in *Filosofia*, 4 (1982), pp. 409-434.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221523

Il simbolismo anomalo dell'arte rupestre

Pietro Montani*

Abstract
The article discusses the particular symbolism of Paleolithic rock art from a philosophical perspective, drawing primarily on Hegelian aesthetics and Paolo D'Angelo's interpretation. It examines the role of rock art as an expression of the human need for meaning and sense, placing it within the broader context of symbolic behaviors in human evolution. Following D'Angelo's Hegelian interpretation, the analysis highlights how symbolic form in art mediates between internal ideals and external materiality, underscoring the intrinsic inadequacy and creative tension of this relationship. The article also reflects on the symbolic nature, in the Hegelian sense, of Paleolithic rock paintings, raising the question of whether Homo sapiens possessed the linguistic and cognitive capacities necessary for such expression. He argues that rock art represents not only a precursor to ideal meaning, but a reintegration of bodily presence and the embodiment of signification, in response to the existential and cognitive challenges posed by the emergence of articulated language.

Keywords
Hegel, Aesthetic Experience, Symbolic Art, Language, Embodiment of Meaning

1. Tra i testi di Paolo D'Angelo su cui nel corso degli anni mi è capitato di tornare con maggior frequenza c'è *Simbolo e arte in Hegel* (D'Angelo 1989), una lettura tanto accurata quanto innovativa dell'estetica del grande filosofo. La lettura è accurata perché D'Angelo si preoccupa di corroborarla, ricorrendo sistematicamente a puntuali riscontri con altri scritti hegeliani dovunque il dettato delle *Lezioni* (Hegel 2000) potrebbe sollevare problemi interpretativi in quanto, com'è noto, il testo non fu redatto da Hegel ma 'montato' sulla base di trascrizioni dei suoi corsi effettuate da diversi allievi; è innovativa perché dimostra che in Hegel la questione estetica si intreccia con una riflessione che ne valorizza il fondamento *antropologico*, fino a prospettare un'imprevista continuità con l'approccio "critico" kantiano, e precisamente con l'idea che prima ancora di costituirsi come una filosofia dell'arte l'estetica sia interessata a

* Università degli studi di Roma La Sapienza, pietro.montani@fondazione.uniroma1.it.

un'adeguata valutazione del ruolo che spetta alla sensibilità umana, e alle sue specifiche prestazioni, nel costituirsi dell'esperienza in genere. Il notevole risultato di questo collegamento è da vedere nel fatto che il rapporto originale, e qualificante, con cui Hegel aveva intrecciato lo sviluppo storico delle arti con il loro significato filosofico si arricchisce di una più profonda intelligibilità che si focalizza, in particolare, sulla complessa questione del simbolismo e sulla sua crucialità ai fini di una migliore comprensione della natura intimamente 'mediata' dell'esperienza umana. Per chiarire subito il punto con un esempio particolarmente efficace, D'Angelo riprende una famosa immagine che compare nelle prime pagine delle *Lezioni*:

> [L']uomo ha *bisogno* di modificare l'esteriorità trovata e se stesso in quanto ente naturale, di imprimere in essi il suo sigillo. L'uomo fa questo per riconoscere se stesso nella figura delle cose. Questa tendenza è già presente nel primo impulso del fanciullo: egli (…) lancia sassi nell'acqua, perché i cerchi che così si formano sono opera sua e in essi intuisce qualcosa di proprio. Il fanciullo lancia pietre nel fiume ed ammira i cerchi che si disegnano nell'acqua come opera in cui acquista l'intuizione di ciò che è suo. Tale tendenza procede attraverso molteplici configurazioni, fino a quel *modo della produzione di se stessi* che è un'opera d'arte. (…) L'opera d'arte è dunque qualcosa di fatto dall'uomo affinché la coscienza divenga oggetto a se stessa. (Hegel 2000, pp. 15-16, corsivi miei).

Tre aspetti vanno sottolineati in questo passo delle *Lezioni*. Il primo è che qui Hegel non si riferisce all'arte ma a un'esperienza sensibile (cioè *estetica* in senso etimologico) più originaria, che di qualcosa come l'arte segnala in primo luogo il "bisogno" presentandolo come una costante antropologica: un tratto pertinente del modo d'essere che è proprio di un vivente cui è connaturata l'attitudine a esternalizzare se stesso nel mondo materiale. Il secondo è che questo bisogno prende forma in un processo grazie al quale qualcosa di interno e di ideale si manifesta (o, hegelianamente, si aliena, si fa 'altro') in qualcosa di esterno e materiale che ha la facoltà di stabilizzarlo – l'esperienza con i sassi lanciati in acqua si può ripetere e in tal modo può consentire una serie di osservazioni più dettagliate sulla sua eventuale conformità a regole – e di fungere come un suo *segno*. Nella fattispecie un segno che stabilisce *una certa corrispondenza* tra il mondo naturale e un'esigenza d'ordine che ha la sua origine nello spirito umano (la coscienza vi si riconosce, dice Hegel). Il terzo aspetto è che tra l'esigenza interna e ideale e il suo segno esterno e materiale sussiste una *differenza* o, più precisamente, una *inadeguatezza* reciproca irriducibile. Nella prospettiva hegeliana, infatti, l'interno e l'ideale sono tali da innescare un processo evolutivo che, attraversando e risolvendo un gran numero di mediazioni, conduce alla piena *autoconsapevolezza*

(l'auto-trasparenza dello spirito assoluto), mentre nulla di analogo si può supporre a proposito dei processi naturali. E tuttavia, benché sia proprio questa reciproca incommensurabilità a costituirsi come il criterio che determina e rende intelligibile la celebre tripartizione dello sviluppo storico delle forme d'arte – simbolica, classica, romantica –. l'elemento dell'inadeguatezza (*Unangemessenheit*) tra esterno e interno si costituisce, secondo la lettura originale e illuminante di D'Angelo, come un elemento che conferisce alla questione dell'arte un peculiare rilievo 'metateorico', non solo ai fini di una comprensione più genuina della medesima tripartizione, ma anche per il ruolo di spicco che vi assume la prima delle tre forme storiche, quella simbolica, nella quale l'inadeguatezza tra interno ed esterno emerge e si impone in modo *paradigmatico*.

Quale sia il tratto distintivo dell'arte simbolica è noto: in essa l'elemento sensibile risulta eccedente rispetto alla fragilità di un contenuto ideale che non si è ancora ben definito e dunque riesce a trovare manifestazione solo nello *sforzo* che la forma esterna impegna per conferirgli un'espressione destinata a restare fatalmente inadeguata. Secondo l'interpretazione corrente della tripartizione hegeliana dello sviluppo storico dell'arte sarà solo nella forma classica che i due elementi, l'interno e l'esterno, raggiungeranno un pieno equilibrio, mentre in quella romantica l'idealità, ormai autoconsapevole, si emanciperà da ogni 'alterazione' materiale, scontando tuttavia questa autosufficienza con il sottrarre in via definitiva all'arte, esperienza eminentemente sensibile, la capacità di farsi espressione degli interessi primari di una comunità storica. All'interpretazione canonica D'Angelo ne affianca un'altra che, senza contestarne l'indubbia congruenza, ne valorizza l'elemento 'metateorico' sopra richiamato: le forme storiche dell'arte non fanno altro che riorganizzare secondo diverse proporzioni l'inadeguatezza di sensibile e ideale, la quale inerisce in modo costitutivo al processo grazie al quale qualcosa di esterno e di materiale mostra di poter trascendere se stesso aprendosi all'idealità e alla significanza. Da questo punto di vista l'arte in generale può essere intesa come una manifestazione esemplare del bisogno di senso caratteristico dell'essere umano e, più precisamente, come una prima emergenza dello *statuto semiotico* che contraddistingue un tale bisogno in quanto la relazione segnica originaria è un modo eminente di *prendere le distanze* dall' "esteriorità trovata" e di "modificarla" imprimendovi un "sigillo" umano. La forma simbolica, in particolare, si presenta come un'esternalizzazione particolarmente perspicua – paradigmatica, appunto – di questo movimento, quasi un regesto del suo più originario prodursi.

All'origine della semiosi umana, dunque, c'è qualcosa di "estetico", un processo grazie al quale un oggetto dei sensi (il sasso lanciato nel fiume) viene collocato in una condizione distanziata e riflessiva, tale da lasciarsi convertire in un veicolo di idealità (la configurazione regolare e armonica dei cerchi concentrici che si disegnano sulla superficie dell'acqua). Questo riconoscimento di una 'condizione estetica' all'origine dell'esperienza umana evidenzia l'elemento di continuità che il pensiero hegeliano fa registrare con quello kantiano. La differenza, per contro, va vista non solo nella pertinenza teorica dello sviluppo storico intrinseco, per Hegel, a tale condizione quando la si interroghi sotto il profilo della sua esternalizzazione artistica, ma anche nella rilevante caratterizzazione inaugurale che Hegel fornisce di quest'ultima nel momento in cui la sintetizza nel paradigma della forma simbolica dove, osserva D'Angelo, "il significato non è ancora (…) *un'anima straniera*, come nel caso del segno [cioè nel caso della semiosi autocosciente], è piuttosto l'anima che è tutt'uno col corpo e si manifesta in esso" (D'Angelo 1989, p. 90), anche se vi si manifesta in un modo che resta inadeguato proprio in quanto 'incarnato' in una forma sensibile. L'inadeguatezza, tuttavia, ha il pregio di far emergere l'elemento attivo di questa incarnazione, la sua peculiare creatività. Per cui, infine, e prescindendo dall'intelligibilità teorica dello sviluppo in tre fasi fondamentali, l'*origine* dell'opera d'arte' – nel senso soggettivo del genitivo che Martin Heidegger tematizzò in un celebre saggio (Heidegger 1973) – andrà ricercata proprio nella tensione (virtuosa) che si determina tra la *Stimmung* armonica dell'incorporazione e quella dissonante di cui è responsabile l'insuperabile inadeguatezza dell'intero processo, che ha senso proprio in quanto 'media' tra i due elementi e *permane* in questo carattere mediato, lo esibisce in quanto tale (si tornerà nelle conclusioni su questo punto cruciale). L'arte, commenta D'Angelo, appare "come un produrre nel sensibile una significatività che non è ancora il significato 'chiaro', aperto e univoco del segno, del linguaggio, del pensiero, ma è piuttosto un *passaggio* verso di esso" (D'Angelo 1989, p. 91, corsivo mio).

L' "origine" non è (solo) un inizio cronologico. Nessuno meglio di Hegel ha messo a frutto e approfondito il senso filosofico di questo enunciato. In quel che segue vorrei provare a riesaminare la questione dell'origine simbolica dell'arte secondo un profilo particolare, e necessariamente congetturale, visto che la riferirò a un fenomeno estetico – la figurazione rupestre del paleolitico superiore (Cometa 2024, Casini e altri 2022) – che Hegel non avrebbe potuto affrontare per assenza di documenti ma che, si può legittimamente

supporre, non avrebbe mancato di sollecitarlo sotto il profilo del suo interesse (teorico e metateorico) per l'arte.

2. La prima scoperta di pitture rupestri (nella grotta di Altamira) risale al 1879, quasi mezzo secolo dopo la morte di Hegel. Tra quelle pitture e le testimonianze più antiche dell'arte simbolica egiziana discusse nelle *Lezioni di estetica* trascorre un lasso di tempo calcolabile in più di 30.000 anni (circa 36.000 ne sono stati attribuiti alle prime figurazioni della grotta Chauvet, il più spettacolare tra i ritrovamenti moderni). Superfluo aggiungere che sulle complesse vicende dell'ominazione solo da qualche decennio si sono raggiunti alcuni punti fermi, mentre resta ancora in larga parte indeterminata, e oggetto di controversie interpretative, la domanda (anche filosofica) sull'*origine* del linguaggio articolato e delle prassi simboliche più caratteristiche di *Homo sapiens* come, appunto, le pitture rupestri. Ci si può chiedere, naturalmente, se Hegel si sarebbe sentito in dovere di includere quelle figurazioni nella sua grande articolazione storico-teorica, ovvero se avrebbe trovato motivazioni per escluderla. In entrambi i casi, anche se la questione non potrebbe aspirare ad alcun valore scientifico, il punto rientrerebbe di diritto nella problematica specifica del simbolismo e, a maggior ragione, nell'estensione e nell'approfondimento che conseguono dall'interpretazione di Paolo D'Angelo. In quel che segue vorrei provare a chiedermi quali avrebbero potuto essere le risorse concettuali messe in gioco da Hegel – e quali le conseguenze sull'assetto teorico e metateorico della sua riflessione estetica – se il filosofo di fosse determinato a sussumere sotto il titolo del simbolico anche la figurazione prodotta da *Homo sapiens* nel corso del Paleolitico superiore.

Per una volta, credo, non sarebbe difficile riconoscere che la *questione dell'origine* avrebbe occupato Hegel in modo molto materiale, salvo poi articolarsi con la finezza decostruttiva con cui l'aveva esposta, in forma paradigmatica, nella *Fenomenologia dello spirito* (Hegel 2021). La domanda, in sostanza, avrebbe dovuto essere questa: era già in possesso, il pittore del paleolitico superiore, di contenuti spirituali in cerca di espressione sensibile? E se è l'espressione sensibile stessa, cioè le mirabili figurazioni che gli vanno attribuite, ad attestare al di là di ogni dubbio l'effettività di questo possesso, quale *forma logica* dovremmo attribuire a tali contenuti di pensiero? Detto altrimenti e brutalmente: i pittori di Altamira e di grotta Chauvet disponevano di un linguaggio e di un *pensiero linguistico* o si esprimevano ancora in modo gestuale e mimico in piena contiguità con una prassi cognitiva integralmente incorporata nell'azione?

Faccio di nuovo notare, ma solo per non tornarci più, che la mancanza di dati e di evidenze in proposito avrebbe autorizzato Hegel a concludere che la questione era da considerarsi intrattabile – come del resto avrebbero fatto, alcuni decenni dopo, i membri del comitato scientifico della Società di linguistica di Parigi quando avevano deliberato che nella loro rivista non sarebbero stati accolti contributi sulle origini del linguaggio. Il quadro congetturale alternativo a questa alquanto ingloriosa autocensura, tuttavia, non potrebbe essere molto diverso dal seguente: se *Homo sapiens* aveva sentito il bisogno di esprimersi con *figurazioni* (e il punto è dirimente), ciò significa che era già, a tutti gli effetti, uno *zoon logon echon*. Più precisamente: quel *logos* doveva avere proprio la forma dell'*articolazione* linguistica, in mancanza della cui incomparabile efficacia classificatoria i nostri progenitori del paleolitico superiore – l'inferenza si impone – non avrebbero saputo differenziare così accuratamente la figura di un cavallo da quella un'antilope o le fattezze di un rinoceronte da quelle di un bisonte. Mi concedo il piacere di immaginare Hegel alle prese con questa inferenza e a chiedersi come avessero potuto i filosofi – con qualche rara eccezione come Giambattista Vico o Johann Gottfried Herder – saltare a piè pari la questione dell'emergenza filogenetica del linguaggio verbale quando è evidente che un fenomeno culturale come la figurazione rupestre ne postulava l'antecedenza. E la postulava proprio in quanto al linguaggio verbale dev'essere attribuita una specifica "formatività" (Cassirer 2004, Garroni 2026), cioè la capacità di produrre *schemi semantici* particolarmente accurati e flessibili per classificare e conoscere il mondo. Di più: per collocare il mondo nella condizione di una inesauribile ri-classificabilità – o, se si vuole, nella condizione di implementare quello sviluppo culturale che Hegel interpretò come una storia evolutiva dello spirito e delle sue necessarie alienazioni (oggi le chiameremmo "esternalizzazioni" o "estensioni" eliminando dal processo la teleologia di cui il filosofo le aveva provviste).

L'immagine di questo mondo fluido e movimentato, bisognoso di schemi che lo organizzano, ma solo per dare nuovo impulso alla sua *processualità*, non sarebbe dunque dispiaciuta all'autore della *Fenomenologia dello spirito* e del suo più potente dispositivo concettuale: quella *Aufhebung* in forza della quale la processualità appena evocata risponderebbe al criterio per cui la verità della figura presente si manifesta in quella che le succede e la ri-prende in sé *integrandola* in una figura più complessa (dove – dichiaro subito questa scelta interessata – è bene che l'elemento dell'integrazione faccia aggio su quello del superamento).

Ma a che genere di *Aufhebung* l'immagine dipinta avrebbe potuto mai sottoporre il linguaggio? Non ci troveremmo di fronte a una patente assurdità? Che cosa, più precisamente, la pittura potrebbe "togliere" al *logos* per ri-prenderlo in una figura di verità *più integrata*? Qualcosa di sensibile andrebbe dunque a sovraordinarsi, almeno all'apparenza, a qualcosa di spirituale? Fermiamoci su questa soglia, che introdurrebbe una vistosa anomalia nel sistema teleologico della filosofia idealistica, e riflettiamo su alcuni dati che oggi possediamo e che potrebbero, almeno in parte, supportarla.

Ci si può legittimamente chiedere, per cominciare, quali fossero le condizioni evolutive che sembra necessario presupporre affinché accadesse al fenomeno dell'articolazione vocale di assumere l'incomparabile rilievo che di fatto assunse nella vicenda di *Homo sapiens*, sostituendosi – proprio nel modo di una *Aufhebung* 'integrativa' – alla forma mimico-gestuale della comunicazione. Ebbene, per diventare uno *zoon logon echon*, un vivente dotato di linguaggio articolato, *Homo sapiens* dovette ritrovarsi in una nicchia ecologica già significativamente modellata in vista del reperimento di risorse molto specifiche (Di Vincenzo & Manzi 2013; Mithen 2024). In particolare, dovette imparare a usare la sua immaginazione incarnata non solo per riconoscere e utilizzare le numerose opportunità che questa nicchia gli presentava, ma anche per introdurvene di nuove in forza di appropriati interventi di carattere tecnico – pensiamo, ad esempio, alla cottura del cibo. Ciò gli consentì la messa a punto di strategie operative e cooperative particolarmente feconde – pensiamo all'*agency* sociale richiesta per la caccia e per altre attività di carattere comunitario (Tomasello 2009, 2023) – grazie alle quali si approvvigionò di numerosi artefatti nonché della specifica abilità di trasmettere alla prole le procedure necessarie a riprodurli e a farne un uso comunitario (Di Vincenzo 2010, Colagè & D'Errico 2025). Inoltre, alcune tra le sue più caratteristiche emozioni sociali, come la fierezza e la vergogna, il senso di colpa e l'imbarazzo, l'indulgenza e la severità, nonché il desiderio di comunicare sempre di più e sempre meglio, erano già emerse come il risultato di adattamenti evolutivi connessi con l'imporsi di comportamenti interattivi quali la produzione sociale di beni d'uso e l'accudimento dei piccoli assunto da 'genitori vicari' scelti nel gruppo (Hrdy 2009). In virtù della sua abilità a intrecciare l'azione con una riflessione sulle sue modalità di esecuzione (Garroni 2005, 2026, Tomasello 2023), infine, questo vivente aveva compreso che una tale attitudine metacognitiva gli faceva prendere significative distanze dal mondo materiale ma solo per consentirgli di esplorarne le risorse in modo più ricco e differenziato. Non è difficile, a questo punto, immaginarsi il bambino che lancia sassi nel fiume come un

piccolo di *Homo sapiens* e integrare nella scena hegeliana un nuovo elemento: quel bambino non è solo, ci sono con lui alcune compagne e alcuni compagni con cui *commenta* l'esperienza in atto usando un protolinguaggio nel quale si combinano vocalizzi articolati – è lo spostamento in basso della loro laringe ad averglielo consentito (Cox 2018) – che segnalano la meraviglia, da un lato, ma anche, dall'altro, le regolarità (i cerchi concentrici e la loro dinamica) e la ripetibilità di quel bellissimo gioco che ora li accomuna e suscita in loro il desiderio di condividerlo con altri e di commentarlo in modo più analitico.

Ecco il punto: l'emergenza del linguaggio articolato ereditò le condizioni culturali che abbiamo appena descritte, ma le sottopose a una rilevante riorganizzazione (una *Aufhebung* 'integrativa' abbiamo già suggerito), il cui principale innesco riguarda in particolare l'ultimo elemento tra quelli che abbiamo elencato, riconducendolo all'immagine hegeliana: la *presa di distanza* dal mondo-ambiente e il desiderio di condividerne in modo più ampio e vantaggioso le conseguenze cognitive e pragmatiche. La domanda, a questo punto, è la seguente: in che modo, e a che prezzo, il linguaggio articolato assunse su di sé questa attitudine al distanziamento e questo desiderio di metterne in comune gli straordinari risultati?

Il linguista Daniel Dor (2015) ha fatto persuasivamente notare che il linguaggio verbale introdusse una "specificità funzionale" consistente nella sostituzione delle strategie tipiche dell'interazione comunicativa contestuale (si pensi al gesto dell'indicare) con una "*sistematica istruzione dell'immaginazione*" volta alla condivisione di cose assenti (si pensi ai piccoli *sapiens* della nostra storia che si ricongiungono al gruppo di cui sono parte e raccontano l'esperienza che hanno fatto). A un certo livello del suo sviluppo evolutivo, in altri termini, *Homo sapiens* cominciò a usare le parole per rivolgersi *direttamente all'immaginazione* dei suoi interlocutori prescindendo da tutto ciò che può essere oggetto di ostensione o indicazione in quanto è parte di uno spazio peripersonale comune. Quel che il parlante cominciò a chiedere all'immaginazione del suo interlocutore, in altri termini, fu di costruire degli *schemi semantici* che fossero condivisi pur essendo svincolabili da ogni riferimento al contesto esperienziale presente. L'emergenza di un linguaggio verbale articolato, in definitiva, comportò l'integrazione immaginativa di diverse tipologie di schemi (cognitivi e pragmatici, semantici e sintattici) emancipati da ogni radicamento contestuale nell'*hic et nunc* dell'evento comunicativo. Ciò, come si è detto, rispondeva al bisogno impellente di estendere l'ordine del comunicabile e del condividibile mediante la produzione di una realtà, alla lettera, 'aumentabile' grazie a una percezione re-indirizzata dal linguaggio. Un

mondo-ambiente più ricco di opportunità e più disponibile a renderne percepibili di nuove. Un mondo-ambiente fluidificato e potenzialmente sempre in via di riorganizzazione, dunque. Ma anche, *e proprio per questo*, un mondo *instabile*, disorientante e ansiogeno.

Ciò che ci si può chiedere, a questo punto, è se a tali elementi spaesanti, a una tale vertiginosa apertura *ek-statica* del soggetto, della sua immaginazione e della sua stessa percezione, la pittura rupestre non abbia risposto con un manovra di *restituzione* degli schemi immaginativi richiesti dal linguaggio alla condizione di una *nuova* intimità corporale (Lorblanchet 2020, Lorblanchet & Bahn 2017, Rieber 2022). Un'intimità che si avvale delle più 'presenziali' tra le competenze espressivo-simboliche della comunicazione: pensiamo allo stendere il colore con le mani, al soffiarlo con la bocca, al conformarlo ai solchi e alle protuberanze della parete, all'offrirlo al gioco delle luci e delle ombre e al metterlo in dialogo con movenze musicali, gestuali, motorie. È il corpo, in altri termini, a sospendere provvisoriamente il primato simbolico del linguaggio e a beneficiare dell'inedita competenza semiotica che ne ha *già* ricevuto per riproporne l'originario carattere *ek-statico* (il distanziamento, la riflessività) nella modalità di una rigenerazione 'in presenza'.

Se le cose stanno così, la pittura rupestre non andrebbe intesa come una propedeutica all'istituzione di significati ideali a partire da un materiale sensibile (secondo il modello 'vichiano' che Paolo D'Angelo evoca nel trattare questo tema e nell'attribuirlo, persuasivamente, allo statuto dell'arte simbolica in Hegel), perché quella istituzione si sarebbe *già* compiuta grazie al passaggio dal gesto espressivo alla parola articolata (Leroi-Gourhan 2018). Ci troveremmo, piuttosto, di fronte a un *rimedio terapeutico* (una *Aufhebung* re-integrativa) conseguente alla *scissione*, che si è prodotta in quel passaggio, tra la presenza e l'ordine del significato. Una scissione, ribadiamolo, imputabile all'emergenza del linguaggio verbale, che ha preceduto la produzione delle prime figure (nel senso che le ha rese possibili in quanto tali) e, insieme, ne ha patrocinato il bisogno specifico (nel senso di favorire, facendosi da parte, la loro autonomia significante). In tal modo la sproporzione e la sovrabbondanza del sensibile rispetto all'ideale che Hegel aveva attribuito alla forma d'arte simbolica (e che D'Angelo interpreta nel modo 'esteso' che abbiamo esaminato nella prima sezione) nella loro versione più originaria si presenterebbero come il desiderio di *risarcimento* che un corpo spinto fuori di sé si sarebbe assicurato conferendo al segno (pittorico) una *nuova* carnalità: l'inizio di una interminabile manovra di *rigenerazione del sensibile* che si sarebbe costituita come una delle più notevoli costanti di ciò che chiamiamo "arte".

Riferimenti bibliografici

Casini, Tommaso; Ducci Annamaria; Martini Fabio (a cura di)
2022 *Art Before Art*, Edizioni Fondazione Ragghinati, Lucca.
Cassirer, Ernst
2004 (1930-32) *Tre studi sulla "forma formans", Tecnica, spazio, linguaggio*, tr. it.Clueb, Bologna.
Colagè, Ivan & D'Errico Francesco
2025 *An Empirically-based Scenario for the Evolution of Cultural Transmission in the Human Lineage during the Last 3.3 Million Years*, in "PLoS One", 20, n. 6, https://doi.org/10.1371/ journal.pone.032505
Cometa, Michele
2024 *Paleoestetica*, Cortina, Milano.
Cox, Trevor
2018 *Now You're Talking: The Story of Human Conversation from the Neanderthals to Artificial Intelligence,* The Bodley Head, London.
D'Angelo, Paolo
1989 *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari.
Di Vincenzo, Fabio
2010 *Toward a neuro-archaeology of the faculty of language*, in E. Cosentino, M.G. Rossi (eds), *Mente, Linguaggio, Evoluzione*, Atti del IV convegno 2010 del CODISCO.
Di Vincenzo, Fabio & Manzi, Giorgio
2013 *Social learning and origin of the language faculty by means of natural selection*, in "Journal of Anthropological Sciences", 91, pp. 261-267.
Dor, Daniel
2015 *The instruction of Imagination*, Oxford University Press, London – New York.
Garroni, Emilio
2025 (2005) *Immagine, Linguaggio, Figura*, Laterza, Roma-Bari.
2026 (1977) *Ricognizione della semiotica*, Castelvecchi, Roma.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
2000 (1823) *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, tr. it. Laterza Roma-Bari
2021 (1806) *Fenomenologia dello spirito*, tr. it. Einaudi, Torino.
Heidegger, Martin
1973 (1935-36) "L'origine dell'opera d'arte", in Id. *Sentieri interrotti*, tr. it. La Nuova Italia, Firenze, pp. 3-39.

Hrdy, Sarah
2009 *Mothers and Others*, *The Evolutionary Origins of Joint Understanding,* Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
Leroi-Gourhan André
2018 (1964-65) *Il gesto e la parola*, 2 voll., tr. it. Mimesis, Milano-Udine.
Lorblanchet, Michel,
2010 *Art pariétal: grottes ornées du Quercy*, Éditions du Rouergue, Rodez.
Lorblanchet, Michel & Bahn, Paul G.
2017 *The First Artists: in Search of the World's Oldest Art*, with a foreword from Pierre Soulages, Thames & Hudson, London / New York.
Mithen, Steven,
2024 *The Language Puzzle. How We Talked Our Way Out of the Stone Age*, Profile Books, London
Rieber, Audrey (ed.),
2022 *L'art avant l'art. Le paradigme préhistorique*, ENS Éditions, Lyon.
Tomasello, Michael
2009 *Altruisti nati. Perché cooperiamo fin da piccoli*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino.
2023 (2021) *Dalle lucertole all'uomo. Storia naturale dell'azione*, tr. it. Cortina, Milano.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221524

La vendetta della Sfinge: forma simbolica e morte dell'arte in Hegel

Alberto L. Siani*

Abstract

This essay begins with symbolic art in its most emblematic sense – that is, as pre-art – and, after briefly surveying classical and romantic art forms, arrives at the return of the symbolic in the farthest historical and conceptual periphery of art: the moment of the end of art, where the symbolic assumes the role of 'post-art'. This will allow us to address the theme of the end or death of art, which, like that of the symbol, is central to D'Angelo's interpretation, both in his 1989 book *Simbolo e arte in Hegel* and in other works. In rethinking the symbolic, D'Angelo in fact reformulates the thesis of the end of art not as a definitive closure, but as a transition toward philosophy and conceptual language: in short, not a death, but a change of medium for the spirit and of function for art. In dialogue with this thesis, I argue that this 'weakening' of the thesis of the death of art at the subjective level is possible only on the basis of its full and irreversible recognition at the objective and absolute level. Recognizing a central role for the symbolic paradigm has the advantage of reaffirming the inherently provisional, unstable, and conflictual nature of any establishment of meaning in artistic form and, at the same time, of asserting for art a function that is difficult to relinquish, however fragmentary and weakened it may be.

Keywords

Hegel, Aesthetics, Symbolic Artform, End of Art, Post-Art

1. *Premessa*

Tra i molti temi affrontati nella multiforme ricerca di Paolo D'Angelo, svariati sono quelli che ho provato anche io a frequentare, cominciando con l'estetica di Hegel, passando per quella del neoidealismo italiano, fino alla filosofia del paesaggio.[1] In questa

* Università di Pisa, alberto.siani@unipi.it

[1] Non posso qui nemmeno provare a dare riferimenti esaustivi alla produzione scientifica di Paolo, se non per quanto strettamente inerente al presente saggio. A proposito dell'estetica di Hegel, mi piace ricordare che il nostro incontro risale già agli anni del mio Perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore di Pisa e la FernUniversität Hagen, con una tesi su arte e politica in Hegel discussa nel 2010, con Paolo tra i commissari, e pubblicata poi come Siani 2010. I lavori di Paolo hanno continuato e continuano a influenzare la mia ricerca su temi hegeliani, fino, tra gli altri, a Siani 2024, del cui secondo capitolo il presente contributo riprende alcune riflessioni, sviluppando in maniera più esplicita il dialogo con il suo lavoro.

sede ho scelto di concentrarmi su quello che ha esercitato la maggiore influenza quanto meno a livello personale, e cioè la questione del simbolo nell'estetica hegeliana, discussa nel modo più diffuso nel volume del 1989, pionieristico e conosciutissimo, *Simbolo e arte in Hegel*.[2] Come è noto, l'obiettivo generale del libro è offrire una rilettura complessiva dell'estetica hegeliana facendo leva sulla forma d'arte simbolica. Questa scelta, all'epoca resa ancora più innovativa dalla combinazione con il lavoro storico-filologico su fonti allora ancora poco conosciute,[3] indeboliva o anzi sfatava l'idea di uno Hegel 'classicista' in estetica e finiva per porre l'estetica hegeliana in una luce completamente nuova, in cui il paradigma dell'arte in quanto tale non stava più sotto il segno dell'equilibrio, dell'armonia, della compiutezza, ma piuttosto del disequilibrio, della tensione, dell'inadeguatezza.

Se infatti l'arte per Hegel è innanzitutto un modo, anzi un medium della configurazione storicamente e concettualmente variabile dello spirito, medium a sua volta determinato secondo diverse variazioni storico-concettuali del rapporto dello spirito con il mondo sensibile, allora rovesciare in centralità la marginalità della forma simbolica rispetto a quella classica significa, per prima cosa, pensare all'arte nei termini di una insufficienza e quindi di una tensione strutturale nella formulazione di quel rapporto, invece che di una conciliazione. Questo conduce a considerare il simbolico non solo e non tanto nei termini di un *limite* che verrebbe poi superato dal classico, ma come una sorta di dispositivo di generazione o instaurazione di senso, che investe e di fatto governa tutto lo sviluppo successivo dell'arte. Proprio l'insufficienza e la tensione che qualificano la forma simbolica finiscono per caratterizzare, con alcune necessarie precisazioni, tutta l'arte in quanto tale, il cui compito non sembra più essere tanto quello di conciliare in una forma 'bella' e armonica il sensibile e lo spirituale, ma quello invece di riconoscerne e interpretarne il dissidio, in una ricerca e costruzione di significati al tempo stesso conflittuale e pregnante. Un'arte, quella risultante da questo cambio di paradigma, che sta sotto il segno dell'incertezza ma anche dell'apertura e della pluralità, invece che dell'armonia inevitabilmente un po' statica del bello ideale.

Se, come lo stesso D'Angelo conferma (cf. 1989, p. 91), dal punto di vista sistematico e dello spirito assoluto la forma d'arte al centro delle considerazioni hegeliane è certamente quella classica,

[2] Si tratta della sua tesi di dottorato, pubblicata come D'Angelo 1989 e poi ristampata in sola versione online nel 2012 dall'editore il glifo.

[3] Lavoro che portò poi, tra l'altro, alla altrettanto pionieristica traduzione e curatela della *Nachschrift* di Hotho del corso di estetica hegeliano del 1823 (Hegel 2000).

allora quanto meno da questa prospettiva la forma d'arte simbolica assume quasi le caratteristiche e le funzioni di una 'pre-arte', ovvero di un semplice *prima* o *non-ancora* rispetto all'unica forma d'arte effettivamente degna e passibile di considerazione filosofica, cioè quella classica. Allo stesso tempo, come ancora D'Angelo fa notare, l'identificazione di arte *tout court* e arte classica che sembra aver luogo nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* è tutto fuorché definitiva e univoca. Al contrario, lo stesso dettato hegeliano presenta formulazioni e argomenti che enfatizzano invece l'inadeguatezza della forma artistica in quanto tale e l'insufficienza di qualunque forma sensibile (inclusa l'arte classica) rispetto al contenuto spirituale, suggerendo quindi la persistenza, anche in sede sistematica, di un paradigma artistico improntato al simbolico anziché al classico, che finisce per improntare pure la trattazione delle espressioni artistiche più tarde.[4] Questa mossa, evidentemente, permette anche di interpretare l'intera estetica di Hegel in modo più proficuo per la nostra contemporaneità e per le sue manifestazioni artistiche.

Ora, se quest'approccio scelto da D'Angelo in *Simbolo e arte in Hegel* può sembrare, nelle sue linee generali (e con il senno di poi),[5] qualcosa di tutto sommato convincente e non troppo intricato, il problema principale, di cui D'Angelo esprime e interpreta in pieno la complessità, è che l'arte simbolica e più in generale la nozione di simbolo in Hegel sono, per tutta una serie di ragioni in parte storiche, in parte filosofiche, in parte perfino biografiche, a loro volta attraversate da tensioni e instabilità. Non è qui possibile neanche accennare a questa complessità. Spero però di non farle troppo torto occupandomi, più modestamente, dei suoi estremi, ignorandone le configurazioni intermedie e considerando cioè 'solo' la forma simbolica come inizio e come fine dell'arte. Più precisamente, questo contributo parte dall'arte simbolica nel suo senso

[4] Di conseguenza, la forma classica sarebbe piuttosto da pensarsi "come una parentesi irripetibile all'interno di un paradigma che pensa l'arte innanzi tutto in termini di inadeguatezza e squilibrio, come un momento felice ma irreparabilmente trascorso in uno sviluppo che è orientato altrimenti" (D'Angelo 1989, p. 212). È evidente che una presentazione più estesa e approfondita, quale qui non è possibile, mostrerebbe come il venire al centro del simbolico non implichi tanto un venir meno della funzione del classico, quanto piuttosto il delinearsi di un paradigma unitario ma internamente differenziato e dialettico, di cui il classico stesso resta una fondamentale espressione. Si vedano al proposito le illuminanti riflessioni di D'Angelo 1989, pp. 206-212, anche a proposito del cambio di passo hegeliano rispetto alle suddivisioni tendenzialmente dicotomiche dell'arte proprie dei suoi contemporanei, Romantici e non (ingenuo e sentimentale, classico e romantico, antico e moderno etc.).

[5] La letteratura sull'estetica hegeliana ha negli ultimi decenni attribuito sempre più importanza alla questione del simbolo e dell'arte simbolica in Hegel. Si vedano, solo come esempio e per ulteriori rimandi bibliografici, Kwon 2001, Haas 2013, Pagano 2014, Farina 2015.

più emblematico, cioè come pre-arte, per arrivare, dopo aver attraversato in volata le forme d'arte classica e romantica, al ritorno del simbolico nell'estrema periferia storica e concettuale dell'arte, cioè nel momento della fine dell'arte, dove il simbolico assume il ruolo di una 'post-arte'. Questo permetterà anche di toccare appunto il tema della morte dell'arte, a sua volta centrale nell'interpretazione di D'Angelo, tanto nel volume del 1989 quanto in altre ricerche.[6] Ripensando il simbolico, D'Angelo riformula infatti la tesi della morte dell'arte nel senso non di una chiusura definitiva, ma come passaggio verso la filosofia e il linguaggio concettuale: in breve, non una morte, ma un cambiamento di medium per lo spirito e di funzione per l'arte.

2. *Il simbolico come pre-arte*

La forma d'arte simbolica appartiene a un'epoca spirituale non ancora liberata dal giogo della natura, in cui quindi lo spirito non si appropria del sensibile informandolo, ma è invece la molteplicità informe e la sublime immensità delle opere (essenzialmente quelle architettoniche) a rimandare simbolicamente alla lotta che il divino compie per manifestarsi come contenuto determinato in una forma adeguata. Il divino non ha ancora concretezza, ma è solo il movimento astratto e incessante dello spirito che, incapace di definirsi come contenuto determinato, prende corpo in tutte le forme senza mai trovare quella adeguata: è infatti impossibile per un contenuto ancora indeterminato e in continuo mutamento trovare una forma stabile e definita. Il pensiero allora va oltre la figura, lotta con essa, perché, nel suo magmatico riversarsi in mille forme, non può accontentarsi di nessuna di esse. In una sorta di lotta di compensazione, lo spirito assume forme sproporzionate, colossali, ibride e persino mostruose. L'arte simbolica, per Hegel, si identifica per eccellenza con l'arte orientale, in particolare con quella egizia: la Sfinge e le piramidi – architetture enormi e sublimi che non rivelano immediatamente un contenuto spirituale, ma vi rimandano, appunto, come simboli.

Lo spirito qui non è ancora conosciuto, non può avere la sua unica forma adeguata, cioè quella umana: la manifestazione artistica della sua libertà e superiorità rispetto alla natura è allora solo negativa, consiste cioè nel tendere a una rappresentazione sempre più esagerata e sublime, che vuole cancellare l'elemento naturale attraverso l'elemento naturale stesso, senza riuscire a liberarsi da

[6] Cf. da ultimo D'Angelo 2025.

esso e a conoscersi come spirito. In breve, il divino è un enigma per se stesso e per il mondo. Concretamente, l'enigma è proprio quello mortale della Sfinge, che chiede quale essere, pur parlando con una sola voce, si trasforma da quadrupede in bipede e poi in un essere a tre gambe, uccidendo chiunque non sia in grado di rispondere. Lo spirito è ancora solo questo enigma senza risposta, una tensione espressiva che non trova espressione, e quindi non può ancora conoscere se stesso, ma resta intrappolato in un simbolismo enigmatico, in cui il contenuto vero, divino, è sempre dato negativamente come qualcosa che va oltre: un pericolo mortale, perfino. A ciò corrisponde la mancanza di libertà e di autocoscienza del soggetto umano: la stessa immortalità degli Egizi non è spirituale, ma la mera continuazione dell'elemento naturale in ibridi umani-animali-divini. L'architettura stessa, l'arte archetipa del simbolico, non è concepita, come il tempio greco, come la casa del dio che ospita la comunità, ma come un involucro vuoto che contiene e conserva ciò che è morto (la piramide) e cerca di acquisire, sempre in modo compensativo, valore e contenuto attraverso la pura e sconfinata grandezza e l'enigmatico celare le proprie ricchezze al suo interno, al riparo da ogni fruizione umana.

È l'Edipo greco a trovare la soluzione: la risposta all'enigma della Sfinge è l'essere umano. Dopo aver dato la risposta corretta, Edipo uccide la Sfinge schiacciandola sulle rocce. La soluzione dell'enigma egizio provoca la morte di quel mondo e il passaggio al mondo classico greco, incentrato proprio sulla figura umana non solo come centro dell'arte, ma come soluzione dell'enigma sulla natura dello spirito ("conosci te stesso"). Con ciò, il paradigma dell'arte si sposta dall'architettura come guscio morto, vuoto e astratto della piramide, alla statua umana della scultura greca, una forma d'arte ideale, che non rappresenta più il divino solo negativamente nel tentativo di trovarlo, ma come presenza stabile e luminosa. Questa liberazione è l'emergere dell'arte bella, cioè classica: "L'arte *bella* può appartenere soltanto a quelle religioni in cui il principio è la *spiritualità concreta* divenuta in sé libera, ma non ancora assoluta" (Hegel 2009, p. 29), in cui, cioè, lo spirito si sa già libero ma conserva l'elemento naturale, esteriore, come essenziale alla propria manifestazione. Per questo motivo, proprio nell'atto di conferire la forma più splendida al pantheon della religione corrispondente, l'arte bella pone le basi per la scomparsa della religione in forma di arte, e quindi dell'arte come forma adeguata dello spirito assoluto. Con la fine del mondo classico e l'avvento della cristianità, l'arte non può più essere la manifestazione adeguata dello spirito assoluto, che si ritira definitivamente nell'interiorità dell'essere umano.

Se lo spirito si manifesta come interiorità, allora l'arte deve mostrare un'assenza più che una presenza. O, più precisamente, ciò che percepiamo deve essere in grado di connetterci con un livello superiore che non troviamo nell'opera stessa, ma nel sentimento e nella riflessione a cui ci costringe. Questo è il principio fondamentale della forma d'arte romantica. Anche in questo caso, abbiamo quindi uno squilibrio insuperabile tra sensibile e spirituale, anche se, evidentemente, per ragioni opposte rispetto al caso del simbolico. Nelle parole di D'Angelo, nel simbolico lo squilibrio è dovuto alla "*manchevolezza del contenuto*", mentre nel romantico è dovuto alla "*superiorità del contenuto* rispetto alla forma sensibile" (D'Angelo 1989, p. 210). Sotto questo profilo il simbolico sembrerebbe rimanere confinato alla sua – importantissima – funzione di pre-arte. Che le cose non stiano in maniera così semplice sarà mostrato nel resto di questo contributo, che si occuperà del simbolico come post-arte, cioè della sua riproposizione nel contesto della trattazione hegeliana della dissoluzione della forma romantica, e dell'arte in quanto tale.

3. *Dissolvenze*

Partiamo appunto dalla dissoluzione dell'arte. Nell'ultima fase della forma romantica, dopo che – con la Riforma – l'arte ha definitivamente compiuto e passato di mano il compito di rappresentare il divino, entra in gioco il "formalismo della soggettività" (Cf. Hegel 2000, pp. 188 ss.), cioè il soggetto particolare in quanto tale, senza più uno scopo sostanziale da raggiungere. È "il soggettivo, l'esteriore in quanto tale, che giunge qui alla sua libertà, non asservito al concetto, l'oggettività formale, abbandonata dal contenuto superiore, l'oggettività che si solleva sulle proprie gambe al di fuori della sfera più alta" (Hegel 2004, pp. 144-145). In questo modo, l'esteriorità mondana acquisisce una propria dignità, se non altro come oggetto di rappresentazione artistica, ed "è in particolare la pittura a raffigurare la realtà presente" (Hegel 2000, p. 194).[7] La perdita di contenuto, o meglio lo sciogliersi del legame tra contenuto e forma e la conseguente indipendenza di quest'ultima, possono seguire due direzioni principali, che stanno rispettivamente sotto il segno del *naturalismo* e del *soggettivismo*. La prima direzione è quella di un'imitazione della natura sempre più perfetta e virtuosistica, in cui conta solo l'abilità tecnica dell'artista. La seconda è quella, solo ap-

[7] Sulla pittura cf. D'Angelo 2014.

parentemente opposta, di un'autocelebrazione del soggetto creatore in quanto tale, rispetto al quale la realtà del mondo e il suo valore scompaiono, come in alcune forme estreme di ironia romantica. Coerentemente con i propri presupposti sistematici, Hegel critica entrambe le direzioni in quanto tali: in esse l'arte è infatti privata di qualsiasi funzione autonoma e si trascina letteralmente al di là di se stessa, dissolvendosi.

Tuttavia, la possibilità di coniugare un'approfondita, 'moderna' soggettività prosaica e profana con un'autentica capacità artistica di trasfigurazione può ancora, per quanto difficilmente, darsi. Abbiamo quindi qualcosa che Hegel, con tutte le precisazioni del caso, apprezza: l'"umorismo oggettivo". L'esempio più importante è la pittura olandese: in questo caso, l'estrema abilità con cui il pittore rappresenta gli oggetti e i dettagli più comuni non è sempre puro tecnicismo autocompiaciuto; invece, lo spirito di un popolo vi può assumere un corpo pienamente visibile (Cf. Hegel 2000, p. 194). Si tratta di forme d'arte che ancora, in certa misura, ripropongono un paradigma 'classico' di adeguazione tra forma e contenuto, per quanto depotenziato e svuotato. Esistono però forme di umorismo meno concilianti e più soggettivistiche, dove troviamo la deriva finale ed estrema dell'arte romantica (e dell'arte in generale). È quello che Hegel chiama "umorismo" o "l'umoristico" in senso peggiorativo come puro "umorismo soggettivo" e ironia, cioè la forma più estrema di soggettivismo artistico (Cf. Hegel 2000, pp. 195 ss.). Se l'arte come forma autonoma, contenutisticamente pregna dello spirito aveva "come fondamento l'unità del concetto e della realtà", "invece, nella situazione alla quale siamo giunti, […] la materia si è allontanata dal sé, il raziocinio è divenuto libero, la materia si è fatta esteriore, in modo tale che l'arte è divenuta abilità formale, soggettiva, alla quale la materia è indifferente" (Hegel 2000, pp. 196-198). Poiché ora è solo una soggettività particolare, profana e privata a venire alla ribalta in tutte le sue possibili forme, nessuna figura del divino, e più in generale nessun contenuto sostanziale universale, può essere adeguatamente manifestato nell'arte, e "con ciò, l'arte è conclusa [*vollendet*]" (Hegel 2000, p. 198). A differenza della conclusione rassicurante rappresentata dall'umorismo oggettivo, ancora riferibile alla prospettiva dell'arte classica, qui abbiamo una dissoluzione e un'incertezza molto più irrevocabili.

È qui, però, che il discorso di Hegel si fa più interessante per quanto riguarda tanto il tema della morte dell'arte, quanto quello del ritorno del simbolico. Infatti, per quanto parzialmente apprezzata da Hegel, l'arte dell'umorismo oggettivo sembra costituire una porzione marginale e non particolarmente significativa di ciò che

per noi è l'arte. Mentre l'umorismo oggettivo è un'arte del "sentirsi a casa" nel mondo, del completo dominio spirituale sull'esteriorità, il significato più profondo dell'arte contemporanea si manifesta per noi, semmai, nel *non* farci sentire a casa.[8] Questa divergenza dà anche la misura della differenza che esiste tra l'orientamento hegeliano, che è ancora legato all'arte come forma dello spirito assoluto, e quindi allo schema classico, e il nostro, che è – o dovrebbe essere – al di là di questo schema o comunque troppo plurale per potervi essere ridotto.

Continuiamo quindi a seguire la traccia della dissoluzione dell'arte. Subito dopo aver proclamato la conclusione e l'autosuperamento dell'arte, Hegel prosegue:

> Tuttavia l'arte che va oltre se stessa è parimenti un ritorno dell'uomo in se stesso, un discendere nel proprio petto, con cui l'arte cancella da sé ogni fissa limitazione ad una cerchia determinata di contenuto e di apprensione, facendo dell'*Humanus* la sua nuova cosa sacra [*zu ihrem neuen Heiligen den Humanus macht*]: la profondità e l'altezza dell'animo umano come tale, l'universalmente umano nelle sue gioie e nelle sue sofferenze, nelle sue aspirazioni, nei suoi atti e nei suoi destini. Con ciò l'artista riceve il suo contenuto da lui stesso ed egli è lo spirito umano che determina realmente se stesso, che considera, scopre ed esprime l'infinità dei suoi sentimenti e delle sue situazioni, lo spirito a cui più nulla è estraneo di ciò che vive nel petto umano (Hegel 1978, pp. 800-801, trad. ritoccata).[9]

Lo spazio di questo 'nuovo sacro' è chiaramente troppo indeterminato e lontano dal concetto per poter sollecitare un'indagine filosofica adeguata, ma cerchiamo comunque di offrirne una caratterizzazione, sottolineando innanzitutto ciò che questo nuovo sacro *non* può più essere o fare. Nella sua ultima fase, l'arte non fornisce più contenuti condivisi e sostanziali in modo vincolante, per cui ogni opera d'arte può essere recepita nei modi più diversi o può anche non essere recepita affatto. L'arte offre una visione del mondo e dell'umanità aperta e virtualmente illimitata. Soprattutto, l'arte è una libera creazione individuale di un individuo (un'opera d'arte è sempre 'questa' opera d'arte, creata da 'questo artista'), che nella nostra epoca si rivolge agli individui individualmente e non collettivamente: la libertà dello spettatore corrisponde alla libertà dell'artista. L'opera d'arte non si rivolge più a un popolo o a uno spirito, non è l'espressione fondante di una vita etica condivisa (si può liberamente non condividere o addirittura ignorare un'opera d'arte). Attribuire all'arte un ruolo direttamente vincolante (politico, religioso, morale, ecc.) significa allora invocare un ruolo educativo

[8] Cf. anche Moland 2019, p. 19.

[9] Sull'*Humanus* come nuovo sacro (allusione a un frammento epico di Goethe), e in generale sul tema in questione, un riferimento essenziale rimane Donougho 1982.

dell'arte in senso riduttivo, impegnarsi nel cattivo gusto o nel kitsch o, peggio, sfruttare l'arte per scopi esterni (propaganda, indottrinamento, ecc.). In altri termini, il tentativo di far rivivere il paradigma di adeguatezza e armonia proprio della forma classica porta nel migliore dei casi all'irrilevanza, nel peggiore alla distorsione e strumentalizzazione della libertà dell'arte.

Al contrario, il possibile nuovo significato dell'arte deve essere ricercato nella sua stessa dissoluzione. Proprio il carattere parziale e passato dell'arte nel mondo moderno sembra renderla adatta a una sorta di protezione e arricchimento dell'individuo, che può nascere nella sfera dell'apprezzamento, dei bisogni e degli interessi privati, ma può condurlo a una visione meno marginale, più aperta e universale, persino cosmopolita. Muovendosi 'dal basso', dalla sfera privata individuale, l'arte può aiutare a sviluppare capacità riflessive e visioni del mondo, trasformandosi così nel terreno in cui le forme universali possono concretamente attecchire. Ciò significa anche fornire all'individuo l'accesso a contenuti culturali, storici e geografici e a visioni del mondo e modi di pensare 'altri'.[10]

4. *Il simbolico come post-arte*

Al di là di questo ruolo 'formativo' o 'culturale',[11] poi, l'arte assume un nuovo significato nella misura in cui, senza mirare a ricreare un contenuto universale e vincolante, può agire come espressione, necessariamente frammentata e parziale, dell'individualità particolare: è qui che il simbolico riemerge alla ribalta, stavolta come post-arte. Un'arte il cui valore non risiede più nella sua universalità e assolutezza può rappresentare il valore irriducibile dell'individualità, indipendentemente dalle proprie aspirazioni all'universalità e all'assolutezza. Lo sganciamento del contenuto divino dall'esistenza in forma d'arte ha portato al disincanto e alla perdita del mistero che è tipico dell'arte nella sua 'dissoluzione': basti confrontare la piena immanenza del naturalismo e del soggettivismo (la pittura olandese, Jean Paul, il romanzo ecc.) con il mistero assoluto e l'enigma dell'arte simbolica (la Sfinge…). E tuttavia, nello svelare il mistero divino e neutralizzarne l'intrinseco pericolo mortale, l'arte ha portato alla luce la sacralità dell'umano come enigma a sé stante, che nessuna razionalità, per quanto efficacemente dispiega-

[10] A questo proposito, Hegel peraltro cita positivamente alcuni interessanti esempi di "pluralismo" e "sincretismo" artistico e culturale, per i quali la nozione di simbolico è centrale, come per esempio il *Divano occidentale-orientale* di Goethe.

[11] Qui rientra in particolare la questione della *formelle Bildung*, su cui si veda tra gli altri Kwon 2005.

ta, può risolvere. E allora la rottura del legame tra configurazione esteriore dell'opera e suo contenuto apre la strada, in una sorta di cortocircuito, al ritorno del simbolico nell'arte: "In questo riferire e incatenare una materia arraffata da ogni zona del mondo e da ogni campo della realtà, l'umoristico ritorna quasi al simbolico, dove significato e forma restano in modo analogo reciprocamente esterni; solo che ora è la semplice soggettività del poeta che comanda sulla materia come sul significato" (Hegel 1978, p. 792; cf. D'Angelo 1989, p. 209).

L'autotrascendenza dell'arte, il suo proiettarsi al di là di se stessa, si configura così come un ripiegamento dell'arte sulle proprie origini, una post-arte che ritorna alla pre-arte pur rimanendo pienamente – e ormai anche concettualmente – consapevole della propria storia. Il nuovo contenuto dell'arte, dunque, è questa particolarità infinita *non asservita al concetto*, che l'arte racconta e incarna attraverso le forme più diverse – proprio come l'arte simbolica aveva fatto con il suo contenuto. Si tratta di un simbolico, però, che ora si coniuga con quel principio di attenzione e trasfigurazione del particolare e del banale che abbiamo visto essere peculiare, per esempio, della pittura olandese e che permette di sfidare la morte e l'estrema caducità del quotidiano e dell'apparentemente irrilevante. In questo ritorno al simbolico, quest'arte tutta umana riscopre un contenuto o perfino un 'nuovo sacro' – non più nel senso di un enigma divino, trascendente, da risolvere e da mettere in forma immanente, ma in quello di un enigma ormai già sempre immanente, che non può essere interamente risolto ricorrendo filosoficamente all'autoconoscenza, ma che richiede all'arte una tematizzazione frammentaria e individuale, un'attenzione e una diversità espressiva specifica e irriducibile come quella dell'umorismo.

Qui sta la rivincita della Sfinge su Edipo e dell'enigmatico (non più solo orientale, a questo punto) sulla pura luminosità della coscienza 'razionale' greca (o occidentale?) e delle sue nevrosi. Qui abbiamo l'incontro tra la capacità dell'arte di trasfigurare e dare senso al banale e al quotidiano e quella di non farci sentire a casa nostra. Il nuovo contenuto dell'arte, possiamo concludere, non è più associato al paradigma ideale del classico, ma a un'oscillazione inarrestabile tra i due poli estremi che in Hegel prendono il nome di simbolico e umoristico: anzi, *è* proprio questa oscillazione. Questo contenuto certo non è più 'oggettivo' o 'assoluto' ma ormai irrimediabilmente 'soggettivo', e tuttavia ha una sua peculiare universalità, nel senso che quello della soggettività particolare è un tema universale – è l'umano come nuovo sacro. Questa conclusione converge con quanto già affermato da D'Angelo: "In quanto […]

il *simbolo* come tale ha la sua localizzazione sistematica nello spirito soggettivo […], si può osservare […] che la tesi della 'morte dell'arte' si incontra forzatamente se ci si pone di fronte all'arte dal punto di vista dello spirito assoluto o di quello oggettivo, ma non […] dello spirito soggettivo" (D'Angelo 1989, p. 232) e dunque "se dalla tesi della 'morte dell'arte' […] bisogna in qualche modo uscire, mostrando che l'arte ha comunque nella esperienza e nell'operare umano un ruolo non legato alle accidentalità del suo contenuto e alla particolarità delle epoche storiche, allora la via di esplicitare quello che si è chiamato il 'paradigma simbolico' dell'arte può essere un mezzo per farlo senza allontanarsi del tutto dalle coordinate del pensiero hegeliano" (D'Angelo 1989, p. 233). Fermo restando che questo 'indebolimento' della tesi della morte dell'arte a livello soggettivo è possibile solo sulla base di un suo pieno e irreversibile riconoscimento a livello oggettivo e assoluto, riconoscere un ruolo centrale al paradigma del simbolico ha il vantaggio di ribadire il carattere sempre provvisorio, instabile e conflittuale di ogni instaurazione di senso in forma artistica e, insieme, di rivendicare per l'arte una funzione difficilmente rinunciabile, per quanto frammentaria e depotenziata.

Bibliografia

D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989.

D'Angelo P., 'Arte romantica e pittura', in M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 149-165.

D'Angelo P., 'Other Deaths of Art: on Some Antecedents of the Hegelian Thesis', in N. Ramazzotto, E. Romagnoli, A.L. Siani (eds.), *"Sense is This Wonderful Word…". Hegel and the Aesthetic*, Brill, Leiden 2025, pp. 153-161.

Donougho M., *Remarks on „Humanus heißt der Heilige" …*, in "Hegel-Studien", 17 (1982), pp. 214-225.

Farina M., *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, ETS, Pisa 2015.

Haas B., 'Symbol und symbolische Kunstform bei Hegel', in A.P. Olivier, E. Weisser-Lohmann (hrsg.), *Kunst – Religion – Politik*, Fink, München 2013, pp. 137-149.

Hegel G.W.F., *Estetica*, a cura di N. Merker e N. Vaccaro, Feltrinelli, Milano 1978.

Hegel G.W.F., *Lezioni di estetica*, traduzione e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000.

Hegel G.W.F., *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, B. Collenberg-Plotnikov mit F. Iannelli, K. Berr, Fink, München 2004.
Hegel G.W.F., *L'Arte nell'Enciclopedia*, a cura di A.L. Siani, ETS, Pisa 2009.
Kwon J.-I., *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der „symbolischen Kunstform" in Hegels Ästhetik*, Fink, München 2001.
Kwon J.-I., 'Hegels Bestimmung der „formellen Bildung" und die Aktualität der symbolischen Kunstform für die moderne Welt', in A. Gethmann-Siefert, L. de Vos, B. Collenberg-Plotnikov (hrsg.), *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, Fink, München 2005, pp. 159-174.
Moland L.L., *Hegel's Aesthetics. The Art of Idealism*, Oxford University Press, New York 2019.
Pagano M., 'Arte simbolica e architettura', in M. Farina, A.L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 115-129.
Siani A.L., *Il destino della modernità. Arte e politica in Hegel*, ETS, Pisa 2010.
Siani A.L., *Hegel and the Present of Art's Past Character*, Routledge, New York 2024.

Storie dell'estetica

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221525

Walter Benjamin, la traduzione e l'ironia primo-romantica

Francesco Campana*

Abstract

The aim of the paper is to interpret the passage of Benjamin's text *The Translator's Task*, in which the author links the process of translation with the notion of irony. For Benjamin, translation places the original text within a more ultimate context, and that is precisely where irony arises. Here, irony is not merely a rhetorical device, whereby the contingent translation appears more definitive than the original text, but carries a speculative weight related to Romantic thought. Benjamin had devoted his doctoral dissertation to Early Romanticism, seeking, among other things, to liberate the notion of irony from the image of pure subjectivism attributed to it by a Hegelian hermeneutic tradition while also highlighting its positive, objective, and constructive aspects. The general argument of the present paper is that one of the key points of reference for understanding Benjamin's writing on the translator's task is precisely his interpretation of Early Romantic thought. More specifically, it shows how the reference to irony should also be understood – and above all – in a technical sense, that is, through the reference to *Frühromantik* and Benjamin's reading of that notion. To this end, the paper first examines Benjamin's original and significant account of Early Romantic irony. Building on this foundation, it then explores how this notion interacts with the theory of translation presented in the essay in question. In conclusion, it offers some reflections on the significance of translation as an ironic process.

Keywords

Walter Benjamin, Early Romanticism, Translation, Irony, Subject-Object Distinction

1. *Introduzione*

In un passaggio del *Compito del traduttore* (1923) che solo in un primo momento può sembrare accidentale, Walter Benjamin associa il procedimento traduttivo all'ironia. Secondo Benjamin, la traduzione porta l'originale tradotto in un contesto altro, più risolutivo e finale rispetto a quello di partenza, e lo fa "ironicamente". Scrive

* Università degli studi di Padova, francesco.campana@unipd.it. La presente pubblicazione fa parte del progetto PolArt (PI: Francesco Campana), che ha ricevuto un finanziamento dal programma di ricerca e innovazione «Horizon Europe» dell'Unione Europea nell'ambito del Marie Skłodowska-Curie grant agreement N. 101066460.

Ringrazio E. Nardelli per aver discusso una precedente versione di questo testo.

Benjamin:

> La traduzione trapianta dunque l'originale in un ambito linguistico almeno – ironicamente – più definitivo, in quanto l'originale non può più esserne trasferito da alcuna nuova traduzione, ma solo venire elevato in esso sempre di nuovo e in altre sue parti. (AÜ 18; 75)

Tradurre – dice Benjamin – significa potenziare l'opera tradotta, svelando l'orizzonte più ampio cui è connessa da sempre e ricollocandola così in una dimensione più intensamente veritiera. Vedere qui nel termine "ironia" qualcosa di più che un semplice gesto retorico di discrasia, in cui si dice il contrario di quello che si pensa debba essere detto, e, nel caso specifico, in cui la contingente traduzione si trovi ad essere più definitiva del testo originale, potrebbe apparire una sovrainterpretazione. Tuttavia, Benjamin sembra sgombrare il campo da questo dubbio, denunciando subito dopo il quadro di riferimento a cui si allude, ovvero il romanticismo e, in particolare, la cosiddetta *Frühromantik*, che trovò nella nozione di ironia uno dei suoi nuclei speculativi più profondi:

> Non è un caso se il termine 'ironico' può evocare qui i ragionamenti dei Romantici. Essi hanno compreso prima di altri che le opere sono dotate di vita, di cui la traduzione è una delle più alte testimonianze. Certo non l'hanno riconosciuta come tale, poiché hanno rivolto tutta la loro attenzione alla critica, che rappresenta un momento anche se meno consistente della sopravvivenza (*Fortleben*) delle opere. Ma anche se la loro teoria non si è quasi rivolta alla traduzione, la loro grande opera di traduzione implicava una sensibilità per l'essenza e il valore di questa forma. (AÜ 18; 75)

In effetti, il concetto di traduzione che percorre le pagine benjaminiane deve molto alla generale riflessione delle figure che gravitavano attorno alla rivista "Athenaeum" e che erano peraltro attivissime nella pratica traduttiva. Benjamin non si sofferma sul valore teorico della *Frühromantik* riguardo alla traduzione, ma ne rileva l'importanza concettuale complessiva[1]. E non si tratta certo di un riferimento di poco conto, che viene ulteriormente illuminato e reso quasi esplicito con il richiamo alla critica, se si pensa alla familiarità che Benjamin aveva con il contesto del primo romanticismo tedesco, a cui aveva dedicato la tesi di dottorato, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco* (1920).

Quello che, in linea generale, si intende sostenere in questa sede è che uno dei riferimenti principali per comprendere lo scritto di

[1] Una riflessione approfondita sulle teorie della traduzione nel romanticismo tedesco si trova in Berman 1997. In particolare, per un'interpretazione della poesia universale progressiva di F. Schlegel e del concetto di enciclopedia di Novalis come concezioni equivalenti al "*principio della traducibilità di tutto in tutto*", si vedano le pp. 105-111.

Benjamin sul compito del traduttore sia esattamente la precedente interpretazione benjaminiana del pensiero del primo romanticismo. Nello specifico, si mostrerà come il riferimento all'ironia vada inteso anche e soprattutto in senso tecnico, ovvero attraverso il riferimento alla *Frühromantik* e alla lettura che ha fatto Benjamin di tale concetto. Si cercherà perciò di proporre un ragionamento sul significato della traduzione come processo ironico. A tal fine sarà necessario, in primo luogo, esaminare l'originale e rilevante interpretazione dell'ironia primo-romantica proposta da Benjamin (2). A partire da questa base, si passerà a capire come tale concetto interagisca con la teoria della traduzione espressa nel saggio in questione (3). Infine, si esporranno alcune considerazioni relative al senso generale del riferimento alla *Frühromantik* per l'interpretazione del testo *Il compito del traduttore* (4).

2. *Benjamin e l'ironia romantica*

Uno tra i tanti passaggi di grande interesse della pionieristica dissertazione *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco* è quello riguardante le istanze oggettivo-costruttive sottese alla critica d'arte primo-romantica e all'impresa generale degli autori della *Frühromantik*. Verso la fine del secondo capitolo, *L'opera d'arte*, all'interno della *Parte seconda. La critica d'arte*, Benjamin sta infatti descrivendo la critica d'arte primo-romantica come un procedimento molto diverso dal moderno concetto di critica. Se infatti la critica nel suo significato odierno rimanda a una valutazione soggettiva e a un giudizio riguardante la singola opera d'arte, per la *Frühromantik* la critica è, invece, "da un lato, compimento, integrazione e sistematizzazione dell'opera, dall'altro, il suo scioglimento nell'assoluto" (BK 84; 105)[2]. La critica primo-romantica, cioè, è tanto attivazione immanente del processo di riflessione alla base della forma dell'opera d'arte (compimento, integrazione e sistematizzazione), quanto il suo collegamento alle altre opere e all'idea stessa di arte (il suo scioglimento nell'assoluto). Essa quindi non distrugge, ma eleva a potenza, rende l'opera più completa e le conferisce una profondità e un'intensità artistica maggiore.[3]

In questo contesto, Benjamin sottolinea come "[l]a forza delle intenzioni oggettive nel primo-Romanticismo è stata scarsamente stimata dalla maggior parte degli autori" (BK 87-88; 108). Il rife-

[2] Cfr. anche BK 118-120; 132-133.

[3] Il movimento della critica si sovrappone a quello della poesia universale progressiva del celebre frammento 116 di "Athenaeum" (Schlegel 1967a, 182-183; 168).

rimento implicito è a una tradizione interpretativa consolidata al tempo di Benjamin e anche oltre, che nasce e si sviluppa principalmente a partire da Hegel, filosofo che Benjamin non nomina mai in queste pagine. Si tratta di una linea ermeneutica che ha al proprio centro il concetto di ironia e che ritroviamo, con diversi accenti, in autori come Kierkegaard, Schmitt e Jankélévitch, arrivando in alcuni casi fino ai giorni nostri e portando con sé un'immagine piuttosto stereotipata del romanticismo.[4] Per Hegel e per l'immagine che si è formata a partire dalla sua critica al primo romanticismo,[5] la *Frühromantik* rappresenta un puro soggettivismo distruttivo, malato di sé e nichilistico. Gli autori della rivista "Athenaeum", infatti, avrebbero assunto e portato a una radicalizzazione perversa l'Io fichtiano, ponendolo come principio assoluto e senza mediazioni nei confronti della realtà. Il mondo sarebbe un mero prodotto dell'Io e dipenderebbe esclusivamente da quest'ultimo, che sarebbe in grado di neutralizzarlo in modo arbitrario: "l'artista è l'Io che da sé tutto pone e dissolve, ed alla coscienza nessun contenuto appare come assoluto e in sé e per sé, ma come parvenza da sé prodotta e distruttibile, non può esserci una simile serietà, giacché è da attribuire validità solo al formalismo dell'Io" (Hegel 1970: 94-95; 77). In questo contesto all'Io, che si pensa "signore e padrone di tutto" non rimane altro che mera vanità, astrattezza e arbitrio. A sostenere in tutto e per tutto questo Io è l'atteggiamento ironico, inteso come "principio assoluto di ogni sapere, di ogni ragione e conoscenza" (Hegel 1970: 93; 76).

Tale immagine, particolarmente efficace e duratura, è stata messa in discussione da alcuni interventi critici già nella prima metà del XIX secolo e ha attraversato una riconsiderazione ancora più notevole, grazie soprattutto alla pubblicazione dei frammenti inediti

[4] Scrive D'Angelo: "È ancora frequente, non ostante il fatto che la critica più avvertita ne abbia fatto giustizia da tempo, imbattersi nella convinzione che il romantico si caratterizzi come esaltazione della produttività incontrollata, dell'effusione sentimentale senza freni, dell'affermazione immediata della pura soggettività dell'artista. In realtà, un simile modo di guardare all'estetica romantica non le rende giustizia, e ciò sia nel caso che la libera produttività dell'arte venga letta come procedere inconscio, privo di ogni mediazione intellettuale, sia nel caso che essa sia interpretata come arbitrio assoluto dell'artista creatore" (D'Angelo 1997, p. 98).

[5] Anche il riferimento a Hegel va in parte corretto. Non c'è dubbio che nelle pagine hegeliane sia presente una aspra critica alla *Frühromantik*, che viene esposta in modo particolarmente esteso nella redazione a stampa dell'*Estetica* pubblicata a cura di Hotho tra il 1835 e il 1838 (e in seconda edizione nel 1842). Tuttavia, uno sguardo ai singoli corsi berlinesi e quindi ai quaderni degli studenti presenti a lezione fa emergere un quadro meno netto. Specie nell'ultimo corso, quello del semestre invernale del 1828/29, infatti, Hegel distingue un'ironia di carattere 'pratico', contro cui continua a scagliarsi in modo deciso, e una di tipo 'estetico', che egli arriva addirittura a fare propria come secondo momento, tra natura (*Natur*) e serenità (*Heiterkeit*), all'interno del concetto centrale di ideale dell'arte (su questo mi permetto di rimandare a Campana 2020).

da parte di Hans Eichner ed Ernst Behler, a partire dalla metà del secolo, in un confronto che arriva fino ai giorni nostri.[6] Queste proposte di lettura cercano di fornire un'interpretazione più composita della *Frühromantik*, in generale, e del pensiero di Friederich Schlegel, in particolare, mirando ad approfondire la necessità di collocarli in un contesto – negato peraltro dall'analisi hegeliana – sempre più saldamente filosofico.[7]

Uno dei primi testi – se non il primo – a ripensare l'immagine di derivazione hegeliana è proprio la dissertazione benjaminiana, dove l'ironia si pone come il concetto da cui partire per questo nuovo esame.[8] L'analisi si dispiega per poche, ma particolarmente significative pagine.

Innanzitutto, Benjamin rileva l'oscurità e la contraddittorietà delle affermazioni degli autori primo-romantici, sostenendo che l'interpretazione dell'ironia come estremizzazione dell'Io è senza dubbio plausibile ma, nel complesso, incompleta. Esiste infatti – sostiene Benjamin – un'ironia che si esprime sulla materia dell'opera d'arte e che è effettivamente espressione di un soggetto distruttivo:

> Il concetto d'ironia ha un doppio significato per la teoria dell'arte, uno dei quali è, di fatto espressione di un puro soggettivismo. Nella letteratura sul Romanticismo il concetto di ironia è stato, fino ad oggi, concepito soltanto in questo senso e proprio in conseguenza di questa concezione unilaterale è stato assolutamente sopravvalutato come testimonianza del suddetto soggettivismo. (BK 89; 109)

Tuttavia, c'è anche un altro livello dell'ironia, che riguarda l'opera e che si esprime sul piano della forma, cioè nel luogo principale dove interviene la teoria dell'arte primo-romantica.[9] Qui, prima ancora che la teoria estetica, si articola la dottrina della conoscenza, che ha come suo fulcro il concetto di riflessione nei termini di un "riflettere trasformante" (BK 22; 53).[10] Nel contesto di questa gno-

[6] Per alcune ricognizioni complessive rivolte soprattutto al concetto chiave dell'ironia, si vedano tra gli altri: Allemann 1971; Behler 1972; Szondi 1974; Strohschneider-Kohrs 1977; Ciancio 1988; Bohrer 1989, pp. 138-157; Frank 1989, p. 307 sgg.; D'Angelo 1997, pp. 98-106; Zovko 2010; D'Angelo 2019.

[7] Sulla necessità di ripensare l'ironia schlegeliana dal punto di vista propriamente filosofico, si rimanda alle osservazioni di D'Angelo 2019. Cfr. anche Frank 1989, p. 198.

[8] Sull'"*Objektivierung*" dell'ironia romantica da parte di Benjamin, si veda Bohrer 1989, pp. 25-38.

[9] "La teoria romantica dell'opera d'arte è la teoria della sua forma" (BK 78; 100)

[10] Menninghaus sostiene che il testo di Benjamin si sarebbe dovuto in realtà chiamare *Die Theorie poetischer Reflexion in der deutschen Romantik*, dato che la critica è solo uno dei concetti derivati – assieme alla forma, all'opera, all'ironia, alla poesia trascendentale e al romanzo – dal tema principale del processo riflessivo (Menninghaus 1987, p. 30). Colaiacomo, sempre a proposito del concetto di riflessione, parla di "momento di *reductio ad unum* e principio riorganizzativo della selva del pensiero romantico" (Colaiacomo 2000, p. 14). Cfr. anche Moroncini 1984, pp. 176-193 e Cresto-Dina 2002, pp. 15-54.

seologia, soggetto e oggetto, artista e opera d'arte, sono entrambi centri di riflessione e autoconoscenza, e la critica non fa che mettere in connessione tra loro questi centri, ampliando così l'intensità della loro riflessione. In questo processo è decisiva l'ironia, nella sua versione formale. Essa non è mera espressione della volontà dell'artista, ma emerge a un livello oggettivo, producendo appunto un qualcosa di ulteriore rispetto alla singola opera. È un'ironia che, distruggendo, costruisce e, così facendo, immette l'opera d'arte in un contesto più vasto:

> L'ironia formale non è, come l'applicazione e la sincerità, un atteggiamento intenzionale dell'autore. Non può essere intesa, come di consueto accade, alla stregua di indice di una soggettiva assenza di limiti, deve bensì essere stimata come un momento oggettivo dell'opera stessa. L'ironia formale esibisce il tentativo paradossale di costruire nel costrutto anche attraverso la demolizione: di dimostrare all'interno dell'opera stessa la sua relazione all'idea. (BK 94; 113)

In questo senso, l'ironia si avvicina al concetto di critica e contribuisce al compimento di quest'ultima, pur distinguendosi da essa.[11] Nella sua versione formale, l'ironia è sì un processo distruttivo, ma non un'inclinazione arbitraria o casuale. Ha a che fare con l'individualità dell'opera e mira con precisione alla forma di quest'ultima, in quanto sua delimitazione. Applicandosi e sviluppandosi all'interno dell'oggetto artistico e quindi nel centro di riflessione del *medium* artistico, l'ironia non fa che moltiplicare la potenzialità dell'individualità verso cui si rivolge mettendola in relazione tanto alle altre singole opere, quanto all'idea più generale di arte e producendo così un "*continuum* delle forme" dove, per esempio, la tragedia si può connettere "in modo continuativo" al sonetto (BK 95; 114).[12] L'ironia si pone così come l'attitudine logico-ontologica negativa che rivela il positivo livello trascendentale dell'arte, ovvero come la condizione di possibilità oggettiva del darsi dell'opera individuale in quanto tale e del contesto più complessivo dell'arte. Scrive Benjamin:

> La forma determinata dell'opera singola, che si potrebbe definire come forma d'esposizione, diventa il sacrificio della disgregazione ironica. Ma sopra di essa l'ironia apre un cielo di forma eterna, l'idea della forma, che può definirsi forma assoluta; essa rende manifesta la sopravvivenza (*Ueberleben*) dell'opera, la quale, dopo che la sua forma empirica, espressione della sua riflessione isolata, è stata consumata dalla forma assoluta, attinge da questa sfera la sua indistruttibile sussistenza. L'ironizza-

[11] Per un'analisi complessiva del concetto di critica nella dissertazione benjaminiana nello specifico, si veda Steiner 1989, pp. 17-46.

[12] Il rapporto tra forma e riflessione, la funzione dell'ironia e i principi logici che sottendono l'esperienza analizzati qui da Benjamin vengono approfonditi in Ophälders 2001, pp. 23-37. Cfr. anche Steiner 1989, pp. 17-46.

zione della forma d'esposizione è, per così dire, la tempesta che rimuove il velo posto dinanzi all'ordine trascendentale dell'arte, e che, svelandolo, rivela in esso l'immediato sussistere dell'opera come un mistero. (BK 93; 112)

L'ironia si mostra come un vero e proprio approccio all'arte, che sottende un più generale approccio gnoseologico alla realtà.[13] Alcune pagine prima, Benjamin parla infatti di "osservazione ironica", in cui soggetto e oggetto si sviluppano, diventano ciò che sono, si relazionano tra di loro e, nel loro essere centri di riflessione e quindi di autocoscienza, arrivano a coincidere. Un simile processo perviene a tale esito proprio perché questo tipo di osservazione "prende in considerazione soltanto l'autoconoscenza che sboccia nell'oggetto, o meglio, l'osservazione è la stessa coscienza dell'oggetto in boccio" (BK 66; 89).[14]

In ambito artistico, l'ironia realizza pienamente l'opera, le conferisce un senso allargato e più intenso, assegnandole profondità e rendendola più salda e indistruttibile. In questo modo, l'ironia toglie l'opera dalla sua precarietà, limitatezza e unilateralità e la porta su un piano più solido, onnicomprensivo e sostanziale. Essa rende l'opera, che altrimenti sarebbe persa nella sua contingenza, più definitiva e duratura rispetto a prima:

Non solo essa non distrugge l'opera che attacca, bensì avvicina la stessa opera all'indistruttibilità. Nell'ironia, attraverso la distruzione della determinata forma d'esposizione dell'opera, l'unità relativa dell'opera singola è risospinta più profondamente in quella dell'arte intesa come opera universale; viene riferita completamente a questa senza andare perduta. (BK 93; 112)

Quest'ultimo aspetto, ovvero la caratteristica propria dell'ironia del distruggere ciò che è inessenziale e unilaterale per far emergere le relazioni fondamentali e rendere così l'opera individuale più veritiera e duratura, consente di ricollegare questo ragionamento a quello che Benjamin porta avanti nel saggio sul compito del traduttore.

3. *La traduzione come procedimento ironico*

Si è visto come Benjamin attribuisca alla traduzione un procedere che definisce, in un certo senso, ironico. Egli si riferi-

[13] Rispetto all'estensione più complessivamente speculativa del concetto di ironia, in un famoso frammento del "Lyceum" si legge: "La filosofia è la vera patria dell'ironia, che si potrebbe definire bellezza logica" (Schlegel 1967b, 152; 10).

[14] A proposito di queste strutture epistemologico-ontologiche, per un parallelo tra dissertazione e *Dramma barocco tedesco* a partire dal ruolo dell'ironia e della critica, si veda Gurisatti 1992, pp. 102-103. Cfr. anche Rush 2002.

sce al fatto che la traduzione è capace di portare l'originale in un territorio "più definitivo" rispetto a quello di partenza. In quel caso, l'ironia stava certo nel fatto che questo movimento esprime una sorta di paradosso (il derivato come più definitivo dell'originale), ma a questo punto, dato anche l'esplicito riferimento al romanticismo, dovrebbe essere più chiaro che in quel riferimento all'ironia c'è un ulteriore significato tecnico di natura filosofica.

Per Benjamin, il compito del traduttore non è quello di trasportare un significato da una lingua all'altra, assestandosi al livello della trasmissione dell'informazione, ovvero il livello che viene identificato come comunicativo.[15] Al contrario, per accedere alla dimensione che è propria della traduzione e porre le condizioni perché essa abbia luogo, è necessario che si stabilisca una connessione tra la lingua dell'opera tradotta e un piano più essenziale e significativo, che è quello della pura lingua. Qui filosofia dell'arte e filosofia del linguaggio si incontrano e, per un certo segmento, si sovrappongono.[16]

Benjamin spiega che c'è un'affinità (*Verwandschaft*), ovvero una relazione essenziale, tra le lingue e che essa si trova a un livello ulteriore rispetto a quello per il quale dimostrano una certa somiglianza (*Ähnlichkeit*).[17] Si tratta di un'affinità che è a priori e che prescinde da ogni dimensione storica.[18] In questo senso, scrive Benjamin, "la traduzione è rivolta in definitiva all'espressione del rapporto più intimo tra le lingue" (AÜ 14; 55-57). In quanto anch'essa forma e quindi confine modificabile di un organismo vitale,[19] la traduzione svela il legame che intercorre con un piano più profondo che precede innanzitutto logicamente l'originale, un livello trascendentale che la traduzione riesce almeno in parte a recuperare.[20] Si tratta del piano della

[15] Questo piano è quello della "concezione borghese della lingua", per cui si pensa che l'essere umano comunichi la propria essenza spirituale attraverso i nomi e non in essi, in opposizione alla "lingua paradisiaca", che è molto vicina al concetto di pura lingua che si ritrova nel saggio sulla traduzione (cfr. Benjamin 1995).

[16] Scrive Colaiacomo: "La lingua potrebbe essere una denominazione dell'assoluto romantico parallela e interscambiabile con quella di arte" (Colaiacomo 1979, p. 239). Per converso, sottolinea Benvenuti a proposito del testo sul compito del traduttore: "Le considerazioni qui svolte da Benjamin a proposito delle traduzioni possono essere legittimamente estese anche all'ambito della critica, poiché è appunto sulla falsariga del concetto romantico di critica che esse sono state elaborate" (Benvenuti 1994, p. 33).

[17] Cfr. AÜ 14-15; 59.

[18] Cfr. AÜ 14; 57.

[19] "La traduzione è una forma" (AÜ 11; 45).

[20] Sulla relazione tra processo traduttivo, connessione tra le lingue e tensione verso la lingua pura nei termini di un "Assoluto linguistico", si veda Benjamin 2002. Cfr. anche Frey 2001.

pura lingua, dove lavora la vera traduzione, che non è mai un qualcosa di fisso e ultimativo, ma produce comunque qualcosa di più risolutivo rispetto all'originale.[21]

In una concezione vitalistica e messianica delle lingue e dell'opera d'arte, la traduzione contribuisce in modo determinante all'"eterna sopravvivenza (*Fortleben*)" dell'originale e, in questo modo, all'"infinita rivivificazione (*Aufleben*) delle lingue" (AÜ 17; 69).[22]

Nella logica della traduzione ritorna quel movimento di espansione e potenziamento che era proprio dell'approccio primo-romantico: la traduzione deve elevare a potenza, ampliare e approfondire l'intensità di ciò che viene tradotto e della sua lingua, essa ha "il compito di portare a maturazione nella traduzione il seme della pura lingua" (AÜ 20; 85).

Nel gesto primo-romantico, l'ironia distruggeva l'individualità unilaterale del singolo per ricongiungerlo alle altre individualità e alla dimensione che lo precede, costituendo la sua stessa condizione di possibilità. Come l'ironia trasportava l'opera d'arte in un contesto più vasto e universale, ovvero quello dell'assoluto artistico o dell'idea dell'arte, così la traduzione conduce l'opera da tradurre, l'originale, in un luogo più essenziale e perciò più definitivo, quello della pura lingua.[23] L'attività traduttiva non coglierà mai completamente questa dimensione, ma aprirà la strada verso un orizzonte più compiuto e necessario rispetto al contesto di partenza. È questo il senso in cui la traduzione opera ironicamente.[24]

[21] Berman sottolinea come qui si tratti non solo della lingua adamitica della Bibbia, ma di una lingua che è il corrispettivo preciso della ragion pura kantiana (Berman 2008, p. 24).

[22] In questo proiettarsi al futuro in una tensione all'infinito ritornano elementi di quel "messianisimo romantico" di tradizione ebraica cui Benjamin faceva cenno nella dissertazione (cfr. Desideri 1997, pp. 33-67).

[23] Desideri e Baldi, parlando del critico ironico della dissertazione dottorale di Benjamin, propongono un parallelo con l'attività traduttiva: "Come il traduttore, varcando sempre daccapo il confine tra l'originale e il tradotto, mira alla ricomposizione dell'infranto linguistico, così il critico, osservando e riflettendo il germinale auto-conoscersi delle singole opere, mira alla ricomposizione dell'idea dell'arte. La sua attività è detta ironica, perché la manifestazione di quell'integrale unità dell'idea si dà proprio nella soppressione di ciò che, nell'opera, rappresenta la prima riflessione di essa, ovvero la determinatezza della sua stessa forma" (Desideri & Baldi 2010, p. 50).

[24] Berman legge l'"ironicamente" benjaminiano, oltre che come discrasia retorica, anche come riferimento tecnico ai romantici nei termini di una relativizzazione e di una spia concettuale che ci invita a pensare il concetto di forma all'interno del testo non solo e non tanto in termini goethiani, ma come nozione chiave per la *Frühromantik* (Berman 2008, pp. 143-144). All'interno di un ragionamento sulla metafora del tradurre come 'trapiantare', Hrnjez sottolinea il nesso con la dissertazione di Benjamin e rileva nell'"ironicamente" il contrasto tra l'atmosfera rarefatta e aerea della pura lingua, da una parte, e la resistenza allo sradicamento da parte del testo tradotto, dall'altra (Hrnjez 2021, p. 204).

4. *Conclusione*

Leggere il saggio sul compito del traduttore alla luce della dissertazione sul concetto di critica d'arte nel primo romanticismo tedesco costituisce una via particolarmente significativa per accedere al testo e, in misura consistente, consente di illuminare diverse logiche del lavoro successivo del pensatore tedesco.[25] Benjamin suggerisce questo tipo di lettura fin dall'inizio nel saggio sulla traduzione con il riferimento alla "forma d'arte" (*Kunstform*)[26] e lo ribadisce con numerosi nessi intertestuali possibili, dalla descrizione della traduzione come forma al tentativo di conciliare, da una parte, una teoria della riflessione che deriva dalla *Frühromantik* e, dall'altra, quella dell'immagine originaria (*Urbild*) di ascendenza goethiana.[27] Diventa particolarmente esplicito nel momento in cui Benjamin si imbatte, in maniera quasi cursoria, nel concetto di ironia.

Nel contributo si è cercato di evidenziare come quell'ironia non sia da intendersi solo in senso retorico e si è mostrato quale sia la logica che la sottende. Si tratta di una logica che restituisce al pensiero primo-romantico la complessità che una tradizione interpretativa molto consolidata gli aveva in parte negato e che proprio Benjamin ha contribuito in modo fondamentale a comprendere nuovamente. Nel senso indicato da Benjamin, l'ironia non è più mero soggettivismo distruttivo ma, in quanto principio di mediazione tra finito e infinito, diventa un'attitudine che, per mezzo di un procedimento negativo, crea l'accesso a una dimensione superiore e più essenziale rispetto alla precedente. L'ironia strappa la singolarità alla superficialità della sua costituzione unilaterale e atomistica, immettendola in un orizzonte di senso trascendentale dove si rapporta con le altre singolarità e con l'assoluto, concepito come rete di relazioni e livello più intensamente veritiero. Questa logica si applica, nella dissertazione, all'opera d'arte e alla sua critica e, nel testo sul compito del traduttore, all'opera originale che passa attraverso il procedimento traduttivo. Le due logiche si corrispondono, articolandosi a seconda dell'ambito specifico.

In entrambi i casi, al fondo c'è il tentativo teorico e pratico, da

[25] Sugli elementi presenti nella dissertazione che ritorneranno anche nell'opera successiva di Benjamin e che, almeno in parte, troviamo nel saggio sul compito del traduttore, cfr. Gilloch 2002, pp. 56-60.

[26] Costa 2023 (p. 39, n. 2) evidenzia questo rimando nel suo commento.

[27] St. André rileva diversi punti significativi di convergenza tra i due testi, dalla concezione dell'opera d'arte come qualcosa di vivo a un certo tipo di omogeneità nell'operare di critica e traduzione, dal ruolo di critica e traduzione nel collegare opera d'arte ad un assoluto all'utilizzo centrale del concetto di forma (St. André 2011, pp. 111-114).

parte di Benjamin, di superare un pensiero della soggettività, tanto in ambito filosofico-artistico che in quello traduttivo.[28] Le opere d'arte e le opere da tradurre, che per la logica della soggettività sono meri oggetti, si presentano in realtà come forme e centri di riflessione che hanno una vita e un'autoconsapevolezza che cresce, si modifica e si relaziona in una tensione costante e in un'approssimazione che non viene mai soddisfatta, proseguendo inesorabilmente in un continuo tentativo. Il testo diventa *medium* di una struttura epistemologica e ontologica che annulla l'opposizione tra soggetto e oggetto. Sia nell'opera d'arte che nell'opera da tradurre, l'atteggiamento ironico si presenta come uno dei motori principali che danno avvio e sostengono questa logica. L'ironia, principio tradizionalmente legato all'esasperazione della soggettività, diventa così ganglio fondamentale di una concezione che va oltre la stessa soggettività, ponendosi così come un elemento ricorrente delle analisi e del modo di pensare dello stesso Benjamin.

Bibliografia

Allemann B., *Ironia e poesia*, Mursia, Milano 1971.

Benjamin A., 'The Absolute as translatability. Working through Walter Benjamin on language', in B. Hassen e A. Benjamin (a cura di), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London-New York 2002, pp. 109-122.

Benjamin W., *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in Id., *Gesammelte Schriften, Band II: Aufsätze, Essays, Vorträge*, 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1977, pp. 140-157; trad. it. a cura di R. Solmi, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in Id., *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1995, pp. 53-70.

Benjamin W., *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, a cura di Uwe Steiner, in Id., *Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 3, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008; trad. it. di Nicolò Pietro Cangini, *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco*, Mimesis, Milano-Udine 2017 [BK].

Benjamin W., *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Id., *Charles Baudelaire. Tableaux Parisiens*, a cura di A. Birnbaum e M. Métayer, in Id., *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. VII,

[28] Scrive Costa riguardo alla traduzione: "Benjamin sceglie un punto di osservazione privilegiato per pensare al concetto di vita e per operare un abbattimento di una delle categorie filosofiche consolidate dell'Occidente: la soggettività" (2023, p. 140). Questo tentativo di superamento della soggettività si immette nel più generale "ripudio dell'Io" che caratterizza l'opera benjaminiana, di cui parla Schiavoni 1980, pp. 48-53.

Suhrkamp, Berlin 2017; trad. it. di Maria Teresa Costa, *Il compito del traduttore*, Mimesis, Milano-Udine 2023 [AÜ].
Benvenuti G., *La cenere lieve del vissuto. Il concetto di critica in Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma 1994.
Berman A., *La prova dell'estraneo. Cultura e traduzione nella Germania romantica*, a cura di G. Giometti, Quodlibet, Macerata 1997.
Berman A., *L'Âge de la traduction. «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire*, texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis 2008.
Behler E., *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972.
Bohrer K.H., *Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989.
Bubner R., 'Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie', in E. Behler, J. Hörisch (a cura di), *Die Aktualität der Frühromantik*, Ferdinand Schöningh, Paderborn *et al.* 1987, pp. 85-95.
Campana F., *La concezione hegeliana dell'ironia e il corso berlinese del 1828-29*, in "Studi di estetica", a. XLVIII, IV serie, 1/2020, pp. 129-145.
Ciancio C., *Ironia e filosofia nel pensiero di Friedrich Schlegel*, in "Annuario filosofico", 4 (1988), pp. 153-178.
Colaiacomo C., *Archetipi del concetto di critica in Benjamin*, in "Calibano", 4 (1979), pp. 209-251.
Colaiacomo C., '"Riflessione" romantica e sperimentazione pre-mediatica', in B. Maj e D. Messina (a cura di), *Walter Benjamin tra critica romantica e critica del Romanticismo*, Aletheia, Firenze 2000, pp. 9-28.
Costa M. T., 'Un commento interlineare a *Il compito del traduttore*', in W. Benjamin, *Il compito del traduttore*, Mimesis, Milano-Udine 2023, pp. 125-172.
Cresto-Dina P., *Messianismo romantico. Walter Benjamin interprete di Friederich Schlegel*, Trauben, Torino 2002.
D'Angelo P., *L'estetica del romanticismo*, il Mulino, Bologna 1997.
D'Angelo P., 'Ipotesi sull'ironia romantica', in Id., *Attraverso la storia dell'estetica. Vol. I: dal Settecento al Romanticismo*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 243-261.
Desideri F., *Il velo di Iside. Coscienza, messianismo e natura nel pensiero romantico*, Pendragon, Bologna 1997.
Desideri F., Baldi M., *Benjamin*, Carocci, Roma 2010.
Frey H.J., 'Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungstheorie', in C.L. Hart Nibbrig (a cura di), *Übersetzen: Walter Benjamin*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, pp. 147-158.

Frank M., *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1989.
Gilloch G., *Walter Benjamin*, il Mulino, Bologna 2002.
Gurisatti G., *Scrittura e Idea. Introduzione alla lettura della* Premessa gnoseologica *al* Dramma barocco tedesco *di Walter Benjamin*, Guido Tamoni Editore, Schio 1992.
Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in Id., *Werke in 20 Bänden*, Bd. 13, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970; trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997.
Hrnjez S., *Traduzione come concetto. Universalità, negatività, tempo*, Padova University Press, Padova 2011.
Menninghaus W., *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987.
Moroncini B., *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Guida Editori, Napoli 1984.
Ophälders M., *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, CLUEB, Bologna 2001.
Rush F., 'Jena Romanticism and Benjamin's critical Epistemology', in B. Hassen e A. Benjamin (a cura di), *Walter Benjamin and Romanticism*, Continuum, London-New York 2002, pp. 123-136.
Schiavoni G., *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Sellerio, Palermo 1980.
Schlegel F., *Charakteristiken und Kritiken I (1769-1801)*, a cura di H. Eichner, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, Verlag Ferdinand Schöningh/Thomas-Verlag, München-Paderborn-Wien/Zürich 1967a; trad. it. di E. Agazzi, *Athenaeum 1789-1800*, a cura di G. Cusatelli, Sansoni, Milano 2000.
Schlegel F., *Charakteristiken und Kritiken I (1769-1801)*, a cura di H. Eichner, in Id., *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Bd. 2, Verlag Ferdinand Schöningh/Thomas-Verlag, München-Paderborn-Wien/Zürich 1967b; trad. it. di M. Cometa, *Frammenti critici e poetici*, Einaudi, Torino 1998.
St. André J., *Revisiting Walter Benjamin's "The Task of the Translator" in Light of His* Concept of Criticism in German Romanticism, in "TTR. Traduction, terminologie, rédaction", 24, 1 (2011), pp. 103-123.
Steiner U., *Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1989.
Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Niemeyer, Tübingen 1977.
Szondi P., 'Friedrich Schlegel e l'ironia romantica. Con un'appen-

dice sulle commedie di Tieck', in Id., *Poetica dell'idealismo tedesco*, Einaudi, Torino 1974, pp. 91-110.
Zovko J., *Friedrich Schlegle als Philosoph*, Ferdinand Schöningh, Paderborn *et al.* 2010.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221526

Due interventi sull'estetica crociana

Roberto Diodato*

Abstract
The paper examines the reception of Crocean aesthetics within Italian Neo-Scholastic philosophy, with particular attention to the positions of Emilio Chiocchetti and Francesco Olgiati, both professors at the Catholic University of Milan: the former dialogically open and constructive, fundamentally grounded in an Ockhamist epistemology; the latter sharply critical, structured upon a formalistically conceived Thomistic ontology.

Keywords
Croce; Aesthetics; Neo-Scholastic; Chiocchetti; Olgiati

Accenno, in questo mio omaggio a un grande specialista della filosofia di Benedetto Croce, a due pensatori, docenti di filosofia attivi alla Cattolica di Milano nella prima metà del Novecento, Emilio Chiocchetti e Francesco Olgiati, poiché entrambi,[1] ma con intenzioni assai diverse, sono intervenuti sull'estetica crociana.[2] Francesco Olgiati (1886-1962) è stato figura di spicco della Neoscolastica italiana, fondatore con Agostino Gemelli dell'Università Cattolica, collaboratore fin dall'inizio della Rivista di Filosofia Neoscolastica (le cui pubblicazioni cominciano nel 1909, ben prima dell'inaugurazione dell'Università Cattolica che avverrà nel '21), dà avvio insieme a Ludovico Necchi alla rivista Vita e Pensiero nel 1914. Alla Cattolica Olgiati avrebbe subito insegnato Storia della Filosofia moderna, e dal 1930 Storia della Filosofia, dopo aver superato un concorso cui parteciparono anche Emilio Chiocchetti, del quale tra poco parleremo, e Antonio Banfi, diventando poi nel 1933 professore

* Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, roberto.diodato@unicatt.it

[1] Va da sé che farò riferimento, nell'ampia bibliografia dei due autori, soltanto ai saggi immediatamente connessi al nostro tema.

[2] I neoscolastici in Italia, nella prima metà del '900, hanno un unico grande avversario, il neoidealismo, che per l'estetica significa, in primo luogo, Benedetto Croce; Chiocchetti e Olgiati sono soltanto due tra gli autori che se ne occupano. Tra i molti altri ricorderei almeno Sturzo 1915; Masnovo 1914. In generale sulla prima Neoscolastica milanese si veda: Pietroforte 2005; sull'estetica rinvio a Diodato 2011.

ordinario grazie alla valutazione di una commissione esaminatrice composta da Giovanni Gentile, Armando Carlini, Augusto Guzzo. Emilio Chiocchetti[3] (1880-1951), francescano, dopo gli studi al Collegio internazionale S. Antonio di Roma e all'approfondimento della filosofia bergsoniana, a partire dal 1910 studia a Lovanio, centro allora degli studi neoscolastici, quindi in Germania, a Fulda, per frequentare Konstantin Gutberlet, e successivamente a Vienna, dove segue le lezioni di psicologia di Wilhelm Wundt. Anch'egli collabora con la Rivista di Filosofia Neoscolastica fin dalle origini su invito di Agostino Gemelli. Tra i suoi molti articoli, significativi sono quelli sul pragmatismo, pubblicati tra il 1910 e il 1911, e per quanto qui interessa la serie di articoli sulla filosofia di Benedetto Croce pubblicati tra il 1913 e il 1914, poi ripresi in volume nel 1915 e ampliati in edizioni successive (1920^2 e 1924^3). Chiocchetti insegnerà in Cattolica soltanto dal '25 al '30, non potendo poi continuare per la precarietà della sua salute.

Come dicevo i due studiosi hanno con l'estetica crociana, e più in generale con la filosofia di Croce, un approccio differente: di apertura, dialogo e discussione Chiocchetti, di critica severa operata dal punto di vista di una metafisica alternativa Olgiati. Non è un caso che Gustavo Bontadini, autore attento al neoidealismo, soprattutto nella forma gentiliana (del resto Chiocchetti è autore anche di un volume su Gentile del 1922), decida di scrivere la voce dedicata a Chiocchetti dell'*Enciclopedia filosofica*; scrive Bontadini:

> Nella sua speculazione la filosofia tradizionale si incontrò con la cultura idealistica. Egli si propose di integrare la parte giudicata positiva di tale cultura nel sistema della metafisica classica. L'idealismo gli valse soprattutto come strumento di critica al positivismo. In senso costruttivo trasse dal suo incontro con Croce una dottrina del concetto concreto, inteso come strumento per l'intelligenza della organicità del reale (Bontadini 2006, p. 1873).

Di fatto il libro di Chiocchetti su Croce si distingue dal panorama neoscolastico per la benevolenza nei confronti dell'estetica crociana. A suo parere il vero cardine dell'estetica crociana è il sentimento, che non è "un particolare contenuto ma è l'universo tutto guardato *sub specie intuitionis*; e fuori di esso nessun altro contenuto è concepibile, che non sia insieme una forma diversa da quella intuitiva" (Chiocchetti 1924, p. 185). Ora, "non è vero, come crede il Croce, che la teoria della pura intuizione non sia

[3] Chiocchetti, nato a Moena, è stato figura di spicco per il movimento cattolico in Trentino, corrispondente dall'estero tra l'altro per il giornale "Il Trentino", diretto al tempo da Alcide De Gasperi, e in seguito animando rilevanti iniziative culturali e sociali. Cfr. Vadagnini 1981. Per una bibliografia cfr. Consolati 1968. Per una ricostruzione complessiva cfr. Faustini 2006.

conciliabile con le dottrine dualistiche, che ammettono una distinzione fra anima e corpo, fra mondo interno e mondo esterno" (pp. 191-192). Se il mondo cosiddetto "esterno", argomenta Chiocchetti, al contatto con la psiche si fa interno, esso diventa sensazione e sentimento, cioè materiale dell'arte, ovvero materiale trasformabile in arte. Perciò l'arte "sarà ugualmente sintesi e sintesi a priori: intuizione-espressione, intuizione lirica, perché rappresentazione di sentimenti" (p. 194). Anche nella concezione realista della conoscenza ci sarebbero insomma le medesime condizioni che permettono il sorgere dell'arte in senso crociano e non si vede come la teoria che designa l'arte come pura intuizione sia possibile e coerente solo nel sistema monistico crociano. In sostanza Chiocchetti sembra ritenere superabile l'alternativa monismo-dualismo quali momenti tutto sommato astratti per una posizione che abbia oltrepassato il presupposto naturalistico e non credo che Chiocchetti sarebbe stato in disaccordo con quanto avrebbe scritto Bontadini: "la formula idealistica 'dal pensiero non si esce' solo per un grosso equivoco, e per un attardamento storico, s'è potuta considerare come preclusione della scienza dell'essere" (Bontadini 2025, p. 57).[4] L'identificazione degli estremi viene però qui operata sulla base di una, diciamo così, intensificazione ontologica dell'intuizione. I motivi che spingono Chiocchetti ad accogliere la teoria crociana dell'arte, si presentano infatti attraverso il richiamo della teoria occamista:

> Non veramente perché il d'Occam abbia una dottrina propria dell'arte, ma perché della conoscenza spirituale dell'individuale ha fatto il perno del suo sistema. Occam infatti afferma che nell'uomo, sopra la cognizione sensitiva, e prima della cognizione riflessiva ed astrattiva, c'è una intuizione spirituale che coglie l'individuo (Chiocchetti 1924, p. 193).

L'esperienza estetica si propone così, in questa quasi paradossale sintesi realistico-idealista, come modalità profonda di conoscenza, anzi come la modalità più profonda, giungendo essa a cogliere in un atto di visione intellettuale la forma stessa delle cose, classicamente nominata *pulchrum*. Essa si pone per Chiocchetti al culmine del processo conoscitivo umano, esigendo l'azione combinata e armonica dei sensi, immaginazione e intelligenza e culminando nell'intuizione. Chiocchetti dispone insomma una gnoseologia in

[4] Si tratta di un intervento pronunciato nel maggio 1975 e quindi pubblicato nel 1977 negli Atti della Settimana di Studi gentiliani (nel 1975 si celebravano i cinquant'anni della fondazione dell'Istituto della Enciclopedia Italiana e i cento anni dalla nascita di Gentile). Ora non soltanto Gentile e Bontadini sono stati due tra le più acute intelligenze filosofiche del Novecento, ma sono anche autori cruciali, a mio avviso, per l'elaborazione del logos estetico; mi permetto su questo di rinviare a due miei articoli: per quanto riguarda Bontadini, Diodato 2010; per quanto riguarda Gentile, Diodato 2017.

linea con quella dei maestri francescani (soprattutto Matteo d'Acquasparta e Guglielmo di Occam), e la sfrutta per un'ontologia estetica della singolarità: "necessariamente l'intelletto speculativo conosce il singolare […] l'intelletto coglie e astrae l'universale dal particolare e dal singolare; ma in nessun modo può cogliere intellettualmente il conoscibile da ciò che non conosce: quindi è necessario che conosca il singolare" (Chiocchetti 1940, p. 285), "intelletto" che si specifica nell'esercizio del *logos* estetico come *visio* che coinvolge sensibilità e immaginazione in una piuttosto straordinaria torsione sintetica (Bontadini parla di "intelligente eclettismo") che tiene insieme intuizione lirica crociana, *visio* estetica tomista (Chiocchetti 1925, p. 58) e intuizione occamista.

Completamente diversa l'impostazione di Olgiati,[5] che si ritiene fedele al dettato tomista e da quella prospettiva critica l'estetica di Croce. A parere di Olgiati mentre per Croce l'attività dello spirito ha inizio con l'intuizione del concreto, tale attività comincia invece con quella prima analisi astrattiva del concreto nominata dai filosofi scolastici *simplex apprehensio.*[6] La distanza quindi si colloca all'origine, nell'atto che costituisce quella conoscenza *sui generis*, al di là del vero e del falso, dell'irreale e del reale, che nominiamo estetica. Questo, e questo stare al di là della logica, è tale anche per Olgiati, in quanto la *simplex apprehensio* "riguarda l'ordine dei *possibili*, non dei reali" (Olgiati 1933, p. 516). Con tale atto ci limitiamo insomma ad afferrare un contenuto "semplicemente presente" senza affermare né negare alcunché di esso, soprattutto, per dir così, una sua eventuale conformità a un'eventuale realtà ulteriore alla sua presenza. La *simplex apprehensio* non coincide con l'intuizione "artistica", bensì ne è condizione di possibilità: si tratta di un sostare in essa senza procedere verso un predicato di esistenza, un permanere nell'orizzonte del possibile che si concreta in immagine, un'immagine tale da esprimere sensibilmente il possibile appreso. Si tratta della sospensione dell'atto conoscitivo *tra* la percezione e il giudizio, dell'apertura di una temporalità che si fa spazialità, in cui appare un paradossale astratto/concreto (Olgiati usa l'espressione "immagine concreta"), crasi sensibile-intelligibile, universale-particolare.

In modo più circostanziato nel volume *Benedetto Croce e lo storicismo* Olgiati, dopo aver tracciato il quadro dell'evoluzione dell'estetica crociana ne critica i concetti fondamentali (Olgiati 1953, pp.

[5] Per un inquadramento sintetico del pensiero di Olgiati cfr. Brino 2024.

[6] In realtà l'espressione "simplex apprehensio" nei testi di Tommaso D'Aquino è molto rara; in generale il termine *apprehensio*, che ha invece un uso piuttosto esteso, ha significato non preciso che spesso viene specificato (razionale, intellettuale, sensibile ecc.); per lo più viene usato per indicare l'aggressione dell'*ens* (e non dell'*essentia*).

279-299), e quindi si interroga sul rapporto tra estetica e storicismo. Per quanto concerne il primo punto, a parere di Olgiati nella prima fase dell'estetica crociana l'arte era concepita in rapporto all'oggetto intuito, e non in rapporto al soggetto, "e tanto meno in rapporto al tutto del quale anche l'attività estetica è un momento" (p. 281). Questa concezione è propria, ritiene Olgiati, del Croce di alcuni scritti giovanili (quali *La storia dell'arte ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, *Di alcuni principi di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber*, *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*), nonché delle prime due edizioni *dell'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, del 1902 e del 1904. In essi "Intuire, esprimere, oggettivare sono parole che si equivalgono" (p. 283). Tra arte, intuizione ed espressione, c'è identità, quindi "Ogni intuizione, ossia ogni espressione, è sempre arte" (p. 284). L'espressione crociana non è, ovviamente, l'estrinsecazione dell'opera, la quale appartiene all'attività pratica e non al momento estetico, e quindi non ha nulla a che vedere con la tecnica, in quanto il fatto estetico si esaurisce totalmente nella elaborazione delle intuizioni, poiché intuire è lo stesso che esprimere ed è perciò formazione, al punto che l'atto estetico è nient'altro che forma. Quindi, dice Olgiati "Ecco […] la prima definizione crociana di arte: l'espressione di una intuizione […] Ma l'intuizione non era il sentimento" (p. 285), che anzi il Croce escludeva espressamente dall'arte, la quale "implicava l'attività creatrice dello spirito, che elaborava un'espressione" (p. 286), poiché l'attività intuitiva in tanto intuisce in quanto esprime, ma niente di più e niente di meno. Ora, argomenta Olgiati, l'arte è certo espressione, poiché senza l'espressione non si dà arte. Il problema è però determinare se ogni espressione sia o non sia arte, e siccome "Definire l'arte significa determinare la caratteristica dell'esteticità, che non viene affatto indicata dall'esprimere" (p. 287), affermare che l'arte sia espressione non vuol dire definire l'arte. Ora, com'è noto, Croce nel 1907, con una nota pubblicata su "La Critica" dal titolo *Intuizione, sentimento*, *liricità,* inaugurava la seconda fase della sua speculazione estetica, che "pur pretendendo di conservare l'antica posizione di arte come espressione di un'intuizione […] sostituiva la primitiva estetica dell'oggetto con un'estetica del soggetto, mediante la riduzione del concetto di arte a liricità o sentimento" (p. 289). Quel che interessa Olgiati è comprendere se il passaggio dall'estetica come scienza dell'espressione all'estetica basata sulla liricità e sul sentimento sia una evoluzione, come dichiara Croce "o non piuttosto una rivoluzione che inaugurava un'altra estetica, in contrasto con la prima" (p. 290). Questa seconda fase, precisa Olgiati, ha avuto due

celebri affermazioni: il discorso di Heidelberg del 1908, dedicato a *L'intuizione e il carattere lirico dell'arte*, ed il *Breviario di estetica* del 1912. In queste opere si afferma da una parte che, seppure ogni espressione abbia un lato estetico, soltanto l'intuizione o espressione pura da ogni astrazione e da ogni elemento concettuale è estetica; e dall'altra che all'opera d'arte è indispensabile, non meno dell'intuizione, anche la personalità dell'artista. Ovvero se "all'opera d'arte è necessario il momento classico della perfetta rappresentazione ed espressione, non le è meno necessario il momento romantico del sentimento" (p. 292). Si chiede allora come possano conciliarsi i due caratteri dell'intuibilità e della liricità. A questa domanda Croce risponde che l'intuizione pura è essenzialmente liricità, in quanto l'intuizione, non producendo concetti, non può rappresentare altro che il sentimento. Questo può non risultare chiaro, secondo Croce, soltanto se si confondano l'immaginazione, cioè l'uso arbitrario di immagini già prodotte, con la fantasia, che è la traduzione degli stati d'animo in immagini; e se altresì si confonda la percezione di un oggetto fisico con l'intuizione, in quanto la percezione è un giudizio percettivo che comporta l'applicazione del concetto astratto di natura esterna. Sgombrato il terreno da questi errori risulta chiaro che l'intuizione non sia altro che ciò che rappresenta un sentimento: l'intuizione artistica è dunque, per Croce intuizione lirica. Tuttavia, argomenta Olgiati "L'appello alla liricità, allo stato d'animo, al sentimento, veniva pensato non in funzione di quello che è sentimento o liricità, ma con un metodo aprioristico" (p. 295); "sentimento", infatti, è in Croce termine dal significato oscillante, oscillazione che determina tesi diverse. La sua collocazione nel sistema crociano dei quattro gradi dello spirito, che procedeva dalla conoscenza individuale o conoscenza intuitiva, alla conoscenza dell'universale, dalla volizione dell'individuale, alla volizione dell'universale, non lasciava in realtà spazio per il sentimento, che si proponeva pericolosamente "minacciando di diventare una quinta categoria, ossia una nuova forma generale dello spirito" (p. 296). Si imponeva allora il problema della sua collocazione, considerando il Croce inammissibile che la sua riduzione delle realtà ai quattro gradi dello spirito potesse essere errata: "Perciò non restava altro se non ridurre il sentimento ad una delle quattro forme: ed egli non esitò ad identificarlo con la forma economica" (p. 298); così, mentre nella prima fase del suo pensiero l'attività fantastica lavorava sopra un dato intuito, ora invece: "la fantasia sorgeva sulla forma pratica, sulla passionalità, sul tumulto del sentimento che essa superava con l'arte e placava. Lo spirito come circolarità: ecco la nuova conquista" (*Ibidem*). Ma con ciò a parere di Olgiati, non è affatto data una elaborazione del

concetto di arte, innanzitutto perché il sentimento non caratterizza l'arte nella sua conformazione particolare, in quanto stabilisce su cosa essa agisca, ma non stabilisce il modo in cui essa agisca. Insomma "Non è poi da ammettersi il rapporto voluto da Croce tra sentimento e intuizione" (p. 300): non soltanto non sempre avviene che l'attività intuitiva agisca sul sentimento, e comunque attraverso l'intuizione e l'espressione di uno stato d'animo passionale, ancora non si entra nel mondo dell'arte, poiché "Il sentimento e l'intuizione sono […] diversi; l'intuizione non si può dedurre dal sentimento; possono essere separati, di guisa che ci può essere l'espressione di un sentimento senza che essa sia artistica e viceversa ci può essere intuizione senza sentimento" (p. 301). La conferma di ciò viene dal fatto, sostiene Olgiati, che Croce sia costretto a riconoscere, nella terza edizione dell'*Estetica* del 1908, che "l'attività del sentimento accompagna tutte le […] forme dell'attività spirituale" (*Ibidem*), le quali, almeno a partire dal terzo capitolo del *Breviario*, sono in "circolo"; tuttavia Croce ancora non chiarisce cosa fa sì che un sentimento sia artistico, restando oscura la formula che intende oltrepassare lo stato d'animo come "particolare contenuto", cioè "l'universo tutto guardato *sub specie intuitionis*". Olgiati ritiene che anche il Croce fosse assillato da questo problema e abbia cercato di risolverlo aprendo un'ulteriore fase della sua estetica, proponendo una teoria che fa riferimento "non tanto all'espressione oggettiva, o al sentimento o alla liricità di carattere necessariamente soggettivo, quanto al senso cosmico" (p. 302). Questa terza fase avrebbe inizio col saggio del 1917 *Il carattere di totalità della espressione artistica* e prosegue affermandosi con l'*Aesthetica in nuce* e *La poesia*.

Insomma: nella prima fase della sua estetica Croce affermava che l'arte era espressione riguardando l'arte dal punto di vista oggettivo, ora prosegue che la forma estetica ha sempre l'impronta della totalità. Nella seconda fase aveva definito l'arte in funzione della liricità, del sentimento, e ora avverte che non era lecito dire che l'arte implica sentimento e anche cosmicità, poiché il sentimento non può essere astratto dalla totalità. Croce cerca di mostrare come questo ulteriore momento della sua estetica non sia che uno sviluppo delle precedenti posizioni, che sono sintetizzate nel punto di vista dell'idea centrale della cosmicità. Neppure ora però riesce a costruire una definizione di arte, poiché nemmeno il carattere della cosmicità serve a specificarla. Infatti, dire cosmicità, argomenta Olgiati, vuol dire affermare "l'immanenza dell'individuale nell'universale e viceversa" (p. 314) e ciò implica l'abbandono della tesi dell'arte come conoscenza dell'individuale (come, dice Olgiati, afferma del resto lo stesso Croce in *Eternità e storicità della filosofia* del 1930), senza

tuttavia individuare lo specifico ambito dell'arte, in quanto "anche il concetto concreto comprende l'individuale nell'universale e così l'azione, anche insomma ogni momento dello spirito, ha l'impronta della totalità" (Ibidem). Nemmeno risolve il problema l'affermazione secondo la quale l'universalità propria dell'arte sarebbe un'universalità intuitiva, poiché non è chiaro né cosa sia l'universalità intuitiva, né in cosa essa si differenzi dall'universalità concettuale.

A parere di Olgiati, Croce non riesce quindi a dare dell'arte una definizione essenziale. Ma alla medesima conclusione si sarebbe costretti a giungere se, invece del concetto di arte, si dovessero prendere in esame gli altri concetti fondamentali dell'estetica crociana. Non seguirò Olgiati in questa ulteriore disanima relativa alle idee di forma, autonomia dell'arte, bellezza, catarsi, tecnica, né al rapporto estetica-storia, rilevo soltanto che per Olgiati la causa, per dir così, delle difficoltà dell'estetica crociana sono fondamentalmente da imputare allo storicismo ("lo storicismo ha prepotentemente tiranneggiato l'estetica" scrive Olgiati "avendo l'immanenza assoluta come sua anima ispiratrice" (pp. 342-343).

In sintesi, credo si possa dire che Olgiati abbia rilevato alcune effettive dimensioni problematiche dell'estetica crociana, e che ne abbia tracciato piuttosto correttamente gli sviluppi. Non ha colto però la genialità e la dirompenza dell'estetica di Croce, la profonda paradossalità da intendersi come tale, non come un difetto logico oltrepassabile da un più corretto argomentare. L'*identità* di intuizione ed espressione, mai colta come tale da Olgiati, l'*identità* di particolare e universale nel cosiddetto "sentimento", che altro non è se non *visio* del *Kosmos*, l'incredibile *identità* tra genio e gusto, l'inessenzialità delle *technai*: tutte figure di fatto inafferrabili per una razionalità concettuale che intenda provarne la verità o la falsità. Si vede bene in Croce, come del resto in altri grandi filosofi, la difficoltà di esprimere nella lingua della filosofia un'intuizione che non appartiene a quell'ordine di razionalità, ma questo scarto produce una profondità di pensiero notevolissima. Tornando per un attimo a Olgiati, se dovessimo inserirlo nella *koinè* neoscolastica dovremmo notare che la dicotomia rigida tra *simplex apprehensio* e giudizio (operazione che coglie l'essenza quale "possibile" – operazione che coglie l'esistenza) da lui proposta introduce una concezione formalista dell'*ens*, la cui struttura verrebbe a costituirsi come intreccio di essenza-esistenza, dove l'esistenza, intesa come fatto, dato, semplice presenza ai sensi di un concreto dal quale si deve previamente astrarre ovvero esercitare una riduzione intellettuale per ottenerne l'affermazione, consiste nell'essenza realizzata nell'ordine delle cause. È questa, certamente, una fortunata (stori-

camente) interpretazione dell'ontologia tomista; si pensi soltanto, nel Novecento, a Garrigou-Lagrange e a Maritain. L'ontologia che emerge non è però un'ontologia dell'*actus essendi*, negli stessi anni difesa, tra gli altri e con differenze spesso notevoli, da Gilson e Fabro, che è, a mio avviso, più potente e feconda. Nel formalismo neoscolastico l'essenza viene quasi trascendentalizzata, introducendo una confusione tra l'ordine predicamentale e quello trascendentale, che soprattutto si nota nella sinonimia, veramente razionalistica, che si ritrova a più riprese in Olgiati, tra essenza, forma e universale. È difficile riuscire a comprendere come la struttura dell'ente finito possa semplicemente coincidere con la sua formula linguistica, significato o puro modo del pensiero, a meno che questo non venga, a sua volta e surrettiziamente ontologizzato, e ancor meno giungere a capire la confusione di detta struttura con il limite metafisico fondamentale.

Bibliografia

Bontadini G., *Chiocchetti*, in *Enciclopedia filosofica*, Bompiani, Milano 2006, vol. II, p. 1873.

Id., *Gentile e la metafisica*, a cura di G. Bettineschi, Morcelliana, Brescia 2025.

Brino O., *Francesco Olgiati*, in"Nuovo Giornale di Filosofia della Religione", 4 (2024), pp. 673-678.

Chiocchetti E., *La filosofia di Benedetto Croce*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1915; 2 ed., Milano, Vita e Pensiero 1920; 3 ed. riveduta e ampliata, ibid. 1924.

Id., *La filosofia di Giovanni Gentile*, Vita e Pensiero, Milano 1922.

Id., *Note di gnoseologia. La cognizione dell'individuale*, in "Rivista di Filosofia Neoscolastica", 4 (1940).

Id., *S. Tomaso*, Athena, Milano 1925.

Consolati G., *Bibliografia di padre Emilio Chiocchetti filosofo trentino* (*Moena 1880-1951*), Saturnia, Trento 1968.

Diodato R., *Logos estetico*, in *Mondo, uomo, Dio. Le ragioni della metafisica nel dibattito contemporaneo*, a cura di A. Ghisalberti, Vita e Pensiero, Milano 2010, pp. 165-175.

Id., *Conoscere e fare. Temi di estetica nella neoscolastica italiana*, EDUCatt, Milano 2011.

Id., *Logos estetico in Gentile*, in "Aisthesis", 10 (2017), pp. 65-71.

Faustini G., *Emilio Chiocchetti: un filosofo francescano di fronte alle sfide del Novecento: antologia, scritti di filosofia e cultura,* Pancheri, Trento 2006.

Masnovo, O., *L'estetica di Benedetto Croce. Esposizione e critica*, Battei, Parma 1914.
Olgiati F., *La "simplex apprehensio" e l'intuizione artistica*, in "Rivista di Filosofia Neoscolastica", 6 (1933).
Id., *Benedetto Croce e lo storicismo* Vita e Pensiero, Milano 1953.
Pietroforte, S., *La scuola di Milano. Le origini della neoscolastica italiana (1909-1923)*, il Mulino, Bologna 2005.
Sturzo M., *L'estetica di Benedetto Croce*, in "Rivista di Filosofia Neoscolastica", 5 (1915), pp. 433-459.
Vadagnini A., *Padre Emilio Chiocchetti e il movimento cattolico trentino*, in "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Contributi della Classe di scienze umane, di lettere ed arti", 21/6, (1981), pp. 33-45.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221527

La battaglia di Benjamin contro l'estetizzazione della politica e per la politicizzazione dell'arte

Leonardo V. Distaso*

Abstract
This text analyzes the political dimension of Benjamin's essay on the work of art, emphasizing how the program of the politicization of art establishes the basis for understanding the current state of art in terms of its technical development and social position, as well as for taking action to steer this position in a revolutionary direction.

Keywords
Dialectical Image, Transformation, L'art pour l'art, Change of Function, Space for Play.

Il 18 settembre 1935 Horkheimer inviò una lettera a Benjamin confermandogli il proposito di pubblicare sulla "Zeitschrift für Sozialforschung" il testo su cui Benjamin stava lavorando da qualche tempo. Nella lettera Horkheimer giudicava molto positivamente le prospettive di lavoro di Benjamin, in particolare sottolineava che

> il metodo di cogliere l'epoca a partire dai piccoli sintomi che si mostrano in superficie" contribuiva a superare le analisi materialistiche dei fenomeni estetici oltre le secche delle astratte teorie sull'arte fino a rendere evidente la potenza di una nuova teoria estetica capace di "coincidere di volta in volta con la storia di un'epoca particolare (Lettera di Horkheimer a Benjamin in Benjamin 2000a, p. 1115).

Nella risposta del 16 ottobre, Benjamin ringraziava Horkheimer annunciandogli che il titolo da dare a queste riflessioni sarebbe stato *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Si trattava, così scriveva, di riflessioni che "tentano di dare una forma veramente attuale ai problemi della teoria dell'arte" in direzione di una teoria materialistica dell'arte (Benjamin 2000a, p. 1122; Benjamin 1999, p. 179). Il programma mirava a mettere a fuoco la situazione dell'arte a partire dal *luogo esatto del presente* – l'*adesso della conoscibilità* che indica a Gretel Adorno nella lettera del 9 ottobre 1935 – quale punto di vista prospettico della costruzione storica capace di seguire il destino dell'arte del

* Università di Napoli Federico II, leonardo.distaso@unina.it

XIX secolo (Benjamin 2000a, p. 1120; Benjamin 1999, p. 171). Si trattava di prendere avvio dall'*immagine dialettica della scienza storica* – che Benjamin aveva descritto negli appunti sui *Passages* del 1927-'28 come il suo nuovo metodo: "esperire il passato con la rapidità e l'intensità del sogno, per esperire il presente come mondo della veglia, a cui in ultima analisi ogni sogno si riferisce (dialettica della *Eingedenken*)" (Benjamin 2000a, p. 973; Appunti, pp. 913-914). Questo programma, che si prolungherà fino alle *Tesi sul concetto di storia* del 1940, aveva come riferimento il Marx dell'Introduzione ai *Grundrisse* là dove questi enuncia la tesi che il passato non è la preistoria del presente, ma è compreso a partire dall'*autocritica del presente*, ovvero lo stadio della critica in cui si abbraccia una visione della totalità del processo nella misura in cui esso è giunto a una seppur temporanea conclusione. Si trattava, dunque, di una visione prospettica che accompagnerà la riflessione benjaminiana per l'intero arco degli anni Trenta e che in quel momento stava venendo alla luce configurandosi come un processo graduale di risveglio. D'altra parte, aggiunge ancora Benjamin nella lettera, "se il tema del libro è il destino dell'arte del XIX secolo, questo destino ha qualcosa da dirci solo perché è racchiuso nel ticchettio di un meccanismo a orologeria che per ora solo le *nostre* orecchie odono scandire le ore" (Benjamin 2000a, p. 1122; Benjamin 1999, p. 179). Insomma: pareva a Benjamin di aver estratto alla superficie, e averlo messo nero su bianco, la struttura del *risveglio* di qualcosa che, nello sviluppo dell'arte, era *ciò che è rimasto* ancora nascosto. Che *l'ora fatale dell'arte suonasse* veniva ribadito in una lettera a Scholem del 24 ottobre: "Tali [osservazioni fondamentali di teoria dell'arte] ancorano la storia dell'arte nel secolo XIX alla conoscenza della sua situazione così come è da noi vissuta attualmente. […] La loro formulazione provvisoria s'intitola *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*" (Benjamin, Scholem 2019, p. 243; Benjamin 1999, p. 190). La cronaca ci ricorda che Benjamin dovette arrendersi alla decisione di Horkheimer di tagliare il primo capitolo contenente l'impianto marxista che, per Benjamin, costituiva il nucleo dell'analisi politica dell'arte presente. Nella lettera del 29 febbraio 1936 Benjamin tentò inutilmente di far cambiare idea a Horkheimer senza riuscirci:

> Se questo lavoro deve avere un valore informativo per l'avanguardia dell'intelligenzia francese, il suo orientamento/impianto (*Grundriß*) politico non deve essere offuscato. Di questo orientamento/impianto fanno parte sia il primo che l'ultimo capitolo, che corrispondono l'uno all'altro nella struttura complessiva (Benjamin 1999, p. 252).

La versione che Benjamin ha cercato di far pubblicare è stata ritrovata a metà degli anni Ottanta nel Max Horkheimer Archiv di Francoforte e pubblicata nel 1989 con la denominazione *Zweite Fassung*: oggi sappiamo che essa è in realtà la *Dritte Fassung*. Qui faremo riferimento a questa versione[1]. In essa emergono tre coppie di polarità che sostanziano la concezione dell'opera d'arte fra tradizione e presente: 1) le polarità di valore cultuale – che mantiene l'opera in una figurazione al servizio della magia e del rituale – e valore espositivo – che trasforma le funzioni dell'opera d'arte fino a rendere marginale quella artistica; 2) il riconoscimento che vi sono due idee della tecnica: una *prima tecnica* che impiega l'uomo il più possibile *in pro* di un'opera prodotta *una volta per tutte;* una *seconda tecnica* che impiega l'uomo il meno possibile e che gli consente di prendere le distanze dalla natura in vista della *riproduzione di un'opera d'arte destinata alla riproducibilità* (per la quale *una volta sola non fa numero*); 3) le polarità di *apparenza*, frutto del dominio della natura da parte della prima tecnica, e *gioco*, nel quale emerge l'intreccio armonico tra uomo e natura a partire dalla presa di distanze da questa (Beniamin 2019, pp. 81-83). Queste tre polarità sono strettamente connesse con la dimensione politico-sociale dell'opera d'arte e lo sono nella misura in cui sono estratte dall'*ora fatale* nella quale afferrare l'emersione degli attuali problemi della teoria dell'arte. In altre parole, le polarità definiscono l'opera d'arte nella sua oscillazione fra la tradizione auratica e rituale della singolarità e durata – che Benjamin vedeva perpetuarsi nell'*elaborazione in senso fascista dei materiali artistici concreti derivanti dalla dottrina dell'art pour l'art* (pp. 74 e 80) – e la sua messa in questione insieme ai concetti tradizionali della teoria dell'arte, resa possibile dalla radicale trasformazione della funzione sociale dell'arte nel *medium* della percezione che coinvolge sia il momento della produzione che quello della ricezione. Anche questa seconda istanza – il coinvolgimento del momento della produzione con quello della fruizione nella *trasformazione della percezione* – assume un connotato estetico-politico che revoca il carattere rituale dell'opera: l'autorità dell'oggetto prodotto col metro dell'autenticità, tramandato dalla tradizione, perde il carattere di testimonianza storica per rispondere alle esigenze della massa di afferrarlo più da vicino, spazialmente e umanamente, nella riproduzione. A questo punto Benjamin denunciava come *errata* e *confusa* la domanda sull'artisticità della fotografia, e del cinema, in quanto la vigente discussione non teneva conto della *trasformazione del carattere complessivo dell'arte*: nel trattare

[1] Benjamin 2019: seconda versione ottobre 1935; terza versione dicembre 1935-gennaio 1936.

i nuovi media, fotografico e filmico, si continuavano a utilizzare categorie inadeguate (tipo quelle della pittura), senza tener conto che il valore espositivo dell'immagine fotografica e dell'immagine in movimento aveva fatto arretrare il valore cultuale della rappresentazione pittorica portando all'estinzione definitiva dell'apparenza della sua autonomia, mediante il superamento dell'unicità dell'oggetto per mezzo della sua ricezione della riproduzione – il possesso dell'oggetto tramite la sua riproduzione (p. 78). Si trattava di un risultato che confermava le analisi già compiute nel saggio del 1931 sulla storia della fotografia, là dove Benjamin scrive che "la natura che parla alla macchina fotografica è una natura diversa da quella che parla all'occhio" poiché si tratta di una natura di cui le masse si impadroniscono nell'immagine di essa, ossia nella sua riproduzione quale contrassegno di una percezione accresciuta dalla fugacità e ripetibilità del percepito (Benjamin 2002a, pp. 479, 485-486). Superamento dell'unicità, estinzione dell'autonomia apparente e fallimento dell'autenticità contribuiscono insieme a rovesciare *l'intera funzione sociale dell'arte*: "*Al posto della sua fondazione sul rituale, deve subentrare la sua fondazione su un'altra prassi: ossia la sua fondazione sulla politica*" (Benjamin 2019, p. 80).

Ritenere possibile il presentarsi di istanze rivoluzionarie insite nel cambiamento di funzione sociale dell'arte diffusa col suo accresciuto valore espositivo riformula il rapporto tra arte e politica emancipando la prima dalla sua elaborazione in senso fascista e mettendo fuori gioco alcuni vecchi arnesi concettuali – creatività, genialità, eternità e mistero – attraverso l'analisi che i nuovi media richiedevano con urgenza. In tal senso le considerazioni relative all'obsolescenza del carattere oggettuale dell'opera d'arte avrebbero contribuito non solo a ridefinire i confini dell'arte presente, che a fronte della perdita dell'aura guadagnano in termini di anticipazione di nuove forme ("È stato da sempre uno dei compiti più importanti dell'arte quello di ingenerare una richiesta per la cui completa soddisfazione non è giunta l'ora"), ma anche a emancipare l'arte presente dalla presa di possesso dell'estetica fascista nel nesso immediato tra trasformazioni sociali e cambiamenti di funzione delle nuove forme artistiche ("trasformazioni sociali spesso inappariscenti mirano a una trasformazione della ricezione che torna utile soltanto alla nuova forma d'arte", p. 101). Come conseguenza al valore artistico tradizionale sarebbe stata riconosciuta una funzione marginale e accessoria da ripensare complessivamente *nell'ambito del valore espositivo di un'opera non oggettuale*. Lo stesso carattere espositivo si rovesciava su sé stesso: infatti il tratto accessorio della funzione artistica, risultato della *riproduzione di un'opera d'arte predisposta*

alla riproducibilità, nel far eclissare il carattere di *bella apparenza* propria dell'epoca della percezione auratica, ha fatto sì che il valore espositivo aprisse un enorme spazio alla polarità del gioco. Il gioco, quale riserva inesauribile di tutte le modalità di procedura sperimentale della seconda tecnica, è lo spazio che prende il posto della manifestazione della bella apparenza e nel quale si rafforza la nuova dimensione dell'arte nel suo *radicale cambiamento di funzione* (p. 92, nota 11). Il deperimento dell'aura – la presa di distanza da ciò che è tramandato come testimonianza storica – predispone al *rafforzamento dell'arte* – e *non* alla sua abolizione – nello spazio sperimentale del gioco e nei nuovi compiti assegnati alla ricezione tattile (p. 104). Pertanto, è attraverso la polarità del *gioco* che è possibile tracciare i termini della nuova funzione sociale dell'arte col suo carattere di *serietà*. Reciprocamente, quindi, se l'oggetto si spoglia del suo involucro e si estingue l'apparenza della sua autonomia in nome della labilità e ripetibilità, allora cade anche la fondazione ritualistica e cultuale dell'arte aprendo il campo a quella *diversa funzione sociale* in cui la *serietà del gioco* che si coniuga con *il valore espositivo frutto della percezione nella distrazione* fa da *pendant* alla *serietà della politica.* Se il proletariato si ribella contro l'essere incluso nella massa impenetrabile e compatta (quella piccolo-borghese) passando all'azione essa può rimodulare la propria coscienza su quella della nuova funzione dell'arte sopprimendo il dominio sociale del capitalismo insieme al carattere auratico dell'*art pour l'art* preparando "una società in cui non esisteranno più le condizioni né oggettive né soggettive per la formazione di masse" (p. 94, nota 13). È questo il momento in cui l'aura si sgretola.

Mario Perniola ha definito una *grande ingenuità* continuare a considerare l'oggettualità delle opere il carattere essenziale dell'arte, come ciò con cui l'arte deve continuare a identificarsi: oggetti essenziali alla definizione dell'arte e del valore artistico, e punto di arrivo dell'attività creatrice (Perniola 2000, p. VII). Anche in questo caso si tratta di un'ingenuità rispetto a un'inadeguata comprensione delle molteplici tendenze dell'arte attuale; tuttavia, è un'ingenuità che ha una sua storia imponente e ricadute ancora vigenti. Benjamin non usa il termine 'ingenuità' per parlare del ruolo dell'oggetto artistico che cade sotto il valore cultuale, ma se seguiamo la sua riflessione sul carattere produttivo del *medium* obsolescente – la legge secondo cui *le conquiste più recenti si prefigurano nella tecnica trascorsa* – vediamo che il presente non solo conserva il trascorso, ma prefigura i compiti e gli effetti che una nuova forma d'arte sarà pronta a soddisfare. Per questo l'attualità delle trasformazioni del *medium* corrisponde a uno dei compiti più importanti dell'arte

in generale, ossia *generare esigenze che al momento attuale non è ancora in grado di soddisfare*. Questo piano della riflessione – ripreso da R. Krauss attraverso il paradigma della reinvenzione del *medium* postmediale (Krauss 2005, pp. 48-69) – getta luce su come la critica estetica debba analizzare la *novità* a partire dal riconoscimento che il nuovo *medium* riprende gli effetti non riusciti di una forma d'arte tradizionale e li ottiene entro un nuovo standard tecnico (dunque, una nuova forma d'arte che scaturisce dall'obsolescenza vista come una redenzione del *medium* capace di produrre tecnicamente una *specificità*). La messa fuori gioco delle categorie tradizionali che contraddistinguono l'arte auratica si rinsalda, per Benjamin, nel *medium* quale campo che conserva le richieste e gli effetti che provengono dalla storia attualizzandoli in forme sempre nuove e delle quali, di volta in volta, è necessario ritracciare i confini e le funzioni in conformità alle trasformazioni sociali: "trasformazioni sociali spesso inappariscenti mirano a una trasformazione della ricezione che torna utile soltanto alla nuova forma d'arte" (Benjamin 2019, p. 101, nota 15). Insomma, anche il *medium* è una figura dell'*immagine dialettica* che egli usa nel momento in cui è stato disposto a far cadere l'unicità e l'originalità dell'oggetto artistico. Questo perché il suo obiettivo principale non era soltanto la diagnosi della caduta dell'arte auratica, quanto *la messa in questione dell'idea di arte in generale*, che non doveva più essere presa in considerazione entro il paradigma dell'*arte in quanto tale, dell'arte per l'arte*. In questo senso le nuove condizioni offerte dai media si inscrivono nell'ampia ricognizione di Benjamin sul *moderno*: il tentativo di scrivere la *Urgeschichte der Moderne* si muove tra il portare alla luce lo scarto tra modernizzazione tecnica e modernizzazione politico-sociale e culturale (il fatto che la modernità tecnica viaggi a una velocità diversa e accelerata rispetto a quella sociale e politica), e dall'altro il prestare attenzione alla fantasmagoria delle forme con la quale i fenomeni possono figurarvi sotto forma di cose che riempiono di fascino il mito del progresso. Utilizzare ancora le categorie tradizionali applicate allo stato attuale dell'arte avrebbe voluto dire rifiutare la configurazione del tutto nuova del presente, prima ancora di averne fatta esperienza. D'altra parte, la nuova configurazione non si definisce come mera riformulazione dei valori estetici tradizionali attualizzati nei fascismi che intendevano governare *concedendo alle masse la loro espressione lasciando inalterati i rapporti di proprietà* (estetizzazione della politica) (p. 107), ma come presa d'atto delle trasformazioni sociali che avrebbero potuto avere effetti corrosivi e liberatori grazie all'utilizzo in senso politico-rivoluzionario dei nuovi mezzi dischiusi dalla seconda tec-

nica. Insomma, mentre i fascismi rielaboravano i concetti tradizionali dell'arte impossessandosi, attraverso il concetto di arte pura, delle innovazioni tecno-mediatiche dell'epoca (modernismo reazionario), Benjamin costruiva nuovi concetti utilizzando i nuovi media in vista della *formulazione di istanze rivoluzionarie atte a modificare il corso della politica dell'arte* (p. 74). In questo senso le analisi del *medium*, nel suo passaggio dall'obsolescenza all'attualità, risultano decisive per cogliere il significato della polarità del gioco che per lungo tempo è stato danneggiato dalla polarità dell'apparenza, ma che può proporsi ora come campo in cui l'arte si rivela come *proposta migliorativa della natura* – un imitare che è *mimesi perfezionante* entro la quale apparenza e gioco riscoprano la loro reciproca fertilità (Benjamin 2004b, p. 317). È in questa direzione che prendono corpo le sue considerazioni sull'utilizzo fascista dell'arte borghese e l'immagine di un risveglio storico che muova seguendo la natura del *carattere distruttivo*, così come era emerso nell'omonimo testo del 1931. In quello scritto Benjamin aveva sostenuto che il carattere distruttivo è di colui che non vede alcunché di duraturo poiché è nemico dell'uomo-custodia: la sua parola d'ordine è quella di *creare* spazio, di ritenere non necessaria la forma in cui è dato l'esistente: "mentre alcuni tramandano le cose rendendole intangibili e conservandole, altri tramandano le situazioni rendendole maneggevoli e liquidandole" (Benjamin 2002b, pp. 521-522). Esempi che aprono alla speranza di realizzare *il piano distruttivo* erano il dadaismo e il surrealismo: essi hanno liberato lo sguardo sulle rovine della borghesia senza ripresentare le istanze tradizionali in esse evocate, preparando il risveglio storico contenuto nel pensiero dialettico. Da un lato il dadaismo "ha provato a ingenerare con gli strumenti della pittura (o meglio della letteratura) gli effetti che oggi il pubblico cerca nel film" (Benjamin 2019, p. 102), liberando l'*elemento tattile* causato dall'effetto di choc e allontanando l'esperienza estetica contemplativa dell'apparenza dell'oggetto in direzione della partecipazione giocosa alla diversione choccante, ma proprio per questo potentemente sovversiva. Inoltre, all'elemento tattile il dadaismo affiancava il montaggio che già nel 1926, con *Einbahnstraße*, era stato il modello per i *Denkbilder* che ne costituivano il testo, e che costituiranno il principio del montaggio letterario quale metodo per elaborare la *Urgeschichte* dei *Passages* (Benjamin 2000a, p. 941). Dal canto suo, il surrealismo – Benjamin lo aveva già scritto nel 1929 – ne seguiva la scia cogliendo nella disgregazione dell'estetico "quel doppio rapporto con l'elemento animal-creaturale, da un lato, e con l'elemento politico-materialistico, dall'altro" (Benjamin 2010, p. 229). Ma in che senso il surrea-

lismo è *il più serio tentativo per conquistare le forze dell'ebbrezza al servizio della rivoluzione?* (pp. 211 e 232) Perché riconosceva *il quotidiano come impenetrabile e l'impenetrabile come quotidiano*: il surrealismo apriva il campo all'esperienza estetica di una *physis* organizzata nella *seconda tecnica*, grazie allo spazio immaginativo la cui oggettività faceva tutt'uno con la realtà politica e sociale e non alla mera identità dell'oggetto artistico slegata dal suo essere un *fait social*: "Solo se corpo e spazio immaginativo si compenetrano nella realtà politica e oggettiva così profondamente che tutta la tensione rivoluzionaria diventa innervazione fisica collettiva, e tutta l'innervazione fisica del collettivo diventa scarica rivoluzionaria" (p. 214). Ancora una volta era la tecnica dadaista del montaggio che coglieva, in maniera *eccentrica*, quei significati epocali racchiusi nell'impenetrabilità del quotidiano. È di nuovo *lo spazio di gioco* ciò entro cui montare e riconfigurare l'oggettualità e l'esperienza del quotidiano, che altrimenti resterebbe impenetrabile e irriducibile, riattivando le dinamiche del possibile fino alle realizzazione della rivoluzione come innervazione del nuovo collettivo ad opera dell'apparecchiatura tecnica che insegnerà all'uomo che "l'assoggettamento al suo servizio farà posto alla liberazione attraverso di essa soltanto quando la costituzione dell'umanità si sarà adattata alle nuove forza produttive che la seconda tecnica ha dischiuso" (Benjamin 2019, p. 83).

Se il quotidiano è il primo passo per rinunciare al valore auratico dell'opera allora è chiaro il congedo definitivo, da parte di Benjamin, dall'idea di *arte pura* e dalla posizione reazionaria assunta dalla dottrina dell'*art pour l'art* nell'approssimarsi della crisi prodotta dai mezzi di riproduzione tecnica. In seguito, l'idea di arte pura è divenuta la parola d'ordine dalla quale è nata la concezione dell'opera d'arte totale: *Baudelaire soggiace alla malìa di Wagner* (Benjamin 2000b, p. 15). Con il rifiuto di ogni funzione sociale e con il preservarsi dallo sviluppo della tecnica l'arte pura diventa una *teologia dell'arte*: essa riafferma l'eternità e l'autenticità dell'opera nel momento in cui prende le distanze dalla realtà sociale piuttosto che fare i conti con esso e resistervi. Non riuscendo a fronteggiare il mutare delle situazioni se non ponendosi sul piano della rottura avanguardistica, l'arte borghese si rifugia in una dottrina che ne celebra la solennità neutralizzando la sua posizione sociale corrispondente al privilegio sociale che la classe borghese continua a pretendere pur abbandonando gli individui al mondo amministrato dal quale possono staccarsi solo con lo svago o con l'enfatica spiritualizzazione. D'altra parte, l'idea di arte pura è *il pendant degli svaghi che trasfigurano la merce*: l'arte pura della borghesia

viene restituita alle masse compatte nel feticismo del suo carattere auratico e in un'astrattezza disponibile nella veste monumentale e ritualizzata. *L'auto-estraneazione dell'arte pura* rispetto alla realtà sociale le consente di vivere il proprio annientamento come un piacere estetizzato, lo stesso che esalta la tecnica *non* per rigenerare l'abituale atteggiamento di fronte alle opere d'arte, né per intaccare i rapporti di forze all'interno della società, ma per gridare che 'La guerra è bella!' con la stessa consapevolezza, gli stessi valori e la stessa concezione dell'arte con i quali conserva e monumentalizza il feticcio di sé stessa. Benjamin suggerisce che la mobilitazione delle masse da parte dell'arte possa avvenire se queste, aprendo lo *spazio di gioco*, lo riempiono attraverso la modificazione della ricezione che accompagna la coscienza di classe del proletariato al distacco dalla massa impenetrabile e compatta della piccola-borghesia distratta, assolvendo ai nuovi compiti sociali offerti dalle innervazioni del collettivo padroneggiate dalla seconda tecnica in vista della trasformazione dei rapporti di forza nella società. L'auto-estraneazione nel piacere estetizzato aveva, dunque, un duplice sviluppo: da un lato, il feticcio del passato auratico dell'arte pura cadeva in mano alla reazione totalitaria nell'alleanza tra borghesia e fascismo come sigillo della propria ideologia; dall'altro esso condurrà alle considerazioni che Adorno farà nel capitolo dedicato all'industria culturale nella *Dialettica dell'illuminismo*. Parlando dell'arte borghese come dominio separato dalla sua funzione sociale, Adorno rivela come tale presunta libertà, frutto dell'autonomia disinteressata che esonera l'artista da esigenze determinate, reifica l'opera d'arte pura *nell'intima costituzione economica delle merci culturali* nel momento in cui essa nega di essere merce:

> Le pure opere d'arte, che negano il carattere di merce della società già solo per il fatto che obbediscono esclusivamente alla propria legge, sono sempre state, nello stesso tempo, anche merci […] bisogna tener presente che alla sua autonomia, che è sempre stata semplicemente tollerata, si è accompagnato, per tutto il corso della storia borghese, un momento di falsità che ha finito, da ultimo, nella liquidazione sociale dell'arte (Adorno, Horkheimer 1966, pp. 169-170).

Il fascismo ha ereditato dall'arte borghese la dottrina dell'arte pura: in quegli anni la utilizzava per togliere alla massa compatta (piccolo-borghese) ciò che le restituiva in termini di svago e di *entertainment*, facendole prendere coscienza non di sé stessa, ma di valori artistici reificati e sciolti dalla loro posizione sociale. Benjamin vedeva che il fascismo non solo organizzava le masse proletarizzate lasciando inalterati i rapporti di proprietà interni alla società, ma *consentiva a esse di esprimersi* (senza veder ri-

conosciuti i propri diritti) nei momenti espositivi della vita politica estetizzata (Benjamin 2019, p. 105). Tuttavia, le masse, che Benjamin auspicava diventassero *matrici* da cui far uscire rigenerato ogni abituale atteggiamento di fronte alle opere d'arte, non stavano compiendo – e non compiranno più – il passo decisivo verso la trasformazione delle modalità di partecipazione, dato che riducevano la loro partecipazione sociale sotto il valore di scambio e di consumo fino all'autoestraneazione e al *proprio annientamento in forma di godimento estetico*. Di fatto, le masse nazionalizzate erano diventate lo spettacolo di sé stesse inglobate nel disegno di estetizzazione che distruggeva il reale nel momento in cui prometteva la felicità artistica: *Fiat ars – pereat mundus* (p. 107). Il riscatto attraverso la seconda tecnica poteva compiersi solo attraverso una piena coscienza del cambiamento di funzione dell'arte. Ancora nel 1936, scrivendo della polemica tra Gide e Maulnier, Benjamin descrive l'identità tra il carattere *monumentale e propagandistico* dell'arte fascista e il suo carattere di massa. Identità che si accompagna all'eternizzazione dell'ordine economico esistente, nonché alla perpetuazione dei rapporti esistenti che porta alla paralisi sociale degli uomini specchiantesi nella *forma monumentale* dell'ordine storico vigente ereditato dalla politica così come dall'arte borghese. E poiché l'arte fascista non è soltanto eseguita *per* le masse, ma anche *dalle* masse, il fascismo ha avuto tutto l'interesse a limitare il più possibile la funzione sociale dell'arte reificando, con l'estetismo, le caratteristiche auratiche che permettono il controllo e la perpetuazione dei rapporti esistenti: in tal modo l'incantamento delle masse è giunto a compimento insieme alla loro massima espressione (Benjamin 2004a, pp. 434-435). Siamo nel mezzo degli anni Trenta e sappiamo come da quegli anni Benjamin ne uscì sconfitto: ma sappiamo anche che l'adorniano carattere ancipite dell'arte, come *fait social* e come autonomia, come ciò per cui "essa diventa qualcosa di sociale per la propria posizione contraria alla società", si basa su quei presagi (Adorno 2009, p. 302). Un'arte autonoma non feticizzata si qualifica *sociale* in quanto *resiste* alla società: nel suo sviluppo infraestetico essa non imita i modelli sociali di riferimento, ma resiste alla reificazione dell'arte pura. Per Adorno la partita, dopo Auschwitz, si gioca tra la *resistenza dell'autonomia* e i *pericoli della neutralizzazione*, basati questi sull'astrattezza dell'antitesi tra arte ed empiria che il principio dell'*art pour l'art* istituisce. Il *mundus vult decìpi* che sopraggiunge nella *Teoria estetica* prosegue sulla traccia critica che il *Fiat ars, pereat mundus* di Benjamin gli aveva indicato e contro cui l'arte ancipite ha il dovere di resistere.

Adorno Th. W., *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.
Adorno Th. W., Horkheimer M., *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1966.
Benjamin W., *Gesammelte Briefe* (GB), Bd. V, 1935-1937, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999.
Id., *I "passages" di Parigi. Testimonianze sulla genesi dell'opera*, in Id., *Opere complete*, IX, Einaudi, Torino 2000a.
Id., *Exposé. Parigi, la capitale del XIX secolo*, in *I "passages" di Parigi*, in Id., *Opere complete*, IX, Einaudi, Torino 2000b.
Id., *Breve storia della fotografia*, in *Opere complete*, IV, 1930-1931, Einaudi, Torino 2002a.
Id., *Il carattere distruttivo*, in *Opere complete*, IV, 1930-1931, Einaudi, Torino 2002b.
Id., *Lettera da Parigi I*, in *Opere complete*, VI, 1934-1937, Einaudi, Torino 2004a.
Id., *Appendice a L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Opere complete*, VI, 1934-1937, Einaudi, Torino 2004b.
Id., *Il surrealismo*, in *Opere complete*, III, 1928-1929, Einaudi, Torino 2010.
Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, edizione integrale a cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, Roma 2019; seconda versione ottobre 1935; terza versione dicembre 1935-gennaio 1936.
Benjamin W., Scholem G., *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940*, trad. it. a cura di S. Campanini, Adelphi, Milano 2019.
Krauss, R., *Reinventare il medium*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2005.
Perniola, M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221528

Umile. Storia di un'idea estetica[*]

Elisabetta Di Stefano[**]

Abstract

Adopting a history-of-ideas perspective inspired by Władysław Tatarkiewicz, this essay reconstructs the genealogy of the humble as an implicit aesthetic idea that traverses Western culture without ever becoming a fully autonomous category. Starting from the etymological nexus between humus and humilis, the paper traces the transformations of humility from Greek thought and Christian theology to rhetorical theory, medieval iconography, and modern aesthetics. Particular attention is devoted to the relation between elevation and self-limitation, showing how the humble progressively shifts from a condition of inferiority to a relational posture grounded in proximity and finitude. The essay finally argues that contemporary environmental aesthetics and everyday aesthetics reactivate this latent tradition by valuing the ordinary and the marginal as sites of aesthetic significance. In this perspective, the humble emerges as an alternative aesthetic orientation centered on care and attention rather than transcendence and mastery.

Keywords

Humility; everyday aesthetics; environmental aesthetics; history of ideas; aesthetics of care

Introduzione

Nel panorama della riflessione estetica occidentale alcune nozioni si impongono come centrali, mentre altre rimangono sullo sfondo, operando in modo meno visibile ma non per questo meno

[*] Questo contributo si colloca nel solco della storia delle idee estetiche, secondo un'impostazione che trova un riferimento metodologico nella riflessione di Władysław Tatarkiewicz. In Italia tale prospettiva è stata sviluppata anche grazie alle attività del Centro Internazionale Studi di Estetica di Palermo, nell'ambito delle quali si annoverano, tra l'altro, la traduzione italiana della *Storia di sei idee* (Tatarkiewicz 1997) e alcune ricerche dedicate alla genealogia di categorie estetiche, come *"Non so che". Storia di un'idea estetica* (D'Angelo & Velotti 1997) e *Il Genio. Storia di un'idea estetica* (Russo 2008), realizzate con il contributo di Paolo D'Angelo. Il presente saggio intende dialogare con questa tradizione anche in ragione del percorso formativo dell'autrice, sviluppatosi nell'ambito del dottorato in "Estetica e teoria delle arti" dell'Università di Palermo, al quale Paolo D'Angelo ha preso parte in modo significativo. Le ricerche di D'Angelo sulla storia delle idee estetiche e sull'estetica del paesaggio costituiscono lo sfondo teorico per le riflessioni qui proposte.

[**] Università degli studi di Palermo, elisabetta.distefano@unipa.it.

significativo. Tra queste si colloca il concetto di 'umile', la cui presenza attraversa la storia dell'estetica senza tuttavia consolidarsi in una categoria teorica autonoma. Più che configurarsi come una nozione stabile, l'umile agisce infatti come un motivo trasversale, che riemerge in contesti differenti assumendo di volta in volta funzioni etiche, retoriche, iconografiche ed estetiche.

Seguendo il modello teorico di Władysław Tatarkiewicz, che nella sua storia delle idee distingue l'evoluzione dei termini da quella dei concetti, il presente saggio intende schizzare alcune trasformazioni, permanenze e slittamenti semantici dell'idea di umile. Limitato alla prospettiva occidentale, il lavoro costituisce un primo passo verso una ricerca più ampia, volta a mostrare come l'umile possa emergere oggi come una categoria estetica implicita, particolarmente significativa nell'ambito dell'estetica ambientale e dell'estetica del quotidiano.

1. *Genealogia dell'umile*

L'umile si presenta come una nozione laterale rispetto alle categorie estetiche canoniche: pur non essendo mai stata concettualizzata in modo definito, ha avuto la capacità di riattivarsi in forme differenti mantenendo un rapporto costante con il basso, la prossimità, il limite e la rinuncia all'elevazione.

La genealogia dell'umile richiede anzitutto una chiarificazione sul piano lessicale. Il termine latino *humus* designa la terra nel suo senso più concreto: ciò che costituisce il fondamento materiale dell'esperienza. Da questa radice deriva *humilis*, che in origine indica ciò che è vicino al suolo. Il riferimento spaziale è qui determinante, poiché l'umile viene definito anzitutto attraverso una posizione: ciò che non si innalza e resta in basso. Solo successivamente il termine assume una connotazione valutativa, riferita non più a una proprietà fisica ma a una condizione o disposizione etica e sociale. I principali repertori storico-lessicografici del latino registrano infatti il progressivo ampliamento semantico di *humilis*, associandolo a ciò che è privo di rilievo simbolico.

Quando il termine perde il suo significato puramente spaziale, l'essere 'in basso' può assumere due valori differenti. Nella cultura sociale e politica del mondo antico esso tende anzitutto a indicare una condizione di inferiorità o scarsa rilevanza pubblica. Solo successivamente, soprattutto nella tradizione cristiana, l'abbassamento verrà reinterpretato anche come disposizione volontaria, legata al riconoscimento del limite e alla rinuncia all'elevazione di sé. Tale

trasformazione si fonda su una metafora verticale profondamente radicata nella cultura occidentale, nella quale l'alto viene associato all'eccellenza e il basso a forme di dipendenza o minor valore sociale. L'umile nasce così all'interno di una struttura gerarchica dello spazio simbolico in cui posizione e valore tendono a coincidere.

Il nesso tra *humus* e *humilis* trova una formulazione particolarmente efficace in Isidoro di Siviglia, le cui *Etymologiae* costituiscono uno dei principali strumenti di trasmissione culturale del Medioevo latino. Nel libro X, alla voce *humilis* (*Etym.* X, 115), Isidoro scrive: "*humilis, quasi humo acclinis*" ("umile, quasi inclinato verso il suolo"). La formula non si limita a spiegare etimologicamente il termine, ma condensa in un'immagine la postura propria dell'umile: un orientamento verso il basso destinato a esercitare una lunga influenza sulla riflessione medievale.

Un confronto con il mondo greco consente di precisare ulteriormente questo quadro. Il termine *tapeinos*, spesso tradotto con 'umile', possiede nel greco classico una connotazione prevalentemente negativa e indica ciò che è servile o privo di dignità (Liddell & Scott 1940). A differenza della tradizione latina e cristiana, l'umiltà non assume qui un valore positivo né si configura come virtù autonoma. Tuttavia la cultura greca conosce atteggiamenti e pratiche che rinviano a ciò che oggi definiremmo umiltà, pur senza elaborarne una nozione specifica.

Per il pensiero greco il riconoscimento del limite costituisce un principio essenziale dell'agire umano. Nell'etica arcaica tale consapevolezza è legata soprattutto al timore della punizione divina e alla percezione della fragilità dell'essere umano. L'orizzonte entro cui si colloca questa concezione è quello della misura. L'*hybris* rappresenta infatti il superamento della propria condizione e la volontà di eccedere ciò che compete all'uomo, dinamica che la tragedia greca mette ripetutamente in scena attraverso personaggi che sfidano l'ordine divino (Chappell 2021). In questa prospettiva, ciò che oggi chiamiamo umiltà non costituisce ancora una virtù autonoma, ma piuttosto l'effetto di un ordine etico che impone all'essere umano di restare entro la propria finitezza. In una cultura orientata alla *philotimia* e alla valorizzazione dell'onore pubblico, il basso e il dimesso tendevano infatti a essere associati alla mancanza di prestigio o alla sconfitta.

L'assenza di una nozione specifica di umiltà nell'*Etica Nicomachea* non è casuale. Nel libro IV Aristotele discute la *megalopsychia*, la "grandezza d'animo", come disposizione di chi si ritiene degno di grandi cose ed è effettivamente all'altezza di esse (*EN* IV, 3, 1123a). All'interno della struttura del giusto mezzo, il difetto opposto alla

vanità viene identificato con la *mikropsychia*, la pusillanimità. Chi si colloca in questa posizione difettiva è definito *tapeinos*: colui che si ritiene degno di meno di quanto realmente vale (*EN* IV, 3, 1123b-1125a). Il termine compare dunque non come virtù ma come forma di insufficienza. Pertanto nel sistema aristotelico ciò che la tradizione cristiana eleverà a virtù fondamentale occupa il posto del vizio per difetto.

Il capovolgimento assiologico diventerà decisivo nella riflessione patristica. È qui che la *tapeinophrosynē* – neologismo cristiano sostanzialmente assente nel lessico classico come virtù positiva – emerge come disposizione fondamentale della soggettività cristiana. Non si tratta semplicemente di un mutamento terminologico, ma di una riconfigurazione complessiva del campo etico: ciò che nel sistema greco appariva come insufficienza viene reinterpretato alla luce della concezione cristiana della creaturalità. I Padri greci del IV secolo non si limitarono infatti a contrapporre l'umiltà cristiana all'etica antica, ma rielaborarono categorie come la *mesótes* aristotelica e la *megalopsychía* all'interno di una diversa concezione del rapporto tra l'essere umano e il divino (Szram 2014). In questo passaggio l'umile smette progressivamente di indicare una semplice condizione inferiore o difettiva e inizia a configurarsi come una modalità relazionale dell'esistenza. È nella tradizione cristiana che l'*humilitas* assume infatti una configurazione esplicita e positiva: l'abbassamento non coincide più con una mancanza, ma con una postura etica fondata sul riconoscimento del limite e sulla rinuncia all'autosufficienza.

Nel pensiero di Tommaso d'Aquino possiamo cogliere non solo la persistenza della tradizione etimologica, ma anche la sua rielaborazione teorica all'interno della filosofia medievale. Se nella tradizione lessicale l'umile designava anzitutto una postura di prossimità al suolo, nella *Summa Theologiae* questa configurazione viene trasformata in una vera e propria disposizione etica. Nella *Secunda Secundae*, quaestio 161, Tommaso (2000) affronta infatti il problema dell'umiltà come virtù, confrontandosi direttamente con il paradosso ereditato dall'etica aristotelica. Riprendendo Isidoro, egli definisce l'umile come *humi acclinis*, "aderente alle cose più basse", distinguendo tra un abbassamento imposto dall'esterno e un abbassamento assunto volontariamente in rapporto alla verità della propria condizione. In questa prospettiva l'umiltà non si oppone alla magnanimità. Tommaso sostiene infatti che l'umiltà reprime l'appetito verso ciò che è grande quando esso eccede la "retta ragione", mentre la magnanimità spinge l'animo verso grandi cose secondo la giusta misura. Le due virtù non risultano quindi

incompatibili, poiché entrambe dipendono da un rapporto corretto con la realtà. Ciò che distingue la prospettiva cristiana da quella greca non è l'abbandono dell'idea di misura, ma il fatto che essa venga reinterpretata all'interno di una relazione di dipendenza tra l'essere umano e Dio.

L'umiltà si rivela tuttavia difficilmente assimilabile al modello aristotelico della virtù (Pinsent 2021). Essa non si lascia infatti ricondurre pienamente alla logica del giusto mezzo, poiché implica un'auto-limitazione che eccede la semplice moderazione. In questo senso, l'umile mantiene una struttura paradossale: proprio nel momento in cui viene tematizzato come virtù, continua a sfuggire a una definizione completamente sistematica.

Una prima formalizzazione dell'umile emerge nella riflessione retorica latina. Nell'*Orator* Cicerone distingue diversi generi stilistici, associando lo stile *subtile*, *tenue* o *humile* principalmente alla funzione del *docere/probare* (Cicerone 1976). Lo stile umile evita l'elevazione retorica e si mantiene vicino all'uso ordinario della lingua, riducendo la distanza tra chi parla e chi ascolta. L'umile non è qui semplicemente un contenuto rappresentato, ma un principio che organizza la forma stessa del discorso: l'abbassamento si traduce in una configurazione linguistica fondata sulla chiarezza, sulla misura e sull'economia espressiva. Sarebbe tuttavia riduttivo interpretare il *genus humile* come uno stile debole o privo di incisività. Cicerone insiste infatti su una sobrietà che rinuncia all'artificio senza perdere efficacia (*Orator*, §§ 75-79). La semplicità deve apparire quasi naturale, frutto di una "diligente negligenza": come nel caso delle donne prive di ornamenti, è proprio l'assenza di artificio a produrre bellezza. Lo stile umile appare così disadorno solo in superficie, mentre proprio la sua misura contenuta diventa fonte di forza persuasiva e intensità espressiva.

La teoria dei tre stili, trasmessa attraverso la retorica latina e medievale, contribuì a stabilizzare il *genus humile* come registro linguistico associato alla semplicità e agli argomenti ordinari. Nel Medioevo questa tradizione venne però profondamente trasformata dal cristianesimo, che attribuì all'umile una nuova dignità spirituale ed espressiva. Erich Auerbach ha interpretato questa trasformazione attraverso la categoria del *sermo humilis* cristiano. In *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* Auerbach (2007) mostra come il cristianesimo operi una radicale sovversione della separazione classica degli stili: ciò che nella tradizione antica apparteneva al registro basso diventa il veicolo del più alto contenuto spirituale. L'Incarnazione stessa si presenta come evento in stile umile: Dio nasce in una mangiatoia, tra figure socialmente

marginali, attraverso una lingua priva di elevazione retorica. Il *sermo humilis* non coincide dunque con la negazione del sublime, ma con la sua trasformazione.

Questa configurazione simbolica trova una traduzione visiva particolarmente significativa nell'iconografia tardo-medievale della *Madonna dell'umiltà*. A partire dalla metà del Trecento, soprattutto in area italiana, la Vergine viene rappresentata non più su un trono elevato ma seduta direttamente sul suolo o su un basso cuscino, in una postura che visualizza concretamente il nesso tra *humilis* e *humus*. Come ha mostrato Millard Meiss (1936), la diffusione di questa iconografia coincide con una trasformazione della sensibilità religiosa successiva alla peste del 1348 e con l'emergere di forme devozionali più intime e partecipative. L'umiltà non appare qui soltanto come virtù morale, ma come abbassamento del sacro verso la dimensione terrena e quotidiana. La Vergine perde la distanza ieratica della tradizione bizantina e si presenta come figura prossima e materna. La "Madonna dell'umiltà" riflette, pertanto, una nuova esigenza di familiarità affettiva e di partecipazione emotiva, favorita dalla spiritualità francescana e domenicana (Hecht 1976). L'umile assume così una configurazione estetica specifica: la valorizzazione della prossimità, della cura e dell'aderenza alla vita ordinaria.

A partire dall'Umanesimo questa costellazione simbolica tende progressivamente a indebolirsi. L'affermazione di una concezione dell'essere umano fondata sulla razionalità e sull'autodeterminazione favorisce infatti modelli estetici ed etici orientati verso l'elevazione del soggetto piuttosto che verso l'abbassamento. Come osserva David E. Cooper (2002), una parte significativa della modernità occidentale si struttura attorno a forme di "self-assertion" che sostituiscono progressivamente il paradigma della misura e della dipendenza con quello dell'autonomia umana. In questo contesto, l'umile tende a perdere centralità teorica e simbolica, sopravvivendo soprattutto come motivo religioso o morale.

2. *Verso un'estetica dell'umile*

Se si osserva la tradizione estetica moderna, colpisce il fatto che l'umile non venga mai tematizzato come nozione autonoma. Le principali categorie estetiche privilegiano infatti esperienze legate all'armonia o all'elevazione.

Nella *Critica del giudizio* Kant (1995) organizza l'esperienza estetica attorno alle idee del bello e del sublime. Il bello riguarda una forma armonica percepibile, mentre il sublime è strutturalmente

vincolato all'eccedenza: è l'esperienza di ciò che sopraffà la sensibilità e produce, attraverso il fallimento dell'immaginazione, un movimento di elevazione morale del soggetto. Il soggetto infatti si scopre grande proprio perché la natura lo schiaccia; la sua superiorità razionale emerge nel confronto con la dismisura. Questa struttura esclude per definizione l'ordinario, il piccolo, il prossimo: il sublime kantiano non può darsi al livello del basso.

Emily Brady (2013), nel riesaminare questa tradizione mostra come tale configurazione non esaurisca le possibilità del concetto. Il sublime naturale non coincide necessariamente con la sola trascendenza morale del soggetto, implica anche una relazione situata e corporea con l'ambiente, nella quale vulnerabilità e immersione percettiva assumono un ruolo decisivo. Il soggetto non si eleva sopra la natura che lo domina, ma si trova in una relazione di reciprocità con essa, che include il senso della propria finitezza e dipendenza.

In questa direzione si muove anche la riflessione di Valeria Maggiore, che individua nel sublime kantiano la riproduzione, in forma estetica, di quella stessa centralità del soggetto umano che caratterizza l'orizzonte dell'Antropocene. Nel sublime di Kant, infatti, l'umiliazione del soggetto di fronte alla potenza della natura costituisce soltanto il primo momento di un successivo riscatto della ragione, che riafferma la superiorità umana sul mondo naturale. Riattualizzando invece la lettura schopenhaueriana del sublime, Maggiore propone una forma di esperienza estetica capace di favorire il decentramento dell'essere umano: il riconoscimento della propria finitudine non conduce all'autoesaltazione della soggettività razionale, ma all'apertura verso una realtà più ampia di cui l'essere umano costituisce una parte transitoria e vulnerabile (Maggiore 2025, pp. 173-184).

È questa diversa struttura della relazione tra soggetto e alterità – non fondata sul dominio ma sull'apertura – a rendere pensabile l'umile come forma alternativa del sentimento del grande: l'abbassamento non come sconfitta, ma come postura non-agonistica nei confronti di ciò che ci precede e ci eccede. In questa prospettiva, l'umile si configura come una modalità estetica fondata sulla prossimità e sull'attenzione a ciò che non si impone gerarchicamente. L'abbassamento cessa così di essere l'opposto dell'elevazione e diventa una forma propria di apertura estetica.

Alcuni sviluppi recenti dell'estetica ambientale confermano quest'orientamento verso il basso e il marginale, rivolgendo l'attenzione a elementi periferici del paesaggio, come le cosiddette erbacce o specie invasive (Giombini 2024, pp. 50-53). In questi casi ciò che appare fuori posto, trascurato o privo di valore estetico diven-

ta occasione per mettere in discussione una concezione gerarchica dell'estetico fondata esclusivamente sull'ordine e sull'armonia. Le erbe infestanti mostrano il carattere relativo delle nostre categorie di valore e invitano a ripensare il rapporto tra percezione estetica e forme di vita. L'umile appare allora non come difetto da correggere, ma come postura estetica: la disponibilità a sostare presso ciò che non si impone gerarchicamente e a ricevere da esso una densità di senso inattesa.

La riflessione di John Dewey (2007), riconducendo l'esperienza estetica al continuum dell'esperienza vissuta, dissolve la separazione tra arte e vita quotidiana e ne ricerca le radici nei ritmi ordinari del vivere, nelle pratiche corporee e nelle interazioni concrete tra organismo e ambiente. In questa prospettiva, anche ciò che è ordinario e marginale può diventare luogo di intensità estetica.

È in questo quadro che l'umile può emergere come categoria pertinente per l'estetica quotidiana. Il dibattito all'interno dell'Everyday Aesthetics si è articolato in direzioni differenti. Thomas Leddy (2012), attraverso la nozione di "straordinario nell'ordinario", mostra come la vita quotidiana sia attraversata da momenti di intensificazione estetica: rituali, feste, viaggi e pratiche ordinarie possono acquisire una qualità auratica senza per questo separarsi dal continuum dell'esperienza comune. Yuriko Saito (2007) insiste invece maggiormente sul valore estetico dell'ordinario in quanto tale, anche nelle sue dimensioni funzionali, abituali e apparentemente insignificanti. Più che un'opposizione netta, emerge una diversa accentuazione interna all'estetica del quotidiano: da un lato i processi di intensificazione dell'esperienza ordinaria, dall'altro la valorizzazione della sua dimensione abituale e ordinaria.

Questa tensione richiama la struttura che Erich Auerbach aveva individuato nel *sermo humilis*: nel cristianesimo l'umile e il sublime cessano di opporsi, poiché proprio ciò che è basso, ordinario e terreno diventa il luogo della manifestazione del divino. Una tensione simile riemerge nell'Everyday Aesthetics in cui l'esperienza estetica può scaturire non dall'eccezionale, ma dalla familiarità stessa del quotidiano[1]. Il punto decisivo non è la trasfigurazione dell'umile in qualcosa di superiore, bensì la possibilità che il significato emerga senza che il basso perda la propria natura.

La genealogia qui tracciata mostra dunque come l'umile operi nella storia dell'estetica come principio latente, capace di attraversare ambiti differenti senza mai costituirsi come categoria autonoma.

[1] Per una lettura del "sublime quotidiano" basata sulla prossimità e sullo stupore suscitato dall'ordinario: cf. Godoy Domínguez 2019.

Proprio questa instabilità ne costituisce la forza teorica. L'umile riemerge ogni volta che l'esperienza estetica si sottrae a una logica dell'elevazione e torna verso ciò che il termine porta con sé fin dalle sue radici: la terra.

Bibliografia

Aristotele, *Etica Nicomachea*, a cura di C. Mazzarelli, Bompiani, Milano 2000.

Auerbach E., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 2007.

Brady E., *The Sublime in Modern Philosophy: Aesthetics, Ethics, and Nature*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

Chappell S.G., 'Humility among the Ancient Greeks', in M. Alfano, M.P. Lynch, A. Tanesini (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy of Humility*, Routledge, London-New York 2021, pp. 187-201.

Cicerone M. T., *Opere retoriche (De oratore, Brutus, Orator)*, vol. I, a cura di G. Norcio, Utet, Torino 1976.

Cooper D.E., *The Measure of Things. Humanism, Humility, and Mystery*, Clarendon Press, Oxford 2002.

D'Angelo P. & Velotti S., *"Non so che". Storia di un'idea estetica*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1997.

Dewey J., *Arte come esperienza*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007.

Giombini L., 'Invasivo', in E. Di Stefano, D. Mantoan (a cura di), *Libro d'arte biodiverso*, Bisso Edizioni, Palermo 2024, pp. 48-53.

Godoy Domínguez M.J., *Lo sublime en la anti-sublime estética de lo cotidiano*, in "Claridades. Revista de filosofía", 11 (2019), pp. 33-56.

Hecht I., *The Madonna of Humility*, in "Bulletin of the Art Institute of Chicago" (1973-1982), Vol. 70, n. 6 (1976), pp. 10-13.

Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, a cura di W. M. Lindsay, Clarendon Press, Oxford 1911.

Kant I., *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Rizzoli, Milano 1995.

Leddy Th., *The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life*, Broadview Press, Ontario 2012.

Liddell H.G. & Scott R., *A Greek-English Lexicon,* Clarendon Press, Oxford 1940.

Maggiore V., *Sentire la natura. Un nuovo spazio per l'Estetica nell'età dell'Antropocene,* Plumelia, Bagheria (PA) 2025.

Meiss M., *The Madonna of Humility*, in "The Art Bulletin", vol.18, n. 4 (1936), pp. 435-465.
Pinsent A. Ch., 'Aquinas: Humility and Relational Greatness', in M. Alfano, M.P. Lynch, A. Tanesini (a cura di), *The Routledge Handbook of Philosophy of Humility*, Routledge, London-New York 2021, pp. 202-211.
Russo L. (a cura di), *Il Genio. Storia di un'idea estetica,* Aesthetica Edizioni, Palermo 2008.
Saito Y., *Everyday Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 2007.
Szram M., *Mesótēs – Megalopsychía – Tapeínōsis. The Ethical Ideals of Ancient Greek Philosophy and the Virtue of Humility According to the Greek Fathers of the Church in the Fourth Century*, in "Vox Patrum", vol. 34, n. 61 (2014), pp. 257-266.
Tatarkiewicz W., *Storia di sei idee*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1997.
Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae* in *Sancti Thomae de Aquino Opera Omnia*, a cura di E. Alarcón, *Corpus Thomisticum*, Universidad de Navarra, Pamplona 2000: https://www.corpusthomisticum.org.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221529

Genealogia e storia dell'estetica

Elio Franzini*

Abstract
This essay examines the concepts of hegemony, genealogy, and historical responsibility through a dialogue between Gramsci, Croce, and Foucault. It argues that the weakening of Croce's intellectual hegemony in twentieth-century Italian thought contributed to the erosion of cultural identity, autonomy, and responsibility, while highlighting the enduring importance of historical inquiry. By comparing Croce's history of ideas with Foucault's genealogical method, the paper explores how genealogy uncovers the contingent formation of knowledge, power, and institutions without relying on teleological or foundational narratives. Particular attention is devoted to the history of aesthetics as a privileged field in which genealogical analysis reveals the symbolic, expressive, and critical dimensions of artistic forms. Through examples drawn from Florensky and Lyotard, the essay shows how genealogical approaches to aesthetics illuminate the plurality of perspectives, the fragmentation of modernity, and the ongoing capacity of art to challenge established structures of meaning and power.

Keywords
Genealogy, Hegemony, History of Aesthetics

1.

Il concetto gramsciano di egemonia non è sempre stato adeguatamente valutato e considerato nel panorama filosofico italiano: non sempre, per esempio, è stato afferrato che il suo spessore culturale si coniuga con i concetti di autonomia e responsabilità. Se separiamo tali concetti dal loro significato politico, vediamo che, nelle discipline storiche e culturali, egemonia significa riuscire a dominare una scena di pensiero, ponendosi come punto di riferimento, anche critico, in grado di assumere, e di far assumere, una pur controversa identità.

Ora, nella prima parte del Novecento vi è probabilmente stata, nella storia dell'estetica, una sorta di egemonia del pensiero di Croce[1] (cui non si sottrae lo stesso Gramsci), indebolita la quale

* Università degli Studi di Milano Statale, elio.franzini@unimi.it

[1] Paolo D'Angelo insiste sul fatto, in vari suoi scritti, che tale egemonia sia esistita. Vedi, per esempio, la sua premessa al volume, da lui stesso curato (D'Angelo 2008).

si sono progressivamente indeboliti anche i concetti di identità, di autonomia e, per certi versi, di responsabilità. Recuperarli in astratto non è percorso semplice, specie in un panorama filosofico – quello italiano – divenuto spesso un territorio di conquista. Per sfuggire a tale esito, esiste forse una sola strada, che è poi anche quella che permette di recuperare un'identità, cioè il responsabile ricorso alla storia.

Se vogliamo invece supporre che tale egemonia sia stata assente, bisogna tuttavia ammettere che Croce tra i primi ha compreso che cosa significasse fare storia del pensiero, e delle idee estetiche in esso: una individuazione di problemi, anche definitori e ontologici, che non si limiti a una ricostruzione diacronica specialistica – che spesso rende del tutto illeggibili volumi di storia della filosofia, esempi di erudizione privi di un filo conduttore – disegnando invece un percorso di lettura che prenda avvio non solo dai testi, ma dalle dispute, se non dalle battaglie, che essi hanno generato[2]. Una linea che paradossalmente si ritrova in un altro autore che riflette sul concetto di egemonia, Michel Foucault, linea che si traduce nell'ambigua volontà di tradurre la storia all'interno di un percorso genealogico. Genealogia perché, in essa, ispirandosi a Bachelard, la storia narrata segue un percorso non lineare, fatto di vere e proprie rotture epistemologiche, spesso difficili da individuare, che si traducono in comportamenti culturali e persino esistenziali. Il modello di Foucault ipotizza che la genealogia si opponga a ciò che tanto piace ai semplificatori, al giustizialismo filosofico, e scientifico in genere, del nostro tempo: ci si oppone ai significati ideali, alle indefinite teleologie, alla ricerca dell'origine. Non c'è un'essenza della storia, ma un paziente lavoro di scavo nella storicità del senso – quello che Gramsci voleva e che sembra ormai dimenticato nell'orgia del dato, del valutabile, del sistema, e via dicendo. Un filo conduttore genealogico, dunque, che non ha un percorso preciso, quasi un rizoma che non conosce la linea ordinata delle formiche, che lavora al tempo stesso con la precisione dei ragni e con l'anarchico movimento dei topi.

Nella sua costitutiva indefinitezza, il termine genealogia ha molte radici, che dopo Nietzsche hanno subito un radicale rivolgimento, definendosi come una storia che sembra rifiutare l'idea di una fondazione assoluta del senso, rigettando una visione globale, una finalistica dimensione unitaria, l'adesione a un preciso modello di pensiero, quasi alludendo a una storia dopo la storia. Eppure, ha una serietà che non merita riduzionismi, se non altro perché pene-

[2] Ci si riferisce ai tre volumi di P. D'Angelo, *Attraverso la storia dell'estetica*, pubblicati da Quodlibet di Macerata, di cui questo breve contributo vuole quasi essere l'elogio.

tra all'interno dei modelli concettuali delle istituzioni, svelandone i meccanismi falsificanti. Rivolgendo la genealogia alla storia delle istituzioni e delle discipline (compresa ovviamente l'estetica) si potrà rispondere in modo non banale alla domanda: 'ma, a che cosa serve?' Serve almeno a svelare percorsi di costituzione di saperi e poteri che, sempre esistiti, si sono solidificati nella nostra modernità, a partire dal XVI secolo, cogliendo, al tempo stesso, possibili germi di dissoluzione all'interno dei loro processi costitutivi.

Sarebbe tuttavia errato ritenerlo soltanto un percorso decostruttivo. Nel suo tentativo costante di evitare ogni ideologia, anche larvata, una storia genealogica presenta un modello alternativo a quella storia monumentale che ha spesso imbrigliato il pensiero occidentale e la sua morale, svelando quelle maschere ideali che sono retoriche costruite da meccanismi di potere, anche parcellare e non necessariamente di classe. L'officina dove si fabbricano ideali emana, osserva Foucault, il fetore delle menzogne. A fronte della storia ideale della tradizione hegeliana, che pure ben conosce, egli così segue, tra i maestri del sospetto indicati da Ricoeur, il solo Nietzsche: sospetto, dunque, per storie che possano dire in modo ordinato e conciliatorio la storia – la storia del pensiero, dell'io, della morale – spezzando in tal modo un ordine che non esiste più, che non si riconosce più. La genealogia prende avvio dalla attestazione di un disordine e dalla contemporanea consapevolezza che tale disordine non può essere banalizzato, che va affrontato con uno spirito critico, prendendo diretto o indiretto spunto dall'ultimo degli illuministi, cioè da Kant. Ma l'esigenza kantiana di un pensiero che restituisca all'uomo la sua capacità di trovare le condizioni di possibilità del pensiero si infrange, in Nietzsche come in Foucault, proprio sul concetto di uomo, e sulle sue elaborazioni concettuali e istituzionali, sul fatto che, di questo ideale astratto, si possa costruire un percorso ordinato, una genesi, una storia stessa. Come è possibile, oggi, pensare l'uomo e farne la storia?

Domanda di cui non ha senso alcuno cercare la risposta o almeno una risposta che abbia la stessa perentorietà della domanda, prendendo invece coscienza, senza teorizzazioni postmoderniste, che il pensiero, come la storia, è attraversato da rotture, che già in altri contesti, si pensi a Simmel, erano state evidenziate. Costruire un concetto storico di umanità tra questi ostacoli restituisce un falso intero, che nella modernità è impossibile teorizzare poiché la concatenazione naturale delle cause non è più in questione e la storia si muove tra sistemi di potere che fanno acquisire alla storia stessa personalità nuove, spesso in conflitto tra loro, senza alcuna finalità unitaria. Frammentazione non è tuttavia disordine, bensì invito a

uno sguardo plurale, a una moltiplicazione dei punti di vista, a una storicizzazione delle istituzioni, nella loro paradossale singolarità e pervasività. La genealogia narra le articolazioni dei saperi e dei poteri in un mondo frammentato, dove le scienze dell'uomo entrano in una crisi da cui mai si riprenderanno. E dove l'uomo acquisisce, al tempo stesso, una realtà corporea, sulla quale i poteri esercitano il loro dominio: la politicizzazione del corpo è l'immagine di una storia dove si dissolve il concetto di uomo.

Soltanto dopo avere tentato una nuova archeologia del soggetto-uomo, che è una vicenda che si svolge dall'Illuminismo a Husserl, si può capire sino in fondo il senso della genealogia, che è un lavoro ordinato su quelle che per Foucault sono 'pergamene ingarbugliate, raschiate, più volte riscritte'. Come è appunto la storia, e sempre più una storia priva di grandi ideali teleologici, la nostra storia. Senza ricerca delle origini, senza il 'dispiegamento metastorico dei significati ideali', senza una chiara visione, e concezione, della verità. Esistono senza dubbio nella modernità e nei suoi post- varie forme di relativismo, di pluralità tollerante, quasi specchio di un illuminismo perenne: ma le genealogie foucaultiane non vanno lette in questa chiave dal momento che gli sguardi che fanno emergere non sono riducibili alle 'critiche' cui Kant o la Scuola di Francoforte ci hanno abituato. Il loro scopo è al contrario quello di fare emergere i modi, le forze, le connessioni, le effettività stesse in cui le istituzioni e le discipline si realizzano, e con esse i sistemi comunicativi che li hanno generati e trasmessi. Quei sistemi che, come scriveva Formaggio (1981, p. 181), tendono sempre più a polverizzare o annullare fino al letargo 'le potenze originarie del corpo individuale e sociale'. La comunicazione diventa altro, manifestazione di poteri che sciolgono la realtà in se stessi, banalizzandola in una quotidianità informativa dove dal nulla non scaturisce significato alcuno: è il vuoto di senso, la tribalità di una prassi priva di pensiero, che distrugge l'individualità, che annulla i soggetti – che non comunica nulla. Ed è in questo contesto che oggi si disegnano le genealogie del futuro, quelle senza storia, che mirano in modo subdolo alla sottrazione della libertà individuale: una genealogia che è 'accoppiamento delle conoscenze erudite e delle memorie locali' (Foucault 1990, p. 23). La genealogia svela la storia come una tattica, non una strategia interpretativa.

La valutazione di queste forme genealogiche da parte di Foucault va in una direzione esplicitamente politica, in una dimensione quasi prassistica rivestita da epistemologia o, se si vuole, un'epistemologia che, nel rifiuto di ogni ideologia possibile, costruisce una prassi politica implicitamente sovversiva, meglio letta da alcuni

movimenti che dai filosofi: se entrano in gioco poteri tribali, locali, discontinui e non legittimati, non solo è vano ogni sforzo di legittimarli o gerarchizzarli, ma essi incarnano un'istanza, politica ed epistemologica, che tali poteri intende sovvertire. In questo modo indica che le sue stesse genealogie – una storia senza finalità e senza gerarchie – non possono leggere il presente frammentato: non esiste un'epistemologia che, contrariamente a quel che crederà Lyotard nella *Condizione postmoderna* del 1979, possa cercare una legittimazione, pur schizofrenica e paradossale, della molteplicità dei giochi linguistici che spezzano e distruggono le forme comunicative e narrative della tarda modernità.

Per Foucault, ormai, non sono le ideologie che possono abbattere i poteri antichi o favorire il sorgere di nuovi. Si tratta piuttosto di disegnare un modello nuovo, quasi insurrezionale, del sapere: 'e non tanto contro i contenuti, metodi o i concerti di una scienza, quanto contro gli effetti di potere centralizzatori legati all'istituzione e al funzionamento di un discorso scientifico organizzato all'interno di una società come la nostra' (Foucault 1990, p. 24). Discorso certo politico, ma senza dimenticare che la politica è qui guidata da una epistemologia, da un concetto di *episteme* che non può essere ignorato se si vogliono comprendere i movimenti del presente, le microfisiche della rivolta che hanno progressivamente sostituito e annullato, nel mondo occidentale, il concetto, anche scientifico, di rivoluzione. Qui non si tratta di rovesciare un paradigma, ma di non accettare alcun sistema paradigmatico, consapevoli che un potere che ha ormai invaso i corpi può essere combattuto soltanto dalla rivolta di tali corpi, in un'indeterminatezza che peraltro è manifestata proprio dalle pratiche sovversive che questo modello seguono.

Ci si può chiedere, come Dufrenne (1968), a che cosa conduca questa riduzione politica dell'uomo a corpo martoriato da una miriade di poteri frammentati che conduce a una soppressione della specificità specifica dei saperi in un'indistinta biopolitica. Domanda del tutto lecita, che si supera solo rilevando che, in tale mancanza, Foucault aiuta a leggere non solo il presente, ma l'incidenza del presente nel nostro passato – ed è forse questa forma non ideologica di ermeneutica a porre il senso della genealogia. Senza dubbio Foucault rivela limiti di affascinante ingenuità quando, supportando la lettura di grandi storie attraverso specifiche genealogie del potere, ignora la genesi dei sistemi ideali, e teorici, che ne sono la struttura portante, dalla nascita del pensiero liberale a quella della democrazia rappresentativa e delle sue crisi, con i loro intrinseci valori. D'altra parte, Foucault insegna a conoscere le microfisiche

del potere, i soprusi quotidiani, la struttura quasi precategoriale del potere, che precede cioè gli ordinati apparati su cui si fonda la sua stessa gestione. Queste microfisiche sono quelle che si verificano ogni giorno nel nostro mondo della vita, di cui abbiamo testimonianza diretta, anche di come la loro persistenza e pervasività mini alla base la credibilità dei sistemi generali: il verminaio della comunicazione, la parcellizzazione del controllo, per citare due esempi facili. E, tra essi, i poteri 'disciplinari', quelli che tendono appunto a sezionare la struttura dei saperi, dividendolo in 'discipline' che ne ordinano la forza in strutture di controllo. Anche in questo caso, per limitarsi a facili esempi, vediamo come il pensiero filosofico stesso sia stato, si pensi ai discorsi secenteschi sulle passioni, un modo per controllare la forza del corpo. L'estetica stessa è stato veicolo razionalista per ordinare il grido di rivolta, di innovazione che dall'arte può scatenarsi.

Costruire dunque una storia, una genealogia delle discipline non significa ripercorrerne i percorsi diacronici, bensì scorgere in essi i momenti dirompenti, in cui esce un potere che la storia non sembra poter descrivere. Si deve dunque comprendere che vi sono differenze di ispirazione – e forse qui anche Croce concorderebbe – tra una storia ricostruttiva e una storia, per così dire, simbolica, quasi una storia mossa da un desiderio incanalato in un progetto di idee, dove i filosofi sanno che è filosofo, assume la responsabilità della filosofia, colui che deve guardare, descrivere, comprendere, senza limitare a questi atti il proprio operare. Il filosofo è colui che 'fonda' il senso delle cose, che guarda all'esperienza e ne comprende le articolazioni, elaborando una genealogia che cerchi nei poteri disciplinari non la costrizione delle regole, ma la ricchezza di un pensiero che sempre di nuovo le trasgredisce.

2.

Ogni epoca ha avuto le sue genealogie filosofiche e quelle rappresentate dall'estetica negli ultimi trecento anni appaiono, tra le storie delle discipline, tra le più emblematiche, forse perché uno dei suoi principali oggetti tematici, l'arte, ha incarnato la frammentazione genealogica della tarda modernità, così come il suo legame con la dimensione sensibile e corporea ha manifestato una forza che al tempo stesso eccede e costituisce le forme del giudizio. Se la storia non si cancella, e appare anzi tra le forme del senso una delle più resistenti, anche tra microanalisi e microfisiche, è perché continuano a manifestarsi genealogie disciplinari che, come l'esteti-

ca, non cercano di ricondurre la varietà dei generi e delle forme in un'unitaria ontologia regionale, bensì usano l'incertezza definitoria per riaffermare il valore genealogico della storia che si realizza nelle dimensioni espressive delle forme estetico-artistiche. Se l'arte è, come è, una forma di sapere, e per di più di sapere simbolico, una disciplina che ne illustra la genesi e la genealogia simbolica, aiuta a meglio capire o, come avrebbe detto Kant, a pensare di più.

È ovvio che, nel momento stesso in cui si afferma l'utilità, fors'anche la necessità, di una storia genealogica dell'estetica come uno dei fili conduttori all'interno della varietà semantica ed espressiva delle arti, non si può tuttavia fornirne una definizione unitaria: le affinità tematiche, i fili rossi tra gli autori, i comuni orizzonti non bastano a renderla una storia 'unica', tantomeno finalizzata a instaurare una definizione stabile e precisa. Paradossalmente, l'assenza di 'una' definizione sollecita una individuazione delle caratteristiche essenziali della sua storia, dei suoi vari fenomeni che si sottopongono a un metodologico sguardo descrittivo che non si trasformi né in un repertorio generico e universale sulle arti né in una sterile dossografia dei luoghi comuni che si sono dipanati nelle riflessioni critiche e filosofiche a partire dalla definizione dell'arte stessa come 'imitazione' o 'rappresentazione', e via dicendo. La storia ha una sua funzione in quanto è la manifestazione vivente della genesi stessa del giudizio estetico, che cerca una verità assiologica dei fenomeni artistici, ne manifesta un valore comunicativo sul piano estetico, ne descrive il potere che si svolge a partire dall'incontro produttivo tra dimensioni soggettive e oggettive. Una fenomenologia empirica dell'espressione artistica conduce a ricercarne non una specificità disciplinare bensì un senso logico, un fondamento che ne viva la varietà senza disperderla in un gioco di forme contingenti, di forme di vita linguisticamente risolvibili.

Tuttavia, proprio per ricordare, come insegna Foucault, che della storia è impossibile e dannoso costruire una metafisica, va ribadito che la storia dell'estetica è sempre il risultato di un percorso aporetico, e non una visione pacificata sulle forme estetico-artistiche e sui loro processi conoscitivi. Costruendo una storia disciplinare non si può chiudere il cerchio su di essa, bensì aprire una spirale, sottolineando che il valore deittico degli esempi da cui ogni storia è costituita ha un significato che una prospettiva al tempo stesso genealogica e fenomenologica non può ignorare: indica che non è possibile prescindere dalle 'forme', pur nella consapevolezza che tali forme non la 'esauriscono', e che non sono giochi casuali, bensì attestazioni di un senso precategoriale che ne attualizza le condizioni di possibilità. L'espressione artistica non è il gioco presentativo

di una variegata 'domenica della vita' – sempre tramata da una dimensione di un inganno travestito da ripetitivo e raffinato stilema – bensì il lavoro di un percorso che attraverso le forme manifesta un sapere che interpreta, in dimensioni sensibili, la verità della presenza mondana e dei sentimenti ad essa correlati, e che la 'giudica'.

Due esempi possono sommariamente illustrare tali percorsi, mostrando che, coniugata in una direzione genealogica, e simbolica, quello di storia è un concetto 'intenzionale', e come tale va considerato (cioè sempre vivente, e non fissato in definizioni astratte ed assolute, tipiche specularmente di sostenitori e detrattori).

Il primo esempio di questo processo lo si può trarre da un'opera di Pavel Florenskij, la *Prospettiva rovesciata*, vera e propria storia alternativa della vicenda dell'arte occidentale. In sintesi, si parte da un presupposto esemplificativo di straordinaria efficacia: nella storia delle icone, quelle più significative sono le icone che trasgrediscono la prospettiva. Ciò significa che, alla base della loro costruzione, vi è una precisa consapevolezza teorica, che è quella della *policentricità della rappresentazione*: 'il disegno è costruito come se l'occhio guardasse le varie parti di questo cambiando di posto' (Florenskij 2003, p. 82). La storia può allora essere la consapevolezza e l'interpretazione di questa policentricità della rappresentazione, che è anche consapevolezza – ontologica e gnoseologica – che l'arte è il luogo di questa trasgressione: perché una regolata e 'teatrale' scenografia prospettica è 'inganno', anche se seducente, come tutti i giochi raffinati, mentre l'arte 'è, o per lo meno vuole essere, innanzi tutto, *verità* della vita, che non sostituisce la vita, ma si limita ad indicarla simbolicamente nella sua più profonda realtà' (Florenskij 2003, p. 82). La prospettiva, con i suoi giochi e le sue illusioni, è nata 'da sempre', ed è appunto per questo significativo il fatto che *non sempre* gli artisti intendano utilizzarla, perché 'la rappresentazione prospettica del mondo è *uno* degli innumerevoli possibili mezzi per stabilire le corrispondenze indicate, ma è anche un mezzo estremamente ristretto e limitato' (Florenskij 2003, p. 124).

Florenskij, come si è detto, pensa all'icona, cioè a un oggetto simbolico che di per sé manifesta un substrato che appartiene all'essenza degli oggetti estetico-artistici, che sono simbolo espressivo di una visione dell'invisibile che passa attraverso una concreta 'prospettiva rovesciata'. Tuttavia, anche senza entrare in questo tema, tale simbolo indica che l'arte, e la sua complessa dimensione storica, hanno la necessità di una *seconda vista*, di una sorta di genealogia. L'espressività artistica è la capacità di cogliere gli oggetti estetici come catene immaginative, che non si esauriscono nella referenzialità del primo sguardo, rivelando invece una ricchezza interiore, ra-

dicata nella specificità del materiale stesso che le costituisce. Questo orizzonte conduce a sottolineare che non è un potere esterno, bensì sono i materiali stessi, nella sintesi formale che costituisce l'opera, a esporre i loro nessi sensibili di unità, sottoponendoli a quello sguardo 'simbolizzante' che è l'essenza stessa dell'espressione artistica. La storia non esibisce il gioco delle forme con se stesse, rinchiuse in un contingente esibirsi, ma una forma estetica strutturata nel proprio materiale e fondata nel nostro riconoscimento empatico, gnoseologico e storico. L'arte, in una storia che ne metta in luce anche la 'prospettiva rovesciata', funge non solo da esemplificazione, ma da costante attestazione di un processo intenzionale operativo, la cui espressività si rinnova nel rinnovarsi degli atti esperienziali che ne esibiscono il senso veritativo e fondativo, i nessi intrinseci che costituiscono tale senso, offrendolo allo sguardo empatico di comunità intersoggettive.

Se si vuole ricordare un secondo esempio che riconduca a tale forma di storia, si può accennare alla 'Veduta su un frammento della storia del desiderio', incastonata in *Discorso, figura* di Lyotard. Perché tale ulteriore esempio di prospettiva rovesciata non smentisce affatto, malgrado le apparenze, quella delineata da Florenskij. Lyotard sostiene infatti che l'idea di un 'senso costruttivo' presente nelle 'figure espressive' dell'arte, riconducibile a una dimensione discorsiva e, di conseguenza, inseribile in un contesto fondativo e trascendentale, in un quadro ordinato, nella conciliazione, pur aporetica, di una 'buona forma', vada decostruita inserendo in essa la morte, la libido, il desiderio, il doppio rovesciamento, le pulsioni dell'Es, affermando così che l'arte non è ricerca di una tranquillizzante unità, bensì la consapevole e tollerante accettazione della sua assenza. Con ciò si è dimostrato, come appunto osservava anche Florenskij, che uno sguardo storico che voglia riflettere sulle forme artistiche non ha la volontà di spiegarle, bensì le vede come nuclei simbolici da leggere non in un quadro disciplinare precostituito, bensì in un percorso critico che si costruisca durante la descrizione stessa.

Franz Marc scrive che il senso dell'arte è forse riassumibile in un solo, metafisico, aforisma: 'Dio creò il mondo e lo mise in discussione' (Marc 1999, p. 68). Ebbene, se 'mettere in discussione' il mondo è il compito espressivo dell'arte, mettere in discussione l'arte è quello delle sue genealogie estetiche: ed entrambi i processi descrittivi manifestano la necessità di forme che esprimano sempre nuovi 'mondi possibili', che del possibile declinano la struttura metafisica attraverso atti necessari ed effetti retorico-comunicativi, che si rinnovano secondo modi disegnati nel senso estetico delle cose

stesse. Come scrive ancora Marc, alludendo proprio a Nietzsche, 'la creatività si afferma come la reinterpretazione e la trasvalutazione, non con la distruzione e il rovesciamento. Schopenhauer esaltò la vittoria della *volontà* sulla rappresentazione. Noi l'abbiamo tramutata nella vittoria del *sapere* sulla rappresentazione' (Marc 1999, pp. 50-51).

Queste possibili declinazioni della storia dell'estetica potrebbero essere illustrate attraverso molti altri esempi, entrando nel divenire del senso come Diderot voleva entrare nei quadri di Vernet. In tal modo si costruiscono forse delle storie 'sbagliate', come quella hegeliana nella *Fenomenologia dello spirito*, ma storie che permettono di illuminare, senza spiegarli, il passato e il presente. Si può fare storia anche sfuggendo a uno sguardo sistematico e, come Paolo D'Angelo, sulla scia del maestro Emilio Garroni, cercare uno sguardo 'attraverso', che ne svela i meccanismi, le ricchezze, le retoriche e gli inganni, i giochi linguistici e i paradossali sforzi di fondazione.

Bibliografia

D'Angelo P. (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008.

D'Angelo P., *Attraverso la storia dell'estetica*, 3 voll., Quodlibet, Macerata [anni di pubblicazione non indicati nel testo].

Dufrenne M., *Pour l'homme*, Seuil, Paris 1968.

Florenskij P., *La prospettiva rovesciata*, Gangemi, Roma 2003.

Formaggio D., *Arte*, Mondadori, Milano 1981.

Foucault M., *Difendere la società*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990.

Marc F., *La seconda vista*, SE, Milano 1999.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221530

Echi romantici nel saggio Sull'essenza della critica filosofica *di Hegel*

Federica Pitillo*

Abstract

In this paper, I will reconstruct Hegel's concept of criticism as presented in his 1802 essay *Introduction on the Essence of Philosophical Criticism Generally and its Relationship to the Present State of Philosophy in Particular*, published in *The Critical Journal of Philosophy*. My aim is to demonstrate the presence of certain motifs characteristic of early Romanticism in this Hegelian essay. Despite adopting diverse and largely incompatible theoretical solutions, Hegel in Jena appears to share with the Romantics the view that criticism should not be considered in purely instrumental terms as an extrinsic addition to the work. Rather, it should be regarded as an immanent process of self-knowledge that enables the work's potential to unfold.

Keywords

G.W.F. Hegel, philosophical criticism, Romanticism, The Critical Journal of Philosophy.

1. Il saggio *Sull'essenza della critica filosofica* (1802), che inaugura l'impresa filosofica del «Kritisches Journal der Philosophie», condotta da Hegel e Schelling durante il loro sodalizio intellettuale, si apre con un riferimento allo «spirito d'inquietudine e irrequietezza» della cultura tedesca dell'epoca. Agli occhi di Hegel questa inquietudine è «un fermentare, per mezzo del quale lo spirito dalla decomposizione della morta cultura sublima a nuova vita e da sotto le ceneri riemerge in una figura ringiovanita» (Hegel 1968, 126; 2014; 65-66). Hegel imputa la condizione deleteria in cui versa la cultura del suo tempo al dualismo cartesiano, nella fattispecie all'intelletto (*Verstand*), che si sarebbe impadronito dello «spirito della filosofia», instillando in esso quel carattere mortifero su cui si sono fondate poi le scienze empiriche:

> sprofondato e costretto in questo vasto mare, [lo spirito della filosofia] sente ancor più fortemente la forza delle sue ali che crescono, la noia delle scienze – di questi edifici di un intelletto abbandonato dalla ragione, il quale, ed è la cosa più grave, sotto il falso nome di ragione che illumina o di ragione morale alla fine ha distrutto anche la teologia – dovrebbe rendere insopportabile tutta questa superficiale

* Università degli Studi di Napoli Federico II, federica.pitillo@gmail.com.

espansione e quanto meno suscitare l'anelito alla ricchezza di una stilla di fuoco, di una concentrazione dell'intuire vivente e, dopo che ciò che è morto è stato conosciuto abbastanza a lungo, a una conoscenza del vivente, la quale è possibile solo attraverso la ragione (Hegel 1968, 126-127; 2014; 66-67).

Questa conoscenza vivente è il paradigma col quale Hegel, sin dagli anni francofortesi, intende contrastare il predominio delle filosofie della riflessione, contro le cui «follie pseudo-filosofiche» il primo fascicolo del «Giornale critico» non esita a impiegare le armi più svariate, «manganelli, fruste e ferule», come testimonia una lettera di Hegel a Hufnagel del dicembre 1801 (Hegel 1952, 65; 1983, 50). Ciò che gli innumerevoli sistemi filosofici dell'epoca hanno trascurato è la circostanza «che la filosofia sia, e possa essere, soltanto una [*Eine*]», poiché «soltanto una è la ragione» (Hegel 1968, 117; 2014; 55-56). Nella prospettiva hegeliana di questi anni, il riconoscimento dell'unicità della ragione e, dunque, della filosofia garantirebbe alla critica la possibilità di offrire un giudizio oggettivo e condiviso dell'opera criticata, nella misura in cui essa si commisura a quel modello archetipico eterno e immutabile costituito dall'idea.

In questo breve contributo, vorrei ricostruire il concetto hegeliano di critica per come viene presentato nel saggio *Sull'essenza della critica filosofica*, con l'obiettivo di mostrare come in esso riecheggino alcuni motivi provenienti dal primo Romanticismo. Come ha notato Paolo D'Angelo, il rapporto di Hegel con la *Romantik* è molto più sfumato e complesso di come si sarebbe indotti a credere sulla scorta delle stesse affermazioni hegeliane: «l'avversione personale ai romantici e le differenze di orientamento speculativo non devono far dimenticare che la cultura complessiva di Hegel deve moltissimo al Romanticismo» (D'Angelo 2015, 96). Pur nella diversità delle soluzioni teoretiche adottate, che sono per tanta parte incompatibili, Hegel a Jena sembra condividere con i romantici l'esigenza che la critica non sia considerata in termini puramente strumentali, come una sorta di appendice estrinseca all'opera, bensì come un'operazione di autoconoscenza immanente all'opera stessa, che consente di dispiegare il germe di infinità in essa contenuto.

2. Nel primo periodo jenese, la critica filosofica assume una duplice veste: per un verso, essa si lega all'attività pubblicistica di Hegel e alle polemiche sorte nel *vortice letterario* di Jena, per un altro verso, come introduzione e propedeutica alla filosofia, entra organicamente nel sistema della scienza, anticipando quella modalità di pensiero che, passando per la *Fenomenologia dello spirito*, conduce al *Vorbegriff* dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche*.

Nel saggio introduttivo al primo numero del «Giornale critico», la *Kritik* è declinata secondo due accezioni fondamentali: una «*critico-filosofica* – riconducibile all'intento condiviso con Schelling di liberare la speculazione dai limiti delle filosofie della riflessione e delle pseudo-filosofie –. e una *storico-critica*, che concerne i criteri di storicizzazione dei sistemi filosofici, ovvero il metodo della storiografia filosofica» (Mascat 2014, 43).

Hegel passa in rassegna le differenti modalità attraverso cui l'idea si cela nei vari sistemi filosofici, mostrando la critica nel suo esercizio dissolvente. Per primo viene menzionato quell'atteggiamento, caratteristico della metafisica precritica, che, mettendo in rilievo il contenuto, lascia sullo sfondo l'idea della filosofia. Per individuare l'interesse scientifico di questa posizione, la critica non può che «grattar via la scorza che ancora impedisce all'intima aspirazione di vedere la luce» (Hegel 1968, 120; 2014, 58). Hegel considera poi quel comportamento filosofico in cui l'idea viene messa in secondo piano dalla soggettività, con chiaro riferimento al dibattito post-kantiano e, in modo particolare, al pensiero di Fichte. In questo secondo caso, il compito della critica non consiste nel mettere in rilievo l'idea della filosofia, quanto piuttosto nello svelare la debolezza di questa posizione, mostrando gli espedienti da essa impiegati per sottrarsi alla filosofia vera e propria. Infine, Hegel esamina quell'atteggiamento filosofico che, imitando i grandi sistemi del passato mediante l'uso di espressioni e forme verbali ampollose, ritiene di essere in possesso dell'idea. In realtà, questa «vuota esalazione verbale priva di intimo contenuto» (Hegel 1968, 120; 2014, 59) non è altro che la maschera di un atteggiamento presuntuoso e arrogante che banalizza la serietà della filosofia.

Le tre posizioni appena delineate sono legate da un comune denominatore, vale a dire dall'esigenza, da parte della particolarità, di imporre il proprio punto di vista limitato come principio assoluto della filosofia. Tuttavia la particolarità – argomenta Hegel – non deve essere confusa con l'originalità che, invece, spetta soltanto al genio. Essa, infatti, non propone uno sviluppo originale dell'idea filosofica, ma si colloca all'interno della «comune via maestra della cultura», entro la quale si è creata «una particolare forma di riflessione, desunta da un qualche punto di vista singolo e perciò subordinato, la quale si trova a buon mercato in un'epoca che ha sviluppato l'intelletto in modo così poliedrico e lo ha impiegato in particolare in modo così vario in filosofia». In questo quadro variegato di sistemi filosofici, che Hegel paragona allo «spettacolo del supplizio dei dannati» (Hegel 1968, 121; 2014, 60), la particolarità o si arrocca alla propria limitatezza oppure passa senza sosta da

una limitatezza all'altra. Così «il periodo della *Reflexionsphilosophie* […] mostra, sotto l'opposto profilo dell'originalità soggettiva e della proliferazione dei sistemi, l'incapacità di formulare concettualmente la realtà globale del nuovo, e la fuga nella dissipazione quantitativa» (Bodei 2014, 341).

Già nella *Differenzschrift* (1801), Hegel aveva messo in evidenza, a proposito del rapporto fra critica e storia della filosofia, la connessione fra l'autosufficienza della filosofia, la ragione che conosce sé stessa, e il processo di annientamento e superamento delle particolarità:

> l'essenza della filosofia è per l'appunto senza fondamento in rapporto alle peculiarità, e, per giungere alla filosofia, è necessario buttarvisi dentro *à corps perdu* […]. La ragione infatti, che trova la coscienza impigliata nelle particolarità, diviene speculazione filosofica unicamente perché si innalza a se stessa, si affida unicamente a se stessa e all'assoluto che diviene suo oggetto. […] Poiché la speculazione è l'attività della ragione una ed universale su se stessa, invece di vedere nei sistemi filosofici delle diverse epoche e dei diversi pensatori solo modi di procedere diversi e punti di vista del tutto peculiari, essa deve […] trovare solo se stessa (Hegel 1968, 11-12; 1971, 12).

Non si può perciò parlare, alla maniera di Reinhold, di una «perfettibilità» della filosofia, quasi si trattasse di un'«attività artigiana», migliorabile per tentativi, poiché «in filosofia la ragione […] ha a che fare solo con se stessa, in essa si fondano l'intera sua opera e la sua attività». Dal punto di vista hegeliano, dunque, la storia della filosofia ha valore soltanto se si attiene al punto di vista speculativo, che esibisce «la storia della ragione eterna e una che si espone nella molteplicità infinita delle sue forme», pertanto, rispetto «all'intima essenza della filosofia non vi sono né predecessori né successori» (Hegel 1968, 10; 1971, 11).

Se il criterio con cui vengono valutati i diversi sistemi storici è la ragione, questa non potrà identificarsi con quelli, piuttosto, essendone il principio informatore, dovrà *riconoscersi* in loro come ragione individualizzata. È così possibile lasciare emergere l'«interesse vivente» presente in ogni sistema filosofico e, tuttavia, oscurato da quell'atteggiamento storico che procede, invece, da un «interesse qualunque» e trasforma la scienza in una mera «curiosità catalogatrice di conoscenze». Così, in un testo che mira a evidenziare la *differenza* fra i sistemi filosofici di Fichte e Schelling, Hegel si scaglia contro l'*indifferenza* nei confronti della verità, propria di coloro che mirano solo a «ingrandire la restante collezione di mummie e l'universale cumulo di accidentalità» (Hegel 1968, 9; 1971, 10).

Il riferimento alla distinzione fra un aspetto *oggettivo* e un aspetto *soggettivo* della conoscenza filosofica, mutuata dalla riflessione

kantiana, consente ora di far luce sul fatto che nel concetto hegeliano di critica filosofica degli anni jenesi coesistano due punti di vista apparentemente inconciliabili: da un lato, l'idea di filosofia che oggettivamente esclude ogni propedeutica e, dunque, ogni critica come introduzione ad essa; dall'altro, il punto di vista soggettivo, per il quale l'introduzione è ammessa e, anzi, si prospetta come necessaria. Dunque, rispetto al tema dell'unicità della filosofia, il saggio hegeliano sulla critica filosofica esibisca una duplice presupposizione: per un verso, la critica presuppone l'idea, nella misura in cui quest'ultima si fa garante dell'oggettività del suo giudizio; per un altro verso, però, è l'idea stessa a presupporre la critica, in quanto dissoluzione negativa della particolarità astratta e premessa fondamentale per l'attingimento del vero[2].

Nel provare a sciogliere questa ambiguità dobbiamo considerare il luogo teoreticamente più significativo del saggio hegeliano in cui l'esercizio dissolvente della critica filosofica si rovescia nel suo contrario, ovvero, invece di presentarsi come giudizio oggettivo sull'opera criticata, tende esso stesso a diventare un punto di vista soggettivo particolare. Tale luogo è costituito dall'opposizione radicale fra filosofia (*Philosophie*) e non-filosofia (*Unphilosophie*). Dopo aver dedotto l'oggettività del giudizio dall'unicità della filosofia, Hegel osserva che la critica trova la sua ragion d'essere soltanto per quelle opere in cui l'idea si presenta in modo più o meno chiaro[3]. Infatti, quando tale idea è assente, «la critica si viene a trovare in estrema difficoltà, poiché, se ogni critica è sussunzione sotto l'idea, dove questa manca, cessa necessariamente anche la critica ed essa non può darsi nessun'altra relazione immediata al di fuori del rifiuto» (Hegel 1968, 119; 2014, 57).

Il rifiuto spezza il rapporto fra la critica e l'opera criticata, poiché presenta uno scenario popolato da due soggettività contrapposte incapaci di riconoscersi reciprocamente. Ed è proprio qui che la critica si rovescia immediatamente nel suo opposto, divenendo un qualcosa di soggettivo e unilaterale. Se essa si riduce a imitare i sistemi esaminati, rimanendo avviluppata nella limitatezza delle figure criticate, è destinata anch'essa a dileguare nel vortice della finitezza che trascina via i diversi sistemi di pensiero. Mancando il riconoscimento, infatti, la critica viene intesa dalla sua controparte come «un tribunale estraneo» (Hegel 1968, 119; 2014, 57). L'ammissione della difficoltà, da parte della critica, di sussumere sotto

[2] Cfr. Zimmerli 1974, 228.

[3] «Dove […] l'idea della filosofia è effettivamente presente, il compito della critica è far comprendere il modo e il grado del suo libero e chiaro manifestarsi, come pure in che misura essa si è elaborata in un sistema scientifico della filosofia» (Hegel 1968, 119; 2014, p. 57).

l'idea di filosofia un sistema di pensiero in cui questa stessa idea non sia *già* presente e, dunque, la possibilità di un rifiuto radicale mettono in questione l'assunto secondo cui la critica filosofica, in quanto propedeutica al sapere, possa operare un passaggio dalla non-filosofia alla filosofia, perché, a ben vedere, fra le due non si dà alcun passaggio. Ciascuna, giudicando l'altra estranea, resta arroccata al proprio punto di vista limitato e unilaterale.

3. Questa riflessione consente ora di definire più esattamente i termini dell'aporia che attraversa le pagine di questo saggio: per un verso, attenendosi alla tesi per cui, se l'assoluto c'è già, non ha bisogno di essere cercato, appare problematico argomentare a favore di una critica come propedeutica, nella misura in cui quest'ultima finirebbe per configurarsi sempre come un elemento estraneo e, perciò, non immanente al processo di attingimento del vero; per un altro verso, però, appare altrettanto problematico, per Hegel, abbandonare il finito a se stesso, radicalizzando lo iato fra aspetto oggettivo e aspetto soggettivo del sapere, perché ciò significherebbe infliggere anche all'assoluto un destino di limitatezza e unilateralità.

Nel tentativo di offrire una soluzione a questo dilemma, si pone, dunque, la necessità di un passaggio dalla non-filosofia alla filosofia. Nonostante la difficoltà di alcune formulazioni hegeliane di questi anni, che, anche alla luce della stretta collaborazione con Schelling, non appaiono univoche, possiamo individuare un primo tentativo di pensare la critica filosofica in una direzione immanente proprio insistendo sul suo carattere dissolvente – un carattere che apparenta la critica filosofica al concetto di scetticismo come momento negativo del conoscere assoluto[4]. Rivolgendosi alla «parvenza […] offuscata della filosofia» presente nell'opera esaminata, la critica «può sostenere la richiesta e il bisogno di esprimere l'oggettivo, nel quale tale bisogno cerca il suo appagamento, e confutare la limitatezza della figura sulla base della sua propria tendenza naturale alla compiuta oggettività» (Hegel 1968, 119; 2014, 57).

Il bisogno della filosofia, ovvero l'istanza storica, rappresenta il punto di convergenza fra aspetto oggettivo e aspetto soggettivo del sapere, che induce la critica a dissolvere la limitatezza della singola figura mediante un movimento autoriflessivo del finito stesso. Hegel afferma che la confutazione dell'unilateralità del sistema filosofico esaminato dalla critica avviene da parte di quel sistema stesso seguendo la «sua propria tendenza naturale alla compiuta oggettività». E, qualche pagina più avanti, Hegel rileva che, sebbene

[4] In questa sede non posso soffermarmi adeguatamente su questo punto, perciò rimando a Pitillo 2022, 118-141.

l'ossessione del principio particolare sia quella di affermarsi nella sua particolarità e di sottrarsi all'oggettività del sapere, «il tutto è più o meno presente in forma oggettiva, se non altro come materiale» (Hegel 1968, 119; 2014, 60).

Da queste considerazioni emerge che non è possibile tracciare una linea di demarcazione fra la ragione e la sua manifestazione, sostenendo che la prima si realizzi in modo differente dalla seconda, da cui poi la difficoltà di pensare il loro rapporto. L'autoconoscenza della ragione non avviene, infatti, in una sfera altra, bensì si configura come un processo autoriflessivo della manifestazione stessa, del finito, nel suo approssimarsi al sapere assoluto. La tensione fra presenzialità dell'assoluto, da un lato, e necessità che il finito entri a far parte del processo di autosviluppo dell'assoluto, dall'altro, sembra trovare così una prima decisiva formulazione.

In questo quadro, la critica si configura non soltanto come «operazione di confronto realizzata su un'opera altrui, ritenuta chiusa in sé stessa», ma come attività che «deve acquisire il carattere di emendazione e purificazione dell'atto conoscitivo in quanto tale; atto conoscitivo che, appunto perché la ragione è sempre una e medesima, è anch'esso uno e identico» (Palermo 2011, 80). L'essenza della critica filosofica non è riducibile, dunque, alla sua funzione strumentale, piuttosto si costituisce come momento negativo che consente, dal punto di vista della storiografia filosofica, di integrare le differenti espressioni della tradizione in un impianto sistematico unitario, dal punto di vista più strettamente teoretico, di dissolvere le forme astratte e limitate del processo conoscitivo in quanto tale.

Questa idea presenta significative analogie con la concezione romantica della critica come intensificazione e potenziamento dell'opera criticata. Dal punto di vista della ricostruzione storica, in questa mediazione è centrale la figura di Schelling, che rappresenta uno dei referenti critici della riflessione di Friedrich Schlegel, in particolare su tre punti che apriranno la strada alla successiva speculazione di Hegel: Schlegel «non accetta la posizione dell'Assoluto iniziale; riconosce come illusoria ogni distinzione spirito/natura; sostituisce al principio della conoscenza-spiegazione l'altro dell'esperienza» (Moretti 2002, 45).

A dispetto delle dichiarazioni polemiche rivolte ai romantici e, in modo particolare, al concetto di ironia elaborato da Friedrich Schlegel[5], Hegel risente profondamente della rottura operata dalla

[5] Con la sua «interpretazione insieme profonda e distorcente», che attribuisce al soggetto ironico i connotati di una coscienza arbitraria, incline a disperdersi in un compiaciuto struggimento e, perciò, incapace di cogliere la concretezza del reale, Hegel ha condizionato a lungo tutte le letture successive (D'Angelo 1996, 98). Cfr. anche D'Angelo 2019, in particolare il capitolo 9: *Ipotesi sull'ironia romantica*. Sul tema della critica he-

Romantik nei confronti di un'estetica normativa fondata su teorie della critica di stampo illuminista. Infatti, la concezione romantica di critica, come pratica volta a mostrare che un'opera d'arte è parte dell'universale storico delle opere d'arte, «non ha più di mira un concetto come quello del bello in senso settecentesco, bensì guarda all'opera d'arte secondo la categoria della riuscita. Non si tratta di commisurare l'opera a un ideale già dato e nemmeno di provare per essa un sentimento. Si tratta di un'operazione di *riflessione*, seguendo qui il lessico di Fichte, che in modo operativo vaglia la possibilità che un'opera sia riuscita» (Farina 2017, 155).

Che la riflessione rappresenti un concetto cardine nella teoria della conoscenza della *Frühromantik* e sia funzionale alla comprensione dell'idea romantica di critica era stato rilevato da Walter Benjamin nella sua dissertazione del 1919 su *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*: «la riflessione è quello stile del pensiero nel quale i primi romantici esprimono, non arbitrariamente, ma con necessità, i loro più profondi punti di vista» (Benjamin 2008, 360). La necessità sarebbe data dal fatto che la riflessione non rappresenta semplicemente un principio metodologico, bensì si configura come ciò che informa e permea il reale.

Nell'attribuire al concetto di riflessione un carattere compiuto e sostanziale, Benjamin curva la teoria romantica della conoscenza in una direzione oggettiva, di contro ai ben noti attacchi soggettivistici, che avevano trovato proprio in Hegel una delle massime espressioni. Infatti, affermare che la riflessione non sia un principio meramente formale, bensì sostanziale, significa, in ultima analisi, «concepire l'intera realtà – e non solo una sua parte, ovvero l'autocoscienza riflettente – come attraversata da vari gradi di diversa intensità, ove la riflessione assoluta abbraccerebbe un massimo di realtà, mentre quella originaria un minimo» (Guarnieri 2009, 68-69).

Se, dunque, la critica non è altro che «la conoscenza dell'arte nel medium della riflessione» (Benjamin 2008, 407), allora Benjamin coglie un decisivo punto di rottura della *Romantik* rispetto alle teorie critiche tradizionali, vale a dire che la critica non è più «un'appendice estrinseca e inessenziale all'opera», piuttosto costituisce «il suo *potenziamento*, la sua elevazione, nella misura in cui sarà in grado di dispiegare il germe di criticabilità custodito nell'opera stessa» (Guarnieri 2009, 75): «per i romantici la critica è molto meno il giudizio su un'opera, che non il metodo del suo compimento» (Benjamin 2008, 405).

geliana all'ironia romantica e, in particolare, a Friedrich Schlegel, mi limito a ricordare soltanto: Behler 1963; Pöggeler 1999; Reid 2007; Rebentisch 2019.

La presenza di un'istanza positiva e costruttiva nel concetto romantico di critica, rappresentata dal suo essere una «valutazione dell'opera secondo criteri immanenti» (Benjamin 2008, 407), consente di accostare la posizione della *Frühromantik* a quella di Hegel, il quale, a dispetto delle sue stesse affermazioni, avrebbe accolto aspetti centrali della concezione romantica della *Kritik*, pur con modalità ed esiti differenti (mentre per i primi romantici la critica si realizza in forme intuitive di sapere e nel frammento, per Hegel essa può essere esercitata soltanto nel quadro di una razionalità discorsiva e sistematica). Se riprendiamo la metafora della vita da cui aveva preso le mosse l'analisi del saggio *Sull'essenza della critica filosofica*, possiamo sostenere che, nella prospettiva hegeliana, la critica filosofica, infondendo nella morta opera esaminata «l'anelito alla ricchezza di una stilla di fuoco, di una concentrazione dell'intuire vivente», non delinei una distruzione dell'opera, bensì ne sviluppi il potenziale vivente cristallizzato in una forma pietrificata. Questa pratica ermeneutica è una *dissoluzione costruttiva* dell'opera, finalizzata a dispiegare il germe della sua infinità, della sua relazione con l'assoluto.

Bibliografia

Behler, E., *Friedrich Schlegel und Hegel*, «Hegel-Studien» 2 (1963), pp. 203-250.

Benjamin, W. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919); tr. it. di C. Colaiacomo, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, in *Opere*, vol. 1, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2008, pp. 353-449.

Bodei, R., *La civetta e la talpa. Sistema ed epoca in Hegel*, Il Mulino, Bologna 2014².

D'Angelo, P., *Attraverso la storia dell'estetica*, Vol. I: *Dal Settecento al Romanticismo*, Quodlibet, Macerata 2019.

D'Angelo, P., *Hegel e i romantici: razionalismo* versus *irrazionalismo?*, in P. Tortonese (a cura di), *C'è del metodo in questa follia. L'irrazionale nella letteratura romantica*, Pacini, Pisa 2015, pp. 89-110.

D'Angelo, P., *L'estetica del Romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1996.

D'Angelo, P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989.

Farina, M., *Mitologia e fine dell'arte. La critica romantica e l'estetica di Hegel*, in L. Filieri, M. Vero (a cura di), *L'estetica tedesca da Kant a Hegel*, ETS, Pisa 2017, pp. 149-162.

Guarnieri, C., *Il linguaggio allo specchio. Walter Benjamin e il primo romanticismo tedesco*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

Hegel, G.W.F., *Differenz des Fichte'schen und Schelling'schen System der Philosophie in Beziehung auf Reinhold's Beyträge zur leichtern Übersicht des Zustands der Philosophie zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 4, a cura di H. Buchner e O. Pöggeler, Meiner, Hamburg 1968; tr. it. di R. Bodei, *Differenza fra il sistema filosofico di Fichte e quello di Schelling in rapporto ai contributi di Reinhold per un più agevole quadro sinottico dello stato della filosofia all'inizio del diciannovesimo secolo*, in *Primi scritti critici*, Mursia, Milano 1971.
Hegel, G.W.F., *Einleitung. Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt, und ihr Verhältniß zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 4, cit.; tr. it. di J.M.H. Mascat, *Sull'essenza della critica filosofica in generale e sul suo rapporto con lo stato attuale della filosofia in particolare*, in *Il bisogno della filosofia (1801-1804)*, Mimesis, Milano-Udine 2014.
Hoffmeister, J., Nicolin, F. (a cura di), *Briefe von und an Hegel*, Meiner, Hamburg 1952-1960, 4 voll.; tr. it. di P. Manganaro, *Epistolario*, vol. 1 (1785-1808), Guida, Napoli 1983.
Mascat, J.M.H., *Il Kritisches Journal der Philosophie: critica, filosofia e senso comune (1802)*, in G.W.F. Hegel, *Il bisogno della filosofia*, cit., pp. 39-52.
Menninghaus, W., *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1987.
Moretti, G., *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Guida, Napoli 2002.
Palermo, S.V., *Il bisogno della filosofia. L'itinerario speculativo di Hegel tra Francoforte e Jena (1797-1803)*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
Pitillo, F., *La meraviglia del barbaro. L'intelletto negli scritti jenesi di Hegel (1801-1805)*, Il Mulino, Bologna 2022.
Pöggeler, O., *Hegels Kritik der Romantik*, Fink, München 1999.
Rebentisch, J., *La moralità dell'ironia. Hegel e la modernità* [2012], tr. it. di F. Pitillo, Inschibboleth, Roma 2019.
Reid, J., *L'anti-romantique. Hegel contre le romantisme ironique*, Les Presse de l'Université Laval, Québec 2007.
Zimmerli, W.-C., *Die Frage nach der Philosophie. Interpretationen zu Hegels „Differenzschrift"*, «Hegel-Studien», Beiheft 12, Bouvier, Bonn 1974.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221531

Arte ed estetica in Andrea Luigi Mazzini. Un contributo alla prima ricezione dell'estetica hegeliana in Italia (1839-1845)

Gabriele Schimmenti*

Abstract
Andrea Luigi Mazzini (1814-1849) is one of the most overlooked figures in nineteenth-century Italian Hegelianism. However, a reassessment of his thought proves fruitful when considered in light of studies on the transnational character of nineteenth-century Hegelianism and Mazzini's proximity to the Left Hegelians. Against this background, this article examines his aesthetic conceptions from the years 1839-1845 in relation to their theoretical and philosophical context, as well as to the reception of Hegel's aesthetics during the Italian Risorgimento.

Keywords
Andrea Luigi Mazzini; Italian Hegelianism; Hegel's Aesthetics; Left Hegelianism; End of Art

Il nome di Andrea Luigi Mazzini (Pescia 1814 – Marsiglia 1849) è stato spesso trascurato negli studi sulla filosofia italiana del Risorgimento e sulla ricezione dell'hegelismo in Italia. La ricostruzione sistematica del suo pensiero a opera di Armando Saitta avvenuta alla fine degli anni Sessanta (1968) e preceduta da ricerche di altri eminenti studiose e studiosi[1] non è riuscita tuttavia a favorire un serio confronto con questo peculiare intellettuale risorgimentale, oggi perlopiù dimenticato o relegato alle note a piè di pagina di qualche libro erudito. Eppure le motivazioni per ritornare a confrontarsi con Mazzini sono molteplici. Valga la pena qui menzionarne solamente tre. Anzitutto, da una prospettiva storiografica, l'itinerario intellettuale di Mazzini ci pone di fronte alla singolare modalità con cui l'hegelismo, e in particolare l'hegelismo di sinistra, fu recepito in Italia. Mazzini non rappresenta soltanto una delle "prime voci hegeliane che si siano avute in Italia" (Saitta 1968, p. 15), ma testimonia, soprattutto durante il suo periodo parigino, una

* Università Pegaso, gabriele.schimmenti@unipegaso.it

[1] Tra gli studi che hanno preceduto l'opera di Saitta vanno segnalati Saitta 1941, Cantimori 2021 [1943]. Cenni si trovano anche in Bulferetti 1949, Ronchi 1962, Badaloni 1966, pp. 32, 122, 159, Garin 1972, p. 127.

ricezione diretta e un'adesione al pensiero della sinistra hegeliana: un fatto davvero atipico nella storia del primo hegelismo italiano, solitamente orientato verso esiti più liberali che socialisti. In secondo luogo, la figura di Mazzini non solo si allinea teoricamente all'esperienza dell'hegelismo di sinistra, ma ne testimonia il carattere transnazionale ed europeo, un aspetto che la ricerca internazionale sta sempre più portando in primo piano.[2] Il terzo motivo, quello maggiormente rilevante ai fini di questo saggio, è che si tratta di un pensatore in cui la riflessione estetica assume una certa centralità, in particolare nella prima fase del suo pensiero. Scopo di questo breve studio è infatti quello di ricostruire alcune delle posizioni estetiche di Mazzini dagli esordi filosofici sino agli scritti sulla *Gazzetta italiana* del 1845, cercando per un verso di mostrare alcune delle sue influenze filosofiche principali e, per un altro, tenendo in considerazione come cartina al tornasole la lenta introduzione dello hegelismo in Italia e la ricezione della tesi hegeliana del carattere passato dell'arte in quegli anni.[3]

L'esordio filosofico di Mazzini fu in primo luogo un esordio estetico. Anche da una prospettiva biografica, la riflessione sull'arte costituì uno degli interessi predominanti della sua prima fase teorica. Basti ricordare, ad esempio, che nel carteggio con Silvestro Centofanti e Niccolò Puccini emerge la volontà da parte di Mazzini di tenere nel 1843 un corso di estetica (Saitta 1968, p. 49). Come è stato rilevato ancora da Saitta (1968, p. 15), l'estetica fu il veicolo per integrare la sua iniziale prospettiva cattolica al pensiero romantico e idealistico tedesco, a cui poteva accedere anche grazie alla conoscenza diretta della lingua tedesca, anche questo elemento di una certa eccezionalità nel panorama culturale e filosofico dell'epoca. A voler esaminare il primissimo itinerario estetico di Mazzini da un punto di vista storico-genetico, giocano un ruolo fondamentale proprio le sue competenze linguistiche; infatti, la sua prima opera fu la traduzione delle *Lettere filosofiche* di Friedrich Schiller, che redigerà nel 1839 ma che pubblicherà solo successivamente nel 1845 all'interno della *Gazzetta Italiana*. Nella *Prefazione del Traduttore* vengono posti alcuni punti centrali per l'intera riflessione estetica di Mazzini: in primo luogo, la finalità pedagogica dell'arte collegata

[2] Si pensi al secondo fascicolo del volume 24 del *Journal of Modern Italian Studies* del 2019, dedicato a *Hegel in Italy: Risorgimento Political Thought in Transnational Perspective* a cura di F. Gallo e A. Körner: si veda a tal riguardo Gallo & Körner 2019, Moggach 2019, Gallo 2020, Hoffman 2020, 2025, ma anche Stewart 2024 per la ricezione di Hegel in Danimarca.

[3] Non mi è possibile qui discutere dell'opera principale di Mazzini, ovvero il *De l'Italie dans ses rapports avec la liberté et la civilisation moderne*, testo che necessita di una trattazione a parte.

al vivo rapporto che l'arte stessa intrattiene con la civiltà moderna. La traduzione dei "sommi scrittori originali delle forestiere nazioni" (Mazzini 1967 [1839], p. 42), sostiene Mazzini, è fondamentale per la fondazione di un "nuovo concetto d'arte eminentemente patrio e sociale" (Mazzini 1967 [1839], p. 44); patrio perché esso serve a "riordinare il pensiero della nazionale arte", ma non perché esso si contrapponga alla dimensione sociale ed europea, vero cuore dell'intera riflessione mazziniana già da queste pagine. Infatti, egli precisa, tale "nuovo concetto" non deve poggiare "su di un concetto esclusivamente patrio, ma sopra una vasta idea universalmente sociale" (Mazzini 1967 [1839], p. 42) e pertanto includere l'"incivilimento" presente e l'"avvenire" nella sua riflessione (Mazzini 1967 [1839], p. 44). A partire da questo sfondo teorico, che ha per fulcro l'integrazione europea, si raccomanda all'"italiana gioventù lo studio profondo dei sommi scrittori Inglesi e Tedeschi, e principalmente di Schiller, il quale riguardo al concetto eminentemente filosofico e incivilitore dell'età, in che ebbe vita, può dirsi il sacerdote della poesia, della libertà e dell'amore" (Mazzini 1967 [1839], p. 45). Va da sé allora che tradurre Schiller ha quale scopo quello di favorire quei valori nazionali *ed* europei che Mazzini ritiene sopiti nella maggior parte degli italiani (Mazzini 1967 [1839], p. 45).

A questa prospettiva pedagogica si connetteva l'idea della missione sociale dell'arte e quindi il suo orientamento al futuro, elemento che contraddistinguerà in particolare gli scritti comparsi nel 1840 ne la *Rivista musicale di Firenze*, di cui peraltro Mazzini sarà direttore per un breve periodo. Tali scritti risultano di grande interesse in particolar modo per la messa a tema della centralità della musica, la quale viene strettamente connessa al progresso inteso quale "legge dei tempi" e "vita" (Mazzini 1840, N. 1).[4] La musica è "l'espressione più sintetica dell'IDEALE: in essa stanno tutti i presentimenti della perfezione [tu]tto ciò che la poesia non può esprimere, che la ragione non può dimostrare, che i più squisiti sensi dell'uomo non vedranno mai" (Mazzini 1840, N. 1). Sulla stessa linea teorica, in questa gazzetta compare un testo di particolare rilevanza intitolato *Filosofia della storia della musica*, in cui di fatto Mazzini propone una sua concezione delle arti che difficilmente si potrà ritenere hegeliana. La musica è infatti qui la "forma più spirituale e infinita dell'Arte umana" (Mazzini 1840, N. 1); in essa si può forse rinvenire persino qualche indizio dell'onnipotenza divina.

[4] Cito dalle riproduzioni disponibili in microfilm fornitemi dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF); in tali riproduzioni si registrano, tuttavia, alcune lacune negli originali che rendono talvolta complessa la decifrazione. Nel suo studio, Saitta dichiara di essere impossibilitato a consultare direttamente gli articoli di Mazzini nella *Rivista Musicale di Firenze* e cita da alcuni appunti fornitigli da Nicola Badaloni.

Se la poesia fu "il linguaggio primitivo dell'umana natura traverso le fasi dell'incivilimento parziale e generale de' popoli" e "cuna di tutto il sapere e di tutte le arti che hanno abbellito la terra", la musica, invece, "segna la Era più spirituale e più progressiva dell'incivilimento delle nazioni, il moto ascendente dell'umanità verso la sua destinazione finale" (Mazzini 1840, N. 4). Se dunque la poesia è la forma d'arte dell'incivilimento presente, la musica è non-contemporanea in quanto sovra-temporanea, per usare la terminologia di Ernst Bloch. Mazzini separa dunque la poesia e la musica dalle altre forme d'arte: a differenza delle prime due, che sono "Arte universale umana", l'architettura, la scultura e la pittura sono "parziali o individuali"; tali arti sono sempre state "subordinate al movimento poetico e civile delle nazioni" e incapaci di cominciare "un periodo di nuova socialità" (*ibidem*). Se musica e poesia esprimono non solo il bello, ma anche il vero, esse sono differenti dal momento che con la poesia si esprime "tutto quanto l'uomo può intendere", mentre con la musica "anche ciò che non intende"; nella musica si esprime "un mondo ben più perfetto che non è il nostro" (*ibidem*). Va però considerato che Mazzini sviluppa la sua interpretazione della musica in stretta connessione con la sua filosofia della storia – per questo nel titolo si parla di una *filosofia della storia* della musica –: infatti, la musica è qui per lui la forma d'arte che nella modernità è riuscita a porsi quale risposta alla minaccia luterana al cattolicesimo e quale forma d'arte in grado per un verso di accompagnare la ragione nel suo fallimento nel dimostrare l'infinito (dio) mediante le prove ontologiche e nel ricollegare il rapporto tra l'uomo e dio nel sentimento e nella fede: "E quest'Arte conciliatrice che ricongiungerà l'uomo all'umanità, l'infinito al finito, la religione alla filosofia, quest'Arte divina sarà la *Musica* futura del secolo decimonono affratellata alla *Poesia* di tutti i secoli, di tutta l'umanità!" (Mazzini 1840, N. 4).

Ebbe sicuramente un'influenza particolarmente significativa sulle concezioni dell'autore la *Filosofia della musica* del ben più noto Giuseppe Mazzini. Vari sono i livelli in cui si mostra una certa comunanza di visioni, senza per questo esservi una totale identità.[5] In primo luogo, la musica veniva collegata in maniera salda all'idea del progresso e a sua volta all'idea dell'immortalità dell'arte: "L'Arte è immortale; ma l'Arte, espressione simpatica del pensiero di che Dio cacciava a interprete il mondo, è progressiva com'esso. Non move a cerchio, non ricorre le vie calpeste; ma va innanzi d'epoca in epoca, ampliando la propria sfera […]" (Mazzini 1836 [1862], p. 78). In

[5] Si pensi ad esempio al diverso giudizio su Rossini, per Andrea Luigi uno degli iniziatori della "scuola democratica europea", mentre per Giuseppe, europeo, ma in termini restaurativi.

secondo luogo, la musica del futuro veniva pensata in un'ottica di integrazione europea, in particolare mediante l'idea dell'incontro tra il principio *melodico* italiano e quello *armonico* tedesco; come si è detto, la dimensione europea (e in particolare la linea italo-tedesca di questa dimensione) era esattamente ciò che Andrea Luigi Mazzini aveva in mente nell'introduzione alla *Lettere filosofiche* di Schiller e che poteva trovare espressa nella filosofia della musica del suo omonimo. Sino a questo punto, mi pare, che di estetica hegeliana non vi sia di fatto molto; basti pensare alla suggerita predilezione di Mazzini nei confronti della musica rispetto alla poesia. E per questo motivo mi pare che Saitta (1968, pp. 21ss.) abbia precisato che l'orizzonte estetico di questi scritti si foraggi dell'idealismo di Giuseppe Mazzini, ma anche della cultura filosofica tedesca, già espressa nella sua traduzione di Schiller, della concezione estetica di Schelling (attraverso la mediazione di Giovan Battista Niccolini, ma forse ancora più di quella dell'eclettismo di Cousin), delle dottrine sansimoniste sull'arte di cui poteva avere già conoscenza durante il suo periodo universitario a Pisa, nonché infine nella possibile conoscenza diretta dell'abate Domenico Mazzoni, rettore del collegio Forteguerri di Pistoia, e dell'hegelismo di quest'ultimo.[6]

Il 1840, però, rappresenta una data spartiacque per la storia dell'hegelismo europeo e italiano, poiché viene tradotta e pubblicata la *Filosofia della storia* a cura di Giambattista Passerini (1793-1864), un'opera che avrà una certa influenza anche sull'hegelismo di Mazzini[7]. La prefazione che Passerini include nell'opera era tutt'altro che innocua a livello di storia degli effetti, orientando la declinazione pratico-politica della ricezione di Hegel in Italia e in particolare nel Nord Italia, come aveva notato già a suo tempo Eugenio Garin (1972, p. 125). Ciò non solo perché com'è stato giustamente osservato essa collochi "il gran Vico" alla "testa degli autori della filosofia della storia" (Passerini 1840, p. XIII) e quindi gli aspetti pratici propri del *verum-factum*[8], ma anche per la manifesta esigenza di *ripensare* Hegel alla luce dell'avvenire. Per questo, Passerini, nel momento in cui introduce ai lettori italiani la filosofia della storia di Hegel, si sente di condividere *esplicitamente* la critica storiosofica di Cieszkowski e di accusare Hegel dell'assenza del futuro nel sistema:

[6] Su Mazzoni si vedano gli studi di Losacco 1911-1912 e Losacco 1913. Non si registra la presenza di una discussione su Mazzini in Oldrini 1969 e in particolare nel suo studio su *L'influsso di Hegel sull'estetica italiana dell'Ottocento* (Oldrini 1994, pp. 53-76).

[7] Su Giambattista Passerini cf. Aguzzi 1985, in particolare pp. 101-108 e 295-400. Cf. anche Garin 1972.

[8] La matrice pratica della ricezione dello hegelismo italiano e l'importanza di Vico per tale matrice è stata giustamente notata dal recente studio di Gallo 2024. Si veda a tal riguardo anche Pitillo 2020.

Ma il difetto maggiore, che gli vien rimproverato pure da un suo discepolo, il signor Cieszkowski, si è che Hegel non ha tenuto alcun conto dell'avvenire. La storia dell'umanità è tuttavia in corso, e la nostra epoca è ben lungi dall'essere l'ultima espressione e l'ultimo termine a cui si possa giugnere. Quando si voglia adunque presentare una partizione organica della storia, si deve comprendere in essa anche l'avvenire (Passerini 1840, p. XXVII).

Passerini infatti legava l'assenza dell'avvenire in Hegel con l'esigenza di porre la questione del progresso sociale avanzata dai sansimonisti e da Fourier, seppur non senza sostanziali riserve nei confronti di questi ultimi. Da questa prospettiva, dopo la constatazione di assenza di futuro nel sistema hegeliano, Passerini tematizzava brevemente il rapporto delle forme dello spirito assoluto (arte, religione e filosofia) all'avvenire. Dopo aver asserito che Hegel avrebbe riconosciuto e "ammesso" il progresso, vedendo però il "compimento di tutto" nella sua filosofia e nella monarchia prussiana, affermava che

lo stesso difetto [*sc.* l'assenza dell'avvenire] si trova nelle sue lezioni di estetica, in cui si ferma egualmente al mondo germanico, dividendo l'arte in simbolica o orientale, in classica e in romantica, e *non facendo alcun cenno nè dell'arte moderna nè de' suoi progressi futuri* (Passerini 1840, pp. XXVII-XXVIII; cors. mio).

A differenza dell'arte, invece, le lezioni sulla religione metterebbero a tema il futuro, poiché Hegel riconoscerebbe nella "religione cristiana l'assoluta", riconoscendone tuttavia "il suo necessario sviluppo, e la trasformazione filosofica a cui va incontro, e a cui egli stesso (*sc*. Hegel) ha contribuito in gran parte" (Passerini 1840, p. XXVIII). Si tratta dunque di una precoce – e timida – messa a tema della tesi hegeliana della "morte dell'arte" o per meglio dire del "carattere passato dell'arte secondo le sue più alte possibilità", ben prima della traduzione di Novelli.[9] Tale tesi però viene introdotta da una prospettiva per certi versi giovane hegeliana e dunque subito criticata auspicando il correttivo di un rivolgimento al futuro dell'arte e della necessità di un suo legame al progresso, tant'è vero che come dice Passerini (1840, p. XI) "l'arte pure ha fatto dei progressi, e molti gliene restano ancora a fare". Così egli precisa che "la storia dell'arte è progressiva come tutti gli altri rami del sapere umano, e va del pari colle grandi epoche dell'umanità. Essa fu simbolica e mitica in Oriente, obiettiva e classica presso gli antichi, romantica e subiettiva nel medio evo, ed ora va prendendo forme più universali e umanitarie, il cui sviluppo è riserbato

[9] Su Novelli traduttore di Hegel si veda Nardelli 2020, Valagussa 2022 e per una più generale contestualizzazione delle traduzioni dell'estetica di Hegel e della loro rilevanza cf. Iannelli & Olivier 2020 e Iannelli & Olivier 2022.

all'avvenire" (Passerini 1840, p. XI). La tesi del carattere passato dell'arte secondo le sue più alte possibilità, che Paolo D'Angelo (1989, 2007, 2026) ha mostrato a più riprese essere una costante della riflessione berlinese di Hegel e addirittura approfondirsi nel corso degli anni del suo insegnamento, viene dunque introdotta in Italia con le riserve critiche di chi l'arte la vuole invece orientare al futuro e declinare praticamente, in linea quindi con le esigenze patriottiche di un'epoca quale fu quella risorgimentale. Una risonanza di questo orizzonte la si può constatare in una lettera di Mazzini a Centofanti che Saitta data al 1840 o al 1841 e di cui riporto qui di seguito, per brevità, i brani più rilevanti:

> Però è rimasta nel vago la questione organica del concetto e non si è fatto parola punto della questione delle forme relativamente ad armonizzare l'universalità infinita del pensiero, con l'ordine limitato, e finito della natura delle forme d'Arte. A questo accordo non si è ancora pensato, o se si è pensato, non si è sufficientemente discussa la materia, e sempre ci agitiamo nell'oscurità, e nella contraddizione. Perché io non conosco che due soli sistemi di arte drammatica. Il *comico* nell'ordine della natura finita del paganesimo, e l'*individuale* del Cattolicesimo, che ha avuto il suo ultimo sviluppo da' *Romantici*. Oggi l'*arte* esaurito il concetto della natura esteriore e finita, e il sistema delle individualità, che è la prima forma cristiana dell'arte medesima e che ha servito parimente alla rappresentazione analitica, o filosofica, nel suo stretto significato, sente il bisogno di staccarsi, dirò così, dalla superficie delle cose, e dell'Uomo, dall'investigazione fenomenica dei medesimi, e addentrarsi nel mondo essenzialmente *morale e noumenicamente cosmico dell'Umanità, e dell'Universo* (Mazzini a Centofanti, 1840 o 1841, in Archivio di Stato di Pisa, cit. in Saitta 1968, p. 23)

A questa conclusione dal tenore kantiano segue però immediatamente una precisazione che pone tale discorso all'interno di un orizzonte pratico e orientato al futuro:

> Oggi siamo ad un indizio di nova sintesi nell'ordine degli spiriti. E l'arte che vuol seguire il moto contemporaneo, dee per necessità emanciparsi dai ceppi di formolarii e di scuole. Ma la natura? si grida. Ed io rispondo: ma cos'è la natura nell'arte – se non che la espressione intima, e verace della vita? E le forme? se non che segni di convenzione subordinati a tutte le modificazioni del pensiero? Ora adunque che il pensiero ha presentimenti di altissime verità e che la vita ondeggia tra i dubbi di una transizione memoranda, le sue forme risentiranno necessariamente dell'indeterminato intellettuale che le ha partorite. Da ciò la poesia, e l'arte tutta contemporanea a parer mio. Arte di indizi, di presentimento, di speranze – senza un concetto completamente ordinato, senza canoni santificati. *Arte* che si stacca interamente della sintesi del passato e non ne conserva che il senso storico. Forme che rivelano le ombre e non il corpo, la sostanza di una nova vita! (Mazzini a Centofanti, 1840 o 1841, in Archivio di Stato di Pisa, cit. in Saitta 1968, p. 23)

Si tratta dunque per Mazzini di un'arte che pur staccandosi "interamente dalla sintesi del passato", sfugge alla sua morte prospettando una nuova sintesi futura e una "nova vita". La traduzione di Passerini, che Saitta (1968, pp. 25-35) ha evidenziato assieme agli

altri summenzionati stimoli, avrebbe dunque potuto ben contribuire a una ricezione della concezione hegeliana del carattere passato dell'arte, ma filtrata dalla prospettiva del futuro o del progresso dell'arte; ma la traduzione di Passerini avrebbe anche potuto far riflettere Mazzini sul rapporto tra arte e storia e tra arte e scienza, due elementi che emergeranno in maniera vigorosa nell'opera del 1841, le *Idee per servire d'introduzione a una scienza delle scienze*, in cui lo sfondo teorico diviene per alcuni aspetti hegeliano – ma stavolta all'interno di una riflessione che pone quali tematiche centrali la filosofia della storia e la "filosofia delle scienze": "così varie e dissimili sono le specie sotto cui il pensiero umano si rivela e s'informa. Ciò nonpertanto si tenga presente che la differenza è solo nella forma. Imperocché un medesimo pensiero e una medesima verità esprimono la vera Arte e la Scienza vera, le due forme generiche della razionale attività della mente dell'uomo" e ancora "la filosofia […] quale Scienza suprema della ragione […] diviene potenza legislatrice di ogni condizione storica e relativa delle Scienze medesime" (Mazzini 1967 [1841], pp. 4-5). Ancora in questo testo, però, il rapporto tra arte e scienza, ovvero tra bello e vero, rimane saldamente ancorato a una prospettiva tutta orientata al futuro:

> A me pare di scorgere per entro a questo straordinario movimento civile dell'epoca che percorriamo la completa attivazione di alcuni grandi principj, e l'avanzato esaurimento di alcuni altri non meno imponenti. – Vediamo l'individualismo letterario ed artistico sepolto tra le rovine del secolo andato – Il concetto dell'Arte in genere rivolto totalmente alla ricostruzione di un ordine ideale che si connetta ai più alti bisogni morali e civili dell'avvenire – I lavori degli eruditi e dei dotti, intimamente congiunti alle grandi investigazioni della Scienza, e quasi con essa immedesimati (Mazzini 1967 [1841], p. 33).

Durante il periodo parigino, negli scritti di Mazzini, il problema estetico andrà scemando sempre più: oltre alla succitata pubblicazione della traduzione di Schiller, il filosofo di Pescia pubblicherà nella *Gazzetta italiana* solamente una breve "incursione" dal titolo *Avviso al Signor Berta*, in cui protesta contro le "eresie logicali ed estetiche" della lettera pubblicata da quest'ultimo nel noto giornale patriottico (Berta 1845). In questo caso Mazzini critica le seguenti posizioni teoriche: "*che il bello e il vero non vanno sempre d'accordo; che l'arte e la natura si danno spesso di cozzo, e infine, che il bello non è il solo vero, ma piuttosto il suo ideale*" (Mazzini 1967 [1845], p. 102) – criticandole, invero, senza argomentare e limitandosi a tacciarle di "barbaro miscuglio".[10] Da questo momento in

[10] In questo testo Saitta nota ancora una consistente eco estetica giobertiana (Saitta 1968, p. 151).

poi l'avvicendarsi del Quarantotto e la graduale deflagrazione delle tensioni sociali e politiche europee condurrà Mazzini a concentrarsi sulle questioni politiche.

Bibliografia

Badaloni N., *Democratici e socialisti livornesi nell'Ottocento*, Editori Riuniti, Roma 1966.

Berta G., *Della statua equestre in bronzo di S.A.R. il duca d'Orléans innalzata nella corte del Loeuvre. Opera dello sculto re Marochetti. Lettera artistica al Signor N. N. – Milano*, in "Gazzetta Italiana", n. 34, 31 luglio 1845.

Bulferetti L., *Socialismo risorgimentale*, Einaudi, Torino 1949.

Cantimori D., *Utopisti e riformatori*, a cura di L. Biasori e F. Torchiani, Prefazione di A. Prosperi, Donzelli, Roma 2021 [1943].

D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989.

D'Angelo P., 'Introduzione', in G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica. Corso del 1823. Nella trascrizione di H.G. Hotho*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. V-XXXVI.

D'Angelo P., 'La "morte dell'arte" nelle Nachschriften delle lezioni di estetica e nel testo edito da H.G. Hotho', in G. Battistoni, F. Campana, M. Galland-Szymkowiak, F. Iannelli, A. P. Olivier e F. Pitillo (a cura di/Sous la direction de), *L'estetica di Hegel attraverso i quaderni degli studenti: nuove traduzioni, sfide e prospettive / L'esthétique de Hegel à travers les cahiers d'étudiants: nouvelles traductions, défis et perspectives*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2026, pp. 443-463.

Gallo F., *Hegel and Italian Political Thought. The Practice of Ideas, 1832-1900*, Cambridge University Press, Cambridge 2024.

Gallo F. & Körner A., *Challenging intellectual hierarchies. Hegel in Risorgimento political thought: an introduction. In memory of Gerardo Marotta*, in "Journal of Modern Italian Studies", 24/2 (2019), pp. 209-225.

Gallo F. (a cura di), *Gli hegeliani di Napoli. Il Risorgimento e la fortuna di Hegel in Italia*, La scuola di Pitagora, Napoli 2020.

Garin E., 'La «fortuna» nella filosofia italiana', in G. Calabrò (a cura di), *L'opera e l'eredità di Hegel*, Laterza, Bari 1972, pp. 121-138.

Garin E., *Studi recenti sugli hegeliani d'Italia. G.B. Passerini*, in "Rivista Critica di Storia della Filosofia", 27 (1972), pp. 320-325.

Hoffmann Th. S., 'Le specificità della fortuna di Hegel in Italia nel contesto dell'hegelismo internazionale dell'Ottocento', in M.

Diamanti (a cura di), *La fortuna di Hegel nell'Italia dell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 2020, pp. 89-106.
Hoffman Th. S., 'Hegel und der Internationale Hegelianismus (1831-1914)', in Agemir Bavaresco, Draiton Gonzaga de Souza, Jair Tauchen, João Jung (orgs.), *Hegel e América Latina – Recepção e Hermenêuticas: I Congresso Online da FILORED*, Editora Fundação Fênix, Porto Alegre 2025, pp. 93-115.
Iannelli F., Olivier A.P., *En traduisant Hegel. Traducendo Hegel Aesthetic theory and/in Translation practice*, in "Studi di Estetica", 1 (2022), pp. 157-197.
Iannelli F., Olivier A.P., *Translating Hegel's Aesthetics in France and Italy: a Comparative Approach*, in "Verifiche", XLIX (1-2) 2020, pp. 203-225.
Losacco M., *Domenico Mazzoni. Lettore di filosofia nel Collegio Forteguerri*, in "Bullettino Storico Pistoiese", XII-XIV (1911-1912);
Losacco M., *L'abate Mazzoni in Germania*, in "Bullettino Storico Pistoiese", XV (1913).
Mazzini A.L., *Lettere filosofiche di Federico Schiller. Prima traduzione italiana con note*, 1839, in A. Saitta, *Sinistra hegeliana e problema italiano negli scritti di A.L. Mazzini*, Appendice – Vol. 1, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1967, pp. 41-76.
Mazzini A.L., *Introduzione*, in "Rivista Musicale di Firenze", Anno I, N. 1, 1840.
Mazzini A.L., *Filosofia della storia della musica. Idee preliminari*, in "Rivista Musicale di Firenze", Anno I, N. 4, 1840.
Mazzini A.L., *Idee per servire d'introduzione ad una Scienza delle Scienze*, Tipografia di Felice Le Monnier, Firenze 1841, in A. Saitta, *Sinistra hegeliana e problema italiano negli scritti di A.L. Mazzini*, Appendice – Vol. I, Istituto Storico Italiano per l'età moderna, Roma 1967, pp. 1-37.
Mazzini A.L., *Avviso al signor Berta*, 1845, in A. Saitta, *Sinistra hegeliana e problema italiano negli scritti di A.L. Mazzini*, Appendice – Vol. 1, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1967, pp. 100-102.
Mazzini G., *Filosofia della musica*, 1836, in G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, edizione diretta dall'autore, Vol. IV, Letteratura Vol. 2, G. Daelli Editore, Milano MDCCCLXII, pp. 76-119.
Moggach D., *Italian receptions of Hegel: Epilogue*, in "Journal of Modern Italian Studies", 24/2 (2019), pp. 324-327.
Nardelli E., 'Le traduzioni italiane di Alessandro Novelli. Un'operazione «semplicemente scellerata»?', in M. Diamanti (a cura di),

La fortuna di Hegel nell'Italia dell'Ottocento, Bibliopolis, Napoli 2020, pp. 107-124.
Oldrini G., *Il primo hegelismo italiano*, Vallecchi, Firenze 1969.
Oldrini G., *L'estetica di Hegel e le sue conseguenze*, Laterza, Roma-Bari 1994.
Passerini G., *Prefazione del traduttore*, in G.G. Federico Hegel, *Filosofia della storia*, Tipografia e libreria elvetica, Capolago Cantone Ticino 1840, pp. V-XXXII.
Pitillo F., 'Una rivoluzione silenziosa: storia e diritto nelle edizioni preunitarie di Hegel (1840-1848)', in M. Diamanti (a cura di), *La fortuna di Hegel nell'Italia dell'Ottocento*, Bibliopolis, Napoli 2020, pp. 17-37.
Ronchi C., *I democratici fiorentini nella rivoluzione del '48-49*, Barbera, Firenze 1962.
Saitta A., *Sinistra hegeliana e problema italiano negli scritti di A.L. Mazzini*, Istituto Storico Italiano per l'età moderna, Roma 1968
Saitta A., *Sull'opera di Andrea Luigi Mazzini «De l'Italie dans ses rapports avec la liberté et la civilisation moderne»*, in "Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa", serie II, vol. X, fasc. I-II, 1941, pp. 90-119.
Stewart J., *A History of Hegelianism in Golden Age Denmark*, 2 voll., Brill, Leiden-Boston 2024.
Valagussa F., 'L'asintoto razionale e il fondo della letteratura. Novelli traduttore di Hegel', in F. Iannelli, F. Vercellone, K. Vieweg (a cura di), *Approssimazioni. Echi del Bel Paese nel sistema hegeliano – Wirkungsgeschichte della filosofia di Hegel in Italia*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 317-330.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221532

Kunst: Schiller und Hegel über die ästhetische Erziehung

Klaus Vieweg*

Für Paolo D'Angelo

Abstract

This essay explores the central role of aesthetic education in the philosophies of Friedrich Schiller and G.W.F. Hegel, emphasizing its significance for freedom, Bildung (self-cultivation), and modern democratic society. Starting from Schiller's critique of Kant's rigid separation between reason and sensibility, the text argues for a reconciliation of the human being's "double nature" through aesthetic experience. Schiller's concept of unity between rationality and sensuousness profoundly influenced Hegel's early philosophical development, particularly his rejection of deontological moralism and abstract dualisms.

The essay further examines the educational and political implications of aesthetic formation. For Hegel, Bildung constitutes the essential condition for a free and just society, while art functions as a medium through which freedom becomes sensibly recognizable. Aesthetic education is therefore not merely ornamental but foundational for the development of autonomous and ethically informed citizens. Drawing on Hegel's philosophy of spirit and his lectures on aesthetics, the text presents art as a privileged sphere in which truth, freedom, and self-consciousness are reconciled in sensuous form.

Finally, the essay highlights the emancipatory and pedagogical power of art. Artistic creation and reception enable individuals to experience themselves "at home" in the world and to overcome forms of alienation and unfreedom. Art thus becomes a crucial dimension of modern ethical life and democratic culture, mediating between sensibility and reason, individuality and universality, nature and spirit.

Keywords

Aesthetic education, Freedom, Bildung, Art, Self-consciousness

1. *Einleitung*

Bildung bietet aus der Sicht Hegels die einzige Garantie für den gelingenden Aufbau einer modernen, freien, gerechten Gesellschaft. Heute grassiert jedoch eine Pandemie der Ungebildetheit, der Unbildung: „Zwei Dinge sind unendlich: Das Universum

* Friedrich Schiller Universität Jena, klaus.vieweg@uni-jena.de

und die menschliche Dummheit. Aber bei dem Universum bin ich mir noch nicht ganz sicher." (Albert Einstein). Es gibt einen unübersehbaren Trend zur Herrschaft der Dummheit, gegen die laut Friedrich Schiller selbst die Götter vergebens zu kämpfen scheinen. Mit Bildung und Schiller sind die Stichworte für die folgenden Überlegungen genannt, thematisiert werden Grundbausteine für die Relevanz ästhetischer Erziehung. Besondere Bedeutung für die Ästhetik um 1800 kommt Friedrich Schiller zu, der nach seinem dichterischen Ruhm seit Anfang der 90-er Jahre in Jena seine ‚philosophische Residenz' geöffnet hatte, der für Hegel als Poet und jetzt als Philosoph in dieser Phase ein kaum zu überschätzende Bedeutung besaß. In Hegels Berner Briefen wird ein Werk dieser Zeit mit einem Superlativ geehrt, Schillers *Briefe zur ästhetischen Erziehung* gelten als „Meisterstück" (Briefe, Bd. 1, S. 25).

2. *‚Das Eine, was die Moderne streng geteilt' – Schiller contra Kant*

In seiner 1780 gedruckten Dissertation Über *den Zusammenhang der thierischen Natur mit der geistigen* rügte Schiller sowohl Philosophien, die den Körper als Kerker des Geistes ansehen, als ärgerlichen Hemmschuh auf dem Fluge zur Vollkommenheit, als auch die Glückseligkeitslehren als einseitige Extreme. Die erste Position gilt ihm als ‚Verirrung des Verstandes' der ‚einen Teil des Menschen, seine thierische Natur, allzu enthusiastisch herabwürdigt', was der ‚Evolution des einzelnen Menschen und des ganzen Geschlechts schnurgerade zuwiderlaufe' (Schiller 1780/1962, Kapitel I, §§ 7-9; Kapitel II). Eine wissenschaftliche Sicht müsse die ‚Mittellinie' zwischen beiden Polen beachten, den Zusammenhang *beider Naturen* – die thierische und geistige Natur sind vermischt und in dieser Vermischung liege das Gleichgewicht beider. Diesen Gedanken richtet Schiller in *Anmut und Würde* in aller Schärfe gegen die Kantische Denkungsart eines ‚knechtischen' Verhältnisses von Moralgesetz und Sinnlichkeit, zwar einer ‚rühmlicheren Art von Knechtschaft', aber doch einer *Unterwerfung* des Sinnlichen, der Glückseligkeit und des Wohls. *Beide Naturen* – so Schiller – müssen in Übereinstimmung gesetzt werden (Vieweg 2019, S. 120-126; auch S. 53-59 und 75-78). Nach den vorsichtigen Absetzbewegungen von Kant in seinem ‚ersten systematisch-philosophischen Fragment' (TWA Bd.1, S. 419-427; vgl. auch Vieweg 2019, S. 124-126), fasst Hegel, die ‚Amalgamierung von Sinnlichkeit und Vernunft' (TWA Bd.1, S. 419-427) klar ins Auge. Die Trennungen von Absicht und Resultat des Handelns wie auch von Verstand und Sinnlichkeit sind rigoros

zu überwinden, beide Seiten in einem Schillerschen „Gemische“ zu synthetisieren. Wenn nämlich die Vernunft wegen der ‚Beimischung‘ des Natürlichen als geschwächt und verunreinigt dargestellt werde, erwachse daraus nur die (unhaltbare) Forderung nach einem fremden, die Natur beherrschenden Wesen. Die Vernunft vermisse jetzt die Natur und könne sie nicht mehr verschmähen. Das war Hegels unwiderrufliches Adieu für Kants deontologische Moralphilosophie, das durch die Überlegungen zum Freiheitsbegriff im ersten systematisch-philosophischen Fragment und weiteren Textstücken dieser Phase gestützt wurde. Die Hochschätzung von Schiller *Briefen zur ästhetischen Erziehung* als Meisterstück hat hierin ihren ersten Grund. Was die Mode, die Moderne streng geteilt, muss wieder als Einheit gedacht werden, der ‚beste Teil unserer Glückseligkeit‘ und der ‚moralische Adel‘, die physische und vernünftige Natur. Dem Menschen wurden die Mittel zur Freiheit entrissen, die aber doch Bedingung seine Menschheit sind, unter seinen Füßen wurde die Leiter der Natur hinweggezogen, der sittliche Charakter – so eine weitere Schillersche Kritik an Kant – wurde nur mit der Aufopferung des natürlichen Charakters behauptet, statt sich die Natur zum Freunde zu machen. Die Motive der Freundschaft und Liebe als Beziehungen jenseits von Herrschaft tauchen bereits hier auf. Ein Kantischer Geist hingegen strebte ‚im Ideenreich nach unverlierbaren Besitzungen und musste deswegen ein Fremdling in der ‚Sinnenwelt werden‘. Schiller verlangt das Denken der *Doppelnatur* des Menschen, der *Einheit seiner beiden Legislativen*, von Vernunft und Natur, von Pflicht und Neigung, konzipiert wird gewissermaßen der *dritte* Bruder des ‚geistigen‘ Franz Moor und des ‚natürlichen‘ Karl Moor, zu denken ist der dritte ‚Räuber‘.

Mit Schillers enthusiastischen Einheitsgedanken geht ein weiteres, für die philosophische Debatte bemerkenswertes Argument einher, das sich ebenso wie dessen Einheitsvorstellung tief in Hegels Denkart eingräbt. Schillers Beitrag kommt auch damit ein außerordentlich bedeutsames Gewicht für die große Zeit der Philosophie um 1800 zu. Für Schiller ergibt sich die Aufgabe der Überwindung von zwei entgegengesetzten Extremen im ‚spekulativen Geist‘: einerseits der leeren Subtilität eines subjektiv-idealistischen Konstruktivismus, welcher ‚das Wirkliche nach dem Denkbaren modelt und die subjektiven Bedingungen seiner Vorstellungskraft zu konstitutiven Gesetzen für das Dasein der Dinge erhaben will und andererseits der analytischen Scheidekunst, die alle Einheit leugnet und alle Erfahrung in empiristischer Weise ‚nach einem Fragment der Erfahrung zu schätzen‘ versucht, das Ganze zu einem mechanisch zusammengestückelten Uhrwerk reduziert, die ‚pedantische Be-

schränktheit‘ des metaphysizierenden Empirismus als realistischen Naturalismus (TWA Bd. 8, S. 145, §§ 37-39). In beiden widerstreitenden Verfahren werde das konkrete Leben vertilgt. Durch diese Meerenge, an deren Ufern diese beiden Ungeheuer Scylla und die Charybdis lauern, wird wie einst Odysseus so auch Hegel bei der Begründung eines Monismus hindurchsegeln müssen. Schon Schiller empfahl die Überwindung der beiden Extreme, indem ‚sie aufgehoben werden‘. Nur diese ‚Aufhebung‘, die hier abstrakt bleibt, fordert Hegel zur genauen Explikation heraus. Auch darf es der luxurierenden Einbildungskraft Schiller zufolge nicht gestattet werden, die mühsamen Pflanzungen des Verstandes zu zerstören.

3. *Kunst und Bildung*

Jean Paul zufolge kann die Menschheit „nie zur Freiheit gelangen ohne geistige hohe Ausbildung und nie zu dieser ohne jene“ (Jean Paul 2000, Abt. I, Bd. 5, S. 201). Für Hegel, der den Dichter bewunderte und dessen Ehrenpromotion an der Universität Heidelberg initiierte, war Bildung ein Kernthema seiner Philosophie, der gebildete Citoyen der einzig feste Garant für eine moderne Ordnung der Freiheit. In einer von Pathos bestimmten Eloge auf einen Nürnberger Lehrerkollegen wird der Wert der Bildung mit Aristipp beschrieben: Der Unterschied des gebildeten Menschen von dem ungebildeten ist so groß als der Unterschied des Menschen vom Steine. Die Lehrenden, so heißt es in diesem emphatischen Tone weiter, haben den Auftrag den „Schatz der Bildung“ der Nachwelt nicht ‚als totes Werkzeug‘ zu überliefern und sich als ‚Bewahrer und Priester dieses heiligen Lichts‘ der Bildung zu verstehen, auf dass ‚es nicht verlösche und die Menschheit in die Nacht der alten Barbarei zurücksinke‘. In seinen *Nürnberger Gymnasialreden* liefert der Philosoph ein Plädoyer für eine ganzheitliche Bildung, für die Verknüpfung sprachlicher, moralischer, praktischer, religiöser, politischer und wissenschaftlicher Bildung mit dem Ziele der Entfaltung des Selbstbewusstseins der Schüler, der Erziehung zu *Selbständigkeit und Freiheit* (TWA Bd. 4, S. 305-376). Die Lehrjahre zielen nicht auf ‚bloße Nützlichkeit‘ für ‚das Gleißende des äußerlichen Lebens‘, sondern auf ganzheitliche Geistesbildung, deshalb muss die „Welt der Schönheit“ einen angemessenen Platz im Unterricht erhalten. Mit Enthusiasmus wird das ‚höhere Studium der Literatur der Griechen‘ als Grundlage moderner Bildung empfohlen. Dabei geht es nicht nur um die Lektüre der Schriften von Platon und Aristoteles, sondern ebenso der Werke des Sophokles und des Aris-

tophanes. Diese Meisterstücke sollen das ‚geistige Bad, die profane Taufe sein, welche der Seele den ersten und unverlierbaren Ton und Tinktur für Geschmack und Wissenschaft gibt'.

Von außerordentlichem und aktuellem Gewicht bleiben der in seinem Gutachten Über den Vortrag der Philosophie auf Gymnasien formulierte Vorschlag, die Wissenschaft der Ästhetik, die ‚in dem wissenschaftlichen Zyklus noch fehlt', in die Lehre einzubinden sowie das damit verbundene Insistieren auf einen speziellen Einsatz von Kunstwerken im Erziehungs- und Bildungsprozess. ‚Die Ästhetik könnte einerseits die neueren, besseren Ansichten von dem Wesen und dem Zwecke der Kunst geben, andererseits sollte sie sich auf die besonderen antiken und modernen Dichtungsweisen einlassen und in die charakteristische Bekanntschaft mit den vornehmsten Dichtern der verschiedenen Nationen und Zeiten einleiten und diese Bekanntschaft mit Beispielen unterstützen'. Mit diesem ‚lehrreichen und angenehmen Kurs' könnte der reelle Mangel, dass die Ästhetik keinen Lehrgegenstand in einer Gymnasialanstalt ausmacht, überwunden werden (TWA Bd.4, S. 403-416).

4. *Ästhetische Bildung als Bildung zur Freiheit*

In der ästhetischen Bildung geht es darum, den Menschen die Freiheit anzusinnen. Das meint den Gedanken der Freiheit in sinnlich-anschauender Form darzustellen und damit zur Erkennung und Anerkennung nahezulegen. Freiheit versteht Hegel bekanntlich als Bei-sich- selbst-Sein im Anderen. In seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* lesen wir: „Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes" – das Subjekt findet in dem ihm Gegenüberstehenden sich selbst, die Freiheit hat das Vernünftige zu ihrem Gehalte: die Sittlichkeit z. B. im Handeln, die Wahrheit im Denken. Die schöne Kunst leistet von dieser Seite her dasselbe wie Philosophie – die Reinigung des Geistes von der Unfreiheit, sie wird prononciert als eine Befreiungsstufe gefasst. Der Entfaltungsweg des Wissens hat von unterster Stufe an bis zur höchsten Staffel philosophischer Einsicht hinauf den entscheidenden Zweck, die Verhältnisse der Unfreiheit zu überwinden und sich die Welt in der Anschauung, in der Vorstellung und im Denken zu eigen zu machen (TWA Bd. 13, S. 134).

Die *Grundlinien der Philosophie des Rechts* hatten den Stufengang von Sphären der Bildung zur Freiheit konzipiert: vom formalen Rechtsbewusstsein über moralische Bildung, Ausbildung theoretischer und praktischer Vermögen bis hin zur Bildung des Citoyen. Allerdings wurden bei allen diesen Stufen die Formen des

absoluten Geistes – Kunst, Religion und Philosophie – nicht voll thematisiert. Aber für einen umfassenden modernen Bildungsbegriff bleiben ästhetische, religiöse und wissenschaftlich-philosophische Bildung konstitutiv. Dies korrespondiert mit der architektonischen Metaphorik: Das gesamte Bauwerk gleiche nämlich einem Dom, einem ‚Tempel der Vernunft', ähnlich dem imposanten *Palazzo della Ragione* in Padua, der in sich und um sich die verschiedenen Lebensvollzüge der freien Wesen vereinigt: Recht, Markt, Kunst, Religion, Intellektualität. Eine der substantiellen Dimensionen des Dombaus ist dessen Ästhetik, dessen Schönheit. Der Dom repräsentiert eine höhere Sphäre des Bei-sich-selbst-Seins im Anderen, er verweist auf die Differenz zwischen Werktag und Sonntag des Lebens. Letzteren haben wir in Kunst, Religion und Philosophie, die ihrem Inhalt nach auf ein und denselben Boden stehen, ihr Gegenstand ist das Wahre, das Absolute, das sie in differenter Weise vergegenwärtigen, in Gestalt der Anschauens, des Vorstellens und des Denkens.

Die Kunst beinhaltet somit die bildliche Exposition des Wahren, für das Bewusstsein wird die Wahrheit in sinnlicher Gestaltung formiert. Durch das sinnliche Medium hindurch soll der Begriff in seiner Allgemeinheit erfassbar gemacht werden, die Einheit des Begriffs mit der individuellen Erscheinung – das Wesen des Schönen. Das Kunstwerk kann als Einheit von Bedeutung und individueller Gestaltung verstanden werden. Es ist als natürliche Gestalt Zeichen der Idee, eine Gestalt der Schönheit, die nichts anderes als das Schöne an ihr zeigt. Schöpfer wie Rezipient des Werkes, das werkschaffende und das anschauende Subjekt können, sofern es sich um ein Werk der Kunst handelt, sofern es Absolutheit und Göttlichkeit ausdrückt, in diesem Werk als einem Anderen sich ‚mit dem eigenen Sinne und Empfindung einheimisch, befriedigt und befreit' finden, das Anschauen und Bewusstsein des freien Geistes kann gewährt und erreicht werden.

5. *Die Freiheit der Kunst und die Kunst der Freiheit*

Der Hinweis auf die wohl unterrichteten Entscheidungen der Bürger antizipiert natürlich die Präsenz der Formen des absoluten Geistes in der Sphäre des objektiven Geistes, die Präsenz der höheren Formen des Vernünftigen, von Wissenschaft, Kunst, Religion und Philosophie, im Citoyen-Bewusstsein. Ohne Berücksichtigung dieses Verhältnisses von objektivem und absolutem Geist wäre die Konzeption einer Bildungs- und Wissensdemokratie obsolet, da

erst damit die Komponenten des Wissens in ihrer Ganzheit hereintreten – *nur der wohl unterrichtete, informierte, über Urteilskraft verfügende und somit gebildete Bürger* kann der Souverän sein. Der Zweck des Staates, so der Verweis auf die Verankerung des Staates in *Wissen und Bildung*, ist der als *durch die Form der Bildung hindurchgegangene*, sich wissende und wollende Geist. Der Staat, jeder Bürger in seinem Status als politisches Subjekt, muss daher wissen, was er will, und weiß es in seiner *Allgemeinheit*, als *Gedachtes*; er wirkt und handelt deswegen nach gewußten Zwecken, gekannten Grundsätzen und nach Gesetzen. Sittliches und ästhetisches Bewusstsein sind nicht zweierlei, sondern zwei Dimensionen des *einen* Selbstbewusstseins, der einen Gesinnung, zwei Dimensionen des freien Gedankens und des freien Wollens. Es handelt sich um substantielle Weisen der Selbsterkenntnis und Selbstbestimmung der Menschen. Insofern das Wesen des Geistes in der Freiheit, in intellektueller und institutioneller Selbstgesetzgebung besteht, kann in den wahren Gestaltungen von Staatlichkeit und Kunst ein Beisich-selbst-Sein im Anderen erreicht werden. Im Staat stellt sich die ‚geistige Wirklichkeit in ihrem ganzen Umfang des Innerlichen und Äußerlichen' dar, der freie Wille als gegenwärtiger, sich zur wirklichen Gestalt einer Welt entfaltender Geist. Der Unterschied liegt in der *Form* des Geistes, in der verschiedenen Formation des Selbstbestimmens. Dabei muss sowohl zwischen dem objektiven und absoluten Geist als auch zwischen den Weisen des absoluten Geistes differenziert werden.

Die Kunst als Verallgemeinerung des Bildlichen und Verbildlichung des Allgemeinen, als die Versinnlichung des Absoluten und Absolutsetzung des Sinnlichen gilt als Ausdruck einer höheren Form des Freiseins im Sinne der Überschreitung der Endlichkeit des objektiven Geistes, aber eben in einem speziellen Medium. Die Kunst ist eine Art und Weise, das Göttliche, das Absolute, „die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen. In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt" und „das Höchste sinnlich dar[ge]stellt und es damit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung nahelegt" (TWA Bd. 13, S. 89-91). Im ‚gemeinschaftlichen Kreise' mit Religion und Philosophie gilt die Kunst als eine entscheidende Komponente des freien Selbstbewusstseins, ihre Werke sind das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem Sinnlichen und dem Geistigen, zwischen Natur und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens'. Und Hegel fügt hinzu: Die Kunst verleiht den endlichen Erschei-

nungen „eine höhere geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben“ (TWA Bd. 13, S. 89-91).

Die Stichworte Anschauung, Vorstellung und Bilder, der Medienstatus der Kunst, implizieren Hegels Theorie der Vorstellung und Einbildungskraft, der zufolge die Künste als bestimmte, besondere Anschauungs- und Vorstellungswelten gelten (TWA Bd. 10, S. 367).[1] Anschauen und Vorstellen des Allgemeinen beinhalten zwar den Gedanken, verweisen auf ihn, befinden sich aber noch nicht auf der Stufe des begreifenden Denkens, sondern haben den Inhalt ohne seine innere logische Notwendigkeit und bringen statt der Form des Begriffs die Formen der Äußerlichkeit ins Spiel. Im einzelnen Werk der freien Kunst, in der sinnlichen Vergegenwärtigung des Absoluten kann eine Erhebung der freien Selbständigkeit zur Wahrheit gelingen, als Erfüllung nur mit dem eigenen Zweck, das Werk der Schönheit.

Insofern das Kunstwerk den Gedanken der Freiheit verbildlicht, vermag es einen entscheidenden Beitrag zur Legitimierung des Sittlichen zu erbringen, in Form der Anschauung und Vorstellung des kreativ schaffenden und rezipierenden Subjekts. Die unbegrenzte Vielfalt der Werke lässt Hegel von der „Vielgötterei der Phantasie“ (TWA Bd. 10, S. 362) sprechen, das anschauende und vorstellende Vergegenwärtigen wird in der Moderne frei. *Jeder* kann *frei* in *einem* der Kunstwerke, in vielfältigen Werken der Kunst, in denen die gewonnene Substantialität präsent ist, seine Verbildlichung des Absoluten, seine Rückbindung in der Anschauungs- und Vorstellungswelt finden. Kunst kann in diesem Sinne als eine der fundamentalen Lehrerinnen der Menschheit wirken.

Siglen

TW Hegel, G.W.F. (1968 ff..): *Theorie Werkausgabe. Werke in 20 Bänden*. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

TWA 1 Hegel, G.W.F. (1971): „*Frühe Schriften*“. In: *Werke in zwanzig Bänden.* Bd. 1. Moldenhauer, Eva / Michel, Karl Markus (Hrsg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

[1] „die konkrete *Anschauung* und *Vorstellung* des an sich absoluten Geistes“ und „*Zeichen* der Idee“.

TWA 4 Hegel G.W.F (1970): „*Nürnberger Gymnasialreden und Gutachten über den Unterricht der Philosophie auf Gymnasien*". In: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

TWA 7 Hegel G.W.F. (1979): „*Grundlinien der Philosophie des Rechts*". In*: Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

TWA 8 Hegel G.W.F. (1970): „*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*". In: *Werke in zwanzig Bänden.* Bd. 8 Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

TWA 10 Hegel G.W.F. (1970): „*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*". In: *Werke in zwanzig Bänden.* Bd. 10 Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

TWA 13 Hegel, G.W.F. (1989): „Vorlesungen über die Ästhetik I". In: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

TWA 14 Hegel, G.W.F. (1970): „Vorlesungen zur Ästhetik II". In: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 14. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

TWA 15 Hegel, G.W.F. (1970): „Vorlesungen über die Ästhetik III". In: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd. 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

BRIEFE Briefe von und an Hegel, 4 Bde., hrsg. v. Johannes Hoffmeister und Friedhelm Nicolin, Hamburg 1981.

Bibliographie

Danto A.C., The Transfiguration of the Commonplace*,* Harvard University Press, Cambridge (MA) 1981.
Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, in Werke, Abt. I, Bd. 5, Hanser, München 2000.
Kant I., Kritik der praktischen Vernunft, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974.
Schiller F., Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen, in Schillers Werke. Nationalausgabe, Böhlau, Weimar 1962.

Schiller F., Über Anmut und Würde, in Schillers Werke. Nationalausgabe, Böhlau, Weimar 1962.
Schiller F., Über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen, in Schillers Werke. Nationalausgabe, Böhlau, Weimar (1780/1962

Le Arti

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221533

Il mito dell'Italia cantante dalla Francia illuminista alla Germania romantica

Luca Aversano*

Abstract

The article explores the historical construction of the myth of Italy as the "land of song" from its Renaissance origins to its reinterpretation in nineteenth-century Europe. Initially grounded in the close relationship between language and music and reinforced by the spread of opera, this image was shaped in the eighteenth century by travel literature and French aesthetic debates, which emphasized Italians' natural inclination toward singing.

In the nineteenth century, German musicology reframed this stereotype within its own nationalist perspective, reducing Italian musical culture to vocal expression while promoting German instrumental music as more profound. The study highlights how this shift was influenced not only by aesthetic considerations but also by the commercial interests of the music publishing industry.

Keywords

Italian Singing and Opera; Italian cultural Stereotype; Musical Aesthetics; Music Publishing; German Nationalism

Mito culturale tra i più persistenti della modernità europea, la rappresentazione dell'Italia come terra del canto (e dell'italiano come lingua musicale per eccellenza) ha acquisito nel corso dei secoli dimensioni sempre più internazionali, fino a divenire – nella contemporaneità – un *topos* diffuso a livello globale, anche attraverso il cinema e i nuovi media.[1] Il suo sviluppo è frutto di un processo storico complesso, i cui passaggi preliminari mi accingo

* Università degli studi Roma Tre, luca.aversano@uniroma3.it

[1] Un contributo fondamentale in questa direzione, vale a dire verso la trasformazione dell'Italia in un *brand* culturale globale fondato sulla triade 'talento per il canto – musicalità della lingua – eccellenza nel teatro lirico', lo diede Enrico Caruso, con le sue incisioni per la casa discografica *Victor* ("Vesti la giubba" dai *Pagliacci* di Leoncavallo fu il primo disco a superare il milione di copie vendute) e con la diffusione della sua voce attraverso il nuovo mezzo radiofonico (cfr., tra gli altri, Frasca 2010 e Cotticelli & Maione 2023). Per quanto concerne il cinema, si pensi – solo per fare qualche esempio – all'importanza della voce cantata nella saga del *Padrino* di Coppola o alla scena del tenore che canta sotto la doccia in *To Rome with Love* di Woody Allen, un film che costituisce un po' la *summa* di tutti gli stereotipi sull'Italia e nel quale la musica e il canto occupano un posto di rilievo.

a tratteggiare in forma sintetica,[2] essendo il tema principale del discorso orientato piuttosto all'analisi della trasmissione, tra Sette e Ottocento, di alcuni connotati del *cliché* dalla cultura francese a quella tedesca.

Lo stereotipo affonda le radici nell'epoca del Rinascimento, in cui il testo verbale e la sua incarnazione vocale rivestivano una funzione primaria nella definizione del concetto di cultura umanistica. Il madrigale, tra le altre cose, promuoveva un ideale estetico fondato sulla stretta relazione tra parola e suono, che trovava nel canto lo strumento privilegiato dell'espressione delle emozioni. La diffusione internazionale di questo raffinato genere vocale, avvenuta anche tramite le nuove tecnologie della stampa musicale, affermò una prima e solida associazione tra la lingua italiana e il canto, destinata a rafforzarsi grazie alla successiva nascita dell'opera sul finire del XVI secolo. Il nuovo genere di teatro musicale, limitato inizialmente all'ambito cortigiano, attecchì rapidamente in tutta Europa, imponendo l'italiano come lingua internazionale della lirica: virtuosi, compositori e librettisti italiani dominarono la scena musicale europea, contribuendo a consolidare l'idea dell'Italia come punto di riferimento per lo sviluppo della vocalità.

Tra XVII e XVIII secolo un contributo decisivo alla trasformazione dell'Italia da centro della musica vocale a 'paese del canto' in senso stereotipato venne dalla cosiddetta letteratura odeporica, spesso ma non sempre collegata al fenomeno del *Grand Tour*, il lungo viaggio di formazione che per aristocratici e intellettuali europei (soprattutto britannici, francesi e tedeschi) aveva come meta privilegiata la penisola italiana, considerata patria della cultura, dell'arte e dell'antichità.[3] I viaggiatori stranieri elaborarono una rappresentazione dell'Italia come luogo in cui musica, lingua ed espressività coincidevano: gli italiani, naturalmente inclini al canto e dotati di un idioma di grande musicalità, abitano città in cui il canto sembra risuonare ovunque, nei teatri, nelle chiese, nelle strade, nei contesti domestici.[4] Il *Parallèle des Italiens et les Français en ce qui regarde la musique et les opéras* (1702) dell'abate François Raguenet, venuto in Italia al seguito del cardinale de Bouillon, è una delle opere più significative in questo senso, avendo tra l'altro dato il via in Francia alla cosiddetta *première querelle de la musique*

[2] Non esiste ancora in letteratura un'opera che offra uno sguardo complessivo e dettagliato sulla storia del mito dell'Italia come terra del canto, dalle origini alla modernità. Tuttavia è possibile approfondire il tema da diverse prospettive, sia musicologiche (p. es. Wistreich 2013), sia linguistiche (p. es. Bonomi & Coletti 2015), sia storico-culturali (p. es. De Seta 2005).

[3] Cfr., tra gli altri, Brilli 2008.

[4] Per uno dei più celebri resoconti di viaggio musicale in Italia, cfr. Burney 1771.

italienne.[5] Raguenet ebbe infatti l'opportunità di visitare città come Roma, Bologna, Torino e di restituire un ritratto articolato della vita musicale peninsulare, sottolineando come

> La Musique est une chose trop commune en Italie; les Italiens y chantent des le berceau, ils chantent tous les jours, ils chantent par-tout; un chant naturel & uni est, pour eux, une chose trop vulgaire, ils en ont trop entendu de cette maniére, le naturel est usé pour eux; pour picquer leur goût rassasié de chants simples & suivis, il faut sans cesse passer d'un ton à l'autre, & hazarder les passages les plus bizarres & les plus forcez; sans cela, on ne peut les réveiller, ni exciter leur attention (Raguenet 1702, pp. 41-42).[6]

Più avanti Raguenet introduce un ulteriore elemento costitutivo dello stereotipo culturale, quello di matrice 'antropologica':

> Comme les Italiens sont beaucoup plus vifs que les François, ils sont bien plus sensibles qu'eux aux passions, & les expriment aussi bien plus vivement dans toutes leurs productions; […] tout y est si vif, si aigu, si perçant, si impétueux & si remuant, que l'imagination, les sens, l'ame, & le corps même en sont entraînez d'un commun transport; on ne peut se défendre de suivre la rapidité de ces mouvemens; une symphonie de Furies agite l'ame, la renverse, la culbute malgré elle; le Joüeur de violon qui l'éxécute ne peut s'empêcher d'en être transporté & d'en prendre la fureur, il tourmente son violon, son corps, il n'est plus maître de lui-même, il s'agite comme un possédé, il ne sauroit faire autrement (Raguenet 1702, pp. 42-46).[7]

Si rilevano qui già molti degli ingredienti tipici che andranno a influenzare la costruzione dell'identità italiana non solo in Francia, ma nell'intera Europa: spontaneità, vivacità, istintività, fisicità, impetuosità, unitamente a un arcaico senso del primigenio tipico della cultura meridionale. Su queste basi si rinforzò anche il mito francese del canto italiano: il primo agosto 1752, a Parigi, la compagnia di commedianti di Eustachio Bambini mise in scena a Parigi *La serva padrona*, intermezzo napoletano composto nel 1733 da

[5] Si veda, in proposito, il lavoro di Laura Naudeix, che presenta in maniera ordinata i principali testi della polemica (Naudeix 2018).

[6] "La musica è una cosa troppo comune in Italia; gli italiani cantano fin dalla culla, cantano ogni giorno, cantano ovunque; un canto naturale e a parti unite è per loro troppo volgare, ne hanno sentita troppa, la naturalezza è ormai logora; per stimolare il loro gusto, sazio di canzoni semplici e monotone, bisogna cambiare costantemente tonalità e rischiare passaggi bizzarri e forzati; senza questo, non si può risvegliarli né catturare la loro attenzione" (trad. it. mia).

[7] "Come gli Italiani sono molto più vivaci dei Francesi, così sono anche più sensibili di loro alle passioni e inoltre la esprimono con più vigore in tutte le loro produzioni; […] tutto qui è così vivace, così intenso, così penetrante, così impetuoso e così commovente che l'immaginazione, i sensi, l'animo e il corpo stesso ne sono trascinati da un comune impeto. Non si può fare a meno di seguire la rapidità di questi impulsi; una sinfonia di Furie agita l'animo, lo sconvolge, lo travolge suo malgrado: il violinista che la esegue non può evitare d'esserne trascinato, di assumerne il furore, tormenta il suo violino, il suo corpo, non è più padrone di se stesso, si agita come un ossesso, non riuscirebbe a fare altrimenti", trad. it. in Fubini 1986, p. 72.

Giovan Battista Pergolesi su libretto di Gennarantonio Federico. La rappresentazione, avvenuta in una temperie culturale arroventata dai *philosophes* illuministi, che intendevano mettere in discussione i valori nazionali anche in campo musicale, diede stura alla cosiddetta *querelle des bouffons*, una polemica contro la tradizione della *tragédie lyrique*, che – alla preminenza della declamazione di gusto francese – opponeva quella del canto puro degli italiani.[8] La battaglia venne condotta a colpi di *pamphlets*: nel 1753 Rousseau scrisse, a sostegno del partito italiano, la *Lettre sur la musique française*, mentre il 18 ottobre 1752 aveva fatto rappresentare a Fontainebleau, su testo e musica propri, il suo personale equivalente della *Serva padrona*, vale a dire *Le devin du village*, intermezzo rappresentato poi all'Opéra il primo marzo del 1753.

Il processo di riduzione dell'identità musicale italiana a cultura specificamente lirica, dotata dei tratti caratteriali appena disegnati, fu ripreso nell'Ottocento soprattutto in Germania. In barba al fatto che i maestri italiani di musica strumentale erano stati ed erano ancora tra i migliori musicisti europei (basti pensare alla linea che da Arcangelo Corelli porta a Niccolò Paganini), i musicografi tedeschi consolidarono il luogo comune dell'Italia come il paese del canto *tout court*, a partire da Ernst Ludwig Gerber, autore del celebre *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* (1790-92): "Indessen liegt die herrschende Neigung der Italiener zur Musik am Tage. Aber eben so allgemein bekannt ist es, dass sie fast ausschliesslich nur Vokalmusik lieben und hören".[9]

Amadeus Wendt, prominente filosofo e musicologo dell'epoca, invocava poi ulteriori, fantasiosi fattori di natura 'antropologico-climatica':

> Italien ist das Land des Gesanges und der Singkunst. Die Natur formte die Kehlen seiner Bewohner zu geschmeidigen Wohllaut, der sich in ihrer weichen, melodischen, singbaren Sprache verkündet, und die südliche Lebendigkeit des mit regen Sinnen begabten Italieners treibt unter allen Ständen das Gefühl in klingenden Weisen zur Veräusserung. – Vorzüglich reich ist Italien in der Hervorbringung hoher Stimmen, welche zur Melodie geschickt sind. Damit hängt zusammen, wie viel weniger in Vergleich mit Melodie und Gesang die Harmonie und Instrumentalmusik bey den Italienern ausgebildet worden sind.[10]

[8] Sulla *querelle des bouffons* si veda, tra gli altri, Fabiano 2005.

[9] Allgemeine musikalische Zeitung, 6 (1803-1804), col. 551. "Nel frattempo, la straordinaria disposizione degli italiani alla musica è alla luce del giorno. Ma è altrettanto noto che costoro amano e ascoltano quasi esclusivamente la musica vocale" (trad. it. mia).

[10] Allgemeine musikalische Zeitung, 18 (1816), col. 573. "L'Italia è la terra del canto e dell'arte di cantare. La natura plasmò le ugole dei suoi abitanti per una duttile eufonia, che si rivela nella morbidezza, nella melodicità e nella cantabilità della loro lingua. E la

Subito nel primo numero della rivista *Cäcilia* (1824), pubblicata dal potente editore Schott di Magonza, Georges-Louis-Pierre Sievers poneva la naturalezza delle voci italiane in relazione non solo con il clima, ma anche con l'alimentazione:

> Wie sehr z.B. der Italiänische Himmel, oder die Lebensmittel daselbst, dem Stimmorgane günstig sein müssen, ergibt sich daraus, dass die Sänger im Stande sind, während der ganzen Carnevalszeit […] Abend für Abend (mit einigen wenigen Ausnahmen) und in Theatern, welche einen bis viermal grössern Umfang haben als die gewöhnlichen Bühnen in Teutschland und Frankreich, Partien zu singen, welche quantitativ und qualitativ stärker sein dürften, als vor zwanzig und mehrern Jahren deren zehn waren.[11]

Anche Hegel, dopo aver assistito nello stesso 1824 a una rappresentazione viennese in italiano del *Corradino, cuor di ferro* di Rossini (opera meglio nota con il titolo di *Matilde di Shabran*), percorreva sentieri critici simili, evidenziando come la musica rossiniana esercitasse pienamente il suo fascino solo mediante il canto in lingua originale, fatto apposta per le italiche ugole:

> Ich verstehe nun vollkommen, warum die Rossinische Musik in Deutschland, insbesondere Berlin, geschmäht wird, – weil, wie der Atlas nur für Damen, gänsleberpasteten nur für gelehrte Munde, so sie nur für italienische Kehlen geschaffen ist; es ist nicht die Musik als solche, sondern der Gesang für sich, für den alles gemacht ist (Hegel 1823-1831, p. 64).[12]

È dunque evidente come un dato culturale specifico – l'eccellenza nella musica vocale – venga progressivamente trasformato in una caratteristica generalizzata del popolo italiano. Nei primissimi anni dell'Ottocento l'equazione 'Italia = canto-opera' non era tuttavia affatto scontata. Sebbene in declino dopo i fasti sei-settecenteschi, le scuole strumentali italiane erano ancora in grado di preparare musicisti capaci di occupare posti importanti nelle istituzioni di tutta Europa (d'altro canto, un'eredità secolare non poteva svani-

vivacità meridionale dell'italiano, dotato di animata sensibilità, lo spinge in ogni situazione a esprimere ciò che sente in maniera musicale. – L'Italia è eccezionalmente ricca nella produzione di voci acute, che sono adatte alla melodia. Da tutto ciò deriva il fatto che presso gli italiani l'armonia e la musica strumentale sono così poco sviluppate rispetto alla melodia e al canto" (trad. it. mia).

[11] Cäcilia, 1 (1824), p. 234. "Quanto, ad esempio, il cielo italiano, o anche gli stessi alimenti giovino, e molto, agli organi vocali si deduce dal fatto che durante la stagione di carnevale i cantanti sono in grado di cantare quasi ogni sera […] – e in teatri da uno a quattro volte più grandi dei palcoscenici normalmente diffusi in Germania ed in Francia – parti qualitativamente e quantitativamente più impegnative di quelle di venti e più anni addietro […]" (trad. it. mia).

[12] "Ora capisco perfettamente perché la musica di Rossini sia disprezzata in Germania, soprattutto a Berlino: perché, proprio come l'Atlante è solo per signore e il paté di fegato d'oca solo per palati raffinati, così essa è creata solo per le gole italiane; non è la musica come tale, ma il canto stesso, in funzione del quale tutto viene concepito" (trad. it. mia).

re improvvisamente nel nulla). In quel contesto, l'esaltazione degli italiani nella musica vocale aveva dunque in Germania un obiettivo preciso: significava, indirettamente o anche espressamente, sottolineare la loro inadeguatezza nella musica strumentale.

Il fenomeno, prima che in orientamenti meramente teorico-critici, va inquadrato nella cornice dei contemporanei sviluppi nel settore dell'industria e del commercio editoriali.[13] Sul finire del XVIII secolo si era verificata una particolare congiuntura internazionale. In quegli anni, infatti, l'aumento della domanda di musica sul mercato mitteleuropeo aveva dato avvio a una forte crescita delle locali attività di stampa. Sia per dare nuovi sbocchi commerciali all'accresciuta produzione, sia perché le vendite interne risentivano della sempre più capillare diffusione in Germania delle biblioteche per il prestito musicale, mediante cui il pubblico aveva opportunità di conoscere senza acquistare, le case editrici tedesche si sforzavano sempre più di trovare nuovi sbocchi di mercato all'estero. Il nazionalismo della critica si collega strettamente a questa operazione, a cui fece contemporaneamente da base concettuale e da volano pubblicitario. L'esportazione aveva infatti il compito di far conoscere al mondo i 'monumenti in onore dell'arte tedesca', come spesso si legge nelle riviste dell'epoca. Allo stesso tempo essa non poteva prescindere da una legittimazione qualitativa ed estetica del prodotto proposto, che finiva per risolversi in un'autolegittimazione di stampo nazionalistico. Si veda ad esempio il seguente annuncio pubblicitario inserito dall'editore Breitkopf & Härtel nella *Vossische Zeitung* di Berlino il 13 giugno 1801:

> Unserm patriotischen Plane gemäß, nach welchem wir den Verehrern echter Musik die klassischen Werke unserer Deutschen, überall anerkannten Väter der Tonkunst als Denkmäler zur Ehre Deutscher Kunst, wie auch zum Nutzen werdender Künstler in eleganten und zugleich wohlfeilen Ausgaben liefern wollen, kündigen wir hiermit, nach dem Wunsche der Quartettenfreunde unsers großen Jos. Haydn, sämmtliche originelle Quartetten ohne Ausnahme an. […] In Betreff der Auflage selbst können wir uns mit Recht auf unsere bereits erschienenen Prachtausgaben von Mozarts Quartetten und Seb. Bachs Werken beziehn. […] Der Stich, reiner, dauerhafter Druck und Schweizer Papier zu dieser Collection wird der Mozartschen Prachtausgabe gleich seyn.[14]

[13] Sulle ragioni primariamente economico-commerciali del fenomeno, e per una ricostruzione più approfondita della sua natura, si veda Aversano 2004.

[14] "In linea con il nostro progetto patriottico, secondo il quale intendiamo fornire agli amanti della vera musica le opere classiche dei nostri compositori tedeschi – universalmente riconosciuti come padri dell'arte musicale – come monumenti a gloria dell'arte tedesca, nonché a beneficio degli artisti in erba, in edizioni eleganti e al tempo stesso economiche, annunciamo con la presente, su richiesta degli appassionati dei quartetti del nostro grande J. Haydn, l'intera raccolta dei quartetti originali senza alcuna eccezione. […] Per quanto riguarda la tiratura stessa, possiamo giustamente fare riferimento alle nostre lussuose edizioni già pubblicate dei quartetti di Mozart e delle opere di Seb. Bach. […]

Da questo punto di vista, la citata *Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia, principale periodico musicale dell'epoca, era un formidabile strumento di propaganda nelle mani dei suoi editori, gli stessi Breitkopf & Härtel, attraverso cui essi 'combattevano' la musica italiana (e dunque essenzialmente la musica operistica) con un'operazione tesa a svilirla sul piano estetico in quanto musica 'leggera' e di carattere edonistico, lontana dalle profondità romantiche dei compositori tedeschi:

> In Italien dagegen [zu Deutschland] bekümmert man sich um Musik nur als Kunst, und ihr höchster, ja fast ihr einziger Zweck ist Vergnügen. Daher der Mangel an bedeutender neuer Kirchenmusik, ja fast an neuer Kirchenmusik überhaupt, in Italien; daher die ganz verlassene Cammermusik; daher die Oper das Eine und Alles, ja in derselben auch das Fehlerhafte gegen Grammatik. Die komische Oper erdrückt die ernsthafte. Die halbernsthafte gewinnt erst seit kurzem einiges Ansehen. Gesang ist nicht nur Hauptsache in jeder Oper, (wie recht und billig) sondern das Einzige, worauf man Fleiss wendet. Von Harmonie, Modulation, Begleitung ist wenig die Rede, und das Orchester ist ganz Sklav des Sängers. Noch dazu will man immer nur angenehmen, leichtfasslichen, lustigen Gesang, wenn auch Worte und Handlung eine melancholische oder kräftige, wilde Musik verlangte.[15]

Nel tentativo di introdurre e diffondere in Italia le opere dei propri fondi, le case editrici tedesche furono favorite, all'inizio dell'Ottocento, dalla debolezza dell'editoria locale soprattutto nel settore della musica strumentale 'assoluta', che costituiva invece il punto di forza dei cataloghi oltremontani. In quegli anni il mercato italiano si presentava come facile terreno di conquista, dato che la produzione manoscritta dei copisti, su cui poggiava essenzialmente la circolazione della musica, non aveva reali possibilità di contrastare la diffusione delle stampe straniere. Negli anni successivi alla Restaurazione il quadro si andò modificando: anche in seguito ai trionfi di Rossini, che ravvivarono la richiesta del mercato interno, si svilupparono in Italia imprese editoriali più forti e stabili, in grado di opporre concorrenza ai tedeschi.

L'incisione, la stampa pulita e duratura e la carta svizzera di questa collezione saranno le stesse dell'edizione pregiata di Mozart" (trad. it. mia).

[15] Allgemeine musikalische Zeitung, 12 (1810), col. 913. "In Italia, al contrario [della Germania], ci si occupa della musica esclusivamente come arte, e il suo scopo più elevato, anzi quasi l'unico, è il piacere. Di qui la mancanza in Italia di nuova musica sacra significativa, anzi quasi di nuova musica sacra *tout court*; di qui la completa trascuratezza della musica da camera; di qui l'opera considerata come l'unica e sola cosa, anche a prezzo di andare contro la grammatica. L'opera comica soffoca l'opera seria. L'opera semi-seria ha acquisito prestigio solo di recente. Il canto non è solo il fulcro principale di ogni opera (come è giusto e opportuno), ma l'unica cosa cui si dedica il proprio impegno. Si parla poco di armonia, modulazione o accompagnamento, e l'orchestra è completamente asservita al cantante. Inoltre, si desidera solo un canto piacevole, facilmente comprensibile e divertente, anche se le parole e la trama potrebbero richiedere una musica malinconica o vigorosa e selvaggia" (trad. it. mia).

In tale contesto, l'immenso successo di Rossini, con il conseguente rilancio dell'opera italiana, rischiava agli occhi dei tedeschi di compromettere la loro politica espansiva sulla scena internazionale. Soprattutto l'editore Ricordi (che anche grazie a Rossini aveva moltiplicato esponenzialmente la propria produzione e le proprie vendite) era ora in grado di commerciare all'estero i propri titoli e di obbligare gli editori mitteleuropei che volessero stampare musica dei Rossini, Bellini, Donizetti, a pagare ingenti diritti di pubblicazione: la corrispondenza di Breitkopf & Härtel con Ricordi negli anni 1820-1830 testimonia di un vero e proprio scontro tra i due editori, combattuto anche a suon di reciproche contraffazioni (Cfr. Aversano 2004, pp. 1047-1050). L'accanimento contro il melodramma da parte delle gazzette germaniche, emanazioni delle locali case editrici, cresceva dunque in maniera direttamente proporzionale alla fortuna editoriale dell'opera italiana, in una stupefacente unità di contenuti e di espressione che sembra frutto di un'apposita supervisione redazionale, tra l'altro evidente nelle posizioni dell'*Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia, città epicentro del romanticismo musicale tedesco e allo stesso tempo sede di alcune tra le più importanti *major* musicali dell'epoca (Breitkopf & Härtel e Peters, solo per citare le case editrici più famose).

In sintesi, la Germania romantica propose una riedizione della settecentesca *querelle* della musica italiana vs. la musica francese, spostando il dualismo sul terreno della dialettica tra il 'serio' mondo strumentale austro-tedesco (quello del sinfonismo e della musica da camera) e la 'superficiale' cultura lirica degli italiani incarnata dal teatro d'opera. A generare questa contrapposizione contribuirono diversi fattori fra loro interrelati, anche estranei alla speculazione teorico-artistica, a cavallo tra nazionalismo e interessi editoriali. I temi utilizzati (ad esempio, spontaneità italiana vs. razionalità tedesca, armonia vs. melodia, oltre alla tradizionale considerazione degli italiani come popolo cantante) riecheggiavano gli argomenti in voga nella Francia illuminista, ma con una sostanziale differenza: nel Settecento francese si trattò di un dibattito condotto sul piano primariamente estetico-filosofico, in cui il mito dell'Italia cantante conservava un segno essenzialmente positivo; la prospettiva della Germania di primo Ottocento fu invece influenzata dalla volontà di tutelare gli interessi tedeschi nel campo dell'editoria musicale. L'esigenza era senz'altro legittima, ma finì per condizionare e strumentalizzare in maniera decisiva la discussione e i suoi stessi contenuti critici, con il risultato che il talento italiano per il canto venne declassato a fenomeno di colore locale, tutt'al più brillante

e affascinante, ma privo di significati profondi dal punto di vista estetico ed artistico. Si trattò di una grande operazione non solo culturale, ma anche commerciale, che riuscì almeno parzialmente nell'obiettivo di ridimensionare l'egemonia internazionale degli italiani, ritagliando agli autori austro-tedeschi quel posto che ancora conservano nel repertorio sinfonico e della musica da camera. Da un lato la risposta dell'editore Ricordi, sostenuta dal successo dei grandi operisti italiani dopo Rossini (Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini) e dalle conseguenti opportunità di marketing; dall'altro, la globalizzazione della lirica avvenuta ai primi del Novecento grazie a Caruso e alle nuove tecnologie mediali,[16] fecero tuttavia in modo che l'idea dell'Italia cantante non solo sopravvivesse, ma divenisse un fenomeno planetario, trasformandosi da mito filosofico-letterario proprio delle élite europee in etichetta massificata ad uso del mercato globale.

Bibliografia

Aversano L., 'Aspetti di storia della ricezione tra Italia e Germania nel primo Ottocento', in B.M. Antolini, T. Gialdroni, A. Pugliese (a cura di), *…Et facciam dolçi canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, LIM, Lucca 2004, pp. 1037-1053.

Bonomi I., Coletti V., *L'italiano della musica nel mondo*, GoWare, Accademia della Crusca, Firenze 2015.

Brilli A., *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2008.

Burney C., *The Present State of Music in France and Italy*, T. Becket and Co., London 1771.

Cotticelli F., Maione P. (a cura di), *Enrico Caruso. L'uomo, l'artista, il divo*, Hollitzer Verlag, Wien 2023

De Seta C., *Il mito dell'Italia e altri miti*, Utet, Torino 2005,

Fabiano A. (textes réunis et présentés par), *La « Querelle des Bouffons » dans la vie culturelle française du XVIIIe siècle*, CNRS, Paris 2005.

Frasca S., *Birds of passage. I musicisti napoletani a New York (1895-1940)*, LIM, Lucca 2010.

Fubini E., *Musica e cultura nel Settecento europeo*, EDT, Torino 1986.

Hegel G.W.F., *Brief an seine Frau vom 29.9.1824*, in J. Hoffmeister (hrsg. von), *Briefe von und an Hegel*, Bd. III (1823-1831), Meiner, Hamburg 1954, p. 64.

[16] Cfr. nota 1.

Naudeix L. (éd.), François Raguenet, Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, *La Première Querelle de la musique italienne (1702-1706)*, Classiques Garniers, Paris 2018 ("Bibliothèque du xviie siècle", 30).
Raguenet F., *Parallèle des Italiens et les Français en ce qui regarde la musique et les opéras*, Jean Moreau, Paris 1702.
Wistreich, R., *»Nach der jetzig Newen Italienischen Manier zur guten Art im singen sich gewehnen«. The »trillo« and the mechanics of migration of Italian noble singing*, in S. Ehrmann-Herfort, S. Leopold (hrsg. von), *Migration und Identität. Wanderbewegungen und Kulturkontakte in der Musikgeschichte*, Kassel *et al.* 2013 (Analecta Musicologica 49), pp. 138-150.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221534

Note sul Musicale

Massimo Carboni*

Abstract
The privilege of Music in the romantic aesthetics outcomes from the fact that it is considered as the origin of all artistic creation. In Music the spirit displays itself in the individual inner life. Nevertheless, no sound can be uttered or perceived but in the external space, that is to say in a relational mode. This kind of bond is reflected in the dialectic between the artist's intentionality and the laws of the material which marks in such a peculiar way Neue Musik. From this delicate issue derives the paradoxical sonorous sensuosity in Schönberg's and Webern's works.

Keywords
Romantic aesthetics – sound as an external datum – ethical peculiarity of the artistic Beruf in the Wiener Schule – untranslatable language of music – pre-categorial sensuosity of neue Musik

1.

L'arte musicale ha una posizione di privilegio nell'estetica del Romanticismo. In essa "si esprime nel modo più chiaro la tendenza romantica verso il superamento della finitezza della forma alla volta dell'infinito", e tale ruolo nevralgico è a tal punto evidente che, ad esempio per Friedrich Schlegel, "ogni arte compiuta ha la tendenza a trasformarsi in musica" (D'Angelo 1997, pp. 183 e 184). Da questo punto di vista, ben si comprende il motivo per cui l'intuizione è la facoltà che per tutto il Romanticismo sta all'origine della creazione artistica. Nell'apparire non rappresentativo e nello statuto inoggettivo del Musicale viene portato a fenomeno sensibile e articolato, nel suono ordinato da leggi matematiche, l'esserci naturale del sentimento con le sue alterne mutevolezze Alla radice della formulazione filosofica di tale assunto contribuisce il motivo di ascendenza pitagorica dell'anima come armonia di differenti, motivo che si ritrova poi sia in Platone (cfr. ad es. *Fedone*, 93a sgg.) sia in Aristotele (cfr. ad es. *Politica*, 1340b e *Dell'anima*, 407b, 30).

* Università Luiss-Business School, massimo.carboni1@libero.it

"Chiunque scenda in sé stesso sa di che cosa si tratta", scrive Boezio nel suo *De institutione musica* per significare l'immediatezza e l'intuitiva comprensibilità del rapporto tra l'anima e il Musicale; elementi o polarità che – muovendo dalla natura vibratoria del suono – Hegel, nell'*Estetica*, legava in un'unità dialettica in virtù della quale l'uno, attraverso la mediazione della sonorità come esteriorizzazione dell'inapparente profondità spirituale, si ritrova e si trascende continuamente nell'altro.[1] Se per Hegel – e certo per tutto il Romanticismo – l'ideale dell'arte sta nel ricondurre l'apparenza esteriore allo spirito inapparente, la prima determinandosi come manifestazione del secondo, allora proprio la musica come totalità diveniente, pur se non raggiunge l'universalità del concetto, sembra una delle somme esemplificazioni del modo in cui lo spirituale si concretizza in una individualità sensibile e vivente. E Novalis non parlava forse di una *akustische Natur der Seele*, di una "natura acustica dell'anima"? La musica ("che si va consumando mentre ch'ella nasce", diceva Leonardo) è quindi, secondo tutta una tradizione plurisecolare, l'arte dell'interiorità soggettiva nel senso non solo mistico-effusivo ma anche in quello altamente spirituale.

Queste ragioni vanno tuttavia affiancate ad altre due allo scopo di calibrarne meglio la portata. Entrambe prendono in considerazione l'elemento esterno (spaziale, per dirla tutta) rispetto a quello attinente all'interiorità.

Ammesso che il suono, trasfondendosi e articolandosi nel Musicale, venga indicato come l'archi-espressione dell'interiorità soggettiva e comunque del sentimento quale esso sia, bisogna aggiungere (osservazione intuitiva ma non perciò triviale) che il suono emesso dal soggetto *ipso facto* diventa per il soggetto stesso un che di esterno con cui egli si confronta come con un'eco, dunque è occasione di una percepibilità del tutto oggettiva o meglio oggettuale. Il suono emesso è anzitutto un'eco. L'anima, l'interiorità che si fa suono-musica immediatamente si rovescia in una esteriorità: o diventa oggetto di ascolto – soprattutto e significativamente da parte dello stesso soggetto – o, semplicemente, non è. Si rovescia cioè in un suono-eco (*archè* del Musicale) che in quanto datità oggettiva al pari di tutte le altre, non ha necessariamente come sua condizione d'esistenza una fonte soggettiva, e comunque può plausibilmente ritenersi da questa autonoma e indipendente. Perché il soggetto, in questa situazione in cui si riconosce o si misconosce come eco (come specchio?) si trova diviso, separato, differenziato da sé. Nella misura in cui il suono – grido, voce, canto…musica – rende *udi-*

[1] Sul ruolo del Musicale all'interno dell'estetica hegeliana, e sulle differenze tra questa e l'estetica romantica, cfr. l'importante ed esaustivo contributo di Vizzardelli 2000.

bile l'interiorità soggettiva, l'*Ichgefühl* romantico si trasforma nel proprio stesso oggetto o non è. Sentire-udire non può che essere sentirsi-udirsi, cioè oggettivarsi.

Questa prima considerazione appare strettamente connessa alla seconda. Indipendentemente dalla sua fonte, il suono, sin dalla sua apparizione fenomenica, è un campo che *imediate* si spazializza nel senso della vettorialità. Dunque è un riverbero che chiede relazione. La presenza sonora, per costituzione e definizione fisica, si dilata e si espande, si distende e si propaga avvolgendo o investendo dall'esterno il soggetto, nonostante sia lui (anzi a ben vedere proprio perché è lui) la fonte da cui sgorga "cadendo" dall'anima nello spazio circostante. Spazio definitoriamente, eminentemente relazionale: poiché quel suono – si sviluppi o meno nel Musicale – richiede, pretende, *in quanto emesso*, la presenza dell'altro, l'ascolto dell'altro aldilà di qualsiasi solipsismo coscienziale auditivo. Soggetto e de-soggettivazione qui tendono ad una composita, dialettica unità.

2.

Quando Schönberg era sotto le armi, un superiore gli chiese se per caso fosse il compositore. Schönberg rispose che dal momento che nessuno voleva esserlo, dovette decidere di esserlo lui. Questo aneddoto simboleggia perfettamente il carattere necessario, vincolante, destinale con cui la Scuola musicale di Vienna – Schönberg, Berg, Webern – pensa e pratica la creazione artistica: come un impegno etico cui devolvere assoluta e totale dedizione.

"Il metodo di composizione con dodici note è nato da una necessità", dichiara Schönberg (1975, p. 106). Non da una scelta arbitraria, non da un'inclinazione soggettiva, ma da un imperativo categorico, da qualcosa di irrisalibile: una spinta, un'urgenza che si impone prepotentemente e a cui dover decidersi di dar seguito, cioè forma logica e coerenza strutturale, le uniche determinazioni, le uniche condizioni compositive che, muovendo dal pensiero musicale, possano dare come risultato la piena *comprensibilità* del pezzo. Il tratto necessario ed imperativo non è limitato alla scoperta-invenzione della serialità dodecafonica, ma all'intero *Beruf* artistico, sentito non solo come impegno estetico ma anche come missione morale e compito spirituale. La situazione che si produce è percorsa da cima a fondo da un senso di inevitabilità, di inesorabilità al cui interno si ritaglia e può coerentemente crescere l'intenzione creativa. La spinta interiore che urge all'origine della creazione musicale viene sentita come un'impellente costrizione.

Non ci sono più o meno vaghe libere "opzioni"; ci sono solo necessità. Sono le *declinazioni* di questa necessità ad imprimere l'individualità autorale e la *Stimmung* espressiva alla struttura formale e compositiva dell'opera.

Sostenere che la "composizione con dodici note che stanno in rapporto reciproco" non è affatto (al pari della dissonanza) un'effrazione del campo sonoro bensì una sua estensione, cioè che essa non rappresenta altro se non l'utilizzo di ciò che già esiste nella costituzione fisica del suono, è lo stesso di affermare che quella ferrea necessità che sovrintende al suo reperimento sgorga dalla natura, la natura che *non facit saltus*, che non conosce arbitrio ma solo leggi di crescita e distruzione. "Un conservatore costretto a diventare un rivoluzionario": così si descriveva Schönberg. Anche la rottura storica della *neue Musik*, anche la catastrofe della tonalità e del mondo che essa rifletteva, dunque, appartengono al Musicale inteso come "natura con le sue leggi in rapporto all'udito", secondo l'espressione di Webern. Tanto vero che i tre compositori ai quali ci riferiamo mai si sono posti in antitesi con il passato. Piuttosto è come se facessero *epoché* della tradizione musicale. Webern ad esempio – pur eliminando nelle sue composizioni ogni possibile discorsività musicale – si sente erede della polifonia contrappuntistica fiamminga, di cui recupera lo spirito profondo mettendone a frutto i valori costruttivi all'interno di un paradigma compositivo che – liquidato ormai definitivamente "il caldo nido della tonalità" (Webern 1963, p. 66) – trasforma, inventa, lavora sulla stessa cosa e sempre diversa, la stessa variata all'infinito secondo legge: così Webern definisce il metodo della serialità dodecafonica, ispirandosi da un lato all'*Arte della fuga* di Bach che esplora tutte le possibilità offerte da un unico semplice tema, dall'altro all'*Urpflanze* di Goethe che vede l'evoluzione della natura come continua variazione della sua legge immanente.[2] Significativo in questo senso appare allora l'entusiasmo di Webern quando in una lettera del luglio 1942 riferisce di aver scoperto che *nomos*, oltre al significato di legge, norma, include anche quello di melodia, composizione musicale (che nell'antica Grecia aveva, come noto, una preminente funzione etico-pedagogica).

La dialettica tra intenzionalità soggettiva e leggi del materiale, *pathos* autorale e valenza autonoma delle forme è un tema tra i più frequentati dalla musicologia e la filosofia della musica almeno da Beethoven in poi. La razionalizzazione dell'intero spazio sonoro, o meglio la sua estensione avvenuta soprattutto con l'opera radical-

[2] Vedi su questo motivo del rapporto dialettico con la tradizione nella poetica e nella prassi creativa di Webern, Lisciani Petrini 2001, segnatamente le pp. 176-7.

mente rinnovatrice della *neue Musik*, sviluppa la *quaestio* – pensiamo solo ai contributi teorici di Adorno – fino alle sue estreme conseguenze.

Webern pone il problema sotto il segno del paradosso. Ma un paradosso ricco di fruttuose implicazioni. Con un'affermazione che ricorda da vicino una delle idee centrali dell'estetica di Valéry (l'opera come ossimorica "orgia di disciplina"),[3] Webern stabilisce un nesso indiroccabile tra espressione dell'interiorità e restrizioni autoimposte. "Soltanto ora con questo vincolo", scrive, "è diventata possibile la più completa libertà!". E aggiunge significativamente: "Io qui posso solo balbettare" (Webern 1963, p. 103). Si tratta di un dovere imposto dal destino e tuttavia libero da imposizioni. Il nesso necessario tra sequenza libera e sequenza nomotetica, l'una *immanente* all'altra, l'unico che conduca alla coerente comprensibilità della forma, rispecchia quello tra *inneres Erlebnis* e linguaggio costruttivo, inventività creativa e legalità formale, volere soggettivo e "destino".

Perfettamente comprensibile, allora, che Webern – in una lettera del febbraio 1944, un anno prima della sua assurda morte dovuta ad una pallottola vagante esplosa da un soldato statunitense tra le macerie della Berlino liberata dai nazisti – si dichiari colpito fino alla commozione da quel passo delle *Note all'Edipo* in cui Hölderlin vede la *Zuverlässigkeit*, la "fidatezza", l'"attendibilità" del componimento poetico nell'applicazione del calcolo e della misura, dell'equilibrio e della coerenza. Poiché mai senza l'ordine formale e la tecnica tramandabile che ne governa il *nomos*, potrà apparire ciò che va oltre l'ordine e la tecnica. Mai senza razionalità numerante, legge calcolabile e sapienza artigiana potrà offrirsi l'*aorgico* che ne trascende i limiti. La grazia kleistiana si ritrova soltanto dopo aver doppiato il capo della conoscenza e della necessità.

3.

Dopo averlo eseguito, fu chiesto a Schumann di "spiegare" un suo *étude*. Per tutta risposta, lui si sedette di nuovo al pianoforte e lo suonò ancora una volta. Nella celebre prefazione in partitura delle *Sechs Bagatellen* op. 9 di Webern, Schönberg scrisse che "comprenderà questi pezzi soltanto chi ha fede che sia possibile esprimere mediante suoni qualcosa che solo con i suoni si può dire".

Lo statuto preverbale della musica, la musica che "è ciò che è

[3] Cfr. su questo motivo il capitolo *La tecnica e la grazia. Paul Valéry* in Carboni 2007.

più di quel che è" (Adorno 1970, p. 144). il suo "puro movimento inoggettuale", come lo chiamava Schelling, il suo fenomenizzarsi non raffigurativo, da sempre rappresenta una sfida particolare (più di quella attinente alle arti visuali) per il linguaggio di parola incaricato di interpretarla. Incaricato da chi? Dalla cultura umana stessa –a sua volta germinata da condizioni genetiche originarie – che ha privilegiato (tra gli altri possibili?) il *logos*, la parola-concetto come strumento di comunicazione, comprensione, analisi. Forse è anche in ragione della fatale inadeguatezza di tale strumento di fronte al Musicale, che Lévi-Strauss si spinse ad affermare che l'invenzione della melodia è il più grande mistero dell'uomo. La possibilità di leggere la partitura (a parte il fatto, già notevole in sé, che ciò è ristretto alla cerchia dei competenti) non può proporsi neanche come *escamotage*, poiché per l'appunto essa precede ed espunge l'effettiva percepibilità, l'investimento sonoro che affètta il sentimento e l'immaginazione di chi ascolta. Si tratta di quello che, come noto, Adorno ha chiamato "ascolto strutturale", cioè del paradigma tecnicistico che prescinde dalla dimensione vivente e fenomenica del suono emesso, appannaggio esclusivo di un'*élite* socioculturale. L'ascolto meditante –e non quello distratto– che *indugia* sul proprio oggetto è un'esperienza del Musicale che, una volta fatta propria dal soggetto in ascolto, non può non investire la sua sfera emotivo-immaginativa. E deve essere chiaro che questo accade, quasi per forza d'inerzia, indipendentemente dall'idea ormai acquisita perlomeno da un secolo e mezzo che l'oggetto con cui ci confrontiamo e di cui facciamo appunto esperienza ha un significato autonomamente intramusicale. La conseguenza è che appare inevitabile, una volta varcata la soglia del linguaggio di parola, verbalizzare quell'esperienza attraverso una descrittività ed un'aggettivazione di tipo fatalmente naturalistico, un'evocazione letteraria, oppure attraverso l'abbrivio ad una narrazione sentimentale magari innestata (antichissima procedura letteraria) sui valori metaforici di una sinestesia audiovisiva.

Così per Vladimir Jankélévitch, nella terza delle *Quatre chansons populaires* di Ravel, "ai toni minori succede il *do* maggiore, la tonalità chiara di tutti i giorni, limpida, amichevole e familiare come un pomeriggio di mezza stagione in provincia: pochi accordi […] evocano l'immagine del fumo leggero che dai camini di una piccola città s'innalza dritto verso il cielo bianco" (Jankélévitch 2018, p. 24).

Così Ernst Bloch trova grazia, incomparabile ricchezza melodica in Mozart, ma non vi trova "sentieri coperti di neve, nebbia, foresta, non vi è lo smarrirsi e la calda luce in lontananza" come invece si trova nei *Lieder* di Schubert (Bloch 1980, p. 63).

Così secondo Riccardo Muti (che qui riprende un antico *to-*

pos) le tonalità che compongono *Le ultime sette parole di Cristo* di Haydn hanno ciascuna un colore che troviamo nella *Crocifissione* di Masaccio: "la passione ha il rosso, ma anche il viola dell'abito della Madonna e il colore dell'abito di Giovanni sono trasferibili in tonalità" (Muti 2020, p. 121).

Così per lo stesso Adorno, nel secondo tema dell'*Adagio* della sonata op. 31 di Beethoven, si manifesta il carattere autentico di qualcosa come la speranza, e poco prima della fine del primo movimento della sonata *Les adieux*, ancora di Beethoven, "un'associazione fugacemente scivolante su tre battute cita il trotto dei cavalli" (Adorno 1975, pp. 475 e 600).

Tutto sommato, pur con tutti i distinguo del caso, non siamo poi molto lontani dagli *ethai* greci, il repertorio di corrispondenze suono-sentimento secondo cui diverse scale musicali o ritmi producono o influenzano specifici, determinati "caratteri" o stati d'animo. Ed è inutile dire che potremmo esemplificare pressoché all'infinito.

Il Musicale è ciò che rimane dopo aver "numerato" tutto il resto. E ciò che rimane si offre al modo dell'inafferrabile. Per dirla con il Thomas Mann del *Doktor Faustus*, è impossibile, entro gli orizzonti della lingua, riprodurre il *gesto* della musica, poiché soltanto ad essa è concesso il "silenzio parlante". Si ha un bel dire, ed è certamente vero, che la musica segue una logica ed anche ferrea, quindi, da questo punto di vista, parrebbe disposta non a ritrarsi ma a lasciarsi ricomprendere dalla conoscenza discorsiva. Si dimentica però che la musica segue una logica che è soltanto sua e che quindi vale, è efficace e produce effetti unicamente all'interno della forma autosignificante propria del Musicale. È per questo che i pensieri della musica sono pensieri *musicali*. Ed è precisamente ciò che sembra dimenticare Wittgenstein quando sostiene nei suoi *Quaderni* che "i temi musicali sono, in un certo senso, proposizioni. Conoscere l'essenza della logica porterà quindi a conoscere l'essenza della musica" (Wittgenstein 1968, p. 132).[4] Si è anche sostenuto, da parte di Suzanne Langer ad esempio, che le strutture tonali mostrano una significativa somiglianza morfologica – quasi un rapporto mimetico – con le forme del sentimento umano: flusso, accumulo, rilassamento, eccitazione, arresto, sarebbero modalità comuni alla logica musicale ed alla "logica" del sentire. Dove resta però in discussione per l'appunto l'utilizzo del termine "logica". In realtà

[4] È vero però che dobbiamo limitare, e non di poco, la portata di questa affermazione proiettandola sull'arco delle posizioni assunte successivamente sul tema specifico da Wittgenstein nel "periodo inglese", quando l'atto del *comprendere* non è riducibile alla mèra denotazione o designazione, e quindi, ad esempio, un tema musicale non è sostituibile da un altro più di quanto una proposizione possa essere sostituita da un'altra: cfr. Wittgenstein 1967, § 531.

sembra difficile aggirare la considerazione già richiamata: il Musicale è un miracoloso e complesso intreccio, indisgiungibile e forse irrisalibile, tra elementi alogici, precategoriali, prerazionali ed elementi aritmetico-matematici razionalmente articolati e organizzati.

D'altra parte, proprio questo ritrarsi, questa costitutiva inaderenza del Musicale sia allo stabilirsi linguistico del concetto sia al "trasferimento" o alla riformulazione verbale della sua datità fenomenica, proprio questa sua speciale inaccessibilità, necessariamente suscita e promuove di converso l'affabulazione descrittiva, l'aggettivazione metaforica più o meno goffa, più o meno consunta o banale. Un destino inaggirabile, tuttavia, se è vero che, come sentenzia Aristotele, "l'anima non pensa senza immagine" (*De anima*, 431b, 5) e che "non c'è bisogno di ricercare la definizione di ogni cosa, ma basta che riusciamo a cogliere l'analogia" (*Metafisica*, 1048a, 37). È l'essenza stessa del Musicale, quindi, che vidima il nostro destino all'allusività.

4.

Secondo un'immagine vulgata, un *locus classicus* dell'opinione comune che non tarda a trasformarsi in un'obiezione, la *neue Musik* della scuola di Vienna e le tendenze radicali che a partire dal secondo dopoguerra, da Darmstadt in poi, trovano in essa (soprattutto in Webern) la loro origine, sono perlopiù segnate da un gelido e cerebrale intellettualismo che allontana il Musicale dalla sua dimensione sensibile e affettiva e quindi – per conseguenza più o meno diretta a seconda della cultura e della competenza del fruitore – dal piacere dell'ascolto. Tale giudizio può valere in parte per l'astrattezza tecnicistica dei manierismi post-weberniani; ma non per la scuola di Vienna.

Naturalmente, la musica è da sempre "applicazione" di leggi definibili in termini matematici, è da sempre leibniziano *exercitium arithmeticae*. La grande polifonia contrappuntistica fiamminga del Quattro-Cinquecento si basa su una scrittura caratterizzata da un labirintico costruttivismo di intrecci, trasformazioni, permutazioni compositive. L'*Arte della fuga* è pura-mente, *pensata* da Bach secondo un rigoroso sviluppo di deduzioni logiche: *arte della partitura*, potrebbe dirsi, dal momento che, come noto, non venne composta per essere eseguita ma per essere letta da musicisti dotti in grado di farlo. Ma sappiamo bene – ed è altrettanto naturale ricordarlo – che la musica mai è stata solo questo. Lo abbiamo visto: in essa germina, si fa opera e ci investe la fusione

dell'energia incorporea della *ratio* con quella pulsionale del corpo, l'intreccio tra eidetico e organico, astrazione e sensualità, volatile spiritualità e calore animale.

Ora, pur nel suo rifiuto esplicito di ogni estetica superficialmente edonistica, l'opera di Schönberg e di Webern (il caso di Berg è diverso) non è affatto riducibile ad un'ascetica e puritana reazione al romanticismo musicale intrisa di razionalismo tecnicistico e frigidità espressiva. Non è riducibile a quell'aspetto sintattico-organizzativo che pur talora, ad esempio in alcune delle composizioni più studiatamente dodecafoniche di Schönberg, in essa prevale.

Se, come scrive Adorno, "la musica ricorda agli ascoltatori […] che essi hanno ancora un corpo" (Adorno 1971, p. 61), tanto più lo ricorda (e il paradosso è solo apparente) la *neue Musik*, che nella sua immediatezza sensibile ri(con)duce la percezione auditiva e l'ascolto alle sue fonti precategoriali, dunque pre-tonali: all'*Ur-grund* sonoro, quasi potesse pensarsi un ritorno alla sfera preartistica. Già la *Klangfarbenmelodie* introdotta da Schönberg – cioè la distribuzione e frammentazione della frase musicale su più strumenti così che talora un singolo strumento esegue solo un'unica nota – dispone l'ascolto alla percezione dei diversi spessori della materia sonora, lo apre al mutare della grana del suono ed alla sua radice preculturale.

Da qui, la seduzione della componente sensoriale. Perché vi è certamente un piacere della dissonanza, della dissonanza che annullandosi non fa ritorno al "caldo nido", come lo chiamava Webern, della consonanza "riconquistata" dalla tonica fondamentale, ma che si afferma come tale restando sospesa senza appagante risoluzione.[5] Si tratta di un piacere (ma, se volessimo seguire la nota distinzione di Barthes, dovremmo parlare di una *jouissance*, di un godimento) che si nutre della sensuosità e della materialità "creaturale" e autosignificante del suono, di quello che – riferendosi al *glissando* – nel *Faustus* Mann chiama " l'atavismo naturalistico come rudimento barbarico dell'epoca premusicale" (Mann 1996, p. 427).

L'impeto "barocco", lo scintillìo sonoro di certi passaggi della *Suite* op. 29 di Schönberg fanno pensare ad una sorta di piacere acustico piuttosto che musicale nel senso acquisito e vulgato del termine. Il medesimo potrebbe dirsi per la resa timbrica di certi fraseggi scabri e aggressivi della *Serenade* op. 24 oppure del *Trio* op. 45, soprattutto nel primo movimento. La riduzione eidetica, il ricondursi all'essenza e precategoriale del suono si produce attraverso la vivente *Erlebnis* acustico-espressiva che enigmaticamente

[5] Sul piacere assegnabile, oltre che al "bel canto", anche alla dissonanza emancipata, cfr. ad esempio Adorno 2004, pp. 14-5; Id. 1975, pp. 69-70 e pp. 461-62.

"dialettizza" immaterialità e fisicità, astrazione e crepitìo. Come se nel Musicale il puro suono ricordasse la sua origine, il superamento del sensibile auditivo che anela al silenzio (*verlöschend*, "morendo" è una delle ricorrenti indicazioni di Webern) è realizzato in modo del tutto sensibile: l'ammutolire, il congedarsi (e questo anche nel Berg "erede" di Mahler, secondo l'interpretazione di Adorno) è ancora linguaggio, è potenza del dileguare.

In Webern, cristalli di intensità: gli schiocchi nervosi, i contrasti rapidissimi e le opposizioni brutali tra suoni gravi e acuti dello *Streichquartett* op. 28; i *fortissimi* di inaudita violenza del secondo movimento dei *Sechs Stücke* op. 6 che sembrano forare l'udito; l'ultimo tempo dei *Drei Klavierstücke* op. 11 che inizia con quel tremito in crescendo del violoncello proveniente da chissà quali abissi di silenzio.[6] E poi le polverizzazioni sonore e i tremolii, i fremiti quasi impercettibili ma di inaspettata sensualità, tanto più potenti quanto più da lontano arrivano, le scabrosità e gli strofinamenti insieme alla decantazione spettrale e disadorna del suono, i fruscii delle percussioni che lentamente si dissolvono. "Diamanti di rara purezza", chiamava Stravinskij gli aforismi sonori di Webern. Sono *haiku* di sconvolgente brevità: il terzo movimento delle *Sei bagatelle* op. 9 dura 23 secondi, i *Tre piccoli pezzi per violoncello e pianoforte* op. 11, in tutto due minuti e mezzo. Il suono prodotto dallo strumento sembra nella sua flagranza capovolgersi in creaturale suono della natura, portando la sua espressione al limite di un mimetismo non naturalisticamente inteso e meno che mai onomatopeico: bensì prosciugato da ogni intento convenzionalmente "raffigurativo". Scrive Adorno che "l'espressione di Webern è l'ossessione dell'imitazione del fruscìo di un essere incorporeo (2004, p. 147). E non viene forse alla mente l'Odradek di Kafka?

Bibliografia

Adorno T.W., *Musikalische Schriften I-II,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1959, 1963, 1978; tr. it. di G. Borio, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, Einaudi, Torino 2004.

Id., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesun-*

[6] "Sempre si erano avute delle sospensioni nel decorso musicale come nel verso si ha una pausa in fine", scrive con grande felicità espressiva Brandi (1998, p. 291), "ma il silenzio di Webern è un'altra cosa: la nota che ricomincia il deflusso proverrà da spazi incommensurabili, senza legame". E ancora: "la novità sua più sconvolgente è l'uso di note isolate e di un silenzio che si allarga come una bolla di vuoto […] E sono questo silenzi sospesi e innervati d'ombra a creare la suggestione quasi magica di Webern […] apporti fonici come da regioni astrali" (p. 327).

gen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1962; tr. it. di G. Manzoni, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971.
Id., *Negative Dialektik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1966; tr.it. di C.A. Donolo, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 1970.
Id., *Ästhetische Theorie,* a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; tr. it. di De Angelis, E., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1975.
Bloch E., *Geist der Utopie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1964; tr. it. di V. Bertolino e F. Coppellotti, *Lo spirito dell'utopia*, La Nuova Italia, Firenze 1980.
Brandi C., *Teoria generale della critica*, a cura di M. Carboni, Editori Riuniti, Roma 1998.
Carboni M., *La mosca di Dreyer.L'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano 2007.
D'Angelo P., *L'estetica del Romanticismo*, il Mulino, Bologna 1997.
Jankélévitch, V., *Ravel*, Seuil, Paris 1956; tr. it. L.Lovisetti Fuà, *Ravel*, Abscondita, Milano 2018.
Lisciani Petrini E., *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Einaudi, Torino 2001.
Mann T., *Doktor Faustus*, Fischer Verlag, Stockholm 1949; tr. it. di E. Pocar, *Doctor Faustus,* Mondadori, Milano 1996.
Muti R., *Le sette parole di Cristo. Dialogo con Massimo Cacciari*, il Mulino, Bologna 2020.
Schönberg A., *Style and Idea*, Philosophical Library, New York 1950; tr. it. di M. G. Moretti e L. Pestalozza, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano 1975.
Vizzardelli S., *L'esitazione del senso. La musica nel pensiero di Hegel*, Bulzoni, Roma 2000.
Webern, W., *Der Weg zu neuen Musik*, Universal Edition, Wien 1960; tr. it. di G. Taverna, *Verso la nuova musica*, Bompiani, Milano 1963.
Wittgenstein L., *Philosphische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford 1953; tr. it. di M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Einaudi 1967, § 531.
Wittgenstein L., *Notebooks 1914-1916*, Basil Blackwell, London 1961; tr. it. di A.G. Conte, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1968.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221535

Artificial intelligence and the challenge to the epistemology of creativity

Simona Chiodo*

Abstract

I propose to reflect upon the relationship between artificial intelligence and creativity against the background of a possible epistemology of the latter. First, I introduce the notion of creativity by drawing at least on its essential cornerstones. Second, I introduce the notions of analysis, abstraction and idealisation as the foundation of a possible epistemology of creativity. Third, based on it, I question the relationship between creativity and artificial intelligence. Fourth, I propose to answer that one of the reasons why artificial intelligence cannot be creative is that it lacks the kind of epistemology of creativity described above as analysis, abstraction and, especially, idealisation.

Keywords

Creativity, Epistemology of creativity, Artificial intelligence, Generative adversarial networks, *Edmond de Belamy*

1. *The essential cornerstones of the notion of creativity*

The necessarily limited space of a short article leads me to try to identify at least the cornerstones of the notion of creativity that are the most essential for my purpose, which is reflecting upon the relationship between artificial intelligence and creativity against the background of a possible epistemology of the latter.

Thus, I focus on what not only philosophers (in recent years, see at least Carruthers 2006, Stokes 2008, Garroni 2010 and Gaut 2010) but also psychologists (in recent years, see at least Amabile 1996, Csíkszentmihályi 1996, Mayer 1999 and Runco 2023) share most when it comes to defining creativity: there is creativity if there is the capability to produce something that is not only novel but also valuable. Indeed, according to Gaut's literature review, "[t]here is a broad consensus that creativity is the capacity to produce things that are original and valuable" (Gaut 2010, p. 1039). Being "original", i.e. novelty, means that we are creative if we can

* Politecnico di Milano, simona.chiodo@polimi.it

produce, for instance, a glass that is different from existing ones. Being "valuable" means that we are creative if we can produce, for instance, a glass that is better than existing ones – more precisely, we are creative if we can produce a glass that is novel precisely to be valuable, i.e. better (which is not the case of a glass whose novel, and even eccentric, shape makes our experience of it worse, from holding it worse with our hands to drinking from it worse with our mouths).

It goes without saying that there is a sense in which the hendiadys of novelty and value dates back at least to Kant, who correlates the notion of genius with both the absence of "imitation" (Kant 1790, 5, 308) when it comes to novelty and the presence of "models, i.e. exemplary" (Kant 1790, 5, 308) artefacts, when it comes to value – which ultimately means that, again, there is creativity if there is the capability to produce something whose novelty is far from making it "original nonsense" (Kant 1790, 5, 308).

Interestingly enough, Garroni draws on Kant to define creativity as the capability to cross a kind of no man's land extending from the universal rule, which is given, to its particular application, which is not given (see Garroni 2010). For instance, in the case of the glass, the universal rule may be the following: any glass is, first, an artefact for drinking liquids, second, suitable for human hands holding it and, third, suitable for human mouths drinking from it. And its particular application may be a glass with a round shape to fit both human hands and mouths – and we can go further and say that its (more) creative particular application may be a glass with a slightly oval shape to fit (better) both human hands and mouths.

Most of the authors, from psychologists to philosophers, also share the idea that, if it is true that creativity means novelty and value in the ways described above, it is also true that it requires producing agents capable of understanding, imagination and judgement, i.e. typically human capabilities.[1] Yet, in recent years, the rise of artificial intelligence has started making authors questioning the coincidence of the former with the latter. In other words, are we sure that creativity can be exclusively human? More precisely, are we sure that creativity cannot be artificial? For instance, according to Boden, "[t]he ultimate vindication of AI creativity would be a programme that generated novel ideas that initially perplexed or even repelled us, but which was able to persuade us that they were

[1] I cannot develop the relationship between creativity, on the one hand, and understanding, imagination and judgment, on the other hand, in the necessarily limited space of a short article. But I worked on it in Chiodo 2024a and forthcoming.

indeed valuable" (Boden 1998, p. 355. See also Boden 1991 and 2009 and Boden and Edmonds 2009). In 1998, she adds that "[w]e are a very long way from that" (Boden 1998, p. 355). Today, our question is the following: are we sure that artificial intelligence is "a very long way from that", i.e. creativity?

2. *The foundation of a possible epistemology of creativity*

A possible answer to the question posed above may arise from reflecting upon the relationship between artificial intelligence and creativity against the background of a possible epistemology of the latter.

If it is true that creativity can be defined as the capability to cross a kind of no man's land extending from the universal rule, which is given, to its particular application, which is not given, it is also true that it can be defined as the last step in the epistemological process from analysis to abstraction to idealisation (and which has been typical of Western culture for millennia. See at least Brzeziński *et al.* 1990a and 1990b, Coniglione, Poli and Rollinger 2004 and Cartwright and Jones 2005).[2] More precisely, creativity can be thought of, first, as the move from abstraction to idealisation (concerning the universal rule quoted above) and, second, as the move from idealisation to reality (concerning the particular application quoted above).

But let us start from the first step in the epistemological process of creativity. Analysis is usually defined as the capability to identify what varies between analogous things. If we consider ten analogous, but not identical, glasses, we analyse whenever we can identify their differences in shapes, materials, colours, uses and so forth.

The second step is abstraction, which is usually defined as the capability to identify what does not vary between analogous things. If we consider the ten glasses described above, we abstract whenever we can identify their identicalities. In other words, we abstract whenever we can answer the following question: after discarding the differences between the ten glasses described above, what is left? Our answer can be that, again, what is left is their being, first, artefacts for drinking liquids, second, suitable for human hands holding them and, third, suitable for human mouths drinking from them – what is left is their universal rule. As Locke specifies, what is left is what we can

[2] I worked on it especially in Chiodo 2018.

identify as their "universals" (Locke 1690, II, 11, 9). But Locke also specifies that abstracting does not mean creating something novel, which is one of the two necessary conditions of creativity, as we have seen (see Locke 1690, III, 3, 7). It is no coincidence that, according to contemporary philosophers working on abstraction, it means "omi[ssion] of properties" (Nowak 1990, p. 193) that vary and "omission of truth" (Jones 2005, p. 175), but not the creation of something novel.

Indeed, the creation of something novel starts emerging from the last step in the epistemological process of creativity: the move from abstraction to idealisation, which is usually defined as the capability to change something to improve it. If we consider the ten glasses described above, we idealise whenever we can change their universal rule to improve it and, consequently, its particular application – and, most interestingly, speaking of changing something to improve it means speaking of both the two necessary conditions of creativity: first, speaking of changing means speaking precisely of novelty and, second, speaking of improving means speaking precisely of value. It is no coincidence that, according to contemporary philosophers working on idealisation, it means "misrepresentation" (Jones 2005, p. 185) and "assertion of a falsehood" (Jones 2005, p. 175): we "misrepresent" and "assert […] a falsehood" precisely because we change universal rules to improve them. For instance, we change the universal rule described above by adding the following subrule, which the ten glasses described above do not share: glasses are (also and necessarily) suitable for the kinds of drinks they contain. And, after changing their universal rule to improve it, we can improve its particular application by designing a glass that is novel (being different from our ten glasses) and valuable (being better than our ten glasses) – which means speaking precisely of creativity.

Thus, there is creativity when we move from abstraction to idealisation and when we move from idealisation to reality, i.e. the particular application of the universal rule we change. For instance, we are creative if we, first, add that glasses are (also and necessarily) suitable for the kinds of drinks they contain and, second, design a glass whose novel shape is better (than any other glass) for containing liqueur wines – which ultimately means that we are creative if we make our experience of drinking liqueur wines better.

Again, are we sure that artificial intelligence is "a very long way from that", i.e. creativity as we can define it from an epistemological perspective?

3. *Can (generative) artificial intelligence be creative?*

Let us address a case in point: *Edmond de Belamy*, which is the portrait produced by the kind of generative artificial intelligence, specifically generative adversarial networks (GANs), that its inventor defines as follows:

> The basic idea of GANs is to set up a game between two players. One of them is called the generator. […] The other player is the discriminator. […] The generator is trained to fool the discriminator. We can think of the generator as being like a counterfeiter, trying to make fake money, and the discriminator as being like police, trying to allow legitimate money and catch counterfeit money. To succeed in this game, the counterfeiter must learn to make money that is indistinguishable from genuine money, and the generator network must learn to create samples that are drawn from the same distribution as the training data (Goodfellow 2016, pp. 16-17. See also McCormack and d'Inverno 2012, Veale and Cardoso 2019, Anscomb 2021 and Bown 2021).

Basically, the discriminator cannot distinguish *Edmond de Belamy* from the thousands of human-made portraits painted between the 14th and the 19th centuries on which it is trained.

Obvious, which is the group of artists who generated *Edmond de Belamy* in 2018, specifies that it is a novel image (which is one of the two conditions of creativity, as we have seen). Indeed, it is neither a copy of the thousands of human-made portraits nor a collage of them nor an average of them, because it is produced by the generator, which does not know any of them. Obvious even uses the word "creation" to describe the production of *Edmond de Belamy*:

> Does it mean that an artist working with GAN algorithms makes no contribution to the process in terms of inventiveness? No. It simply means that the artist focuses her creativity on other variables of the process or uses a different kind of creativity, and that the visual creation becomes more and more delegated to the tool. Some of the aspects on which the artist focuses are the choice of the theme, research related to the decision to treat this theme, the search for inspiration (which translates here into the search and choice of database components used as input for the algorithm), the programming and fine-tuning of the algorithm and the whole process based on trial and error, and the choice of means of expression (Obvious 2020, p. 168, my translation).

Thus, on the one hand, "creativity" is attributed to humans ("the artist focuses her creativity on other variables of the process") and, on the other hand, "creation", specifically "visual creation", is attributed to artificial intelligence ("the visual creation becomes more and more delegated to the tool"). In the first case, "creativity" is at stake in several circumstances ("the choice of the theme,

research related to the decision to treat this theme, the search for inspiration […], the programming and fine-tuning of the algorithm and the whole process based on trial and error, and the choice of means of expression"). In the second case, "creation" is at stake in one circumstance ("the visual creation") – but speaking of "visual creation" means speaking of something crucial when it comes to creativity as the capability to produce something that is not only novel but also valuable, and especially the capability to produce something that is novel precisely to be valuable, i.e. better.

Indeed, speaking of "visual creation" means speaking of nothing less than the process that translates novelty and value into the artefact itself, i.e. the shape itself. We can choose both "the theme" (for instance, a kind of power that petrifies and devours) and the "means of expression" (for instance, painting). But we can hardly live up to the capability of "visual creation" proved by Picasso in *La Celestina*, which is defined "as the symbol for a devouring female whose power could petrify its victim" (Holloway 2006: p. 118). In other words, what most distinguishes Picasso from us is his exceptional capability to shape, precisely through his "visual creation", "the theme" that both he and we can choose. Thus, the attribution of "visual creation" means the attribution of nothing less than the exceptional capability to shape a kind of power that petrifies and devours, to the point of even shaping "the symbol [itself] for a devouring female whose power could petrify its victim" – the attribution of "visual creation" to artificial intelligence means thinking of *Edmond de Belamy* as capable as *La Celestina* of shaping exceptionally complex human experiences. Does it make sense? For instance, can we think of *Edmond de Belamy* as "the symbol for" melancholy (because of its dark colours and soft edges), specifically as a novel and better "symbol for" melancholy?

4. *Why (generative) artificial intelligence cannot be creative*

In what follows, I will answer the question posed above against the background of the epistemology of creativity as I have argued it in the second section.

Let us compare *Edmond de Belamy* and *La Celestina* through the following logical steps. First, in the case of *La Celestina*, we can identify the kind of epistemological process I have defined as the move from abstraction to idealisation. Indeed, we can reasonably argue that Picasso, no matter to what extent consciously and to

what extent unconsciously, first, abstracts the "universals" of petrifying and devouring after experiencing (both directly and indirectly) a variety of their cases and, second, idealises by changing their universal rules to improve them and, consequently, their particular application, i.e. *La Celestina* – which means, again, shaping something whose novelty makes it a better "symbol for" what petrifying and devouring mean. Thus, we can ultimately argue that Picasso is creative. Specifically, we can say that he can add novelty and value by ingeniously correlating the idea of petrifying and devouring with the idea of partial blindness: the healthy eye can exercise power over the present and, in addition, the blind eye can exercise power over the future (according to the classical meaning of blindness in Western art).

Second, in the case of *Edmond de Belamy*, we cannot identify the kind of epistemological process I have defined as the move from abstraction to idealisation. Indeed, we cannot reasonably argue that generative artificial intelligence, first, abstracts the "universals" of melancholy after experiencing (both directly and indirectly) a variety of its cases and, second, idealises by changing its universal rule to improve it and, consequently, their particular application, i.e. *Edmond de Belamy*. Conversely, we can identify the following kind of process. If it is true that it is the generator (which does not know any of the thousands of human-made portraits), and not the discriminator (which knows them), that far more directly produces *Edmond de Belamy*, it is also true that its shape does not result from abstraction – *Edmond de Belamy* results neither from abstraction nor from the move from it to idealisation, but from nothing more than trial and error, i.e. a kind of randomness, which means precisely that the generator tries "to fool the discriminator" by producing "samples that are drawn from the same distribution as the training data", as we have seen. In other words, *Edmond de Belamy* is far from a human being who, first, experiences melancholy directly in various ways, second, experiences it indirectly in various ways, third, reflects upon it, no matter to what extent consciously and to what extent unconsciously, and, fourth, shapes a novel and better "symbol for" it – *Edmond de Belamy* is far from a human being who makes sense of being a human being by shaping its meaning.[3]

But let us add the following thought experiment: let us imagine that the thousands of human-made portraits on which the discriminator is trained are chosen by Obvious as right representations of

[3] I cannot develop the argument of sensemaking (as opposed to randomness) in the necessarily limited space of a short article. But I worked on it in Chiodo 2024a and 2024b.

melancholy. Can we think of *Edmond de Belamy* as resulting from abstraction and idealisation? In other words, can we think of generative artificial intelligence as creative?

I propose to answer no for the following reason. Again, if it is true that it is the generator, and not the discriminator, that far more directly produces *Edmond de Belamy*, it is also true that its shape results from nothing more than trial and error, i.e. the kind of randomness described above. More precisely, even though there is a sense in which the discriminator, which is trained on right representations of melancholy, may lead the generator to produce *Edmond de Belamy* as something that may make us reflect upon melancholy, it is also true that it would happen randomly. Again, it would happen through trial and error when it comes "to fool[ing] the discriminator" by producing "samples that are drawn from the same distribution as the training data" – again, it would not happen through abstraction and idealisation as the foundation of the epistemological process of a human being who makes sense of being a human being by experiencing it directly, experiencing it indirectly, reflecting upon it and shaping its meaning.

Thus, *Edmond de Belamy* can be novel, but it cannot be valuable. If we happen to reflect upon melancholy when we see it, it is as random as when we happen to reflect upon the passage of time when we see traffic lights. Traffic lights have nothing important (and reliable) to teach us about the meaning of the passage of time. Analogously, *Edmond de Belamy* has nothing important (and reliable) to teach us about the meaning of melancholy. Conversely, *La Celestina* has something exceptionally important (and reliable) to teach us about the meaning of petrifying and devouring – more precisely, it is a novel shape to better teach us what petrifying and devouring mean, which is the reason why Picasso is exceptionally creative.

If it makes sense, does it mean that artificial intelligence is totally useless when it comes to creativity? I propose to answer no for the following reason: it can offer us novel opportunities to create value whenever we try to shape our making sense of ourselves as humans. For instance, *Edmond de Belamy* can (randomly) offer us insights into the correlation between dark colours and soft edges, on the one hand, and melancholy, on the other hand. Analogously, traffic lights can (randomly) offer us insights into the correlation between sudden changes, on the one hand, and the passage of time, on the other hand.

And we, as humans, can randomly shape something (as we do on a daily basis). For instance, if we scribble curved lines and Picasso, after seeing them and exclaiming "I got it!", draws one of

his doves, we are not creative and he is creative, because the curved lines we scribble do not result from his (exceptional) capability to draw a novel shape to better teach us what peace means, but from nothing more than the (trivial) capability to scribble (random) curved lines.

Thus, it may make more sense to stop comparing what artificial intelligence does with what we do rather than continuing to compete in a kind of race that is simply not playable by artificial intelligence: making sense of who we are – which is not only one of the best reasons to exercise our creativity but also one of the best things it can do.

References

Amabile T.M., *Creativity in Context*, Wesview, Boulder 1996.

Anscomb C., *Creative Agency as Executive Agency. Grounding the Artistic Significance of Automatic Images*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 79/4 (2021), pp. 415-427.

Boden M.A. *The Creative Mind. Myths and Mechanisms*, Basic Books, New York 1991.

Id., *Creativity and Artificial Intelligence*, in "Artificial Intelligence", 103 (1998), pp. 347-356.

Id., *Computer Models of Creativity*, "AI Magazine", 30/3 (2009), pp. 23-34.

Boden M.A., Edmonds E.A., *What Is Generative Art?*, in "Digital Creativity", 20/1-2 (2009), pp. 21-46.

Bown O., *Beyond the Creative Species. Making Machines That Make Art and Music*, The MIT Press, Cambridge 2021.

Brzeziński J., Coniglione F., Kuipers T.A.F., Nowak L. (eds.), *Idealisation I. General Problems*, in "Poznań Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities" 16 (1990a) (the entire issue).

Brzeziński J., Coniglione F., Kuipers T.A.F., Nowak L. (eds.), *Idealisation II. Forms and Applications*, in "Poznań Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities" 17 (1990b) (the entire issue).

Carruthers, P., *The Architecture of the Mind. Massive Modularity and the Flexibility of Thought*, Clarendon Press, Oxford 2006.

Cartwright N., Jones M.R. (eds.), *Idealisation XII. Correcting the Model. Idealisation and Abstraction in the Sciences*, in "Poznań Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities" 86 (2005) (the entire issue).

Chiodo S., *Come pensa un europeo. Epistemologia di un agire comune*, Carocci, Roma 2018.
Ead., *Predicted Humans. Emerging Technologies and The Burden of Sensemaking*, Routledge, Abingdon-New York 2024a.
Ead., *What AI 'Art' Can Teach Us About Art*, in "Journal of aesthetics & culture", 16/1 (2024b), pp. 1-13.
Ead., *Artificial Creativity?* (forthcoming).
Coniglione F., Poli R., Rollinger R. (eds.), *Idealisation XI. Historical Studies on Abstraction and Idealisation*, in "Poznań Studies in the Philosophy of the Sciences and the Humanities" 82 (2004) (the entire issue).
Csíkszentmihályi M., *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, Harper Collins Publishers, New York 1996.
Garroni E., *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.
Gaut B., *The Philosophy of Creativity*, in "Philosophy Compass", 12/5 (2010), pp. 1034-1046.
Goodfellow I., *NIPS 2016 Tutorial. Generative Adversarial Networks*, in "arXiv" 1701/160 (2016), pp. 1-15.
Holloway M., *Making Time. Picasso's Suite 347*, Peter Lang Publishing, Bern-New York 2006.
Jones, M.R. (2005), *Idealisation and Abstraction. A Framework*, in Cartwright and Jones 2005, pp. 173-217.
Kant I., *Kritik der Urteilskraft*, Edition Holzinger, Berlin und Libau 1790; transl. *Critique of the Power of Judgment*, ed. by Paul Guyer, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2000.
Locke J., *An Essay Concerning Human Understanding* [1690], ed. by P. Phemister, Oxford University Press, New York 2008.
Mayer R.E., *Fifty Years of Creativity Research*, in R.J. Sternberg (ed.), *Handbook of Creativity*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, pp. 449-460.
McCormack J. d'Inverno, M. (eds.), *Computers and Creativity*, Springer, Berlin-Heidelberg 2012.
Nowak L., *Abstracts Are Not Our Constructs. The Mental Constructs Are Abstracts*, in Brzeziński *et al.* 1990a, pp. 193-206.
Obvious, *La 'Famille de Belamy' e i 'Sogni elettrici di Ukiyo'. Reinterpretazioni e accelerazioni*, in A. Barale (a cura di), *Arte e intelligenza artificiale. Be my GAN*, Jaca Book, Milano 2020, pp. 166-193.
Runco M.A., *Updating the Standard Definition of Creativity to Account for the Artificial Creativity of AI*, in "Creativity Research Journal", 2023, pp. 1-5.

Stokes D., *A Metaphysics of Creativity*, in K. Stock, K. Thomson-Jones (eds.), *New Waves in Aesthetics*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2008, pp. 105-124.
Veale T., Cardoso F.A. (eds.), *Computational Creativity. The Philosophy and Engineering of Autonomously Creative Systems*, Springer, Cham 2019.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221536

Su una nuova e già vexata quaestio*: intelligenza artificiale e creatività*

Mario De Caro*

Abstract
This text examines the possibility of attributing creativity to artificial intelligence, beginning with Chomsky's critiques and a comparison between classical AI and contemporary systems based on deep learning. Through examples drawn from chess, mathematics, art, and poetry, the article argues that AI cannot be considered creative in the fully human sense of the term, as it lacks consciousness, intentionality, and subjective experience. Nevertheless, its outputs display significant forms of combinatorial and exploratory creativity, capable of producing original, surprising, and sometimes aesthetically compelling results. What emerges is a theoretical paradox: AI can generate creations without being, in the strict sense, a creator.

Keywords
Artificial intelligence; creativity; aesthetics; art; chess

Una questione filosoficamente centrale nel dibattito contemporaneo sull'intelligenza artificiale riguarda la creatività. Secondo una tesi molto diffusa, le entità artificiali non sono, né potranno mai essere, autenticamente creative perché, quando operano, si limitano ad applicare la loro enorme capacità computazionale ai dati e alle regole che ricevono da noi o ricavano dalla rete. I risultati possono essere sorprendenti, ma non per questo possono essere riguardati come creativi in senso proprio.

Prima di discutere questa tesi, occorre ricordare che offrire una definizione di creatività non è semplice. Si tratta di un concetto multidimensionale e contestuale: se ne parla nella scienza, nell'arte, nella tecnologia, nella matematica, nella vita quotidiana, nei giochi, nel business e persino in ambiti militari o criminali. In termini generali, si può però dire che la creatività è la capacità di generare idee nuove, inattese e significative, combinando elementi preesistenti in modi originali oppure scoprendo connessioni capaci di ridefinire il senso di un problema o di una situazione. Secondo molti, i sistemi artificiali non possiedono questa capacità e non potranno mai possederla.

* Università Roma Tre, mario.decaro@uniroma3.it

Una delle argomentazioni più influenti a favore di questa tesi è stata formulata da Noam Chomsky e che riguarda il linguaggio e, più in generale, la presunta incapacità dell'IA di produrre novità autentiche. Chomsky è sempre stato scettico sulla possibilità che l'IA divenga creativa, tanto nella sua versione simbolica quanto nelle forme più recenti basate su deep learning. Secondo lui, la creatività linguistica umana dipende dalla capacità innata di produrre e comprendere, sulla base di regole sintattiche profonde, un numero indefinito di frasi mai udite prima. È il senso del celebre argomento della povertà dello stimolo: i bambini ricevono un input linguistico troppo limitato per spiegare la rapidità e la ricchezza con cui acquisiscono il linguaggio; occorrerebbe quindi postulare una grammatica universale innata.

In questa prospettiva, i sistemi dell'IA classica, fondati su regole esplicite e manipolazione deterministica di simboli, possono al massimo simulare alcuni aspetti del comportamento linguistico umano, ma non possedere autentica creatività. Essi ricombinano simboli secondo regole predefinite: non producono idee nuove, ma eseguono istruzioni con grande efficienza. Questa obiezione è molto convincente quando è riferita all'IA classica. Due esempi lo mostrano bene: la dimostrazione del teorema dei quattro colori e i programmi scacchistici tradizionali.

Nel 1852 Augustus De Morgan, riprendendo l'intuizione di uno studente, formulò la congettura secondo cui quattro colori sono sufficienti per colorare qualunque mappa in modo che regioni adiacenti non abbiano mai lo stesso colore. Per oltre un secolo i matematici tentarono di risolvere il problema. Nel 1976 Kenneth Appel e Wolfgang Haken usarono un computer per analizzare 1.936 configurazioni possibili e riuscirono così a dimostrare il teorema. La loro dimostrazione incontrò inizialmente molte resistenze, poiché una parte essenziale del lavoro non era verificabile passo per passo da esseri umani. Tuttavia, col tempo, l'uso del computer in matematica divenne pratica accettata. Ai nostri fini, però, il punto è che il computer non diede alcun contributo creativo: mise a disposizione soltanto una potenza di calcolo superiore a quella umana.

Qualcosa di analogo vale per i programmi scacchistici tradizionali. Nel 1997 Deep Blue sconfisse Garry Kasparov; da allora i programmi sono di gran lunga superiori a qualunque giocatore umano. Tuttavia, sino al 2017 la loro forza dipendeva in larga misura dalla capacità di analizzare milioni di posizioni al secondo, dall'uso di principi tattico-strategici elaborati dagli esseri umani e da enormi database di partite. Stockfish, per esempio, poteva valutare circa 60 milioni di posizioni al secondo e prevedere sequenze molto pro-

fonde, ma non per questo mostrava creatività nel senso forte del termine. Seguiva la teoria scacchistica umana e la applicava con un'efficienza impensabile per noi.

A partire dal 2017, però, il quadro è cambiato. Nel mondo degli scacchi artificiali è comparso AlphaZero, un sistema di IA basato su reti neurali profonde e apprendimento per rinforzo. Prima di arrivare a questo punto, consideriamo la critica che Chomsky (2023) ha rivolto anche alla nuova IA. A suo giudizio, ChatGPT e gli altri LLM non sono altro che «motori statistici» per il riconoscimento di schemi: sistemi che si nutrono di enormi quantità di dati e producono la risposta più probabile. Per questo Chomsky li descrive come una forma di «plagio high-tech»: essi non creerebbero contenuti originali, ma riprodurrebbero e modificherebbero materiale esistente.

Questa critica riprende l'idea secondo cui la creatività linguistica umana non deriva dall'apprendimento statistico, ma da una struttura cognitiva innata. Tuttavia, negli ultimi decenni l'argomento della povertà dello stimolo è stato ampiamente discusso. Michael Tomasello (2003), per esempio, ha sostenuto che i bambini ricevono un input linguistico molto più ricco e strutturato di quanto ipotizzato da Chomsky e che la creatività linguistica nasce dall'uso concreto del linguaggio in contesti comunicativi, attraverso imitazione, intenzionalità condivisa, interazione sociale e generalizzazione di schemi appresi.

Se Tomasello ha ragione, la creatività linguistica degli LLM è meno distante da quella umana di quanto Chomsky ritenga. In entrambi i casi, infatti, essa presuppone l'apprendimento da dati linguistici osservabili e la capacità di combinare e generalizzare forme apprese. Naturalmente restano differenze profonde: il linguaggio umano nasce dall'interazione sociale, dalla comprensione delle intenzioni comunicative e dalla cooperazione; gli LLM, almeno oggi, non possiedono intenzionalità né comprensione pragmatica nel senso umano. Ma queste differenze non bastano a concludere che la nuova IA non possa manifestare alcuna forma di creatività.

Un elemento importante della creatività umana è infatti il riconoscimento di pattern. Esso svolge un ruolo cruciale in molti ambiti e spesso opera a livello intuitivo o subconscio. Il celebre episodio di Ramanujan lo illustra bene: quando Hardy gli disse di essere arrivato in taxi con il numero 1729, che gli pareva privo di interesse, Ramanujan rispose subito che era il più piccolo numero esprimibile come somma di due cubi in due modi diversi. In un istante aveva riconosciuto una struttura numerica non ovvia. Lo stesso vale in molti campi: nella teoria dei numeri, nell'astronomia

di Keplero, nell'etologia, nella medicina, nella finanza e nell'arte. Il riconoscimento di pattern è dunque una componente essenziale della creatività.

La nuova IA eccelle precisamente in questo. Torniamo allora ad AlphaZero. Questo programma, sviluppato da DeepMind, sconfisse nettamente Stockfish pur analizzando molte meno posizioni: circa 60.000 al secondo contro i 60 milioni di Stockfish. La sua forza non stava nella forza bruta, ma nell'apprendimento. AlphaZero conosceva soltanto le regole di base degli scacchi; non gli erano stati forniti né principi strategici umani né database di partite. Attraverso milioni di partite contro sé stesso, il sistema migliorava per tentativi ed errori, rafforzando le strategie vincenti.

Il risultato fu sorprendente. I migliori scacchisti umani, analizzando le partite di AlphaZero, notarono mosse geniali, talvolta difficili da comprendere, capaci di mettere in discussione alcuni principi tradizionali del gioco: il valore relativo dei pezzi, l'importanza della struttura pedonale, la preferibilità di certi arroccamenti, il senso dei sacrifici posizionali. Molti paragonarono il suo stile a quello dei giocatori più spettacolari della storia, da Mikhail Tal a Bobby Fischer. AlphaZero non enumerava meccanicamente tutte le possibilità; individuava configurazioni promettenti e imparava schemi strategici emergenti dall'esperienza. Noi non sappiamo spiegare in modo completo come ottenga questi risultati, ma è difficile negare che qui vi sia almeno una forma di creatività.

Risultati analoghi sono emersi anche in altri giochi. AlphaZero ha superato sistemi artificiali e campioni umani nel go e nello shogi, giochi di scacchiera computazionalmente più complessi degli scacchi. Anche in questi casi, gli sono state fornite solo le regole di base: per il resto, ha imparato autonomamente. Ciò mostra che la nuova IA non si limita sempre a eseguire istruzioni umane: può esplorare spazi di possibilità, selezionare strategie non ovvie e produrre soluzioni che appaiono innovative persino agli esperti.

Anche in matematica la nuova IA ha ottenuto risultati rilevanti. FunSearch, per esempio, ha contribuito alla comprensione di problemi di matematica combinatoria, mentre DeepMind ha sviluppato ricerche in teoria dei gruppi e topologia volte a guidare l'intuizione matematica umana. È possibile che, in futuro, parte dell'attività matematica più creativa venga automatizzata e che i matematici dedichino molto tempo a comprendere dimostrazioni prodotte da sistemi artificiali. Anche in questo caso, dunque, la creatività artificiale non sostituisce semplicemente quella umana: può trasformarne le condizioni e gli strumenti.

Nel campo dell'arte i risultati sono altrettanto sorprendenti. Un

episodio simbolico è stata la vendita, nel 2018 da Christie's, del *Portrait of Edmond Belamy*, generato dall'IA, per 432.500 dollari. Da allora l'IA generativa è stata impiegata nell'arte digitale, nella musica, nel design, nella sceneggiatura, nella scrittura teatrale, nel restauro e nell'attribuzione delle opere. Un ambito che molti ritenevano più difficilmente accessibile era la poesia, per via delle sue peculiarità lessicali, prosodiche, metriche e semantiche.

Eppure anche qui gli sviluppi sono notevoli. Si può chiedere a un modello generativo di comporre versi nello stile di Petrarca e ottenere risultati sorprendentemente plausibili. Naturalmente ciò non significa che l'IA sia Petrarca, né che abbia un'esperienza poetica del mondo. Ma pochi anni fa una simulazione stilistica di questo genere sarebbe stata impensabile. Inoltre, uno studio di Brian Porter ed Edouard Machery (2024) ha mostrato che molti lettori non riescono a distinguere poesie composte da ChatGPT da poesie scritte da autori umani; anzi, in certi casi giudicano migliori quelle generate dall'IA. È un risultato importante, anche se va interpretato con prudenza: può dipendere da bias antropocentrici, dalla familiarità dei modelli stilistici, o dal fatto che i testi generati sono spesso più accessibili di quelli originali. Tuttavia, esso segnala che l'IA è ormai capace di produrre testi dotati di qualità estetiche riconoscibili.

A questo punto sorge un'obiezione: le opere prodotte dall'IA sarebbero convenzionali e parassitiche. Possono imitare Caravaggio, Matisse, Vivaldi, Schubert, Shakespeare o Ginsberg, ma non inaugurano nuovi paradigmi. L'obiezione è seria, ma non decisiva. Quanti artisti umani hanno davvero rivoluzionato il proprio campo? Pochissimi. Eppure attribuiamo creatività anche ad artisti che lavorano entro stili consolidati, producendo opere dignitose, interessanti, talvolta eccellenti. Il petrarchismo, per esempio, ha segnato per secoli la cultura europea: molti grandi poeti furono, in modi diversi, eredi e imitatori di Petrarca. Non tutta la buona arte è rivoluzionaria.

In proposito è utile la distinzione proposta da Margaret Boden (2004) tra tre forme di creatività. La prima è la creatività combinatoria, che riassembla idee o concetti esistenti in modi nuovi: in questo ambito l'IA generativa ottiene spesso risultati notevoli. La seconda è la creatività esplorativa, che opera dentro uno spazio di regole dato e ne scopre possibilità ancora non realizzate: anche qui l'IA può essere efficace, per esempio nella generazione di immagini, musica o testi secondo stili determinati. La terza è la creatività trasformazionale, che modifica le regole stesse di un campo, come accade con Caravaggio, Joyce o Schönberg. È

ragionevole dire che l'IA non abbia ancora prodotto esempi convincenti di questa terza forma; resta però aperta la questione se possa farlo in futuro.

C'è infine un'obiezione più profonda. Secondo molti, per attribuire creatività non basta considerare il prodotto finito: bisogna guardare anche al processo. La creatività umana implica intenzione, coscienza, esperienza soggettiva, lotta con il medium, ripensamenti, desiderio di esprimere qualcosa. Un algoritmo, non soffrendo né riflettendo, produrrebbe opere vuote, prive della profondità che deriva dall'esperienza umana.

Questa osservazione coglie un punto importante. Tuttavia, nella storia dell'arte esistono pratiche in cui l'artista rinuncia deliberatamente al controllo cosciente. I surrealisti promossero l'automatismo; John Cage usò il caso come criterio compositivo; Pollock e de Kooning misero al centro il gesto, l'immediatezza, la sospensione della struttura razionale. In questi casi l'opera nasce anche dalla limitazione dell'intenzionalità cosciente. L'arte dell'IA può essere vista come una radicalizzazione digitale di questa estetica della rinuncia: input, algoritmi e reti neurali producono forme originali senza un progetto soggettivo interno.

Resta però una differenza decisiva. Breton, Cage o Pollock decidevano intenzionalmente di sospendere il controllo; l'IA non decide nulla, perché non possiede coscienza, volontà o intenzionalità. La vera novità dell'arte artificiale è allora questa: essa manifesta forme di creatività senza che vi sia, all'origine, un creatore nel senso pienamente umano del termine. Ciò solleva questioni estetiche, etiche ed epistemologiche del tutto nuove.

In conclusione, non possiamo attribuire all'IA la creatività palingenetica di un Petrarca, di un Caravaggio o di uno Schönberg. Ma sembra ormai ragionevole riconoscerle una creatività più ordinaria, combinatoria ed esplorativa: la creatività di chi opera entro stili e paradigmi dati, producendo risultati sorprendenti e talvolta esteticamente riusciti. L'IA non è un'artista, perché non ha coscienza, intenzionalità né volontà. Tuttavia produce creazioni; e dunque ci pone di fronte a un paradosso: creazioni senza creatori, poesie senza poeti. Forse è giunto il momento di ripensare alcune delle nostre categorie estetiche.

Bibliografia

Boden M., *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, Routledge, London 2004.

Chomsky N., Roberts I., Watumull J., *The False Promise of ChatGPT*, in "The New York Times", 8 March 2023.
Porter B., Machery E., *AI-generated poetry is indistinguishable from human-written poetry and is rated more favorably*, in "Scientific Report", 14 (2024), 26133, DOI:10.1038/s41598-024-76900-1.
Tomasello M., *Constructing a Language: A Usage-Based Theory of Language Acquisition*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2003.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221537

The microscopic and the colossal. The mystery of Michelangelo's seal ring and Hegel's cryptic reflections

Francesca Iannelli, Alain Patrick Olivier*

Abstract

The present paper offers a philosophical reading of a brief yet cryptic hapax in Hegel's Berlin *Lectures on Aesthetics* (1820-1821): the reference to the so-called "seal ring of Michelangelo". Rather than treating this mention primarily as a problem of attribution or reception history, the essay interprets it as a philosophically charged figure within Hegel's system of art. The microscopic carnelian gem, depicting a Bacchanalian scene, is shown to function as a conceptual counterpoint to Michelangelo's usual association with the colossal, thereby destabilizing a central polarity in Hegel's philosophy of art between monumentality and microscopic dimension.

By foregrounding the philosophical significance of scale, the article proposes that the seal ring functions as a microcosm within the macrocosm of Hegel's aesthetics. Read in this way, the passage reveals a latent "micrological" dimension of Hegel's philosophy, in which the smallest work of art discloses essential tensions between antiquity and modernity, form and excess, vision and feeling, sobriety and bacchanalian revel.

Keywords

Hegel's Aesthetics; Michelangelo; Glyptic art; Seal ring; Bacchanal; Nude;

Nichts ist vielleicht schwerer
als eine sichere Kenntniß von geschnittenen Steinen
J.W. Goethe

Das Wahre ist der bacchantische Taumel, an dem
kein Glied nicht trunken ist,
und weil jedes, indem es sich absondert, ebenso
unmittelbar sich auflöst,
ist er ebenso die durchsichtige und einfache Ruhe.
G.W.F. Hegel

1. *The "Siegelring" in Hegel's Berlin Lectures on Aesthetics*

In a passage from the first course of Lectures on Aesthetics held in Berlin in the winter semester of 1820-21, Hegel mentioned

* Università degli studi Roma tre, francesca.iannelli@uniromatre.it; Université de Nantes, Alain.Olivier@univ-nantes.fr

a small and extraordinary piece of glyptic art, known as the 'Siegelring des Michelangelo' (or *Cachet de Michel Ange*):[1]

> die Edelsteine sind zu erhobener Arbeit, Camäen, und zu vertiefter, Intaglios, gebraucht worden. Die Kunst der Alten ist darin höchst vollkommen gewesen; so z. B. sind auf dem Siegelringe des Michael Angelo 9 Figuren von höchster Schönheit, die, selbst durch das Vergrößerungsglas betrachtet, die höchste organische Schönheit zeigen. diese Kunst ist eine Kunst des Gefühls zu nennen, denn bei dem Schleifen der Steine muß der Künstler sich fast nur auf sein Gefühl verlassen, da er fast gar nicht dabei sehen kann (GW 28.1, p. 151).

It is probably the smallest work of all those mentioned in the Berlin Lectures on Aesthetics: a carved carnelian, 15.5 mm long and 12 mm wide, which stands out for its 'balanced' Dionysian and Bacchic atmosphere, also known as 'Vendanges' or 'Bacchanalia'. This microscopic work of art has so far been given little consideration by international *Hegel Forschung*.[2] In the posthumous edition of Hegel's Lectures on Aesthetics edited by Heinrich Gustav Hotho, as well as in all its countless translations, no mention is made of this work of art. One wonders: what is the reason for such silence? The explanation may lie in the arbitrary selection made by Hotho, Hegel's pupil and future art historian, who published Hegel's *Aesthetics* (1835-38;1842[2]) completely ignoring the first Heidelberg course of 1818[3] and excluding the manuscript sources of the auditors who documented the first Berlin course of 1820-21, in order to use exclusively sources from the second (1823), third (1826) and fourth (1828-29) Berlin courses, in which there is no longer any reference to the seal ring – although references to gems (and the use of magnifying glasses) still appear in these later courses (Kehler 1826, p. 180), as well as to "Steinkunst" and the sentimental involvement implicit in its creation (Heimann 1828-29, pp. 102-103; GW 28.3, p. 1108).

[1] This research was conducted within the Project "Intersections: Real museum, ideal museum, virtual museum with and beyond Hegel" at the Italian Institute of Germanic Studies in Rome, Italy (2023-2025). – We must point out here (as authors of this essay) that we had the opportunity to admire the so-called 'seal ring' or 'Bacchanal' at the *Bibliothèque nationale de France* in Paris, where it is currently kept (see http://medaillesetantiques.bnf.fr/ark:/12148/c33gbf716), and to have a valuable conversation with Mathilde Avisseau-Broustet, Director of the Department of Coins, Medals and Antiquities, to whom this article owes a great deal. See Avisseau-Broustet 1997.

[2] A single reference can be found in Bernadette Collenberg-Plotnikov's commentary in GW 28.4, 1312.

[3] For a more complete contextualisation of the extraordinary discovery of over 5,000 pages of manuscripts documenting almost all of Hegel's lectures in Heidelberg, including a manuscript by F.W. Carové that contains the complete text of G.W.F. Hegel's first aesthetics course in 1818, see Vieweg, Illies, Iannelli, Fuchs 2023.

Therefore, Hegel refers to Michelangelo's seal ring only once in his Berlin Lectures, making it a *hapax*. This brief, passing reference is rather cryptic to us today, although it may have been easier for Hegel's contemporaries to decipher. One might wonder: was the philosopher alluding to an ancient seal that Michelangelo owned and wore? Or did he suppose that the modern master had been inspired by such a tiny masterpiece of antiquity to create other works of the Italian Renaissance? In his Lectures on Aesthetics held in Berlin, Hegel refers to this carving in the section dedicated to sculpture and therefore to the "art of the ancients". According to Hegel, therefore, the seal ring in question does not appear to have been created during Michelangelo's lifetime, but rather to be an ancient piece owned by the great master. Furthermore, Hegel states that nine figures are depicted on this seal ring, which can be observed through a "magnifying glass", which is an important but at the same time misleading indication, because in reality there are more figures: as many as 12 or even 15, depending on whether or not one considers the secondary figures, namely a child and two cupids carved into the carnelian. Furthermore, one may wonder whether Hegel is referring here to a direct experience of such a precious gem[4] or to an indirect aesthetic reception, mediated by casts and copper engravings or copies. Furthermore, we can discuss the function and meaning of this reference within the Lectures on Aesthetics, i.e. within Hegel's artistic system. Finally, this reference to the seal ring seems to contradict the conception of Michelangelo as an artist of the colossal, which is found both in Aesthetics (for example, GW 28.1, p. 120) and in the Philosophy of World History. Therefore, it is possible to broaden and also problematise, more generally, Hegel's complex relationship with Michelangelo, recently masterfully discussed by Paolo D'Angelo (2019) in relation to Raphael and Leonardo.

2. *A brief history of the mysterious seal ring*

The history of the seal ring is recounted in detail (albeit not without errors in dating and attribution) in Pierre-Jean Mariette's *Traité des pierres gravées* (1750), which describes the events sur-

[4] This does not, of course, refer to direct use by the philosopher, because the seal was kept in Paris and Hegel did not visit the city until 1827, several years after mentioning it in his first Berlin course on aesthetics in 1820-21. Rather, it alludes to the possible account of an experience shared with Hegel by other intellectuals of the time or simply imagined.

rounding the 'cachet de Michel Ange'. The gem was purchased in 1686 by King Louis XIV from the son of the collector Toussaint Lauthier. It was in fact considered to be the property of Michelangelo (Schnapper 1988, pp. 166-157; see also Murr, 1804, pp. 211-213; Meyer 2000, pp. 399-415):

> Un orfèvre de Boulogne nommé Augustin Tassi l'eut après la mort de Michel Ange, et la vendit à la femme d'un intendant de la Maison des Medicis. Au commencement du dernier siècle le sieur Bagarris qui a été en garde du Cabinet de Henri IV, l'acheta des héritiers de cette Dame, qui étaient de Nemours, huit cents écus, somme bien considérable (…). Le sieur Lauthier le père l'eut après la mort de cet Antiquaire, de Madame duMay son héritière (…) or ce font les enfants dudit sieur Lauthier qui l'ont vendu au Roi Louis XIV (Mariette 1750, p. 60).[5]

The piece was praised by Mariette as the most beautiful piece belonging to the King and perhaps of the world (*Ibid.*). Louis XIV also particularly appreciated it and often wore it on his finger. Since 1719, the stone has been kept in the *Musée du Cabinet des Médailles* of *the Bibliothèque nationale de France* (Dumersan 1819, pp. 34-35).[6] It should be noted that in the 18th and 19th centuries, gems were highly praised, both economically and scientifically (Hansson, 2014). The price of a seal ring could therefore be higher than the cost of a painting or sculpture by Michelangelo. The material used for this microscopic masterpiece is carnelian, known since ancient times to turn red and slightly translucent when heated. Before the French Revolution, it was not unusual for these pieces to be made into rings, but then the gold was melted down, which may explain why Michelangelo's more recent seal ring is so called, even though there is no longer a ring.

Winckelmann mentioned the seal in his description of Baron von Stosch's collection as a "Pâte de verre tirée du Cab. du Roy de France. Une Bacchanale connue sous le nom de Cachet de M. Ange" (Winckelmann 1760, p. 285). He was familiar with Mariette's writing (see Pomian 2000). In fact, the seal ring is also mentioned by several of Hegel's contemporaries: from Karl Philipp Moritz (1791) to Johannes Gurlit (1798, pp. 24-26).

Moritz describes the carnelian as:

> der schönsten Werke des Alterthums, das unter der Nahme: der Siegelring des Michel Angelo, allgemein berühmt ist (Moritz 1791, p. 247).

[5] See also Murr, 1804, pp. 211-213; Meyer 2000, pp. 399-415.

[6] The Cabinet du Roi was the only museum in Paris on the eve of the Revolution. See Pomian 2021.

Scholars such as Goethe in Weimar and Christian Gottlob Heyne in Göttingen were collectors.[7] In his role as Director of the University Library (now known as the *Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen*), Heyne had acquired, in addition to all the archaeological literature available at the time, plaster casts of ancient statues and a series of dactylotheques (see Kockel & Graepler & Angelova 2006). Until the mid-19th century, before photography made it easier to document works of art, casts circulated widely, particularly in Italy, a favourite destination on the Grand Tour.[8] Since he did not travel to Italy, it is quite likely that Hegel may have seen the work elsewhere, perhaps in Weimar, through a copy or drawing, or through an account (Heres 1977, p. 193; Buschmeier 2013). The *Klassik Stiftung* in Weimar has a superb drawing of the 'Siegelring' by the Danish-German painter Asmus Jacob Carstens, one of the most committed artists of German Neoclassicism (Fig. 1).[9]

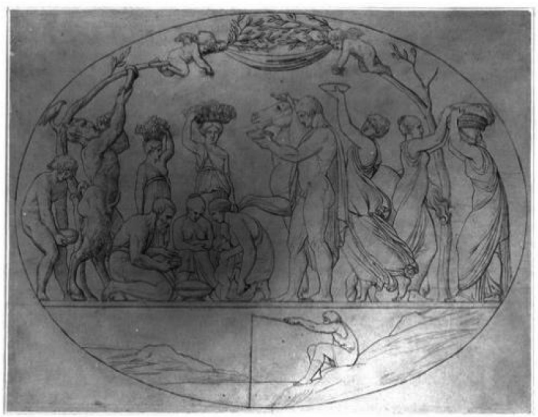


Fig. 1
Asmus Jacob Carstens (1754-1798)
Bacchanal nach dem sogenannten "Siegelring des Michelangelo"
Klassik Stiftung Weimar
Available at https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/10-2020-0063/

[7] On Goethe's encyclopaedic collection, see Iannelli 2025.
[8] An 18th-century copy is preserved, for example, in Palazzo Pitti in Florence: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900130404
[9] https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/10-2020-0063/

Over time, several drawings and engravings were made and published, more or less faithful to the original.[10] The first was the drawing by Madame Élisabet Sophie Cheron in 1709 (preserved at the British Museum; Fig. 2).



Fig. 2 Élisabeth-Sophie Chéron and Bernard Picart, ca. 1709, brush drawing with grey-brown wash, touched with white, pen and black ink, 15 x 18.5 cm (oval). British Museum.
Photo: © The Trustees of the British Museum.

This sparked a heated debate in early 18th-century France, focusing on the subject depicted in the engraving, its possible author, its date and the accuracy of the 'reproduction', which some believed should be more pictorial and others more minimalist. For some, the carnelian, which was engraved during the time of Alexander the Great, depicts him as a god during the grape harvest with his warhorse. This is attested by Murr, who recalls the position of the Jesuit theologian and philosopher René-Joseph de Tournemine (1661-1739):

> Il fit un éloge pompeux de la cornaline antique et de la copie qu'en avait faite Madame Le Hay, dans une description de ce monument qu'il publia peu de temps après que l'estampe en eut paru. Ce fut là qu'il avança que cette antique était un

[10] For example, the much-discussed drawing by Madame Chéron from 1709. On this see Altun, 2024; Mariette reproduces an engraving, which is actually very different from the original. On the subject of reproductions, see Décultot 2010; Casazza and Gennaioli 2010.

ouvrage de Pyrgotéles, que le sujet était une vendange, et qu'Alexandre qui s'en servait de cachet, l'avait fait graver, lorsque vainqueur des Perses, et méditant la conquête des Indes, il affectait de prendre le nom et les ornements de Bacchus (Murr 1770, p. 351).

For others, it is a banquet in honour of Bacchus and in commemoration of his rebirth. Still others believe it depicts a festival in Athens called Puanepsie, during which the victorious return of Theseus from the Minotaur was celebrated (see Meyer 2000). Unless it is considered a simple scene of the grape harvest ('Vendanges'), in which people are engaged in various activities and the man in the centre is simply the owner of the vineyard (Murr 1770, p. 351).

In modern times, it was customary for Renaissance artists to take motifs from ancient gems and draw inspiration from them for drawings, paintings or sculptures. It is possible that Michelangelo was inspired by an ancient piece of this type when painting the figures in the Sistine Chapel. Among the engraved figures, there are, on the right, two women participating in the Bacchic grape harvest, carrying a covered basket. The composition of the seal ring is reminiscent of a fresco by Michelangelo (from 1508) that decorates a vault of the Sistine Chapel (Fig. 3).



Fig. 3
Michelangelo Buonarroti: 'Judith and Holofernes' Sistine Chapel (detail).
Apostolic Palace of the Vatican, Fresco 1509.
Available at https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_Judith_and_Holofernes_03.jpg

This fresco immortalises the bloody but 'serene' scene of Judith and her servant helping her carry the severed head of Holofernes, which lies half-covered by a cloth on a large tray, on which the severed head of the commander is visible, which some believe to be nothing more than a secret self-portrait of Michelangelo himself.

It is possible that Michelangelo was inspired by the ancient Bacchanalia (and therefore drew on ancient beauty) for these figures in the Sistine Chapel, or rather by the seal ring, as some authors believe (Meyer 2000). For a long time, it was believed that the seal ring was ancient. The original was initially attributed to Pyrgoteles, an ancient Greek engraver, as did Tournemine.

At the end of the 18th century, Murr (1770) contributed to spreading another line of attribution supported by the 'connoisseurs' of the time, according to which the carnelian was made by the refined Italian engraver Pier Maria Serbaldi da Pescia (1455-1522), based on an iconographic association evoked by the image of the fisherman engraved on the bottom of the gem:

> Tous les Connoisseurs sont à présent d'accord, que Pier Maria da Pescia […] ait gravé cette Pierre d'après le dessein de Michel-Ange, comme la figure du pêcheur dans l'Exergue l'indique clairement (Murr 1770, I, p. 375).

The carnelian artwork would therefore date back – according to 18th-century European connoisseurship – to the 16th century and would have been created by Pescia based on the model of the great Italian artist. It could therefore have a macabre (indirect) reference to the severed head of Holofernes painted by Michelangelo, even though the severed head is not visible in the seal. These hypotheses were mostly corroborated (indirectly) by an undisputed authority such as Giorgio Vasari. Murr himself refers to Vasari. Pescia was praised by Vasari (1568, III, vol. I, p. 291) as a "great imitator of ancient things" ("grandissimo imitatore delle cose antiche"), a model of expertise in carving:

> quest'arte tanto difficile, poi che intagliando in cavo, che è proprio un lavorare al buio, da che non serve ad altro che la cera per occhiali a vedere di mano in mano quel che si fa ["this art so difficult, since carving in hollow, which is like working in the dark, where nothing but wax glasses are needed to see what one is doing from hand to hand" (*Ibid.*; Our translation)].

Pescia was later identified by Italian antiquarians (Raspe, 1772, pp. 636-637) and then by European connoisseurs as the probable author of a carving that was controversial for its extraordinary beauty, difficult to imagine at the dawn of modernity.

Precisely for the same reason, namely its unrivalled beauty, many intellectuals, such as René-Joseph de Tournemine, came to the opposite conclusion and thought that the seal that enchanted Hegel was ancient, ruling out the possibility that such a superb carving could have been made during the Renaissance (Murr 1804). Hegel (GW 28.1, p. 151) seems to be of the same opinion when, in the semester of 1820-21, he emphasises "die höchste organische Schönheit" (the highest organic beauty). The carnelian gem he so admired, in which the art of the ancients was absolutely perfect, was perhaps too beautiful for him to have been conceived in the modern age.

Yet this microscopic and mysterious work may not be ancient at all. The work of art may have been called 'Michelangelo's seal ring' not only because it may have been carved by Pescia or because it belonged to the Italian master, but also because Michelangelo may have conceived the entire scene. Pescia would then have carved the stone based on his design. However, there is no reliable evidence that Pescia is the author of the work: this is an assumption made by 18th-century connoisseurs, which was already circulating in the antiquarian tradition, based mainly on the figure of the fisherman in the exergue, interpreted as the 'speaking signature' of the modern engraver, conveyed by Murr (1770), which he himself would later deny.

Murr's only plausible 'onomastic' hypothesis – which, however, defines, with extreme caution, as mere conjecture – is that the author was Allion (Murr 1804, p. 236). The fisherman in the exergue could therefore be a logogriph of an ancient engraver, and the Greek term ἁλιεύς / alus (fisherman) could allude to the name of the ancient engraver, hence the possible connection with Αλλίων/ Allion, the presumed Greek engraver of high-quality gems.[11] The association with Michelangelo would then be merely a question of a collector's item, suggested by the fact that the carnelian was in his possession. Murr (1804, p. 244) concludes, however, that 'la gravure est grecque et très ancienne', but explicitly rejects that it was made by Pyrgoteles (according to the attribution put forward by René-Joseph de Tournemine), and distances himself from the hypothesis, still supported by him in 1770, of the possible authorship of Pier Maria da Pescia, who, among other things, does not sign any of his works with the image of a fisherman.[12]

[11] The recurring name (Αλλίων), often in the genitive form on gems, was in fact an indication of forgery and confusion with Dalion (Δαλίων), a gem engraver who lived at the beginning of the Roman Empire. On the question of the gems of the engraver Allione, cf. Tassinari 2015.

[12] We are grateful to Mathilde Avisseau-Broustet for this observation.

Murr (1804, p. 210) himself therefore felt the need to return to this "chef-d'œuvre de la Gravure" at the beginning of the 19th century, aware that a definitive answer on the authorship of the mysterious seal was difficult, stating: "et pour moi je ne doute nullement que, si le Graveur revenait, il ne parût étonné de toutes les idées singulières qu'on lui prête" (Murr 1804, p. 238). By opting for the ancient attribution of this microscopic and mysterious engraving, he nevertheless paved the way for the Hegelian interpretation.

3. *The microscopic in the field of Aesthetics*

This tiny work of art undoubtedly deserves our attention, even from a speculative point of view, for the theoretical challenges it poses to interpreters of philosophy, and in particular of Hegelian Aesthetics. The mysterious work of art and the mention in the Berlin course of 1820-21 seem at once unique but also exemplary of the way Hegel refers to works of art in general, of how his reflection on the whole is intertwined with his reflection on the individual piece.

In any case, this example highlights not only the organic beauty and artistry of the ancients, but also the value of the microscopic in the field of Aesthetics. Therefore, in the Philosophy of Art – as in Michelangelo's assessment – one must not only consider the colossal, but also the smallest and the masterful artistry of the smallest. Hegel's Aesthetics can therefore also be read under a 'microscope', as if it were a macrocosm containing countless microcosms. The entire architecture of the Lectures on Aesthetics, if not Hegel's philosophy in general, therefore deserves to be observed with a 'magnifying glass'.

If we consider the passage in the 1820-21 lectures, we can see that this tiny masterpiece has a specific function here, namely to constitute the transition from classical ancient art to modern or romantic art and, in addition, to convey the transition from sculpture to painting. In the 1823 Lectures on Aesthetics, for example, this transition is implemented through a reference to bas-relief in antiquity (GW 28.1, p. 472; en translation, p. 388). The seal ring therefore has a function similar to that of bas-relief: like a bacchanal, it is a representation of a group in terms of content and, from a formal point of view, still a sculpture. From a systematic point of view, considering the logic that runs through and 'shakes' the material, it can be seen as a transition

from space (i.e. three dimensions) to surface (and therefore two dimensions). This also means a reduction, from the logic of space to the logic of time, from the logic of exteriority to the logic of interiority. The ambiguity of the work (poised between antiquity and modernity, between sculpture and painting) can be explained in terms of artistic technique and, consequently, its function within the philosophical system.

Hegel's interest in this work of art does not only concern the relationship between the observer and the work of art through the reference to the magnifying glass, but also the artist's relationship with his work and his labour, where the philosopher refers to the polishing of stones ("Schleifen der Steine") and an art of feeling ("Kunst des Gefühls") (GW 28.1, p. 151). This is therefore not just about history, not just about the work of art itself, but also about a transcendental relationship between the senses. The passage thus documents a 'hyper-aesthetic' deepening and shows, using the example of the most microscopic work of art, that Hegel's Philosophy of Art does not entirely exclude openings towards an underlying theory of sensitivity[13] and, in some cases, even sensuality. Here Hegel links the power of 'mental vision' with that of feeling as a whole, because the art of carving is a 'blind' art, in which the true guide is not the eye but the passion that skilfully moves the artist's hands. On the other hand, feeling is an essential principle of painting and Romantic art.

It is worth remembering that an explicit section dedicated to numismatic art was only introduced in the 1828-29 semester, at the end of the discussion of sculpture, which should not be considered either a curiosity for cultured connoisseurs or a particularly refined addition (Heimann 1828-29, pp. 102-103; GW 28.3, p. 1108). In this section on numismatic art, there are observations on the art of stone, in which Hegel does not refer to the seal ring, but may evoke it implicitly, especially since the reference to the need for a magnifying glass reappears:

> Die Edelsteine sind klein; aber ganze Scenen sind auf ihnen vorgestellt. Im Schneiden der Steine hat man es zwar jetzt weit gebracht, aber diese Kunst des Fühlens ist im Alterthum einzig. der Künstler kann nicht sein Bild vor Augen sehen, sondern nur das Gefühl ist die einzige Leiterin bei der Arbeit gewesen. In these gems, sculpture indulges in all kinds of representations. Rarely are the subjects taken from the period after the Trojan War […], but the labours of

[13] Since the time of Nuremberg, aesthetics as understood by Hegel, following Schelling and the Romantics, i.e. as the Philosophy of Art, has been clearly distinguished from Aesthetics as "Wissenschaft des Sinnes" (GW 28. 3, p. 909), theorised by Baumgarten, but there is no shortage of sensitive and sensual incursions.

Heracles are found in them. When viewed through a magnifying glass, the artistry of the organic becomes even more apparent. Everything seems to be alive (GW 28.3, p. 1108).

This structural innovation is likely attributable to the contemporary debate sparked in 1827 by the publication of the list of carved stones preserved in the Berlin museum. It was a description of Stosch's collection of precious stones, translated from French by Bolzenthal, edited by Winckelmann and dedicated to Cardinal Albani. In 1826, Carl Gottlieb Reinhardt made casts of the gems in question, which allowed contemporaries to 'see' the 3,442 stones, as Winckelmann had described them, for the first time. The inventory was examined by Goethe himself in 1827 and most likely aroused Hegel's interest, as the volume is listed in the catalogue of his library (GW 31.1, p. 957).

4. *Blinding nudes: bacchanalia and organic beauty between Michelangelo and Hegel*

Hegel's brief reference to the seal ring during his Lectures on Aesthetics in the winter semester of 1820-1821 does not concern the subject of the work, namely the depiction of a bacchanal or a grape harvest, and therefore does not contribute to the heated debate on the matter. Nevertheless, the hypothesis that it is simply a grape harvest is bizarre, since the presence of naked nymphs, a faun and a satyr with an erect phallus would be rather difficult to explain. The main character, placed in the centre, wears no weapons, helmet, armour or other symbols of royalty. His only garment is a cloak over his shoulders.

If, on the other hand, we assume that this is a bacchanal scene, in which the god Bacchus is placed in the centre between satyrs and nymphs, it is possible to establish closer links with Michelangelo's work and also with Hegel's philosophy. Although this connection is not explicitly mentioned in literature, the posture of the main male figure on the seal is similar to that of the god Bacchus with a cup in his hand and a swollen belly, as sculpted by Michelangelo himself around 1496-1497 and preserved in the *Bargello National Museum* in Florence (see Fig. 4).



Fig. 4: Michelangelo Buonarroti: 'Bacchus with Pan'
Available at https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Bacchus.jpg

According to Vasari, Michelangelo's statue arouses the admiration of the viewer because

nella qual figura si conosce, che egli ha voluto tenere una certa mistione di membra maravigliose, e particularmente havergli dato la sveltezza della gioventu del maschio e la carnosità, e tondezza della femina: cosa tanto mirabile, che nelle statue mostrò essere eccellente più d'ogni altro moderno, il quale sino allora havesse lavorato (Vasari 1568, III, vol. 2, p. 721);

["in this figure, one can see that he wanted to maintain a certain mixture of marvellous limbs, and in particular to give it the agility of male youth and the fleshiness and roundness of the female: something so admirable that in his statues he proved himself to be more excellent than any other modern artist who had worked until then". Our translation].

This also corresponds perfectly to Hegel's description of representations of Bacchus in classical art:

er geht in das Weibliche, Hermaphroditische über, wo [sich] die männliche und weibliche Form des Geschlechts aufheben (Heimann 1828/29, p. 152; GW 28.3, p. 1100).

The Bacchanalia are therefore not only a theme in Hegel's Lectures on Aesthetics, but also in his Philosophy of Religion. The preface to the *Phenomenology of Spirit* refers to a definition of truth itself as Bacchic delirium:

> The truth is the bacchanalian revel where no member is sober, because, in isolating himself from the revel, each member is just as immediately dissolved into it – the ecstasy is likewise transparently and simply motionless. Judged in the court of that movement, the individual shapes of spirit do not stably exist any more than do determinate thoughts, but they are also equally positive, necessary moments just as much as they are negative, disappearing moments (GW 9, p. 35; PhS 2018, p. 29).

Hegel therefore associates truth with Bacchic intoxication, but he also relates feelings of calm and moderation with the concepts of movement and excess. On the other hand, he mentions mysteries, orgiastic rites and Bacchic festivals in his Philosophy of Religion (GW 18, 250-258-276).

In the manuscript (partly written by Ascheberg, partly transcribed from the notebooks of other students) documenting the 1820-1821 course of Lectures on Aesthetics, we read:

> Bei den höhern Gebilden der Skulptur soll die Gestalt in der Ruhe, in dem Beruhen auf sich selbst, dargestellt werden; und daher darf sie auch wenig in Beziehungen mit der Äußerlichkeit kommen (GW 28.1, p. 143).

The reference to "organic beauty" (GW 28.1, p. 151) is therefore a reference to the dazzling beauty of the human body, in particular to nudity, to the absence of clothing, which Hegel repeatedly considers mechanical and artificial in his lectures, especially when thinking of contemporary fashion (GW 28.1, p. 470; en. tr. p. 386). Hegel distinguishes between organic beauty ("die bloß sinnliche organische Schönheit") and spiritual beauty ("geistige Schönheit"); it is a question of "concealing the parts that have animalistic needs" ("die Theile zu verbergen, die animalisches Bedürfniß haben"), that is, hiding the most erotic and sensual parts of the body, which in reality does not happen in the Bacchanal (Heimann 1828/29, p. 153; GW 28.3, p. 1101). According to Hegel, "awareness of the spiritual" constitutes "the basis of shamefulness" ("das Bewußtsein des Geistigen" constitutes "den Grund der Schamhaftigkeit", *Ibid.*). The Greeks seem not to respect this dimension of spirituality, but in reality this is due to the fact that they are above this feeling of modesty (Heimann 1828/29, p. 153; GW 28.3, p. 1102). For this reason, nudity is a typically Greek characteristic both in war and in art. In Greek sculpture, this nudity mainly concerns male figures,

while female figures are generally clothed. Hegel observes that in Greek art, only one in ten female figures is naked (*Ibid.*). The same applies to Michelangelo's seal ring.

The scandal of nudity (which therefore coincides with the question of organic beauty) is at the heart of the aesthetic debate in 15th-century Italy. For Vasari, the greatest difficulty in art lies in representing the nude ("difficultà nell'arte degli ignudi"; Vasari 1568, vol. 6, p. 401). Michelangelo's "most perfect" ("perfettissime") yet "most dishonest" ("disonestissime") nude figures (so Ludovico Dolce; see Lazzarini 2010, p. 112) are at the centre of this debate. Michelangelo was accused of his representation of humble men, perceived as vulgar and obscene, in contrast to Raphael's representation of immortalised nobles (see Lazzarini 2010, p. 110). The controversy also concerned the representations of nudes in the Sistine Chapel. According to Vasari (1568, III, vol. 2, p. 733), they astonish the viewer. It should be noted here that Michelangelo himself was an admirer of ancient gems and, in these microcosms of stone, for example in Lorenzo de' Medici's collection, he sought, more or less intentionally, what Warburg would later call "Pathosformel", which would shape his artistic aesthetic macrocosm (see Dunkelman 2010) and also his 'ignudi'. However, the impetuous nudity that triumphs in the Sistine Chapel also brings with it accusations of "blasphemy and irreligiousness" ("impieta di 'nreligione") and condemnation for inadequacy. Michelangelo was accused of valuing art more than faith ("per istimare piu l'arte che la fede") and of having no respect for the dignity of the sacred place (the "maggior tempio di Dio"; Aretino 2000, pp. 130-131). According to Pietro Aretino, his figures would make even prostitutes close their eyes in embarrassment and shame, as we read in a letter to Alessandro Corvino:

> egli nel suggetto di sì alta istoria, mostra i santi e gli Angeli, quegli senza veruna terrena onestade, e questi privi d'ogni celeste ornamento. Ecco i gentili ne lo sculpire, non dico Diana vestita, ma Venere ignuda, le ricoprano con il gesto de la mano le parti che non si scoprano, e il circonspetto ingegno per istimare più l'arte che la fede, non pure non serva il decoro ne i martiri, né in le vergini, ma rilieva in modo i rapiti per i membri genitali e virili, che farien non che altro chiuder gli occhi per vergogna a i postriboli. Ne le mura d'un bagno delizioso, e non in le facciate d'un coro superno, si richiedeva la libertà del far suo (Aretino 2000, pp. 130-131);

> [in the subject of such a lofty story, he shows the saints and angels, the former without any earthly modesty, and the latter devoid of any heavenly adornment. Here are the pagans in sculpture, not Diana clothed, but Venus naked, covering with the gesture of their hands the parts that are not uncovered, and the circumspect ingenuity to esteem art more than faith, not only does not serve decorum in martyrs or virgins, but also highlights in such a way those who are enraptured by their genital

and virile members, that they would do nothing but close their eyes in shame at the brothels. Within the walls of a delightful bath, and not on the facades of a heavenly choir, the freedom to do one's own thing was required; Our translation].

Michelangelo is said to have depicted scenes of baths or brothels that he had observed in Rome in the frescoes of the Sistine Chapel (Lazzarini 2010; Kington 2010). This could also explain why the dazzling beauty of the mysterious miniature mentioned by Hegel must be viewed with a 'magnifying glass'. In addition, historical and artistic research in recent decades has uncovered another Cornelian 'Siegel', depicting Apollo and Marsyas, attributed to Nero and preserved in the Archaeological Museum of Naples, as a possible inspiration for the nudes on the ceiling of the Sistine Chapel, showing how intersections between past and present, as well as between ancient and modern, are not only possible but inevitable (Dunkelman 2010, p. 368).

5. *The Last Judgement in the balance: between condemnation and exaltation of eroticism*

Hegel, for his part, revered the great Italian master as an artist of the colossal and the terrible: "Hierin ist Michael Angelo sehr groß; indem er das Maaß des Menschlichen fast überschreitet, hält er es doch immer noch fest". (GW 28. 1, p. 169). He hoped to be able to admire Michelangelo's work in person, although he was aware of the difficulty of doing so in Germany without undertaking that journey to the Bel Paese, dreamed of in his youth with his friend Schelling, which in reality never came to fruition (see Vieweg 2017; Iannelli 2024, pp. 71-89).

In fact, in 1822, there was an episode, documented in letters to his wife Marie, in which Hegel, not without emotion, imagined himself finally standing before a work by Michelangelo when he visited the tomb (by an unknown artist) of the Duke of Nassau-Oranien in Breda, then attributed to the Italian master. Here are Hegel's excited words:

> Instead of travelling straight ahead, I have been unable to resist the temptation to get off here to see a monument by Michelangelo. By Michelangelo! Where else in Germany can one see a work by this master? (Hegel, *Briefe*, III, p. 360; *Letters*, p. 597).

On the contrary, Hegel does not comment on the frescoes of the Sistine Chapel in his Lectures on Aesthetics, but refers to them indirectly in his course Lectures on the Philosophy of World Histo-

ry. If we compare the two passages taken from these two different lectures, Michelangelo appears as the brilliant artist who combines both dimensions of the work of art: the smallest and the largest, but also one who connects ancient and modern art. In the Berlin course on Aesthetics, Michelangelo is mentioned in connection with the seal ring, i.e. evoking the microscopic, and in the Lectures on the Philosophy of World History in connection with St. Peter's Basilica, i.e. mentioning the most colossal architectural structure. Suggestively, both works can be linked to the frescoes in the Sistine Chapel.

In the Lectures on the Philosophy of World History, the famous passage on Michelangelo is found in the section dedicated to the "Germanisches Weltreich", more specifically in the so-called third epoch, where Hegel addresses "die Kunst, die Verdorbenheit der Kirche, und die Reformation" ("art, the corruption of the Church, and the Reformation") in the section dedicated to the modern age (GW 27.1, p. 442). Here, we move from the Middle Ages to the modern age, and not only historically. The course of history also corresponds to aesthetic deduction, to the transition to the principle of interiority, that is, to the principle of romantic art. It reads:

> The Athenians used the money of their allies [in the Dehan League] for an and for the temple of Athena, and for this reason they lost their support. Just as this was the misfortune of Athens, so too this structure, St Peter's, which Michelangelo adorned with the image of the Last Judgment, became the last judgment on this proudest and grandest structure of the church – a last judgment on the church itself in its corruption (*VPWg* 1822-1823, p. 498; en. tr. p. 503).

From the Philosophy of History, including in the last Lecture of 1830-31, we know that Hegel considered St. Peter's Basilica a symbol of decadence and Italy a country that now belonged to the past of world history, as confirmed by this laconic observation: "Das jüngste Gericht des Michelangelo hat das jüngste Gericht der Kirche gebracht" (*Heimann 1830-31*, p. 205). However, it cannot be ruled out that by appreciating this 'Kornelstein', which for many interpreters at the time (and today[14]) was not at all ancient, Hegel perhaps appreciated – even without knowing it – the most secret and sensual Roman atmospheres hidden in the Sistine Chapel and the artistic skill of a 'mysterious' artist, which suggests that there were many short circuits between the individual arts, between a composed and a Dionysian vision of the classical, just as there were many ambiguities between antiquity and modernity, as well as between the known and the unknown.

[14] Z. B. Bernadette Collenberg-Plotnikov in GW 28.4, p. 1312.

Bibliography

List of Abbreviations

All texts published in: G.W.F. Hegel, *Gesammelte Werke*, edited in conjunction with the Deutsche Forschungsgemeinschaft by the Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Hamburg: Meiner 1968 ff., are cited after this edition (= GW).

GW 9 — *Phänomenologie des Geistes* [1807], in *Gesammelte Werke*. Vol. 9. ed. by Wolfgang Bonsiepen & Reinhard Heede, Meiner, Hamburg 1980.

GW 27.1 — *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte. Nachschriften zu dem Kolleg des Wintersemesters 1822-23*, in *Gesammelte Werke*. Vol. 27/1, ed. by Bernadette Collenberg-Plotnikov, Meiner, Hamburg 2015.

GW 28.1 — *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I.*, in *Gesammelte Werke*. Vol. 28.1: *Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820/21 und 1823*, ed. by Niklas Hebing, Meiner, Hamburg 2015; en. tr. (pp. 215-511 GW 28.1) *Lectures on the Philosophy of Art. The Hotho Transcript of the 1823 Berlin Lectures*, ed. and transl. by Robert F. Brown, Clarendon Press, Oxford 2014.

GW 28.3 — *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst III.* Nachschriften zum Kolleg des Wintersemesters 1828/29, in *Gesammelte Werke*, vol. 28.3, ed. by Niklas Hebing and Walter Jaeschke, Meiner, Hamburg 2020.

GW 28. 4 — *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst IV*, *Anhang*, in *Gesammelte Werke*. Vol. 28.4, ed. by Bernadette Collenberg-Plotnikov, Meiner, Hamburg 2023.

GW 31.1 — Katalog der Bibliothek Georg Wilhelm Friedrich Hegels, in *Gesammelte Werke*. Vol. 31.1, ed. by M. Köppe, Meiner, Hamburg 2017.

Abbreviations for other works or text editions of G.W.F Hegel

Kehler 1826 — *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826*. Transcript by F. C. Hermann,

V. v. Kehler, ed. by Annemarie Gehtmann-Siefert, Bernadette Collenberg-Plotnikov with the collaboration of Francesca Iannelli and Karsten Berr, Fink, Munich 2004.

Heimann 1828-29 *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828-1829)*, ed. by Alain Patrick Olivier and Annemarie Gethmann-Siefert, Fink, München 2017.

Heimann 1830-31 *Die Philosophie der Geschichte: Vorlesungsmitschrift Heimann (*Winter *1830-1831),* ed. by Klaus Vieweg, Fink, Munich 2005.

VPWg 1822-1823 *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte: Berlin 1822-1823* / Nachschriften von Karl Gustav Julius von Griesheim, Heinrich Gustav Hotho und Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, in *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, Vol. 12, ed. by Brehmer, Karl et al., Meiner, Hamburg 1996; en. tr. by Robert F. Brown and Peter C. Hodgson, *Lectures on the Philosophy of World History*, volume I. *Manuscripts of the Introduction and the Lectures of 1822-23*, Clarendon Press, Oxford 2019.

The following abbreviations for other Hegel's works have also been used

Letters *Briefe*, ed. by Johannes Hoffmeister, 4 vols. Meiner, Hamburg 1952.

Letters *The Letters*, ed. by Clark Butler, Indiana University Press, Bloomington 1984.

PhS *The Phenomenology of Spirit* [1807], ed. by Terry Pinkard, CUP, Cambridge 2018.

References

Altun Y., *Michelangelo's Seal in Translation: Élisabeth-Sophie Chéron and the Polemics of Print*, in "Studies in Eighteenth-Century Culture" 53 (2024), pp. 119-166.

Aretino P., *Lettere,* edited by P. Procaccioli, Salerno Editrice, Roma 2000.

Avisseau-Broustet M. (ed.), *La Glyptique des Mondes Classique. Mélanges en hommage à Marie-Louise Vollenweider*, Bibliothèque nationale de France, Paris 1997.

Buschmeier M., *Schubladenklassizismus oder Das Festhalten der Antike. Die Gemme als Sammel-, Bildungs- und Konsumobjekt der Goethezeit*, in "Euphorion", Jahrgang 107, Ausgabe 1 (2013), pp. 81-104.
Casazza O., Gennaioli R., *Pregio e Bellezza. Cammei e intagli dei Medici*, Catalogue of the exhibition at Palazzo Pitti, Sillabe, Livorno 2010.
D'Angelo P. , 'Raffael, Leonardo und Michelangelo in den Vorlesungen über die Ästhetik von Hegel', in F. Iannelli, F. Vercellone, K. Vieweg (eds.), *Hegel und Italien – Italien und Hegel. Geistige Synergien von gestern und heute,* Mimesis Verlag, Milano 2019, pp. 211-234.
Décultot E. (Ed.), *Musées de papier. L'Antiquité en livres (1600-1800),* Louvre Éditions/Gourcoff Gradenigo, Paris 2010.
Dumersan T. M., *Notice des monuments exposés dans le cabinet des médailles et antiques de la bibliothèque du Roi,* Journé, Paris 1819.
Dunkelman M., *From Microcosm to Macrocosm: Michelangelo and Ancient Gems,* in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", vol. 73, no. 3, 2010, pp. 363-76.
Fusco L., Corti G., *Lorenzo de' Medici: Collector and Antiquarian,* Cambridge University Press, Cambridge 2006.
Gurlit J., *Ueber die Gemmenkunde. Zur Ankündigung einer Schulfeierlichkeit im Kloster Bergen*, Keil, Magdeburg 1798.
Hansson U. R., *"Ma passion … ma folie dominante". Stosch, Winckelmann, and the Allure of the Engraved Gems of the Ancients*, in "MDCCC 1800", 3 (July 2014), pp. 13-33.
Heres F., *Die Gemmen aus Goethes Sammlung*, Seemann, Leipzig 1977.
Iannelli F., 'From the Grand Tour to the Virtual Tour: Dreaming of the Classical Between Past and Present', in M. E. Zovko, J. Dillon (Eds.), *Tourism and Culture in Philosophical Perspective,* Springer, Cham 2024, pp. 71-89.
Iannelli F., *The Blind Forerunner, the Silent Visionary, and the Stone Guest: Hirt, Hegel, and Goethe imagining the Nevermuseum,* in "Revista Eletrônica Estudos Hegelianos", 2025, 22 (41), pp. 1-29.
Kington T., *Michelangelo's "Last Judgment" inspired by seedy brothel scenes,* The Guardian, 12/11/2010.
Kockel V., Graepler D., Angelova G. (eds.), *Daktyliotheken: Götter & Caesaren aus der Schublade; antike Gemmen in Abdrucksammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts,* Biering & Brinkmann, Munich 2006.

Lazzarini E., *Nudo, Arte e Decoro: Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del Cinquecento*, Pacini Editore, Pisa 2010.
Mariette P. J., *Traité des pierres gravées,* de l'imprimerie de l'Auteur, Paris 1750.
Meyer V., 'Elisabeth Chéron et le cachet de Michel-Ange' in T. Kleindienst (ed.), *Le livre et l'art: études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Somogy, 2000, pp. 399-415.
Moritz K.M., *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Herbig, Berlin 1791.
Murr C. G. von, 'Dissertation sur le Cachet de Michel Ange', in "Bibliothèque glyptographique"*,* Dresden 1804, pp. 206-244.
Murr C. G. von, *Bibliothèque de peinture, de sculpture, et de gravure*, 2 vols., Jean Paul Krauss Verlag, Frankfurt and Leipzig 1770.
Pomian K., *Le musée, une histoire mondiale II. L'ancrage européen, 1789-1850*, Gallimard, Paris 2021.
Pomian K., *Mariette et Winckelmann*, Revue germanique internationale, 13, 2000, pp. 11-38.
Raspe R.E., (Review), *J.G. Thierbach: neue Erklärung des Petschafts des Michael Angelo. Pförten: Beneke 1770*"*,* in Allgemeine deutsche Bibliothek" 16 (1772), pp. 636-637.
Schnapper A., *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Flammarion, Paris 1988.
Tassinari G., *I viaggiatori del Grand Tour e le gemme di Giovanni Pichler*, Moncalieri, Torino 2015.
Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Giunti, Firenze 1568.
Vieweg K. *et al.*, *„Wissenschaft der Freyheit" – Heidelberger Hegel-Nachschriften von F.W. Carové,* in "Hegel-Studien", 57 (2023), pp. 151-157.
Vieweg K., *Giuoco Piano. Hegels italienische Partie. Acht unbekannte Briefe,* Mimesis, Milano 2017.
Winckelmann J., *Description des pierres gravées du feu baron de Stoch,* Bonducci Editore, Firenze 1760

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221538

L'idylle improbable de la baleine et de l'ours blancs. Pour une Esthétique oxymorique: Van Gogh & Laura Owens

Frédérique Malaval*

Abstract
This article examines the dialogue between Vincent van Gogh and Laura Owens through the exhibition at the Fondation Vincent van Gogh Arles. It develops the concept of an 'oxymoronic aesthetics' to describe the encounter between Van Gogh's tragic, melancholic, and corporeal painting and Owens's luminous, playful, and dreamlike universe. While Van Gogh's works are traversed by tension between Eros and Thanatos and existential turmoil, Owens transforms his motifs into spaces of enchantment and wonder. Rather than imitating Van Gogh, Owens extends and reinterprets his imagery, opening it toward new sensory and imaginative possibilities.

Keywords
Vincent Van Gogh, Laura Owens, Painting, Eros and Thanatos, Transfiguration.

Ainsi ce qui nous a offert notre rencontre cher Paolo D'Angelo: l'art passionnément.

Cette réflexion nous est venue à la suite de l'exposition à la Fondation Van Gogh d'Arles articulant sept toiles du Maître néerlandais et une installation de l'artiste américaine contemporaine Laura Owens.

A écouter le philosophe Bernard Salignon:

> la peinture de Van Gogh est ce qui du fond vient vers nous, or ce fond, paradoxalement, vient plus de cent ans après ces réalisations. Ce duo artistique pose la question suivante: comment mettre ensemble ce qui est donné séparément et dans le temps et dans l'espace mais non entièrement dans le motif. L'hypothèse serait de dire que l'artiste contemporaine Laura Owens a laissé s'envoler – à partir des peintures de Van Gogh – des moments, des instants, qui se déposent à côté des toiles du Maître et qui font comme un dialogue, parfois accompli parfois de plus légère accointance car, effectivement, il est difficile et même impossible de penser qu'il manque quelque chose aux peintures de Van Gogh.[1]

* Université de Montpellier Paul-Valéry, frederique.malaval@umpv.fr

[1] Les citations de Bernard Salignon mentionnées dans cet article sont extraites d'une conférence non publiée donnée à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 en 2022.

Après immersion dans le travail artistique de Laura Owens autour de la peinture de Van Gogh, nous pouvons dire qu'elle a répondu au défi en rejoignant le néerlandais à contre-pied, d'un lieu féérique, espace d'enchantement ou Eros et Thanatos ne sont pas conviés alors même qu'ils s'ébattent prolifiquement en Van Gogh y compris durant sa période arlésienne la plus prolixe.

Il est plus facile de supposer que, dans la plénitude de couleurs, de rythmes et de motifs du néerlandais, quelque chose puisse être prélevé, bien sûr imaginairement, et se déposer comme traces perceptibles d'un autre voyage, celui de l'artiste américaine.

Le premier voyage étant la capture par le regard intrinsèque des toiles de Vincent (certes, il signait ses œuvres par son prénom) comme par exemple: *Pile de romans français* (1887), *Les Pissenlits* (1889), *Papillon de nuit géant* (1889), *Hôpital à St Rémy* (1889), *Champs clos avec laboureur* (1889), *Les Champs* (1890), ou bien encore *Fermes près d'Auvers* de (1890).

Les motifs les plus simples, végétaux, arbres, fleurs, fermes, livres, chevaux, sujets humains, sont pris, dépliés, dévisagés par le Possédé qui les transforme pour les animer en une espèce de tourmente invaginante dans la forme mais non dans les couleurs qui éclatent indomptables sous le motif. Car, comme le précise Bernard Salignon, "il y a souvent chez Van Gogh ce point d'*acedia*, un soleil noir qui entoure les choses dans une espèce de spirale qui, à la fois et en même temps, monte vers nous et dit quelque chose du peintre" et pourrions-nous ajouter de son inconscient, de son rapport à l'être des choses.

Après ce premier prélèvement fait par le néerlandais, le second geste est celui de Laura Owens qui a perdu le monde dans lequel vivait, évoluer et peigner Vincent pour le remplacer, le prolonger et le transfigurer par ses peintures et tapisseries contemporaines.

L'esthétique de remplacement serait le tableau "du bateau" (sans titre) évoquant une enfance bienheureuse. Vaisseau poétique qui présente une douce ivresse – comme à émettre l'idée que l'artiste, par un procédé de réification, est devenue ce petit navire à l'imaginaire enfantin voguant paisiblement, insouciant, sans direction précise car positionné en milieu de composition, juste ému et absorbé dans la gaieté de voiles offertes à l'air. Frêle embarcation suspendue dans un hors temps. Ceci, à l'inverse du *Bateau ivre* de Rimbaud-Van Gogh où réside l'euphorie du départ, mais aussi la violence du naufrage, cieux "crevant en éclairs" (*Le bateau ivre*, v. 29) et le désenchantement du poète tout comme un désir de néant connoté de mort.

Une autre esthétique de remplacement serait le tableau d'une fleur cerf-volant qui emporte tout en se vivifiant et en emportant de sa candeur les tableaux *Les tournesols*. Fleur métamorphosée en marguerite cristalline au cœur de tournesols, qui est devenue élément éthéré, céleste, voire astral. Là où toute la nature morte criait sa résistance à la mort, chez Owens la nature danse dans l'air avec ingénuité et insouciance.

L'esthétique du prolongement se vérifie dans les cieux ou le végétal owensiens qui se présentent en extension sur les tapisseries en lesquelles le geste artistique de Van Gogh est posé comme point d'origine, mais point d'origine en dynamique telle une source qui désormais s'enfle d'elle-même de part la singularité d'installation, les murs des salles d'exposition devenant flots dévalant et ouvrant un ailleurs idyllique voire paradisiaque dans le chatoiement des couleurs et motifs d'une souveraineté jubilatoire. Ainsi par exemple, les coquillages gris, noirs et marrons sur fond corail qui tombent en formant une sédimentation de matière présentant une articulation oxymorique chromatique et organique par une interpénétration entre la couleur corail et les coquillages amalgamés.

L'esthétique de la transfiguration – dont le terme provient de la théologie chrétienne pour laquelle l'image visible de Dieu meurt en elle afin de réapparaître autre, c'est-à-dire dans un autre espace visionnaire d'un corps glorieux sacré après la résurrection – s'oppose à la *mimesis*, à l'imitation mais s'épanouit du côté du concept latin de *Natura* désignant les choses douées de vie et de mort.

Souvenons-nous du bon mot d'André Gide affirmant que "ceux que la littérature a tués portaient déjà la mort en eux car l'influence ne crée rien, elle éveille" (Gide 2010, p. 24) et attendons la colère du jeune Constantin Brancusi quittant avec véhémence son Maître Rodin en s'exclamant: "rien ne pousse à l'ombre des grands arbres".

Laura Owens transforme en traversant l'œuvre de référence et, en ce passage, elle perd l'objet initial, s'ouvre à l'infini des sens et sensations impulsés par l'œuvre de départ pour aboutir à une béance, un écart dialectique d'où prend forme et émerge une création inédite. C'est cet infini que toute œuvre porte qui permet le déplacement radical et l'avènement d'une œuvre toute autre. Consubstantiel à toute œuvre, cet infini influence sans être influencé. Tout artiste séjournant un temps à l'ombre d'un grand arbre ne fait pas acte de "reprise" au sens de Kierkegaard. Dans son essai intitulé *La reprise*, le philosophe pose l'idée de "réminiscence" et de "ressouvenir" c'est-à-dire, une reconnaissance par soi (ici nous

pourrions dire l'artiste) d'éléments déjà donnés, la connaissance consistant à prendre conscience des idées que nous avons déjà dans notre esprit. En art, il ne s'agit pas de reprendre ce qui existe déjà mais il s'agit, comme nous le montre Laura Owens, d'être sous influx, sous une fluence qui détient la condition même de l'art et de l'existence, c'est-à-dire se détourner du connu afin d'accéder à l'inconnu. C'est d'ailleurs la question fondamentale qu'aborde le poète René Char (1947): "Comment vivre sans inconnu devant soi?"

Le geste de transfiguration de Owens est repérable dans l'installation des livres exposés sur des tables réactives, ouvrages non plus comme accès au symbolique, au récit, à la culture et à l'humanisme, connaissance des langues et des littératures classiques et anciennes (chères à Van Gogh, grand lecteur et artiste trilingue), mais une installation de cahiers comme objets non plus destinés à être lus mais plus assertivement objet sculpture, livre d'artiste, ou volume animé ou bien encore virtuel extrêmement sensitif par le toucher. Le vade-mecum chez Owens devient expérience de l'haptique et du voir plus qu'une valeur intellectuelle.

Autre transfiguration, la toile représentant un vase grenouille turquoise sautant du premier cadre pour rejoindre la liberté dionysiaque afin d'évincer toute nature morte et tout rapport à la monstration frontale au profit d'un petit pulsionnel animalier et de fleurs dès lors devenues jets de peintures roses. Passant au travers des œuvres du Maître néerlandais, la grenouille fait un saut par-dessus l'abîme, rejoignant l'idée de Paul Klee pour lequel "toute œuvre est une voie", c'est-à-dire le chemin d'elle-même s'animant du trajet qu'elle fraye dans sa propre formation.

Dans toutes ces esthétiques s'articulant au Maître, Laura Owens poursuit humainement l'espoir du néerlandais que "plus tard d'autres artistes surgiront dans ce beau pays", cette belle contrée n'étant pas uniquement la Provence mais également l'espace artistique qui peut en découler.

Pour être encore plus précis, nous pouvons entrer dans une compréhension et une tentative d'interprétation du geste de l'artiste américaine.

Nous avons l'impression qu'elle répond à la tourmente de beaucoup de peintures de Van Gogh par des emprunts non mimétiques qui gardent du Maestro quelques motifs (corbeaux, livres, chevaux, couleurs tonitruantes) s'étant échappées des peintures initiales des œuvres néerlandaises.

C'est toujours difficile et complexe d'analyser ce transport, ce déplacement car chez l'artiste contemporaine, il se présente parfois plus métonymique que métaphorique, plus signifiant qu'allégorique.

Cependant, une question reste entière, laquelle réside dans les fonds qu'elle propose après Vincent pour exposer, contenir, accueillir ou entrer dans un dialogue avec les peintures du Maître.

Certaines tapisseries renvoient au peintre maudit dans le prolongement, elles s'extraient des cadres néerlandais pour aller se poser sur le mur-œuvre, or, reste à saisir les toiles elles-mêmes qu'elle propose, lesquelles apparaissent parfois comme des papillons ou oiseaux envolés des toiles du Maestro pour venir, détachées du reste, ouvrir un espace dans la fluence du style néerlandais.

Inédit que nous vivons lorsque l'artiste contemporaine nous ouvre à la condition de l'expérience du merveilleux qu'elle parvient à installer et où nous plongeons, – oh délice! comme Alice et le lecteur du roman de Lewis Carroll – sans nous en apercevoir. Nous basculons dans un irréel qui ne fait aucunement signe de sa qualité plus encore, qui nous parvient comme une continuation du déjà toujours là.

Coup fatal et subtil dont on ne se rend compte la portée et la force esthétique qu'en un second temps, celui de l'après coup, en étant sorti de la sphère artistique ou romanesque. Ainsi miraculeusement sommes-nous précipités dans cette sphère truculente et nous ne pouvons délimiter ni repérer le moment, l'espace, l'instant précis où la bascule s'opère de la réalité à l'enchantement irréel, c'est cela même qui ancre la sensation envoûtante du rapt enchanteur.

Une toile de Van Gogh actualise l'inverse de ce que Laura Owens propose, ainsi l'œuvre intitulée *Piles de romans français* qui présente une vingtaine de livres posés sur la table et sur lesquels rien n'est écrit, y compris celui ouvert au premier plan. Les vade-mecum sont placés non dans un ordre logique mais comme des feuilles tombées d'un arbre au hasard et dont les lettres, le nom de l'auteur, le titre se sont envolés. A l'inverse de l'artiste américaine, Van Gogh peint la trace de l'effacement alors que Laura Owens peint la trace de l'apparition.

Ces deux gestes sont radicalement opposés, cependant Owens réussit à les tisser. Van Gogh peint l'absence, la perte et donc la mélancolie. Owens, comme beaucoup d'artistes contemporains, peint une 'hystérisation', nous entendons par ce terme non pas le sens vulgaire mais le fait que dans son geste artistique, le signe l'emporte dans une volonté de communiquer alors que chez le néerlandais, il y a un repli total sur l'acte pictural, une éclosion de l'être du sujet, de l'inconscient de l'artiste et de la figure picturale représentée en elle et pour elle dans une apparition toujours rythmique et suave.

Chez Laura Owens, l'Éros n'est pas aux prises avec thanatos, alors que chez Van Gogh thanatos ne cesse de tirailler, d'importu-

ner l'Eros si difficile à maintenir pérenne et assuré, y compris dans l'acte pictural. Même dans sa vie, ses toiles sont restées sans trouver acheteur comme s'il y avait un lien entre sa peinture, la mélancolie et sa disparition par suicide.

Ainsi, nous comprenons bien que le geste de l'artiste maudit pourrait peut-être conduire à une peinture de l'effacement où ne resteraient plus que les couleurs, les mouvements tourbillonnants, un *hubris* démesuré auquel doit s'attaquer le Maître pour calmer ce qui le tenaille et le terrasse intérieurement.

Laura Owens, elle, dialectise un Eros amoureusement pérenne de lui-même. Elle s'installe et installe une prégnance de la lumière de la Provence et en cela, elle réussit là où le Maestro lui, a bien souvent dévoré l'espace, le temps et la couleur. Elle les réactualise et, au geste maniaque auto-centré de Van Gogh, Owens donne à l'œuvre d'art un espace du partage, de l'échange, de l'altérité et du merveilleux.

Elle inscrit la *phantasia* alors que beaucoup de peintures du Maître, nous dit Bernard Salignon:

> avancent comme mise en forme très spéculaire de Thanatos (il y a à voir) qui à la fois chez lui au lieu de rompre les choses entre elles les donne juste avant leur dissociation dans la tourmente du seuil, du noir, de l'enfer, du travail et des couleurs qui sont tellement criantes que l'on a l'impression qu'elles signent leur dernière apparition: le plein midi qui brûle tout, le zénith.

Alors même qu'en son ailleurs ou envers, tuant thanatos, Laura Owens s'ébat du côté du merveilleux, du féerique, du non effracté.

Nous avons l'impression d'assister de loin à deux hommages, pour l'un, un hommage à l'écrivain viennois Hugo von Hofmannsthal et pour l'une, bien sûr, un Éloge de Lewis Carroll.

Hugo von Hofmannsthal ayant régénéré l'espace poétique et littéraire pose la question du langage comme unique fond à interroger afin d'accéder à la possibilité d'écrire et souligne sa condition de poète in *Lettre de Lord Chandos* en ces termes:

> Tout se décomposait en fragments, et ces fragments ne se laissaient plus enfermer dans un concept. Les mots flottaient, isolés, autour de moi, ils se figeaient, devenaient des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour: des tourbillons, voilà ce qu'ils sont, y plonger mes regards me donne le vertige, et ils tournoient sans fin, et à travers eux on atteint le vide (Hofmannsthal 1980, p. 80).

Ces mots nous font penser à la peinture de Van Gogh intitulée *Papillon de nuit géant* en laquelle de rendu plutôt naturaliste, le végétal tout aussi organique que la créature reprend exponentiellement le battement d'ailes de l'insecte qui nous offre, ailettes

dépliées, cinq tâches noires dont une, centrale, tel un œil qui nous perce, rencontre notre propre regard en se signifiant comme inquiétante étrangeté. Il s'agit de notre regard ordinaire et naturel en un face à face avec une personne, notre pupille dans sa pupille et inversement qui s'échappe, par une surprise instantanée, du naturel. Nous faisons alors l'expérience du familier, du commun qui se renverse en étrangeté et nous ouvre les portes vers l'insolite comme l'énonce Heidegger dans sa *Lettre sur l'humanisme*.

Notons une opposition radicale dans le traitement du même motif, pour l'artiste contemporaine, révélant la subtilité de ce duo improbable entre incarnation van-goghienne et excarnation owensienne.

Les deux tableaux owensiens de *Papillons* sont la marque de cette excarnation. Le premier de facture quasi réaliste semble s'être posé sur une tapisserie qui reprend les couleurs de l'insecte et les restitue, tissés sur une trame de canevas sur lequel en volutes aériennes des nuages graphiques évoluent. Tout cela en jouant et articulant une tension lien/rupture avec celui de Van Gogh. Le second, jaune quasi fluo, opérant un détachement radical avec celui de Van Gogh, s'ébat en lumière cristalline proposant délicatement par transparence son anatomie dessinée et des yeux jaunes tout aussi solaires, tel un effet de pure lumière intense. C'est alors que nous basculons dans le terrier du lapin d'Alice et dès lors l'apesanteur, l'inorganique, l'onirique, dansent en nous et devant nos yeux car pour Owens, il n'y a pas de *Saison en Enfer* rimbaldienne aux USA, il ne s'y rencontre qu'émerveillement, candeur et volupté.

Nous avons pénétré dans le pays merveilleux de Owens dès l'entrée de la première salle de l'exposition, plongés sans préavis dans un univers chatoyant et enveloppant telle une révélation instantanée des conditions du féérique, lequel ne requiert aucune contemplation voire méditation. Il est simple source d'étonnement. "Avoir l'esprit philosophique – proposait Arthur Schopenhauer – c'est être capable de s'étonner des évènements habituels et des choses de tous les jours, […] alors que l'étonnement du savant ne se produit qu'à propos de phénomènes rares et choisis"(Schopenhauer 2004, p. 852). Chose déjà pensée par Aristote ou bien Platon pour lequel "s'étonner est cet état qui consiste à s'émerveiller" (*Théétète*) comme condition même de la philosophie c'est-à-dire, un accès possible et direct à la pensée et donc à tout langage y compris artistique.

Ainsi avons-nous été surprise en accédant à l'exposition, surprise c'est-à-dire saisie par-dessus, à l'improviste, au-delà de toute attente, de toute pensée ou anticipation. Cela survient telle une explosion de sensations, une prise sur le vif de notre être désireux de voir

et désormais saisi dans un présent, un ici et maintenant de soi à soi. Dès lors 'ex-ister' – cette sortie de soi comme le verbe étymologiquement l'exprime – n'est-ce pas se tenir dans une plénitude esthétique extatique? Celle précisément d'un gouffre de couleurs, de figures, de tournoiements, d'ondulations et de rythmes infinis qui nous absorbent littéralement?

Alors soustrait à la marque de la quotidienneté, aux évidences naturelles, à l'ordre des choses, à la banalité et à l'ordinaire de la perception, nous basculons dans un être-là, l'espace de jeu (je) au double sens nous surprenant.

Une possibilité de retour des pays artistiques de Lewis Carroll et de Laura Owens se donne, alors que de chez Van Gogh, aucun retour ne peut s'envisager. Nous ne pouvons qu'y demeurer car c'est une peinture qui déroute, qui nous arrache à nous-mêmes dans un corps à corps puisque le néerlandais ne fait pas l'économie de la chair, sa peinture se joue à corps présent passant de l'autre côté du miroir, là où les assurances de l'image unifiée corporelle et du moi de l'unité disparaissent radicalement. Ainsi les quelques mots tracés sur une lettre (dernière) à Théo, retrouvée dans sa poche après son suicide: " Mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a fondu à moitié" – don altier, sans retour ni réserve.

Van Gogh traite ces motifs, cieux, terre, animaux, humains et couleurs comme un corps de chair (n'a-t-il pas d'ailleurs mangé de la peinture?) pris dans une tourmente sans répit, lui qui endurera les tréfonds obscurs, envahi par le néant abyssal. Et dans un passage à l'acte psychotique, ne prélève-t-il pas sur son corps morcelé un bout de chair à offrir? En amont de cet acte, un élément de sa biographie vient probablement signer son rapport à l'existence, au monde et à l'art. Il était ce que la psychologie nomme "enfants de remplacement". Né le 30 mars 1853 soit un an précisément après la mort de son frère aîné, mort-né le 30 mars 1852 et inscrits tous deux à l'état civil sous le même numéro 29. Sa mère, apprend-on, l'amenait se recueillir sur cette tombe, située dans le jardin de la maison, marquée du sceau du morbide dans une adresse directe, puisqu'elle portait son prénom et son nom et, à un chiffre près, la même date de naissance.

Nous pouvons aisément faire l'hypothèse qu'au sein de la famille et dans l'inscription généalogique de chacun, cette place mortifère ou d'inexistence influence inconsciemment l'identité d'une personne tout comme la condamnation à un non-être ou bien à n'être qu'un être mort-vivant, un gisant qui doit marquer considérablement le devenir d'un enfant. À noter qu'en effet, le devenir artiste de Van Gogh lui a pris du temps et l'a amené à des détours de commer-

çant à enseignant et, une fois sa place trouvée, il peignit compulsivement comme pour la maintenir à tout prix, signe d'une grande fragilité. Cette place d'inexistence ou bien de gisant pourrait nous indiquer le choix pictural enfiévré très dense, plein et organique des peintures dans une tentative de reconstruction de l'image du corps morcelé se nouant dans une perspective et une tension en mouvement de spirales ou bien de lignes ondoyantes en lien avec les choses du monde et soi. Et cela dans des peintures qui garantissent d'une part, un rapport à l'autre, au monde et à soi et d'autre part, qui reconstituent en les unifiant les parties du corps morcelé qu'endure un être psychotique – Van Gogh n'écrit-il pas à Théo que la peinture est la chair de sa chair?

Chez Laura Owens par contre, le corps est métaphorisé au maximum, il n'est pas dans une dialectique corps brut ou corps propre, moins encore morcelé, il est sans question ni appel, c'est une féérie de présence dématérialisée, inorganique, dansante et aérienne.

Prenons l'exemple éclatant de la toile représentant un 'cheval' (sans titre 2004), l'artiste contemporaine en fait une sorte de figure onirique immaculée offerte à Van Gogh. Cet équidé ne galope pas mais vole dans une innocence naïve assez mutine car juvénile à l'anatomie plastique irréelle. Image idyllique (composition de la peinture étroitement resserrée sur le diablotin) d'une créature libre et imaginaire aucunement entachée par le principe de réalité mais plutôt objet de vision et de délectation.

A l'inverse, le hollandais n'a eu de cesse que de rendre à l'animal sa présence lourde de labeur, enchaîné à la dureté de la vie paysanne. Étalon immaculé à la queue fleurie tout aussi blanche saisi dans l'air léger chez Owens, il est de terre vivante pour Van Gogh, tout comme l'homme est fait de terre dans son rapport pratique, tangible et pragmatique avec le monde.

Présence infime ou bien protagoniste dans la toile intitulée *Champs clos avec laboureur*, la bête s'affiche on ne peut plus terrienne, assumant les conditions de vie et de mort dans une temps présent alors que celui de Owens s'ébroue sans temporalité effective, lové dans un hors temps, jubilant de sa toute-puissance de beauté immortelle et de liberté.

Mais nous pourrions noter également qu'en Van Gogh réside aussi, parfois, cet éros outrancié, comme dans la toile intitulée *Les Pissenlits*, en laquelle les taches jaunes telles des lumières déiques implosent comme des éclats solaires qui viennent nous dire ce qu'est une éclosion de l'être des choses, une apparition fulgurante qui nous marquera à jamais. Dans la toile *Champ clos avec laboureur*, cieux, terre et culture sont traités identiquement en paquets

pour les reliefs géographiques à l'arrière de l'œuvre et, en bandes linéaires, pour le ciel et le champ. Paquets et bandes sont animés d'une même intensité et d'un même ondoiement dévalant l'espace de droite à gauche tout en le délimitant, le bordant. Dans ses paysages, le peintre immanquablement fait coïncider à l'identique le traitement du ciel et de la terre, il rassemble les éléments éclatés ou épars leur donnant consistance, corps organique respirant et rythmique. Ainsi ne précisera-t-il pas: "je suis attaché à la terre par des liens plus que terrestres?".

Dans cette idylle de l'ours blanc et d'une baleine blanche, la rencontre se donne à l'instant T d'une union impossible, chacun du lieu de sa différence embrassant l'autre d'une étreinte qui ouvre un espace de surprise et d'émerveillement. Paul Claudel disait que l'Eros maladroit était celui qui manquait le cœur en n'atteignant que l'estomac, Van Gogh et Owens nous ouvrent, avec délice, au sublime mystérieux du langage et des sensations.

Bibliographie

Char R., *Le poème pulvérisé*, Éditions Fontaine, Paris 1947.
Gide A., *De l'influence en littérature* [1900], Éditions Allia, Paris, 2010.
Hofmannsthal H. von, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, Gallimard, Paris 1980.
Schopenhauer A., *Le monde comme volonté et comme représentation*, traduction A. Burdeau, PUF, Paris 2004.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221539

Habitat di luce. Riflessioni sulla luce come medium artistico e politico.

Federico Vercellone[*]

Abstract
The article investigates light as an aesthetic and political medium, interpreting it as an 'a posteriori' element that stabilizes the image and discloses its implicit intentionality. Such intentionality is inscribed in form, understood as a principle of order that unifies the manifold within a context that is simultaneously aesthetic, natural and political. From this perspective, the transition from color to light in contemporary art – here exemplified by the installations of Dan Flavin and Ólafur Elíasson – does not simply lead to a new aesthetic, but to a reconfiguration of the relationship between image, subject and community.

Keywords
Light; aesthetics; politics; community; morphology

1. *La luce come a posteriori*

La luce viene idealmente dopo l'immagine che essa ci restituisce. Essa si dà sempre a posteriori e agisce unicamente nella misura in cui il processo di costituzione dell'immagine si è già compiuto. In qualche modo è proprio la luce a realizzarlo. Per parte sua la forma, che emerge in quanto immagine,[1] è caratterizzata da un'intenzionalità non tematica. La sua struttura, che si manifesta nella relazione tra le sue evidenze più o meno emergenti (più o meno luminose) coincide con la sua semantica complessa che rivela sempre un'intenzione implicita. La luce si dà costantemente a posteriori rispetto all'immagine che rende possibile e, per così dire, stabilizza. Ciò nondimeno l'immagine, in virtù di una forza proiettiva e utopica che le è immanente, anticipa incessantemente ciò di cui è immagine. Nel genitivo oggettivo 'essere immagine di'

[*] Università degli studi di Torino, federico.vercellone@unito.it
Il presente contributo è stato accettato per la pubblicazione prima della scomparsa dell'autore, avvenuta il 21 aprile 2026.
[1] Cfr. per la tematizzazione di questo nesso Tedesco & Vercellone 2020.

è implicita questa struttura utopica di anticipazione di una realtà presente/assente.

Il problema della forma – e con ciò giungiamo al suo secondo versante – è un problema intrinsecamente politico, nella misura in cui la forma viene intesa come una struttura capace di organizzare una totalità in cui il tutto esercita un'influenza reale sulle parti. Sotto questo profilo, la forma – sia essa naturale, artistica o politica – implica sempre un'*intenzionalità efficace*. Kant lo chiarisce nella seconda parte della *Critica del giudizio*, dedicata al giudizio teleologico, là dove tematizza una finalità priva di oggettività determinata, che si dà soltanto in rapporto alle nostre facoltà conoscitive. Possiamo allora dire che il fine della forma non si manifesta come intenzionalità esplicita, bensì come efficacia operante.

Questa concezione trova una formulazione esemplare nella riflessione goethiana, di ascendenza spinoziana, sulla perfezione dell'essere vivente: il concetto di esistenza e quello di perfezione coincidono secondo Goethe; l'infinito non è pensabile come totalità composta di parti, ma come orizzonte del quale le esistenze finite partecipano senza costituirne elementi. Le parti non sono intelligibili se non a partire dal tutto, né il tutto può essere misurato attraverso le parti. Ogni essere vivente finito, proprio in quanto tale, partecipa dell'infinito, o, più precisamente, rivela l'impossibilità di una comprensione esaustiva del nesso tra esistenza e compiutezza, perfezione. Scrive Goethe:

> Il concetto dell'esistenza e quello della perfezione sono uno e il medesimo; se seguiamo questo concetto fin dove ci è possibile, diciamo che pensiamo l'infinito.
>
> L'infinito, tuttavia, o l'esistenza piena e completa, non può essere pensato da noi.
>
> Possiamo pensare soltanto cose che o sono limitate oppure si presentano come limitate alla nostra anima. Abbiamo dunque un concetto dell'infinito solo nella misura in cui possiamo pensare che vi sia un'esistenza completa che supera la capacità di comprensione di uno spirito limitato.
>
> Non si può dire che l'infinito abbia parti.
>
> Tutte le esistenze limitate sono nell'infinito, ma non sono parti dell'infinito; esse piuttosto partecipano dell'infinità.
>
> Non possiamo pensare che qualcosa di limitato esista per se stesso, e tuttavia tutto esiste realmente per se stesso, benché gli stati siano concatenati in modo tale che l'uno debba svilupparsi dall'altro, e sembri quindi che una cosa venga prodotta dall'altra. Ciò però non è vero: un essere vivente offre all'altro l'occasione di essere e lo costringe a esistere in uno stato determinato. […]
>
> In ogni essere vivente, ciò che chiamiamo parti è così inseparabile dal tutto che esse possono essere comprese solo nel e con il tutto stesso; né le parti possono essere assunte come misura del tutto, né il tutto come misura delle parti. Così, come abbiamo detto sopra, un essere vivente limitato partecipa dell'infinità, o piuttosto ha in sé qualcosa di infinito, se non preferiamo dire che non possiamo comprendere pienamente il concetto di esistenza e di perfezione neppure dell'essere vivente più limitato e che dobbiamo quindi dichiararlo infinito, allo stesso modo dell'immenso tutto nel quale tutte le esistenze sono comprese (Goethe 1999, pp. 123-124).

Questa struttura concettuale è già carica di implicazioni politiche, almeno nella misura in cui l'efficacia delle costituzioni politiche si fonda su un legame tanto operante quanto non tematizzato. È, per esempio, il legame che sperimentiamo quando siamo immersi nella vita della comunità di appartenenza. Se tale legame dovesse essere continuamente tematizzato, la vita sociale perderebbe la propria naturalezza e procederebbe in modo discontinuo e artificiale, come se, per esempio, fossimo costretti, a ogni semaforo rosso, a decidere in modo consapevole e razionale se sia davvero necessario fermarsi.

Si delinea così una parentela strutturale tra la forma naturale e il costituirsi di una comunità: non si può ancora parlare, in senso stretto, in questo caso, di una forma politica. Il vincolo che tiene insieme aggregazioni pre-politiche e politiche dipende tuttavia dall'efficacia 'non tematica' della forma, che rende la vita delle forme politiche strutturalmente analoga a quella delle forme naturali.

Si può dunque parlare di forme dotate di intenzionalità non tematica quando l'intenzionalità della forma coincide integralmente con la sua efficacia, intesa come capacità di istituire un legame comune. Tale efficacia si manifesta anche nel carattere ripetitivo della forma, ossia nella sua capacità di riprodursi attraverso la riproduzione del proprio fine interno. Di qui proviene il suo carattere seriale, e dunque stilistico da cui deriva la definizione di un'identità propria (se non vogliamo dire personale) quale iterazione di elementi omogenei e facilmente riconoscibili. Forma, intenzionalità e stile costituiscono così una costellazione concettuale che fonda il nesso tra arte e natura, nonché l'idea di una natura che, grazie alla sua organizzazione, agisce come un'opera come arte.

Ne risulta un ordine che è simultaneamente naturale, storico ed estetico. L'ordine estetico assume qui un ruolo decisivo, poiché è responsabile di un'intenzionalità formale che, pur non essendo tematizzata, resta chiaramente riconoscibile. La forma si configura così come attrattore: il fine formale non opera come progetto esplicito, bensì come forza attrattiva interna allo sviluppo formale. Ciò che conta non è la relazione tra intenzione e progetto, ma il funzionamento di un attrattore che orienta il processo senza mai presentarsi come tale.

Il fine appare quindi come una pulsione immanente alla forma, come il principio del suo sviluppo, che è sempre anche sviluppo di una comunità. La forma è un principio d'ordine che unifica il molteplice in un contesto unitario al tempo stesso estetico, naturale e politico. Analogamente all'intuizione intellettuale, essa costituisce

uno sguardo dall'interno che coglie il tutto in un solo atto e, così facendo, lo produce.

L'efficacia della forma – un'efficacia per così dire lineare, ancorata all'univocità del significato – subisce una trasformazione radicale quando la luce diviene tematicamente principio morfologico e origine della forma stessa.

Il passaggio dal colore alla luce come medium artistico rivela una trasformazione di portata storica, concettuale e metafisica straordinaria. Esso resta incomprensibile se non si assume la rivoluzione avviata da Marcel Duchamp con la sua critica dell'immagine retinica, ossia dell'immagine intesa come mera rappresentazione. Una rivoluzione che Picasso riconobbe come l'anticipazione di tutto ciò che sarebbe accaduto nell'arte successiva.

Per 'immagine retinica' intendiamo l'immagine derivata dallo sguardo abituale di un soggetto che si rapporta a oggetti dati, siano essi oggetti comuni, opere d'arte tradizionali o oggetti di indagine scientifica. Il superamento di questo paradigma non conduce semplicemente a una nuova estetica, ma a una riconfigurazione del rapporto tra immagine, soggetto e comunità.

2. *La luce come aggregatore politico-estetico*

Il passaggio dal colore alla luce è, in questo senso, il passaggio dal solipsismo retinico a una comunità effettiva istituita dalla luce. Non si tratta di un esito diretto della poetica duchampiana, ma di una sua eredità strutturale. È Dan Flavin, figura centrale della 'Minimal Art', a inaugurare questo esperimento. Le sue installazioni trasformano lo spazio espositivo in uno spazio di esperienza: luce fluorescente, colore, architettura, corpi e percezione entrano in una relazione indissociabile e diffusa.

In questo contesto, la luce si impone come problema estetico per via della sua potenza trasformativa. Vedere qualcosa 'sotto un'altra luce' significa riconoscere che la realtà, pur restando identica, si *realizza* diversamente. La luce istituisce così una pluralità di regimi di realtà, riconducibili a un grado zero dell'oggetto, analogo al ready-made duchampiano: un oggetto privo di significato intrinseco e aperto a una risemantizzazione potenzialmente infinita sotto l'impulso di luminosità diverse.

Ne deriva una soggettività oggettiva – ci si passi l'espressione paradossale – instabile, che non può funzionare come modello o fondamento per uno scambio simmetrico quali quelli classicamente rappresentati da una costituzione nello scambio politico o

da un contratto nello scambio economico. Questa è la potenza politica della luce, in senso stretto e in senso lato, come mostrano le opere di Flavin, Turrell, Elíasson, Ikeda, Sciaraffa, così come le grandi installazioni immersive contemporanee, dal *Weather Project* alla Tate Modern che Ólafur Elíasson realizzò nel 2003 alla Tate Modern di Londra fino al *TeamLab Planets* di Tokyo.[2] Lo *Weather Project* può fungere da fil rouge e quasi da opera esemplare della tesi che, in forma molto sintetica, si vorrebbe qui proporre. Un nuovo sole, ovviamente artificiale (ammesso che, in questa sede la distinzione natura-artificio possa avere un valore più che convenzionale) illumina lo spazio della Tate e lo anima di una vita nuova. Questo sole, simbolo elementare di crescita e di vita, è principio di nuove aggregazioni umane che mettono in questione esattamente tutto quanto c'era prima: modi d'essere, idee, principi, costumi. È il germe di un nuovo mondo. E qui ci fermiamo poiché non c'interessa, in questa sede, un'interpretazione esaustiva di quest'opera grandiosa.

Qui lo spazio politico non presuppone più una soggettività istituente. L'intenzionalità formale è immediatamente politica, in quanto principio di un ordine che tiene insieme una molteplicità eterogenea e funziona secondo automatismi semi-naturali. La finalità, la luce come fuoco primo e ultimo, si presenta come attrattore archetipico, *post hoc* sul piano fattuale e *ante hoc* su quello ideale. Si tratta di un ordine formalmente instabile, costantemente orientato verso la propria trascendenza, e proprio per questo capace di 'formalizzare' un equilibrio immanente.

In questo senso, la luce, quale principio costruttivo, dissolve la distinzione tra forma e funzione e trasforma la forma stessa in una dimensione che, nel suo realizzarsi, concretizza anche tale relazione. È questa unità dinamica di forma e funzione che Hegel chiama *Wirklichkeit*, effettualità.

Bibliografia

D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2023.

Goethe J.W., *Studie nach Spinoza* (1785); trad. it. *La metamorfosi delle piante*, Guanda, Milano 1999.

Tedesco S., Vercellone F. (a cura di), *Introduction* a *Glossary of Morphology,* Springer, Berlin 2020.

[2] Per una considerazione compiuta ed esaustiva dell'arte ambientale in relazione alla bellezza naturale cfr. D'Angelo 2023.

Letteratura e poesia

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221540

Pensiero filosofico e forma letteraria: la prosopopea del tempo in Plotino

Riccardo Chiaradonna*

Abstract

This paper examines the personification of time (prosopopoeia) in Plotinus' *Ennead* III.7 (*On Eternity and Time*) as a literary strategy grounded in his philosophical aims. Engaging with Paolo D'Angelo's reflections on philosophical genres, I argue that Plotinus deliberately fashions a distinctive literary form to articulate concepts that transcend the limits of discursive language. Focusing on chapter III.7.11, the analysis shows how giving voice to time allows Plotinus to render narratable a non-temporal process: the derivation of temporal succession from intelligible eternity. This use of prosopopoeia integrates causal explanation with the experiential itinerary of the inquiring soul, emphasizing the affinity between knower and known that underpins Plotinus' epistemology. Narrative and personification thus serve to make intelligible the life of the soul as temporal distension. The paper highlights the close correspondence between metaphysical content and literary form in Plotinus' thought.

Keywords

Plotinus, Eternity, Time, Personification, Philosophical literary forms

Tra i contributi più significativi che Paolo D'Angelo ha offerto alla storia della filosofia si trova senza dubbio l'attenzione ai diversi generi letterari nei quali il pensiero filosofico si è espresso.[1] Come D'Angelo ha più volte sottolineato, la filosofia non costituisce infatti un genere di scrittura unitario, ma si articola in una pluralità di forme letterarie profondamente diverse. La sua storia è dunque anche una storia di trattati, dialoghi, lettere, commenti, saggi, autobiografie, aforismi e così via. In ciascuno di questi generi, la filosofia ha prodotto opere di altissimo livello e, in alcuni casi, – si pensi al dialogo o all'autobiografia – i filosofi hanno contribuito in modo decisivo alla nascita e allo sviluppo di nuove forme espressive. Filosofia e letteratura hanno intrecciato ininterrottamente i loro percorsi senza mai dissolversi l'una nell'altra, ma conservando ciascuna la propria specificità.

* Università degli studi Roma Tre, riccardo.chiaradonna@uniroma3.it

[1] Rimando in particolare a D'Angelo 2012.

In questo contributo mi concentrerò sull'esempio di una precisa forma stilistica tratto dal *corpus* della filosofia antica, non molto noto fuori della cerchia degli specialisti: la personificazione o prosopopea. Più precisamente, prenderò in esame la personificazione del tempo che Plotino presenta nel trattato III.7 [45] *Sull'eternità e il tempo*: come cercherò di mostrare, l'uso della prosopopea non è un semplice ornamento retorico, ma assolve in Plotino una precisa funzione teorica: la prosopopea consente infatti di parlare di ciò che, in senso stretto, eccede le possibilità del discorso ordinario.[2]

Plotino non è incluso tra i grandi scrittori filosofici: i suoi trattati (giunti integralmente a noi nell'edizione di Porfirio che li raggruppò in sei gruppi di nove, le *Enneadi*) sono per lo più scritti in uno stile tecnico, conciso, a tratti criptico. Non si tratta soltanto di una nostra impressione, dovuta al fatto che leggiamo la prosa di Plotino a diciotto secoli di distanza: come testimonia Porfirio, quando il filosofo e retore Cassio Longino ricevette alcune copie degli scritti di Plotino, pensò che fossero state guastate dalle sviste dei copisti (Porfirio, *Vita di Plotino*, 19.21-24). La ragione, spiega Porfirio, è che Longino non comprendeva il tipico modo di esprimersi di Plotino (*Vita di Plotino*, 20.5-7). Come per altri filosofi, d'altra parte, sarebbe riduttivo concludere da tutto questo che Plotino scriveva "male". Piuttosto, il peculiare tipo di scrittura dei suoi trattati va valutato in base al contenuto dottrinale che vi viene espresso e non in base a canoni letterari estrinseci. In altre parole, Plotino non adotta un canone stilistico-letterario consolidato per formulare il suo pensiero, ma costruisce una forma letteraria originale, modellata sulle esigenze concettuali dei contenuti che intende esprimere.

Una tra le tesi principali di Plotino, desunta dalla sua interpretazione di Platone, riguarda i primi principi della realtà (le cosiddette "ipostasi"): si tratta dell'Uno al di sopra dell'essere e del pensiero, dell'Intelletto (*Nous*) che è la forma più perfetta e unificata di pensiero ed essere (per indicare l'essere intelligibile al livello dell'Intelletto, userò pertanto la maiuscola "Essere"), dell'Anima universale, il principio incorporeo che ordina e dà forma al mondo dei corpi. L'Intelletto è l'ambito delle Forme intelligibili, è eterno e fuori del tempo ed è caratterizzato da un tipo di pensiero non discorsivo e non inferenziale nettamente diverso da quello che si esprime nel linguaggio e che è tipico dell'anima (nel nostro vocabolario "mente") incarnata, associata a un corpo. Da questo intelletto "archetipo" derivano i gradi successivi della realtà che si trovano nella discorsività

[2] Le traduzioni sono mie, condotte sull'edizione del testo greco di Henry e Schwyzer 1964. In accordo al carattere di questo contributo, i riferimenti al testo greco saranno minimi, così come lo saranno quelli al dibattito erudito.

e nel tempo. All'interno di questa cornice, la metafisica di Plotino è percorsa dal tentativo di ricorrere al linguaggio per chiarire ciò che, per sua natura, eccede la struttura del linguaggio e del pensiero discorsivo. Come vedremo, l'uso della personificazione nel capitolo 11 del trattato *Sull'eternità e il tempo* deve essere letto in questo generale contesto.

Va innanzi tutto richiamata brevemente la struttura del trattato III.7:

1) La prima sezione introduce il metodo di ricerca, che assume come punto di partenza le nostre credenze ordinarie su eternità e tempo (III.7.1).

2) La seconda sezione è dedicata all'eternità ed è ulteriormente suddivisa in tre parti:

2a) Plotino rifiuta le opinioni errate sull'eternità (III.7.2);

2b) espone la concezione dell'eternità come vita dell'Essere intelligibile (III.7.3-4);

2c) spiega come cogliamo la natura dell'eternità e la esprimiamo attraverso il linguaggio (III.7.5-6).

3) La terza sezione verte sul tempo e può essere suddivisa in due parti:

3a) Plotino rifiuta le opinioni errate sul tempo e sulla sua relazione con i corpi e i loro movimenti (III.7.7-10);

3b) sviluppa la dottrina del tempo come vita dell'Anima e "immagine in movimento dell'eternità" (cfr. Platone, *Timeo*, 37d) (III.7.11-13).[3]

Nel trattato è pervasivo e caratterizzante l'uso del pronome "noi" per indicare la prospettiva secondo cui è condotta l'indagine. È possibile che questo aspetto sia collegato alla ricerca sull'eternità e il tempo, che non sono in senso stretto forme o entità, ma rappresentano piuttosto il modo in cui l'Intelletto e l'Anima (i principi intelligibili e incorporei della realtà) esistono e sono conosciuti (cfr. Chiaradonna 2026). In altre parole, eternità e tempo sono modi d'essere, piuttosto che essenze o nature. Più precisamente, è la "vita" a costituire il modo d'essere dei principi intelligibili: l'eternità è la vita dell'Intelletto (III.7.3.16-19; III.7.5.25-28); il tempo è la vita dell'Anima (III.7.11.44). Una ricerca su modi d'essere implica un riferimento intrinseco a ciò che conduce la ricerca, ossia il "noi", giacché i modi d'essere sono anche i modi in cui un'essenza si manifesta, può essere colta e conosciuta (cfr., in rapporto all'eternità, III.7.3.23-26; III.7.5.19-

[3] Per ulteriori dettagli, rimando a Chiaradonna 2022.

22). Possiamo dunque cogliere qualcosa nella misura in cui condividiamo il suo modo d'essere. È una tesi generale della gnoseologia premoderna, su cui ha recentemente attirato l'attenzione Peter Adamson in un importante articolo: stabiliamo la natura della mente riflettendo sulla natura del suo oggetto; c'è affinità reciproca tra l'oggetto conosciuto e la mente che lo conosce (cfr. Adamson 2021). Per questo, secondo Plotino, noi cogliamo l'eternità (il modo d'essere dell'Intelletto) mediante ciò che è eterno in noi (il nostro intelletto individuale) e cogliamo il tempo (il modo d'essere dell'Anima universale) mediante ciò che in noi è temporale (l'anima che conduce la ricerca sul tempo). In realtà, noi siamo anime discorsive e siamo nel tempo: per questo Plotino si domanda esplicitamente se qualcosa al di fuori del tempo può davvero essere oggetto del nostro pensiero (cfr. III.7.7.1-5). A questa difficoltà egli risponde ammettendo che vi è qualcosa di eterno in noi (si tratta della parte superiore della nostra anima, la sua controparte intellettuale), che condivide il modo d'essere e di pensare proprio dell'Intelletto: in virtù di questo possiamo cogliere l'eternità (III.7.5.9-12; cfr. IV.7.10.34).

Un ragionamento analogo vale per il tempo. Nel capitolo che ne descrive la genesi, Plotino afferma addirittura che "genereremo il tempo" (III.7.11.5); "abbiamo compiuto un lungo tratto del cammino e prodotto il tempo come immagine dell'eternità" (III.7.11.19-20). Egli sembra così far dipendere l'esistenza del tempo dall'anima individuale che conduce la ricerca sul tempo. Tuttavia, nello stesso capitolo Plotino chiarisce che il tempo è la vita (il modo d'essere) dell'Anima universale (III.7.11.23-29). Bisogna richiamare ancora una volta la tesi generale secondo cui il modo d'essere dell'oggetto conosciuto e quello del soggetto conoscente sono reciprocamente affini. L'intera discussione di III.7 è in realtà presentata come una sorta di itinerario percorso da "noi". Si comincia da quello che pensiamo ordinariamente su tempo ed eternità (III.7.1.1-2); quindi l'eternità è descritta come il modo d'essere del *Nous* (l'intero Intelletto è eterno perché in esso tutte le cose esistono e sono colte insieme, senza nessuna estensione) (cfr. III.7.3.2; III.7.4.4). Dall'eternità discendiamo alla ricerca del tempo, discendendo non interamente nei corpi, ma fino al livello del tempo, ossia quello dell'anima discorsiva (cfr. III.7.7.7-8). Dopo aver discusso le dottrine precedenti e dopo aver mostrato i loro limiti, torniamo al modo d'essere o alla disposizione dell'eternità (quella della vita intelligibile) cogliendo come il tempo deriva da essa (III.7.11.1-4). In ultimo, completiamo il viaggio facendo del tempo una immagine dell'eternità (III.7.11.19-20).

Come si è già accennato, quest'ultima conclusione potrebbe apparire ingiustificata. Possiamo tutt'al più affermare che cogliamo il tempo come un'immagine dell'eternità, ma non che lo generiamo o formiamo, tanto più che, come Plotino spiega in III.7.11, il tempo è il modo d'essere (la vita) non dell'anima individuale, ma dell'Anima universale. In realtà, questa difficoltà si può spiegare tenendo presenti i presupposti dell'indagine condotta. In primo luogo, Plotino ritiene che cogliere un oggetto implica condividere il modo d'essere di esso: cogliamo dunque le Forme eterne con ciò che di eterno è in noi (il nostro intelletto); cogliamo l'Anima universale la cui vita è tempo con ciò che di temporale è in noi. Noi, d'altronde, non siamo solo soggetti che investigano sul tempo: siamo anime e la nostra natura essenziale è connessa intrinsecamente ai principi della realtà. Come Plotino sostiene più volte, e come afferma significativamente alla fine di III.7, tutte le anime in realtà sono "una" (III.7.13.66-67). Per questa ragione noi non produciamo solo un resoconto del tempo (come se si trattasse di un oggetto esterno), ma formiamo o produciamo il tempo stesso come un'immagine dell'eternità. La nostra anima e l'Anima universale sono in realtà una sola; la loro vita (il loro modo d'essere) è la stessa, ed è temporale. In altre parole, compiere il percorso che conduce alla genesi del tempo non significa solo acquisire conoscenza di qualcosa, ma significa produrre il tempo in virtù dell'omogeneità tra la nostra anima e il principio psichico universale: nel resoconto, ripercorriamo e riproduciamo in noi stessi la genesi del tempo.

Nel capitolo 11 Plotino, come si è accennato, descrive la genesi del tempo attraverso lo strumento stilistico della prosopopea, invocando il tempo stesso a raccontare la sua nascita:

> [a] […] non si potrebbero, credo, invocare le Muse, che allora non esistevano ancora, per dire come il tempo è effettivamente caduto per la prima volta. Ma, ammesso che le Muse esistessero anche allora, si potrebbe forse invocare il tempo stesso, quando è venuto all'esistenza, per riferire come si è manifestato o è venuto all'esistenza. [b] Potrebbe parlare di sé stesso più o meno così: prima, quando non aveva ancora prodotto questo "prima" e non aveva ancora bisogno di un "dopo", riposava con esso nell'Essere, non essendo ancora tempo; piuttosto, anch'esso rimaneva tranquillo in esso [nell'Essere].[4] [c] Ma una natura affaccendata, che voleva essere padrona di sé stessa, appartenere a sé stessa, e scelse di cercare qualcosa di più del suo stato attuale, si mise in moto, e anche il tempo si mise in moto, in una sequenza perpetua di dopo, e non rimanendo identico, ma passando da una cosa all'altra, [d] e noi abbiamo compiuto un lungo tratto del cammino e prodotto il tempo come immagine dell'eternità. [e] Poiché nell'Anima c'era una potenza che non era tranquilla e voleva continuare a trasformare in qualcos'altro ciò che vedeva nel mondo intelligibile, non era disposta ad avere ogni cosa presente tutta insieme (III.7.11.8-23).

[4] A III.7.11.13-14 seguo Beierwaltes 1981, pp. 125-127 e 248, riferendo i pronomi *autōi* ed *ekeinōi* a *tōi onti.*

Per chiarezza ho diviso il brano in sezioni [a]-[e]. Il passo si apre con un riferimento alle Muse, che, afferma Plotino, non possono essere invocate perché neppure esistevano quando il tempo fu generato [a]. È un testo enigmatico che si può interpretare, in prima istanza, come un'allusione ironica alla tradizione. Il punto di partenza è l'*Iliade* (XVI.112-113), dove Omero chiede alle Muse di dire "come per la prima volta" il fuoco cadde sulle navi degli Achei; Platone riprende la formula nella *Repubblica* (VIII.545d-e) quando Socrate – parlando della corruzione delle costituzioni – chiede ironicamente se non convenga "pregare le Muse" come Omero perché dicano "come per la prima volta" il conflitto (*stasis*) si impadronì della città. Come osserva Alexandra Michalewski, Plotino trasferisce significativamente questo schema dal registro politico a quello metafisico/cosmologico: ciò che "cade" non è infatti un evento esterno (il fuoco), né una lacerazione civica (la *stasis*), ma la dimensione stessa della successione, il tempo (*chronos*), che nasce dal venir meno dell'unità e della quiete intelligibili (cfr. Michalewski 2026).

Resta tuttavia da chiarire il modo peculiare in cui Plotino introduce l'invocazione. Egli afferma dapprima che, per spiegare la nascita del tempo, "non si potrebbero, credo, invocare le Muse, che allora non esistevano ancora"; poi aggiunge: "ammesso che le Muse esistessero anche allora, si potrebbe forse invocare il tempo stesso". La spiegazione più plausibile è che Plotino stia alludendo implicitamente alla Memoria (*Mnēmosynē*), madre delle Muse, la cui esistenza presuppone il tempo. La generazione del tempo dall'eternità non è un evento, e dunque non può esservi memoria di essa: a rigore, quindi, essa non è narrabile. Si noti che Plotino, il quale ha dedicato molte pagine importanti alla memoria, l'associa comunque a un tipo di conoscenza irrimediabilmente inadeguato, anche se si tratta della memoria delle Idee trascendenti (da qui la sua attenzione relativamente scarsa verso la dottrina platonica della reminiscenza): "la memoria, anche quando sia delle cose migliori, non è la cosa migliore" (IV.4.4.6-7). La memoria (qualsiasi memoria, sia quella delle percezioni, sia quella dei moti interni dell'anima, sia l'anamnesi delle Idee) è infatti collegata alla condizione discorsiva, sottomessa al tempo e discesa dall'intelligibile dell'anima. Anche quando siano ricordate le realtà migliori, esse lo sono pur sempre mediante una facoltà che è segno del distacco dell'anima dal mondo intelligibile; pertanto, nota Plotino, "se qualcuno definisse dimentica l'anima virtuosa, in questo senso potrebbe dirlo giustamente" (IV.3.32.17-18). Per queste ragioni, un resoconto della nascita del tempo non potrà mai davvero spiegare ciò che descrive: la deri-

vazione del tempo dall'eterno non è un evento di cui la memoria e il linguaggio possano dar conto. Tuttavia – è questo il senso dell'argomentazione in [a] – se per esigenze espositive si ammette l'ipotesi — dichiaratamente fittizia — che le Muse (e quindi la memoria collegata al tempo) esistessero già (III.7.11.9), ossia se si rappresenta un processo metafisico al di fuori del tempo come una vicenda temporale, allora diventa possibile invocare il tempo stesso e affidargli il racconto della propria genesi. In tal modo, Plotino segnala che ciò che sta per essere presentato come un evento, entro una cornice quasi autobiografica, ha in realtà luogo al di fuori del tempo. In III.7.11.11 la personificazione consente così di raffigurare la derivazione del tempo dall'eternità come un evento narrabile, pur precisando implicitamente che tale evento non ha luogo nel tempo ma ne costituisce l'origine.

Si noti che non solo l'Intelletto (l'Essere intelligibile) è al di fuori del tempo e della durata, ma non esiste un vero punto d'inizio del tempo dall'eternità, poiché Plotino concepisce tutta la realtà come eterna ed eternamente dipendente dai suoi principi. Il tempo, chiamato a raccontare la sua origine, spiega dunque in [b] che prima di nascere riposava nell'Essere e rimaneva tranquillo in esso, senza successione e dispersione, senza "prima" e "dopo". Michalewski nota l'importanza, in questo quadro, del passaggio dal verbo *empiptein* ("cadere sopra", "abbattersi su"), usato da Platone nella *Repubblica* sulla scorta di Omero, al verbo *ekpiptein* ("cadere via da", "defluire", "scivolare fuori") usato da Plotino: per Plotino si tratta infatti di descrivere non una caduta che corrompe ciò su cui cade, ma il distacco del tempo dall'identità originaria (cfr. Michalewski 2026). In altre parole, la caduta del tempo rappresenta attraverso il registro narrativo una separazione e una pluralizzazione che altro non sono se non la derivazione eterna delle cose dal principio intelligibile. Non si tratta, nella realtà, di un trauma e di un evento puntuale. In tal senso, la caduta descrive l'uscita di una potenza psichica dalla stabilità dell'eternità e prepara l'idea che proprio questa perdita di identità renda possibile la funzione ordinatrice dell'Anima rispetto al cosmo sensibile.

La sezione [c] segna un rapido cambio di argomento: il resoconto introduce infatti l'immagine di "una natura affaccendata". Come emerge dalle linee seguenti, questa natura è l'Anima universale (o, più precisamente, una delle sue potenze), ma l'Anima non è ancora identificata come tale. Quanto detto finora aiuta a spiegare questa transizione. Il tempo (così come l'eternità) non ha un contenuto indipendente, ma è un modo di essere, il modo in cui qualcosa (una natura) esiste ed è presente. Quindi il tempo

non può essere generato da solo: la sua genesi coincide con la genesi di quella natura di cui il tempo è il modo d'essere. In III.7.11 questa natura è descritta in modo strettamente antitetico all'Essere intelligibile e la sua genesi è rappresentata come un'uscita o una caduta dall'Intelletto: essa vuole appartenere a sé stessa, cerca qualcosa di più del suo stato attuale. Plotino impiega a questo riguardo il termine *polypragmōn*, che denota una sorta di attività dispersiva, senza concentrazione (III.7.11.15). Ancora una volta, egli ricorre così facendo al lessico della *Repubblica*: la "natura affaccendata" rinvia infatti al "fare troppe cose" (*polypragmosynē*) che Platone identifica con la radice dell'ingiustizia nell'anima e nella città, perché spinge ciascuna parte a fare ciò che non le compete e a usurpare una funzione di comando (*Repubblica*, IV.433d-434b; 444b). Trasposta sul piano metafisico, la *polypragmosynē* non descrive un conflitto tra parti della città che si danneggiano, ma l'atto con cui una potenza dell'anima vuole "appartenere a sé stessa" e "avere di più del presente" (cfr. ancora Michalewski 2026). In questo modo, l'analisi politica diventa ancora una volta un modello euristico per pensare la pluralizzazione dell'attività psichica che apre la dimensione del futuro. È per questo motivo che Plotino accosta alla *polypragmosynē* il motivo del "voler di più": la tensione a possedere sempre qualcosa di più implica il passaggio da un atto all'altro e, con esso, la successione del "dopo". Al livello dell'Intelletto tutto è già presente e ogni aggiunta è in realtà una diminuzione. Nell'Anima discorsiva, invece, la ricerca del "più" produce l'estensione temporale (*diastasis*) come distensione e successione interna dell'attività. Il tempo, in questa prospettiva, non è una proprietà del movimento dei corpi, ma è la forma stessa con cui una vita psichica, perdendo la simultaneità dell'intelligibile, si dispiega per atti successivi. Da qui la definizione formulata da Plotino: il tempo è "la vita dell'anima nel movimento di transizione da un modo di vita all'altro" (III.7.11.44).

L'attività della natura affaccendata implica pertanto una transizione, un movimento di passaggio da una condizione all'altra. Prima di specificare che questa natura è in realtà l'Anima, un altro brusco cambio di argomento [d] introduce il "noi", ossia – come si è notato in precedenza – la nostra anima che si interroga sul tempo: come dice Plotino, abbiamo prodotto il tempo come immagine dell'eternità. In questo modo Plotino recupera la definizione del tempo formulata da Platone nel *Timeo*, ma la interpreta all'interno di un quadro di pensiero peculiare, in cui il retroterra cosmologico tipico del dialogo platonico (dove la nascita del tempo è collegata al movimento ordinato degli astri) passa del tutto in secondo piano. Per

Plotino il tempo è infatti indipendente da ogni movimento corporeo ed è invece espressione della vita o modo d'essere dell'Anima. In questo contesto, il riferimento a "noi" in [d] è la tappa intermedia tra il riferimento alla natura affaccendata in [c] e quello all'Anima, che diventa esplicito in [e]. Se quanto detto finora è corretto, ciò ha luogo perché siamo anime e siamo un tutt'uno con l'Anima universale (III.7.13.66-67). Quindi il modo di essere della natura affaccendata è in realtà il nostro modo di essere quando scendiamo dall'eternità per cercare il tempo. Infine [e], Plotino introduce esplicitamente l'Anima o, più precisamente, una "potenza" che appartiene a essa (III.7.11.21).[5]

Tutto questo permette di spiegare il passaggio alla prima persona plurale in [d] ("noi abbiamo compiuto un lungo tratto del cammino e prodotto il tempo come immagine dell'eternità"). Il pronome "noi" non va inteso come se il tempo fosse effettivamente prodotto dall'anima individuale che conduce la ricerca, ma come l'indicazione del peculiare tipo d'indagine condotta: ripercorrere nel discorso la discesa che genera il tempo significa, per la nostra anima, riprodurre interiormente il movimento che ne ha portato alla genesi. La narrazione mitica e la prosopopea servono a intrecciare resoconto causale ed esperienza interiore del lettore. In questo contesto, Plotino adotta un lessico innovativo per indicare il modo d'essere dell'Anima: essa, afferma Plotino, "si è temporalizzata" o, più letteralmente, "si è fatta tempo" (*heautēn echronōsen*: III.7.11.30). Questa espressione sottolinea che il tempo non è qualcosa che si aggiunge dall'esterno all'Anima, ma il modo d'essere della sua attività quando essa si distende in una serie di stati uno successivo all'altro. La prosopopea, dando voce al tempo, fa vedere in atto questa distensione: il discorso procede per successione narrativa, e proprio per questo è in grado di rappresentare la dimensione temporale e il suo distacco dall'Essere intelligibile.

La personificazione del tempo in Plotino non è dunque un semplice espediente retorico. Attraverso una fitta rete di richiami alla tradizione (Omero, la *Repubblica*, il *Timeo*), Plotino elabora un uso peculiare del linguaggio, modellato sul quadro concettuale che esso è chiamato a esprimere: dare forma discorsiva a ciò che, in senso stretto, sfugge a ogni resoconto linguistico, ossia la transizione dall'eternità al tempo.

[5] Questo enigmatico riferimento a una potenza dell'Anima non viene spiegato in seguito, ma probabilmente suggerisce che l'Anima ha anche una parte o un potere superiore che non è coinvolto nel tempo e condivide il modo di essere dell'Essere intelligibile. La parte superiore non è menzionata qui, perché non è rilevante ai fini della spiegazione della genesi del tempo.

Bibliografia

Adamson P., *From Known to Knower: Affinity Arguments for the Mind's Incorporeality in the Islamic World*, in "Oxford Studies in Philosophy of Mind", 1 (2021), pp. 373-396.

Beierwaltes, W., *Plotin: Über Ewigkeit und Zeit (Enneade III 7)*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1981 (III ed., I ed. 1967).

Chiaradonna R., *Eternity and Time*, in L. Gerson, J. Wilberding (eds.), *The New Cambridge Companion to Plotinus*, Cambridge University Press, Cambridge 2022, pp. 267-288.

Chiaradonna R., *Plotinus on the Homonymy of Life*, in A. Nehamas *et al.* (eds.), *New Essays on the Platonic Tradition: In Honour of Paul Kalligas*, Brill, Leiden 2026 (di prossima uscita).

D'Angelo, P. (ed.), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012.

Henry, P., Schwyzer, H.-R. (eds.), *Plotini Opera*, vol. I, Clarendon Press, Oxford 1964.

Michalewski A., *Time as the Life of the Soul (3.7.11)*, in "Works of Philosophy and Their Reception [Online]", De Gruyter, Berlin 2026 (di prossima uscita).

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221541

Le tante anime della letteratura austriaca

Marino Freschi*

Abstract
This essay explores the multiple souls of Austrian literature through the works of Toni Schachinger and Reinhard Kaiser-Mühlecker. Schachinger's In tempo reale revives the refined, ironic, and melancholic tradition of Viennese fiction, engaging with Musil, Bernhard, and the legacy of the "Great Vienna" while portraying contemporary youth culture, gaming, political disillusionment, and coming of age during the Covid era. By contrast, Kaiser-Mühlecker's Campi ardenti gives voice to a darker, rural Austria marked by social disintegration, ideological regression, violence, and the collapse of traditional agrarian values. Reading these two writers together, the essay contrasts the cosmopolitan and intellectual heritage of Vienna with the brutalized landscape of provincial Austria, showing how contemporary Austrian literature continues to negotiate memory, identity, and decline through radically different narrative forms.

Keywords
Austrian literature; Vienna; rural Austria; Toni Schachinger; Reinhard Kaiser-Mühlecker

1.

Ogni paese ha molte anime. Per esempio l'Austria come dimostrano le opere recenti di due scrittori: Reinhard Kaiser-Mühlecker (1982) e Toni Schachinger (1992). Schachinger, cresciuto in varie capitali, è autore di uno splendido romanzo neo-musiliano, *In tempo reale* (Sellerio), che segna finalmente il ritorno del romanzo della Grande Vienna, o almeno della Vienna ironica, elegante, malinconica, sbarazzina, anticonformista, intellettuale, colta, raffinata, alto-borghese, e mai volgare, spaccona, tronfia. Il racconto *In tempo reale* di Tonio Schachinger (Sellerio, tradotto da Francesca Gabelli) parte con il primo giorno di scuola nel liceo d'élite, nel Collegio Marianum, in realtà il celebre Theresianum, ancor oggi attivo a Vienna. Ci sono soverchie assonanze musiliane con la Scuola Militare di Weisskirchen del cadetto Törless, che impreziosiscono il

* Università Roma Tre, marino.freschi@uniroma3.it

racconto senza declassarlo a epigono del romanzo del 1906. Pare anche di vedere scene dell'indimenticato film *L'Attimo fuggente* del 1989 anche se il crucciato e severo professore Dolinar del Marianum è troppo provinciale e misantropo per evocare l'irresistibile professor Keating e nessun allievo alla fine salirà sui banchi del liceo per solidarietà, né lui sarà espulso. Tutto finisce ovvero ricomincia con il Covid che funge come una sorta di deus ex machina che rimette tutto in ordine. E così il simpatico protagonista, che nel frattempo è diventato maggiorenne, si salva quasi per miracolo: «Till inciampa sul latino e il russo lo tradisce in un'interrogazione e quando, metaforicamente, è pronto ormai a sdraiarsi e morire, ad addormentarsi per provare, almeno mentre congela, una sensazione di calore, succede qualcosa che né lui né nessun altro aveva previsto: scoppia un'epidemia e risolve tutti i suoi problemi», che erano tanti e partivano tutti, paradossalmente, dalla sua straordinaria capacità di gamer del videogame *Age of Empire 2* (*AoE2*). E qui finisce Musil (1880-1942), la Grande Vienna perché l'autore, giovane appunto, domina la lingua dei videogiochi. Ma poi bisogna veramente capire lo specifico dell'*AoE2*? Non necessariamente. In realtà la scrittura è viennesemente 'classica', lontana dai tremori avanguardistici, pur non estranei alla generazione precedente, quella della "Wiener Gruppe". L'autore, di formazione cosmopolita, che in realtà si chiama Antonio, è nato nel 1992, a New Delhi, figlio di un diplomatico austriaco e di una madre studiosa d'arte di origine sud-americana, ed è alla sua seconda prova. Il giovane protagonista presenta tratti autobiografici, che configurano il racconto quale romanzo di formazione, di *Bildungsroman*: è la storia di un *coming-of-age* che avviene in un convitto di grande tradizione, ma decaduto, e che si vivacizza con un umoristico, sovente irresistibile, affresco dei compagni di classe, nonché dei professori, tra cui emerge Dolinar, dispotico fino al sadismo, quando Till entra nel convitto. In ultima analisi l'autore salva l'insegnante, mostrandone l'onestà intellettuale, il carattere integro pur non tralasciando – oltre gli aspetti comici da provinciale piccolo-borghese- quelle inquietanti tracce di nostalgismo passatista che segnalano ancora la cultura post-nazista di alcuni docenti (per altro di nuovo assai minacciosamente presente in Austria). Tra i giovani dell'internato, ricchi e annoiati, dalle belle case, firmate da qualche architetto brutalista, Till si distingue per la sua divorante passione per il videogioco, che persegue appena libero dalla scuola (a tempo pieno) e per gran parte delle notti, sicché raramente riesce a essere puntuale a scuola e a non incorrere nelle solite punizioni per i ritardatari. Il videogioco è una strana, assai libera ripetizione surreale della storia

dell'umanità con guerre etniche e sociali. Ci sono poi i momenti di socievolezza, legati alle trasgressioni giovanili, prima fra tutti il fumo più o meno consentito e non solo di nicotina come allude il nomignolo del collegio: il Marijuanum; gli spritzer, una volta fuori, non si contano. Un altro significativo momento di intesa generazionale è la grande manifestazione di giubilo per le dimissioni in diretta del vicecancelliere Strache, il leader del partito di estrema destra, la FPÖ, beccato a Ibiza in un indegno affare di corruzione a favore della Russia. Uno scandalo che distrugge, in un'immensa risata, Heinz-Christian Strache, nonché il giovane e promettente cancelliere Kurz del Partito Popolare. Il romanzo racconta molto dei videogiochi: Till è nella lista dei primi dieci al mondo, scelto in campionati internazionali, uno persino in Cina- ma il romanzo è soprattutto il resoconto della società austriaca di questi tempi, assai simile nel declino e mancanza di prospettive a quella europea. E poi certo, è anche il racconto di tutti i turbamenti di un adolescente, diversi da quelli del suo predecessore musiliano: quella di Till è una generazione più spregiudicata, più informale e disinvolta. Lo scrittore sa raffigurare bene gli anni della pubertà e dei primi amori di Till, anzi del primo amore, per Feli, ovvero Felicité Exner, con una terribile madre e un padre alquanto sfuggente. Anche Till ha problemi con la madre e ancora adolescente vive male la morte prematura del padre con cui non era riuscito a trovare un colloquio: una conciliazione diviene possibile solo post mortem, quando a diciotto anni gli viene consegnata l'eredità paterna e lui lo ritrova in sé, solo leggendo le lettere, le email, gli appunti del padre.

Intanto l'epidemia del Covid risolve la situazione contribuendo a un bel periodo di isolamento degli innamorati nell'appartamento di Till, grandi giochi al video e anche a letto: «Till è felice. Non deve più andare a scuola, mai più lasciare Feli. Non sa che non esistono gli happy end. Che le persone che si amano sono come punti nell'universo, così piccoli da non avere una superficie, […] sono due punti che si mettono in movimento, diventano una linea, due linee a guardar bene, due linee parallele che nel corso del tempo non sono più parallele, si allontanano a ogni cambiamento […]. Non può immaginare com'è quando una relazione finisce e tutti i segreti e le tenerezze svaniscono in un colpo solo, dal presente, dal futuro e dal ricordo. […] Quando si ama qualcuno ci sono due possibilità: perderlo oppure perderlo più tardi. Till non pensa a questo. Pensa alle lasagne vegane che farà quando Feli e Fina andranno a cena da lui». E così ci si avvicina alla fine, nella lieve amarezza del disincanto, intanto si avvicina la maturità, sia quella dell'esame sia quella della vita. Till incontra ancora il suo compagno di classe, Palffy, che

veniva preso in giro dai professori e dai compagni, e che ora se ne esce già con la nostalgia per l'insegnamento del terribile Dolinar e per il collegio che «"Un po' mi manca, sai, starsene seduti a scuola e imparare qualcosa su, che so, i poemi epici e le canzoni medievali. In realtà è stato davvero fico". "Ma sei matto?", dice Till. "È stato un inferno, idiota"». Amen. In realtà più di Musil qui affiora il vero idolo letterario dell'autore, che ha studiato non a caso germanistica: Thomas Bernhard (1931-1989), soprattutto il suo «meraviglioso *Il nipote di Wittgenstein* con la copertina verde scuro […] il suo libro più tenero». E l'altra opera di Bernhard, *Heldenplatz*, *La Piazza degli eroi*, quella più disperata e aspra, Till la menziona più di una volta. Scritta pochi mesi prima della morte, a mo' di testamento, è la più spietata denuncia della società austriaca ancora intrisa di cripto-nazionalsocialismo, di antisemitismo e razzismo, sempre meno striscianti e ormai sempre più attuali e presenti sulla scena politica austriaca, anzi mitteleuropea, anzi europea. Il romanzo è ricco di citazioni letterarie e perfino di accettabili interpretazioni delle opere di Bernhard che Till deve proporre a Dolinar dopo la lettura obbligata dei classici austriaci dell'800, da Adalbert Stifter (1805-1868) a Marie Ebner-Eschenbach (1830-1916). Insomma non si gioca solo alla *Age of Empire 2*, ma si è studiata attentamente la letteratura austriaca e il risultato è convincente: con Schachinger Vienna ha trovato il suo interprete, ma l'Austria forse no.

2.

Il 'fenomeno' Schachinger ha improvvisamente riproposta quella cultura viennese, un po' (anzi assai) decadente, dove la decadenza era – ed è – uno statuto metastorico dell'*homo austriacus*, quello "senza qualità" perché ne aveva troppe, elusivo, ironico, sensuale e insieme distaccato, persino ascetico, nato da quell'improbabile simbiosi tra tutte le comunità dell'Impero, non esclusa quella ebraica, che divenne, paradossalmente, la vena aurea di una cultura laica e insieme spiritualistica: si pensi ai vertici metafisici di due martiri del pensiero mitteleuropeo ebraico-austriaco: il viennese Otto Weininger (1880-1903) e il goriziano Carlo Michaelstaedter (1887-1910), entrambi giovanissimi suicidi per una crisi profonda dello spirito del tempo. Avevano già intuito la fine del mondo, del loro mondo, quello che Karl Kraus (1878-1936) seppe raffigurare negli *Ultimi giorni dell'umanità.* Era la Vienna in cui si poteva incontrare Freud e Schnitzler, Hofmannsthal e Karl Kraus, Musil e Wittgenstein, Mahler, Schönberg, Otto Wagner, Klimt e Schiele, ma dove già covava una violen-

za inaudita. Nei dormitori dove si rifugiavano i disperati – spesso giovanissimi – del sottoproletariato serpeggiavano le ideologie della violenza contro gli ebrei, un confuso e aggressivo anticapitalismo antisemita e l'odio contro la stessa monarchia che tollerava la sorprendente koiné di popoli, culture e religioni. Di quel rancore antisemita si alimentò un giovane provinciale, Adolf Hitler, approdato nella capitale dell'Impero con il vano sogno di entrare all'Accademia delle Belle Arti. Proprio in questi mesi sono andati all'asta (a prezzi importanti) due suoi acquarelli, con la vendita dei quali lui sopravviveva a stento alla miseria. In quel giovane vivevano tutte le frustrazioni di una comunità austro-tedesca tagliata fuori dalla grande cultura della Mitteleuropa. L'immensa grandezza mozartiana della Vienna cosmopolita, elegante e indulgente, sulla vaporosa scia di *Così fan tutte*, non aveva eliminato l'altra anima dell'Austria, quella rurale, cupa, spesso gretta, ancorata a un cattolicesimo controriformista, e lentamente avvelenata dai processi di massificazione e industrializzazione. Alla pacata ironia con cui gli scrittori ottocenteschi avevano saputo inventariare il graduale declino della civiltà contadina, nella duplice variante danubiana e alpina, subentrava un astio sociale ottuso, brutale, generato da una mentalità e da una cultura del risentimento. Era questa Austria profonda, quella che, smascherata, ha toccato i vertici raffigurativi con *Correzione*, *Gelo* ed *Estinzione* di Thomas Bernhard: l'Austria della provincia, lontana ed estranea, 'bruna', ostile a Vienna e a quel mondo mitteleuropeo, soverchiamente aperto e tollerante, sostenuto, anche nei momenti tragici, dalla musica e dalla pittura, le vie maestre al cosmopolitismo. Bernhard sa ancora raffigurare, con estrema ironia, l'Austria, quella angusta e provinciale, della *Heimatkunst* ottocentesca, dello 'Strapaese' austriaco e non certo asburgico; era l'Austria che amava, venerava la letteratura delle *Dorfgeschichten*, delle 'novelle paesane', sospese tra idillio di boschi, selve ed edelweiss e brutalità domestica, tra conformismo angoscioso e ipocrisia. Insomma un'Austria con una letteratura che sembrava aver trovato in Bernhard la sua realizzazione, la sua denuncia, la sua apoteosi, la sua catabasi, il suo definitivo superamento, poiché Bernhard sa anche essere scrittore di Vienna, certo con il suo straordinario umorismo: quello del vorticoso capolavoro di comicità viennese, *I miei premi*, nonché della travolgente ironia disperata di *A colpi d'ascia* o dell'ineguagliabile sintesi culturale e filosofica, raffigurata in *Il nipote di Wittgenstein*, in cui il romanziere scriveva il testamento definitivo della Grande Vienna, ormai dispersa nella diaspora, quella scelta da Ingeborg Bachmann (1926-1973) e quella in cui ancora persiste Peter Handke (1942) nell'autoesilio presso Parigi a Chaville ai bordi della foresta di Meudon.

3.

Ma in letteratura nulla è definitivo ed ecco apparire sulla scena il 'prolifico e pluridecorato' scrittore Reinhard Kaiser-Mühlecker, che gestisce con professionalità un'azienda agricola che, a quanto pare, gli lascia abbastanza tempo per una intensa attività letteraria: una strana, intrigante combinazione. L'autore è cresciuto a Eberstalzell, 2563 abitanti con la solita deliziosa chiesetta, non lontano da Wels, dove si svolge *Estinzione* di Bernhard, dieci chilometri in linea d'aria da Brunau, la patria di Hitler. In questa Austria non c'è più nulla di idilliaco, ma molta violenza, non prati e fiorellini, bensì – come indica il titolo del suo romanzo principale – *Campi ardenti*, (nella traduzione di Alessandra Iadicicco per Carbonio), un ambiente straziato, devastato. Il romanzo descrive un paesaggio rurale nel senso di non urbano, attraversato da autostrade, strade nazionali con una continua circolazione di camion sempre rossi. Si potrebbe avanzare un avvicinamento con l'architettura e urbanistica *brutalist*, quella di cemento grezzo, che non concede nulla a uno pseudo-romanticismo ormai inautentico. La prospettiva del racconto è (a sorpresa) quello di una donna, Luisa Fischer, con una sua movimentata vita sentimentale, che in questa società agraria disgregata, con famiglie esplose da sotterranee violenze, riesce a trovarsi nel suo fil rouge nella scrittura. Vi è in queste storie aggrovigliate una coerenza rappresentata dal proposito di Luisa di scrivere un romanzo che funge da leitmotiv accennato con discrezione e continuità: «Scrivere è in effetti la mia unica terra». L'autore s'impegna a raffigurare questa società di contadini, di pescatori, di cacciatori che rivelano un tradizionalismo indicativo di una dilagante regressione ideologica: «La maggior parte degli uomini – compreso Ferdinand, come notò allora Luisa – indossavano abiti da cacciatore verde scuro con tasche applicate, molti portavano la barba». Sembra più che una riunione di amici – tutti maschi, salvo la protagonista, capitata là quasi per caso – un incontro di aderenti alla FPÖ (il partito di estrema destra, comunque maggioritario) o alla più minacciosa "Identitäre Bewegung Österreichs" ("movimento identitario austriaco"). Come un'isola per Luisa affiora l'esperienza della scrittura quale l'altra 'terra', nonché come via di realizzazione interiore: «Il lavoro di scrittura era una singolare ascesi, un puro servizio a una causa che non si sapeva che esito avrebbe avuto, e non c'era forse in questo un legame diretto con la religione?». Scrittura come servizio all'osservazione silenziosa, costante della realtà e infatti proprio attraverso la scrittura Luisa recupera il legame, ancorché paradossale, con la terra: improvvisamente percepisce nella perdita

la nostalgia della terra, laddove sono ancora le sue radici: «ma era proprio così, la scrittura glielo aveva dimostrato: che i paesaggi non le dicessero niente non dipendeva dai paesaggi, ma da lei. Era perché non li conosceva e non aveva un linguaggio per descriverli, niente parole, niente nomi, niente denominazioni. […] Per la prima volta in vita sua si rese conto di quanto bene conoscesse quella che gli altri – lei no, non ancora – chiamavano terra natia». E la scrittura è lo strumento per recuperare un'identità in bilico nelle traversie dell'esistenza (e la sua è particolarmente agitata), proprio sui "campi ardenti" della vita, là dove, l'ardore significa arsura, assenza di vita. Luisa, da adolescente si era innamorata del padre, che scopre essere il patrigno. Turbata fugge di casa; dopo anni l'uomo, Bob, si ripresenta, ma l'unione non corrisponde a un idillio da Mulino Bianco. Bob viene ammazzato, quasi per incidente, durante un suo tentativo di furto notturno. Luisa – che intanto aveva avuto diverse storie e diversi figli – alla fine si mette insieme a Ferdinand, che è colui che aveva ucciso, ancorché involontariamente, Bob. Storia cupa di un'Austria cupa, che sarebbe redenta solo dall'ironia che pervade l'altra anima della letteratura austriaca, quella mitteleuropea, che traversa tutta la scrittura da Musil a Bernhard e a Schachinger. Il romanzo di Kaiser-Mühlecker è l'estrema apparizione di una corrente, che era stata assai feconda nell'Ottocento austriaco con Adalbert Stifter fino ai suoi epigoni come Peter Rosegger (1843-1918), dove l'idillio nascondeva spesso tensioni e aggressività che ora nei *Campi Ardenti* affiorano in tutta la loro stridente pregnanza realistica. Vi è – e non solo in Austria, come confermano gli accadimenti proprio di questi mesi – una violenza che s'intreccia con una sbalorditiva 'nuova innocenza', con una ingenuità che è al di là di ogni considerazione etica, per la sua totale impudenza, estranea a ogni statuto morale. Alla scrittura è affidata la flebile possibilità di districarsi in un labirinto di intrighi e di drammi, di cui *Campi Ardenti* costituisce l'ultimo pannello del trittico della famiglia Fischer (2022-2024), chiamato anche la "trilogia contadina", che raffigura nei destini dei tre fratelli Alexander, Jakob e soprattutto di Luisa la fine incontenibile della società rurale con il frantumarsi dei suoi valori e della sua bellezza, ad esempio paesaggistica, ormai distrutta: è un grande, insistente tema doloroso, senza tragicità apparente – come confermano anche i due precedenti romanzi della trilogia – poiché non c'è più senso nemmeno per la tragedia in un mondo sfaldato. Il racconto dei *Campi ardenti* rappresenta il progetto di una improponibile saga familiare, che conferisce un significato attraverso la scrittura alla memoria di un mondo disperso e sperduto a se stesso. La 'brutalità' del racconto

sorprende, può allontanare, tuttavia la straordinarietà della scrittura consiste proprio nella raffigurazione di questa società disfatta. Solo uno scrittore 'interno' a questo mondo poteva consegnarci una rappresentazione così intensa. L'altra Austria trova così la sua raffigurazione, così distante dalla 'Grande Vienna', ancora connotata e dominata – per usare la felice espressione di Paolo d'Angelo-, dalla "tirannia delle emozioni".

Bibliografia

Bernhard T., *Wittgensteins Neffe*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1982 (trad. it. Il nipote di Wittgenstein).

Bernhard T., Holzfällen. *Eine Erregung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1984 (trad. it. A colpi d'ascia).

Bernhard T., *Auslöschung. Ein Zerfall*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1986 (trad. it. Estinzione).

Bernhard T., *Heldenplatz*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988 (trad. it. Piazza degli Eroi).

Ebner-Eschenbach M. von, *Das Gemeindekind*, Paetel, Berlin 1880.

Kaiser-Mühlecker R., *Brennende Felder*, S. Fischer Verlag, Wien 2024 (trad. it. Campi ardenti, Carbonio, Milano).

Kraus K., *Die letzten Tage der Menschheit*, Verlag "Die Fackel", Wien 1918-1922 (trad. it. Gli ultimi giorni dell'umanità).

Michaelstaedter C., *La persuasione e la rettorica*, Libreria della Voce, Firenze 1910.

Musil R., *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Wiener Verlag, Wien 1906 (trad. it. I turbamenti del giovane Törless).

Musil R., *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt, Berlin-Wien 1930-1943 (trad. it. L'uomo senza qualità).

Rosegger P., *Waldheimat*, Leuschner & Lubensky, Graz 1875.

Schachinger T., *Echtzeitalter*, Rowohlt, Berlin 2023 (trad. it. In tempo reale, Sellerio, Palermo).

Stifter A., *Der Nachsommer*, Cotta, Stuttgart 1857.

Weininger O., *Geschlecht und Charakter*, Braumüller, Wien-Leipzig 1903.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221542

Immodest Behavior

Paul A. Kottman*

Abstract
This essay explores the concept of mimesis, or imitation, in relation to self-revelation and concealment, drawing on examples from Plato's Republic and Shakespeare's Hamlet. It examines the limits of dramatic mimesis, and analyzes scenes in Hamlet where characters unwittingly reveal themselves through bodily confessions, contrasting this with the self-exposure of actors like the First Player. The essay argues that confession, in these instances, is a non-mimetic, immodest display of the self, irreducible to the expression of content or moral state.

Keywords
Mimesis, Diegesis, Hamlet, Plato, Concealment

"There is a kind of confession in your looks, which your/
modesties have not craft enough to colour"
-William Shakespeare, *Hamlet* 2.2.279-80[1]

"There is nothing more terrorizing than the
possibility that nothing is hidden", Adam Phillips,
Monogamy

If someone seems to me fully transparent – if I feel that I can see through right them – then I am likely to be bored by them. If I feel that someone can see right through me, then I am likely to be terrified by them. If, as Paolo D'Angelo masterfully details in his book *Sprezzatura* (D'Angelo 2018, p. 22), art is born of the impossibility of nothing being hidden, then the avoidance of terror or boredom in social life depends on its artistic character. Without artistry, sociality loses its vitality and enjoyment.

What D'Angelo calls "the principle of artem celare," like sprezzatura, is moral as well as aesthetic. Calling it a "principle" – that is, making it available for philosophical discussion – already tends in the direction of the terrors of un-concealment. Philosophy brings

* The New School for Social Research (NY), kottmanp@newschool.edu

hiding into the open. Philosophy, alas, not only lacks, but also strips away, nonchalance. And yet philosophy pays for its lack of nonchalance by giving us words, making new and different conversations possible. Think of words like arte, sprezzatura, mimesis, beauty. What would we miss were these words to go missing, or to become unusable in conversation? Does philosophy give back as good as it takes away?

Let me consider mimesis as one mode of art's concealing – as an homage to the work of Paolo D'Angelo on sprezzatura.

There is an intriguing story by Thomas Bernhard which tells of a famous imitator of voices who toured Europe, astonishing audiences with his mimetic powers. There was, it seemed, no one that he could not mimic or imitate. And yet, his mimetic capacities had one crucial limitation, as Bernhard writes:

> 'We could also make requests, and the voice imitator took pains to fulfill all of them. But when we proposed that he close the program by imitating his own voice, he told us that he could not' (Bernhard 1997, p. 13).

We can, I think, infer that the voice imitator spoke in his own voice when he admitted to the audience that he could not imitate himself. Indeed, we might imagine that the audience's request was designed precisely to test the limits – or, to test the precise limits – of the imitator's mimetic skills. To compel him, in other words, to speak skill-lessly as himself and as no other.

The story raises a series of intriguing questions. Does dramatic mimesis have a natural limit in the inimitability of one's own body, one's voice, one's bearing [skema in Greek]. Does the singular embodiment of the voice-imitator guarantee a limit of mimesis, insofar as he is born with one voice, unlike any other – a voice that he cannot vocally divide or duplicate or hide or conceal in performance? A voice that he cannot conceal?

Given that a performer can imitate, in principle, any other human being, living or not – is there any limit to a performer's mimetic capacity? If we believe Bernhard's story, then it would seem that this limit lies in the imitator's inability to mimic himself. How so?

I want to take up this question by considering the immodest limits of dramatic mimesis in some scenes from Shakespeare's Hamlet (1601). But before turning to Shakespeare, it will be helpful to supply some reminders about the term mimesis as it appears in the Third Book of Plato's Republic (Plato 1962).[2]

[2] For a fuller discussion of mimesis in Plato more generally, see my *Una politica della scena* (2013, Chapter One).

According to the original formulation given by Plato in the Third Book of the Republic, the difference between speaking as oneself [diegesis] and speaking as another [mimesis] is not, strictly speaking, a distinction that has anything to do with whether or not the performer speaks in a way that faithfully reveals his 'inner self.' Rather, the question regards the extent to which one's capacity to imitate others in voice or bearing is predicated upon, and conditioned by, an inviolable limit: namely, the fact that one cannot speak 'mimetically' and at the same time reveal oneself. To speak mimetically, for Socrates, is to speak in such a way that one 'hides' oneself: artem celare.

Following the discussion of the dangers posed by the subject-matter of Homer's fictions for the souls of the young, Socrates changes the topic from the 'content' of poetry [ta men logon] to an examination of the 'style' of its presentation [to do lexeos] (Republic 392c-d). That is, Socrates begins to address the performance of speech [lexis], and not just the content [logos] of Homeric poetry. At this point, Socrates clarifies that the mimesis in which Homer engages has nothing to do with what Homer narrates, nothing to do with the philosophical distinction (which had been introduced earlier in the dialogue) between truth and falsity or fiction [pseudos]. Instead, the operative question concerns the act of speaking; lexis, or which modality of speaking is to be preferred.

Socrates begins this section of the dialogue by proposing a distinction, within poetic lexis, between diegesis and mimesis. As is common in Plato's dialogues, the comparative novelty of the terms being introduced are signaled by the interlocutor's request for further clarification (Havelock 1963, p. 22; Else 1986, pp. 26-27). Translations of this distinction have had an interesting after-life in narratological theory in the work of Gerard Genette and others, where these terms are generally rendered, respectively, as 'indirect' and 'direct' discourse (Genette 1988; Halliwell 2002, p. 54 n42). This translation is useful for the analysis of written discourse, as a means of analyzing narrative perspective in a literary work. However, in the context of Plato's dialogue, the distinction that Socrates proposes between diegesis and mimesis has not so much to do with narrative perspective. Instead, it regards the relationship between a speaker and his lexis; between a speaker and a certain style of speaking: the here-and-now bond between a speaker and a particular act of speaking. This is what Socrates means to explain or treat with the distinction introduced between diegesis and mimesis.

Socrates begins with diegesis. In a sense, he suggests, the sheer fact of diegetic speech is presupposed as the ontological ground

from which the discussion of mimesis can begin. Being able to speak – free of mimesis – wholly as oneself, revealing oneself in speaking to be oneself and no other, is the ontological precondition of the distinction between diegesis and mimesis. Diegesis, says Socrates, occurs when "the poet speaks as himself" [legei autos ho poietes] – and in fact, Socrates himself then performs or recites a passage from Homer to demonstrate what he means (393a). This act of recitation itself places Socrates into a potentially mimetic relation to Homer, even as Socrates' performance (as often happens in Plato's dialogues) serves to reveal Socrates himself as the speaker, no matter what he says. The point here seems to be less that Homer (or Socrates) is speaking 'indirectly' or 'omnisciently' about the events of the Trojan War. Rather, the point is that – through the very performance of such speech – the one who is speaking is revealed as who he is; or, more precisely, he is not concealed in the act of speaking. "If the poet never concealed his own person" [ei medamou heaton apokruptoito ho poietes], says Socrates, then "his poetic narration would be wholly devoid of mimesis" (393d). This seems to be the meaning of diegetic speech: it is a mimesis-free mode of speaking in which the speaker is not obscured by the act of speaking, but rather gets revealed as who he is in the performance.[3] Thus, Socrates' insistence on the purity of diegetic speech presupposes the singularity of the speaker; he or she is unreplaceable. So, diegesis names the limit of mimesis: one cannot imitate or impersonate or conceal oneself in the act of speaking as oneself. Mimesis, on the other hand, is characterized by Socrates this way:

"When the speaker makes a speech in the person of someone else, shall we not say that he assimilates his manner of speech [ten autou lexin] as nearly as he can to that of the character concerned?… And is not such assimilation to 'imitate' [mimeisthai] the person to whom one is assimilating oneself?" (393c-d)

'To imitate' is a kind of lexis that casts the agent – or, more precisely, the lexical bond between agent and action, between speaker and spoken performance – into some doubt. It is not so much that the listener might not believe the evidence of his senses, which tell him presently that the one to whom he is listening is in fact

[3] It is true that Socrates says that there can be a "mixture" of diegesis and mimesis in a given performance (393e). In fact, part of Socrates' analysis here centers on the fact that Homer goes back and forth between speaking in his own voice and speaking as if he were Odysseus or Chryses and so forth. However, strictly speaking, this 'mixture' or 'back-and forth' underscores the temporal heterogeneity of mimesis and diegesis within the act of speaking itself. In the temporal distension of a given spoken performance one cannot simultaneously speak as one and as another. Mimesis and diegesis cannot contemporaneously characterize a particular lexis. Indeed, the rigorous separation of diegesis from mimesis in the lexis is what distinguishes the latter from logos.

speaking. Rather, the problem is that the one who is speaking could also then speak as if he were another, and yet another again, and so forth. With mimesis, it is as if the speaker were not 'one,' as if he were not unique, but rather potentially able to speak as if he were "many." In other words, the bond between speaker and lexis is, with mimesis, not singular and irreducible, but rather multiple and multipliable. Mimesis thus radically undermines the singularity of a given speaker by severing the singular bond between this speaker and this discourse. It may seem anachronistic to invoke Plato as a prelude to a discussion of Shakespeare; however, as we will see, Plato's texts provide an unexpected point of inter-textual clarification for the play Hamlet.

In the second scene of the second act of the play, Hamlet interrogates his companions on the suspicion that they have been "sent for" by Claudius. "Is it a free visitation," asks Hamlet – to which poor Guildenstern replies, "What should we say my lord?" (Shakespeare 1997, 2.2.275, 277)

Guildenstern's spoken affirmation that he has no idea what to "say" in this context is quickly superseded by Hamlet's observation that their very appearance renders speech superfluous. "You were sent for," Hamlet concludes, "and there is a kind of confession in your looks, which your / modesties have not craft enough to colour" (Shakespeare 1997, 2.2.278-280). Moreover, Hamlet's accusation that he lacks "craft enough to colour" – what? himself? his confession? – underscores the utter lack of skill in Guildenstern's performance. He seems to reveal himself to Hamlet precisely insofar as this revelation is entirely lacking in the sort of refined techne that allows one to craft a public persona. Hamlet does not see his peer's "painted face," but rather his naked self-display. This awkward moment sheds light on the broader question of dramatic self-revelation in Hamlet, and its more well-known formulation at the close of the very same scene – namely, Hamlet's soliloquy on the power of the "scene" to elicit a confession, even without the explicit act of speaking:

Guilty creatures sitting at a play
Have, by the very cunning of the scene,
Been so struck to the soul that presently
They have proclaimed their malefactions.
For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ (Shakespeare 1997, 2.2.585-590)

Likewise, Hamlet later asks Horatio to "mark" Claudius' response – a response, in other words, that makes itself available to

the eye rather than the ear – in order to see if "his occulted guilt do not itself unkennel." "Confession" – or, the active, guileless revelation of some occulted guilt – is figured consistently in each of these instances as a visible, bodily response that exceeds verbality [Hamlet calls it a "blench" (Shakespeare 1997, 2.2.599)], as something that a particular embodied person (Claudius or Guildenstern) unwittingly reveals to some spectator.

From this perspective, we might conclude that 'confession' – this unwitting self-display – is not a conscious utterance on the part of the confessor, unlike, for example, Claudius' explicit spoken confession to God later in the play (Shakespeare 1997, 3.3.36-38). Rather, confession is figured in this context as an involuntary, unskilled (diegetic) bodily performance by a 'confessor'. Such "confessions" are moments in which the confessor is laid bare – despite his intentions – to a spectator or witness who sees or "perceives" (to use Hamlet's term) the immodesty of guilt, before the confessor becomes fully conscious of his own act. From a psychoanalytical perspective, one could say that the confessor's body apparently signifies what is unintentional, what does not pertain to the domain of consciousness.[4] The connection between such spontaneous, unwitting acts of confession [Guildenstern or "guilty creatures at a play"] and theatrical acting in general is also made explicit by Hamlet's remark to Guildenstern that his "modesty" "has not craft enough to color" his outward appearance. "Turning color" is an expression that, elsewhere in the play, refers explicitly to the "craft" of play acting. For example, Polonius instructs Ophelia "Read on this book / That show of such an exercise may colour/ Your loneliness" (Shakespeare 1997, 3.1.44-46); Polonius, upon hearing the First Player's rehearsal of the Priam speech, complains: "Look whe're he has not turned his colour and has tears in his eyes. Prithee no more" (Shakespeare 1997, 2.2.515-516). Polonius' complaint apparently echoes a common Puritan complaint against the English stages – namely, that theatrical action had the unsettling effect of altering the body's outward appearance.[5]

Yet, it seems equally clear that Guildenstern's bodily, visible, "colored" confession to Hamlet also differs in significant ways from

[4] I am thinking of Freud's discussion of lapsus in *The Psychopathology of Everyday Life*, and of Shoshana Felman's psychoanalytical account of the 'speech act', put forth in her text *Le scandale du corps parlant: Don Juan avec Austin, ou, la séduction en deux langues* (1990); translated into English as *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan With J. L. Austin, or Seduction in Two Languages* (2003); and I am here paraphrasing remarks made by Judith Butler in the "afterword" to the English translation.

[5] Harold Jenkins gives further evidence of this connection in one of the longer notes to his Arden edition of Hamlet; see Jenkins (1997, p. 481).

the First Player's bodily, visible, coloring during the Priam speech. After all – at least within the logic of the plot – Guildenstern is not acting mimetically, nor is he reciting a tale, when he inadvertently "confesses" the reason for their visit to Elsinore; whereas the First Player is clearly reciting a speech that Hamlet asked him to perform. Hamlet himself calls the First Player's performance "a fiction" –

> Is it not monstrous that this player here,
> But in a fiction, in a dream of passion,
> Could force his soul so to his own conceit
> That from her working all his visage wann'd
> Tears in his eyes, distraction in his aspect,
> A broken voice, and his whole function suiting
> With forms to his conceit? (Shakespeare 1997, 2.2.545-51)

What amazes Hamlet is how such a bodily display could occur in the act of telling a tale, in a narration performed by the First Player in the classical style of the Homeric rhapsode. Strictly speaking, the First Player is not playing a role but rather reciting a narration[6]. Obviously, the player – or someone from the company – plays the mimetic role of Player King in the "Mousetrap". However, it is important to bear in mind that the Priam speech is a classical narration, not a mimetic performance. Were Socrates standing alongside Hamlet and Polonius during the First Player's performance of the Hecuba and Priam speech, he might deem it a classic example of diegesis insofar as the Player does not seek to conceal himself in the act of speaking. What strikes Hamlet as "monstrous" is the fact that the Player manages, "in a dream of passion" to bring tears to his eyes not for the sake of playing the role of Priam, for example, but rather for the sake of telling Hecuba's tale. "For Hecuba! What's Hecuba to him or he to her / That he should weep for her?" (Shakespeare 1997, 2.2.557-9). Unlike the mimetic actor, he does not try to conceal himself behind a role; he speaks in his own voice, through diegesis – if we want to use the Platonic vocabulary. And yet, in speaking as himself he speaks monstrously – for he puts his narrating body on the line, "his whole function," for a "fiction… dream of passion."

So, the First Player's narration presents a performance that resists analysis as mimesis, in either the classical or early-modern sense. His performance reveals him, as himself and no other; through his narration he is exposed as a performer before others, and yet he is not

[6] Obviously, the player – or someone from the company – plays the mimetic role of Player King in the "Mousetrap". However, it is important to bear in mind that the Priam speech is a classical narration, not a mimetic performance.

fully at stake. His risk is mitigated, insofar as he risks only his being as 'narrator' in the narrative performance – and risks nothing of that of which he tells. He places his body on the line, and exposes himself to others – but there are limits to this exposure, this vulnerability. And this limit is underwritten by the bond between speech and speaker which is revealed in the performance.

How can we compare the First Player's self-exposure to that of Guildenstern or Claudius in the scenes I cited above? What, if anything, differentiates these bodily, visible "confessions" – Guildenstern turning color, or the King rising – from the speech performed by the First Player when he recites the speech of Priam? What separates one bodily, visible act of "turning colour" from another?

To begin to respond to this question, let us take a brief detour through another text by Plato – the Ion. This might seem like a misguided digression – given the simple fact that Shakespeare may not have known this text[7]. However, there is an uncanny similarity between Plato's dialogue on the rhapsode and the First Player's speech in Hamlet that may help us to unravel some threads in Shakespeare's play.

In the Ion, Socrates interrogates the prize-winning Ion, asking him in what exactly does his recital or performance consist. Referring to the very same story of Hecuba and Priam that the First Player in Hamlet recites, Socrates asks Ion: "when you sing a pitiful episode about Andromache or Hecuba or Priam, are you at that time in your right mind, or do you get beside yourself? And does your soul, in its enthusiasm, believe that it is present at the actions you describe…?" (Plato 1962, 535b-c). Ion responds with his own account of his spoken performance. "What a vivid example you have given me, Socrates," he says, referring to the story that the First Player will recite in Hamlet two millennia later. "When I relate a tale of woe," Ion continues, "my eyes are filled with tears; and when it is of fear or awe, my hair stands on end with terror and my heart jumps" (Plato 1962, 535c). As Paolo D'Angelo describes it in Sprezzatura: "The orator draws on the emotions of the audience so the listener, in order to be genuinely sympathetic to somebody's pain, is convinced that such pain is authentic" (D'Angelo 2018, p. 22).

[7] References to certain works by Plato (although not to the Ion) were commonplace among writers of all stripes in England in the years just prior to the staging of Shakespeare's Hamlet, and it is not inconceivable – although it seems impossible to prove – that Shakespeare was familiar with translations of Plato's dialogues. A good survey of the evidence regarding the circulation of Plato's texts in England in this period can be found in Jayne (1995, pp. 97-133).

In this way, Ion describes the activity of performing the same speech that the First Player performs in terms that are uncannily similar to those used by Polonius when he complains that the actor has "tears in his eyes." However, Ion goes on to assure us that, as he performs, he is aware of the effect that his performance has on the audience, which weeps along with him: "You see I must keep my wits and play the closest attention to the audience," he says, "since, if I set them crying, I shall laugh myself because of the money I take, but if they laugh, I shall cry because of the money I lose" (Plato 1962, 535e). And yet, as Socrates points out, Ion's own life is not fully at risk when he speaks of Hecuba or Priam. As Hamlet himself wonders regarding the First Player, "what's Hecuba to him or him to Hecuba?" In other words, while the actor or rhapsode – both Ion and the First Player – display clear, visible, bodily transformations during their performances [tears, turning color etc.] these transformations are understood in both cases within the context of relating a woeful tale that is not mistaken by either performer or audience to concern directly the one who relates it. Indeed, both Ion and the First Player retain – as they turn color, or produce tears – an awareness of the separation between their bodily appearance and their intentions with regard to the audience. Ion and the First Player – these twin narrators of Priam's tragic tale – thus stand at the limits of mimesis. They reveal themselves, speak as themselves, and expose their own bodies and voices in the act of narration.

When Hamlet confronts Guildenstern, by contrast, we know precisely who is exposed by a confession in his looks. So, too, we know that Claudius – and no other – is at stake in the Mousetrap scene: "if he do blench." Here, it is not Claudius' 'performance' that is being judged – rather, it is Claudius himself. Just as Guildenstern's acting skills are not being judged by Hamlet when he says that his friend's modesty has not "craft" enough to color his actions – on the contrary, at stake is Guildenstern himself. He is judged through, and beyond, his actions. If he turns color, what he lays bare is himself before Hamlet.

As I mentioned earlier – Guildenstern had not yet confessed or disclosed any narrative 'content' or information. It is true that Hamlet interprets his coloration to mean that he and Rosencrantz were "sent for" – and Guildenstern affirms this verbally a moment later. However, strictly speaking, the visible, bodily coloration that Hamlet observes and names as a "confession" is not part of a narration; only the 'confessor' is revealed. This is all the more crucial for the famously enigmatic departure of Claudius from the performance

of the "mousetrap". It is true that the King verbally confesses in a later scene, but here Claudius reveals no content, he simply displays himself: "The King rises."

From this perspective, confession names an involuntary, theatrical performance that – before it reveals anything else – lays bare the agent before another. It is true, of course, that this 'laying bare' may produce or compel an interpretive moment on the part of the spectator – after all, Hamlet correctly interprets both Guildenstern's blushing and Claudius' rising. But I want to conclude by suggesting that – prior to the question of exegesis – these bodily confessions are a kind of self-display, not reducible to the manifestation or expression of a given content, or unconscious desire, or moral state – like "guilt," for example, or "divine possession." Such a display may make itself available to an observer like Hamlet. But – and this is my point – only on the prior condition that the confessor's confession be revealed, first, as a non-mimetic, immodest display – finally 'he' and no other."

References

Bernhard T., *The Voice Imitator*, En. trans. K.J. Northcott, University of Chicago Press, Chicago 1997.

Butler J., Afterword, in Felman S., *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford 2003, pp. 113-123.

D'Angelo P., *Sprezzatura: Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp*, En. trans. S. Marchetti, Columbia University Press, New York 2018.

Else G.F., *Plato and Aristotle on Poetry*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1986.

Felman S., *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford University Press, Stanford 2003 (orig. ed. 1990).

Freud S., *The Psychopathology of Everyday Life*, En. trans. J. Strachey, W.W. Norton, New York 1960.

Genette G., *Narrative Discourse Revisited*, En. trans. J. E. Lewin, Cornell University Press, Ithaca 1988.

Halliwell S., *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, Princeton 2002.

Havelock E., *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1963.

Jayne S., *Plato in Renaissance England*, Kluwer Academic Publishers, London 1995.

Jenkins H. (ed.), *Hamlet (Arden Shakespeare)*, Thomas Nelson and Sons Ltd., London 1997 (orig. ed. 1601).
Plato, *Ion*, En. trans. W.R.M. Lamb, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1962.
Plato, *Republic*, En. trans. W.R.M. Lamb, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1962.
Shakespeare W., *Hamlet*, ed. by H. Jenkins, Thomas Nelson and Sons Ltd., London 1997 (orig. ed. 1601).

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221543

Dante e la collatio occulta. *Un esempio dell'arte di celare l'arte nella* Commedia

Giovanni Lombardo*

Abstract
The complex allegorical plot of *Purgatorio* xxxiii (the longest and perhaps the most difficult canto of the *Divine Comedy*) applies the rhetorical device of *collatio occulta* (the "hidden comparison") which, in medieval treatises, defines a variety of that art of concealing the art whose history has been reconstructed in an important book by Paolo D'Angelo.

Keywords
Allegory, Dante, disguised art, medieval rhetoric, symbolic language

1.

Il canto xxxii del *Purgatorio* è il piú lungo di tutta la *Commedia* e, insieme al successivo canto xxxiii, ne costituisce una delle parti allegoricamente piú intricate. Siamo nell'Eden: Dante apprende da Beatrice che presto ascenderà alle sfere celesti, dove porterà a termine il suo viaggio, prelibando quella gioia che potrà poi condividere con lei per l'eternità come cittadino della città superna. Prima di lasciare il paradiso terrestre, egli dovrà però prestare un'attenzione specialissima ai mutamenti subiti dal Carro che simboleggia la storia della Chiesa, in modo da estrarne un ammaestramento utile a frenare la crisi morale dell'umanità (*Purg.* 32.100-105):

> Qui sarai tu poco tempo silvano,
> e sarai meco sanza fine cive
> di quella Roma onde Cristo è romano.
> Però, in prò del mondo che mal vive,
> al carro tieni or li occhi, e quel che vedi,
> ritornato di là, fa che tu scrive.

L'invito a figgere lo sguardo sui casi imminenti ci ricorda – con altri frequenti richiami all'esperienza del vedere – che la *Commedia*

* Università degli Studi di Messina, glombardo@unime.it

è di fatto costruita come la protratta ἔκφρασις di quanto il pellegrino va osservando nell'aldilà: un'ἔκφρασις nella forma di un λόγος περιηγηματικός, il "resoconto di un viaggio" che, secondo la definizione degli antichi manuali di retorica, "porta vividamente sotto il nostro sguardo quanto disvela", sviluppandosi spesso come una "visita guidata" da un accompagnatore esperto[1]. Nel pellegrinaggio ultraterreno, s'affoltano tuttavia avvenimenti e personaggi talmente straordinarî da vincere spesso lo zelo illustrativo del testimone oculare. Perciò Dante si dichiara inferiore alla missione di cui viene investito e piú volte, nel corso del poema, si dimostra preoccupato dall'impegno stilistico che essa comporta, soprattutto nei momenti cruciali del trapasso dall'uno all'altro dei tre regni (*Inf*., 33.1-15, *Par*., 33.54-57). Qui però, negli ultimi canti del *Purgatorio*, il motivo della povertà espressiva sembra piú insistente: perché in effetti il quadro apocalittico delle devastanti trasformazioni del Carro contiene, per esplicita ammissione del poeta, un "enigma forte" (*Purg*. 33.50) e la spiegazione fornitane da Beatrice è una "narrazion buia" (33.46) che tuttavia acceca per eccesso di luce (33.75: "sí che t'abbaglia il lume del mio detto") e che perciò riesce tanto piú impenetrabile quanto piú strenuo si fa lo sforzo di comprenderla. Dante deve infatti confrontarsi con un'orditura allegorica fitta di riferimenti ad altri testi (biblici e non solo) che ne sollecitano il talento mimetico, oltre che sul piano della narrazione, anche sul piano dell'emulazione: di modo che l'ecfrasta geniale, pronto a descrivere le cose che ha visto, venga a cooperare con il dotto metafrasta, intento a riscrivere le cose che ha letto per contesserle al suo racconto con uno stile oracolare oscuro e tuttavia appropriato alla chiusa visionaria della seconda cantica. Ovviamente, le professioni di inadeguatezza rientrano in quella topica della *recusatio* che dissimula l'orgoglio compositivo di un maestro della *subiectio sub oculos*: l'artista del "visibile parlare" (*Purg*. 10.95) che sa appunto allineare sotto gli occhi mentali dei suoi lettori le stazioni del suo itinerario nella loro cangiante interezza, dall'abiezione dei dannati all'elezione dei beati, passando da una altrettanto flagrante messinscena della trepida e serena aspettazione degli espianti.

2.

L'accento dissimulatorio delle fantasmagorie allestite negli ultimi canti del *Purgatorio* non sfuggí a uno dei loro piú acuti interpreti,

[1] È la definizione di Elio Teone (I/II sec. d. C.), per cui cfr. Theon, *prog*., *RG* II, p. 118 = 7 p. 66 Patillon.

Peter Dronke, che propose di cogliervi l'interazione di due piani allegorici: quello delle equivalenze piú facilmente rintracciabili e quello dei meno ovvî riverberi di tali equivalenze per entro alla coscienza di Dante, soprattutto quanto alla palingenesi morale che dovrà renderlo "puro e disposto a salire alle stelle" (*Purg*. 33.141). Le immagini allegoriche, spiegava Dronke, "oggettivano certe esperienze interiori di Dante e forniscono dei 'paragoni occulti' per le sue percezioni, speranze e presentimenti relativi al mondo esterno" (Dronke 1986, p. 98). In questa interiorizzazione, il Carro legato all'albero dal Grifone diventa il veicolo delle apprensioni del poeta per i destini della Roma imperiale e della Chiesa cristiana e per la loro inevitabile decadenza; e d'altra parte la natura mista del Grifone – la "biforme fera" (32.96), per metà aquilina e avvezza alle alture, per metà leonina e avvezza alle pianure – evoca anche la doppia dimensione, divina e umana, dell'impresa di Dante.

Dronke ricavava la nozione di "paragone occulto" dalla *Poetria nova* di Geoffroy de Vinsauf (XII/XIII sec.), dove appunto (ai vv. 245-263) la *collatio occulta*, il "paragone implicito", è contrapposta alla *collatio aperta*, il "paragone esplicito", ed è identificata con quel tipo di amplificazione stilistica in cui, per effetto della *transumptio* (cioè dell'alto tenore metaforico dello stile), le cose chiamate al confronto non si presentano come tali ma s'accoppiano *vultu dissimulato* ("con il volto nascosto") e si toccano come se non si toccassero, in una sorta di grisaglia espressiva dove il senso fluttua fra l'esterno e l'interno (*fluctuat intus* | *et foris, hic et ibi, procul et prope: distat et astat*) e suscita un'impressione di naturalezza, come se, precisa Geoffroy, avesse congiunto quelle cose non già la mano dell'arte ma, per l'appunto, la mano della natura (*quasi non manus artis* | *iunxerit immo manus naturae*)[2]. Radicata nell'esigenza di integrare la natura e la tecnica, la *collatio occulta* è dunque una forma di *dissimulatio artis*, una modalità di quell'antica arte di celare l'arte di cui Paolo D'Angelo (2014) ha ricostruito la storia. Dante se ne serve per travestire non solo, come pensava Dronke, la propria coscienza morale, ma anche la propria coscienza formale, la sovrana padronanza di un mestiere poetico che, ove convenga, sa prodursi nelle acrobazie dell'*ornatus difficilis* – e anzi, in questo caso, di un *ornatus difficillimus*, talmente complicato da corrugare la fronte dello stesso Dronke, costretto ad ammettere che la sua è solo una fra le tante possibili esegesi: perché, nell'epilogo del *Purgatorio*, il poeta, volutamente segreto ed evasivo, ci lascia, "entro certi limiti, liberi di interpretare" (Dronke 1986, p. 122).

[2] Il testo della *Poetria nova* leggesi in Ed. Faral (1962, pp.194-262).

In effetti, alla *collatio occulta* concorre quell'uso artistico dell'*obscuritas* che ci rende partecipi della costituzione del senso, promovendo la nostra iniziativa ermeneutica. Com'è sua consuetudine, Dante assimila le reazioni del lettore a quelle del viaggiatore oltremondano: cosí che i nostri smarrimenti emotivi e intellettuali possano trovare conforto nell'atto stesso in cui la loro formulazione non riesce diversa, quanto all'impronta poetica, dalla loro risoluzione. Ne abbiamo prova dalla risposta di Beatrice al pellegrino che, sgomento da quella "narrazion buia", chiede (*Purg*. 33.82-83): "Ma perché tanto sopra mia veduta | vostra parola disiata vola | che piú la perde quanto piú s'aiuta?". Perché, chiarisce Beatrice, la scienza umana dista dalla scienza divina "cotanto, quanto si discorda | da terra il ciel che piú alto festina" (33.89-90). Questa risposta, anticipando la definizione – enunciata poi nel *Paradiso* – della *Commedia* come il "poema sacro | al quale ha posto mano e cielo e terra" (*Par*. 25.1-2), implica che un intervallo cosmico vibri (con un coefficiente di trasparenza tanto minore quanto piú ci si allontana dai *terrestria* e ci si approssima ai *caelestia*) in ogni terzina del poema, anche nei versi da cui trae voce l'impaccio divinatorio del pellegrino (ovvero del lettore) e in cui – per un effetto di *collatio occulta* – si dissimula e insieme si esalta l'arte del poeta. Anche in quell'impaccio infatti s'avverte il suggello dell'autore – di un autore che, direbbe Geoffroy, da quei versi *distat* in quei versi *astat*.

3.

Ma quali sono le remote ascendenze teoriche della *collatio occulta*? Annessa da Geoffroy al repertorio della *transumptio* (una varietà medievale dello stile alto), la *collatio occulta* trova precorrimenti sia nell'antica retorica della dissimulazione, sia nell'antica retorica del sublime. Quanto al primo punto, un riferimento autorevole è la dottrina aristotelica dell'*urbanitas* (in greco: ἀστεισμός, da ἄστυ, "città" in senso materiale, di contro a πόλις, "città" in senso politico; Aristot. *Rhet*. 3.10.1-5, 1410b; *Eth. Nic*. 4.14, 1127b33-1128b5), che contrassegna l'arguzia e il buon gusto del cittadino raffinato, riconoscibile appunto dalle "urbanità espressive" (ἀστεῖα), del tutto opposte alle maniere grossolane dell'uomo ἄγροικος, cioè dell'uomo *inurbanus*, *rusticus*, incapace di un'ilarità contenuta. Già presaga della "sprezzatura" cinquecentesca, l'eleganza cittadina degli ἀστεῖα predilige modi indiretti e ambigui, analoghi a quelli dell'allegoria, tanto che in qualche teorico postaristotelico l'ἀστεισμός sarà trattato alla stregua di un'*allegoria cum urbanitate* e si risolverà nelle forme

brachilogiche ed ellittiche dell'enigma, del proverbio e dell'ironia – o meglio: di quell'εἰρωνεία che trova un suo parallelo latino proprio nella *dissimulatio*.

Non ignota alla retorica medioevale (che affianca l'*urbana dictio* alla *festiva dictio*) e ben presente anche a Dante (che, in *de Vulg El.* 2.7.2, distingue i *vocabula silvestria* dai *vocabula urbana*), l'opposizione tra la *rusticitas* e l'*urbanitas* s'avverte anche nel trapasso del pellegrino dalla condizione dell'*essere silvano* alla condizione dell'*essere cive*: e investe le scelte formali di chi, eletto tra i cittadini "di quella Roma onde Cristo è romano", appunto di Cristo rispecchia la condotta verbale, traendo effetti sublimi da una maniera opaca, enigmatica e dissimulatoria – com'è spesso nei Vangeli l'ironia teologica del Salvatore, che affida la sua rivelazione agli accenti familiari della parabola. Non sarà un caso se, in *Purg*. 33.10-12, Beatrice ripete, tali e quali, dal Vangelo di Giovanni le parole con cui Cristo preannuncia la sua morte e la sua resurrezione: *Modicum et non videbitis me*; | *et iterum*, sorelle mie dilette, | *modicum et vos videbitis me*". Né sarà casuale che, nel medesimo contesto, ancora Beatrice (come vedremo meglio piú avanti), rimovendo ogni velo per assumere "parole nude", finalmente comprensibili (33.100-103), imiti ancora Cristo nell'atto di rivolgersi agli apostoli *palam*, apertamente, senza criptiche ambagi.

Per capire meglio come si realizzi il riuso dantesco dello stile evangelico, ci soccorre il secondo antecedente teorico della *collatio occulta*: quello relativo alla retorica del sublime, di cui appunto la *transumptio* può essere considerata una riproposizione. Nozione complessa e mal riconducibile a una definizione univoca, la *transumptio* indicava – secondo una nota formula di Fiorenzo Forti – la "magnanimità verbale" propria di un uso competente e adeguato delle arditezze formali inerenti allo *stilus tragicus* (Forti 1977): e cioè, stando alle indicazioni di Dante (*de Vulg. El.* 2.4.7-8): contenuto grave, versificazione superba, sintassi elevata e lessico eccelso. Appunto qui Erich Auerbach – collocando nella *Commedia* la rinascita medievale dell'antico sublime – vide "enunciate e spiegate per la prima volta, con intima comprensione e autentico 'senso dello stile', le antiche caratteristiche dello stile elevato" (Auerbach 1960, p. 202).

Le caratteristiche cui Auerbach pensava erano quelle enunciate nel famoso trattato *Περὶ ὕψους* (*Sul Sublime*) di Longino (I sec. d. C.)[3], dove il sublime è "l'eco della grandezza della mente" (9.2), l'esito di uno slancio intellettuale che, traendo linfa dall'elemento

[3] Per l'identità e per la datazione dell'*Auctor de sublimitate*, vd. Longino (2022).

ὑπερφυές (sovrannaturale e divino) dell'uomo, può anche manifestarsi con parole semplici e misurate o addirittura senza alcuna parola. Lo attestano, nell'*Odissea*, il dignitoso silenzio dell'ombra di Aiace davanti alle vane lusinghe di Ulisse e, nel libro della *Genesi*, l'essenzialissimo cenno divino del *fiat lux*. La definizione longiniana del sublime come risonanza della *magnitudo animi* converge con la formula della "magnanimità verbale" che – lo abbiamo visto – riassume i poliedrici significati della *transumptio*, ivi compresi quelli relativi alla *dissimulatio artis*. Longino sa che, senza un adeguato controllo tecnico, la grandezza di un ingegno acceso dal πάθος rischia di scivolare in uno spontaneismo incontrollato giacché, "come spesso le occorre un pungolo (κέντρον), altrettanto spesso le occorre un freno (χαλινός)" (2.2). Appunto nei procedimenti della dissimulazione si realizza un perfetto equilibrio tra lo sprone della φύσις, e le redini della τέχνη, cosí che una giusta remora venga frapposta a una creatività troppo esuberante. Le figure (gli σχήματα), gli artificî stilistici, riescono eccellenti quando i trasporti della mente e del cuore, opportunamente calibrati, "sanno nascondere proprio questo: che si tratta di figure"; ma sanno nasconderlo perché gli scrittori piú grandi imitano sempre il modo di fare della natura: "l'arte (τέχνη) infatti è compiuta quando sembra essere natura (φύσις); e la natura, a sua volta, colpisce nel segno quando racchiude in sé l'arte" (22.1). È lo stesso meccanismo dissimulatorio che poi, nella *collatio occulta*, farà sí che la *manus artis* operi con una immediatezza tale da sembrare la *manus naturae.*

4.

Ma la teoria del sublime che la retorica antica ci ha tramandato non è soltanto quella dello ὕψος di Longino. L'idea della δεινότης (ovvero della potenza stilistica, tanto nel senso della forza, quanto nel senso della capacità) proposta (tra il II e il I sec. a.C.) dal trattato *Sullo Stile* (*Περὶ ἑρμηνείας*) di Demetrio è infatti altrettanto importante per la definizione del sublime e attesta il medesimo interesse per le tecniche della dissimulazione[4]. La δεινότης si fonda sulla concisione (συντομία, *brevitas*) che, spiega Demetrio, "è utilissima a questo tipo di stile perché spesso tacere qualcosa ha un esito piú δεινός, piú potente" (*de eloc.* 253). Concorrono a questo esito gli accenti sfumati ed indiretti del λόγος ἐσχηματισμένος (ovvero il *sermo figuratus*) e dell'ἔμφασις. Ci si avvale del discorso figurato quando, volendo muo-

[4] Sul ruolo di Demetrio nell'antica estetica del sublime vd. Lombardo (2007).

vere un'esortazione o un monito a qualcuno (e anzitutto alle persone autorevoli), senza urtarne la suscettibilità, si procura che quanto non si dice riesca piú significativo di quanto si dice. Nel discorso figurato, lo σχῆμα mantiene infatti la funzione di integumento dissimulatorio che, nel IV sec. a. C., gli assegna Zoilo di Anfipoli (*apud* Phoebamm., p. 44, 1-3 III Spengel): "*schêma* è fingere una cosa e intenderne un'altra". Ancora piú efficace è l'ἔμφασις ovvero la destrezza nel maneggiare quel sottile strumento allusivo grazie al quale, come spiega Quintiliano (8.3.83), si offre a chi ascolta *altiorem intellectum quam quem verba per se ipsa declarant*, "un messaggio piú profondo di quanto le parole, di per sé stesse, dichiarino". Collegata al verbo ἐμφαίνω, "faccio vedere", "mostro", l'ἔμφασις indica, in primo luogo, l'atto del "rendere visibile" o del "mettere in rilievo" (un significato ancora vivo nei calchi moderni del termine greco). In un senso piú circoscritto, essa è tuttavia prossima – piuttosto che al "vedere" o al "mostrare" – all'"intravedere" e al "suggerire" e implica che tutte le realizzazioni dello stile potente vengano a organizzarsi come un repertorio di varietà aposiopetiche e allegoriche che disorientano l'uditorio attraverso un uso sagace dell'*obscuritas*: "Ci si serve dell'allegoria", spiega Demetrio, "come di un velame del discorso: infatti tutto ciò che rimane sottinteso riesce piú temibile perché alcuni lo interpreteranno in un modo, alcuni in un altro modo. È probabile invece che una cosa troppo esplicita e trasparente venga disprezzata al pari di coloro che vanno in giro senza veli. Ecco perché i Misteri vengono formulati per mezzo di allegorie: perché vogliono suscitare stupore e brivido, come nell'oscurità della notte. E, in effetti, l'allegoria è simile all'oscurità e alla notte" (*de eloc.* 100-101). Lo sanno bene i lettori degli ultimi canti del *Purgatorio*, turbati e sbigottiti dalla "narrazion buia" di Beatrice. Proprio il rapporto tra l'allegoria e i Misteri lascia emergere il ruolo della δεινότης nel linguaggio religioso e anticipa la concezione del sublime destinata ad affermarsi nel Medio Evo, quando l'esigenza cristiana di stringere il piú basso al piú alto conferirà una nuova dignità letteraria alla vita concreta e alla realtà cotidiana, entro la quale Cristo si è manifestato, e la esprimerà attraverso un *sermo humilis* conforme alla maniera piana e disadorna della Sacra Scrittura. Cosí che Dante – come sappiamo – potrà definire la *Commedia* il poema "al quale han posto mano e cielo e terra" (*Par.* 25.2).

5.

Ma – diversamente da quanto pensava Auerbach – la manualistica antica non ignorava la mescolanza degli stili e sapeva che il su-

blime, proprio per la sua portata "urania" e insieme "ctonia", può emergere dal corto circuito tra due estremi o, piú precisamente, dall'atto del παραβάλλειν, cioè del "gettare presso" ovvero dell'"accostare" l'altezza e la semplicità, cosí da farne l'esito di un processo per l'appunto *parabolico*: nel senso della parabola geometrica e nel senso della parabola retorica. Come la figura geometrica della *parabola*, in quanto traiettoria curva, genera la metafora della *parabola* in quanto fenomeno o avvenimento in cui a una fase ascendente succede una fase discendente, cosí la figura retorica della παραβολή, nel senso della "similitudine," genera la metafora della *parabola* in quanto apologo allegorico in cui un insegnamento morale viene deviato e dissimulato entro un breve racconto. Sempre nel Medio Evo, lo "stile parabolico" sarà sinonimo di scrittura semplice: e, per es., Boccaccio nel prologo (13-15) del *Decameron* spiegherà il valore delle sue novelle in termini di "favole o parabole o istorie". Certo, le parabole hanno un sapore di favola, ma si tratta piuttosto della favola nel senso dell'antico αἶνος, il racconto allusivo contenente un monito nascosto, donde appunto deriva il termine αἴνιγμα. Pertanto nei Vangeli il linguaggio di Gesú è spesso un po' evasivo ed enigmatico perché, secondo il celebre detto di Paolo (I Cor. 13.12), in questa vita possiamo conoscere Dio solo *per speculum in aenigmate*. Donde la chiosa di Agostino (*de Trin*. 15.9.15): *aenigma est obscura allegoria*.

Maestro dell'arte di parlare in iscorcio, in modo che qualche cosa rimanga sempre sottintesa, Gesú s'esprime spesso con frasi misteriose, con aforismi e con parabole: piccole storie allegoriche talmente vicine alle tecniche dell'allusione e della brachilogia che, se Longino aveva potuto scoprire lo ὕψος nella dizione essenziale dei versetti dell'Antico Testamento (e in ispecie nella famosa formula del *fiat lux*), noi potremmo scoprire la δεινότης nello stile concentrato e sconcertante del Messia. L'esortazione finale delle parabole "chi ha orecchie per intendere intenda" (*Qui habet aures audiendi audiat*) può spiegare benissimo il meccanismo retorico dell'ἔμφασις inerente alla δεινότης, soprattutto se alle *aures* s'accoppiano gli *oculi* e al verbo *audire* il verbo *videre*. Come nel Vangelo di Marco (4.11-12), quando Gesú cita il profeta Isaia e dice ai discepoli: "A voi è stato confidato il mistero del Regno di Dio, a quelli di fuori invece tutto viene esposto in parabole, affinché 'guardino ma non vedano, ascoltino ma non intendano, perché non si convertano e venga loro perdonato' [Is. 6.9]". Al pari delle novelle di Boccaccio, che dissimulano un'affilata arte narrativa in uno stile "umilissimo e dimesso", la parabola evangelica lascia trasparire l'inquietante e profondo messaggio del Verbo divino da una breviloquenza scarna ed ermetica.

Dante conosce perfettamente le strategie di questo stile compresso e le applica nelle forme indirette di una *collatio occulta* che tuttavia sa all'occasione dischiudersi nella maniera piú visibile della *collatio aperta*. Tale è il caso delle "parole nude" con cui Beatrice – come abbiamo accennato – si rende finalmente comprensibile al pellegrino secondo il modello di Cristo che, nel Vangelo di Giovanni (16.25), oppone esplicitamente i *proverbia* – ovvero le forme figurate, le similitudini – della sua predicazione alle forme manifeste della rivelazione finale: "Vi ho detto queste cose in similitudini (*in proverbiis*, ἐν παροιμίαις); ma viene l'ora in cui non vi parlerò piú in similitudini, ma apertamente (*palam*, ἐν παρρησίᾳ) vi annuncerò il Padre". Un annuncio che Dante rimodula con la voce di Beatrice (*Purg.* 33.100-102): "Veramente oramai saranno nude | le mie parole, quanto converrassi | quelle scovrire a la tua vista rude".

6.

A questo punto, il viaggio lungo il secondo regno sta per compiersi: la corrente del fiume Eunoé trasmette al pellegrino la memoria del bene, cosí come, nel canto XXXI, l'immersione nel fiume Lete gli aveva procurato l'oblio del male. Il poeta vorrebbe restituirci qualcosa del dolcissimo sapore di quelle acque, ma non può farlo perché – ci dice – non ha piú spazio per scrivere e perché, d'altro lato, lo trattiene il "freno dell'arte" (*Purg.* 33.136-141):

> S'io avessi, lettor, piú lungo spazio
> da scrivere, i' pur canterei in parte
> lo dolce ber che mai non m'avría sazio;
> ma, perché piene son tutte le carte
> ordite a questa cantica seconda,
> non mi lascia piú ir lo fren dell'arte.

La maggioranza dei commentatori riduce il freno dell'arte al rispetto delle proporzioni preposte alla scrittura poetica (o addirittura – e letteralmente – al numero delle carte, dei fogli, disponibili per la seconda cantica), senza minimamente percepire i meccanismi della *collatio occulta* attivi negli ultimi canti del *Purgatorio*. La tensione tra l'impulso dantesco a indugiare sugli effetti di quel *dolce ber* e il senso dell'autodisciplina formale ci fa però pensare all'antica esortazione longiniana a rattenere lo sprone (il κέντρον) dell'impazienza inventiva mordendo il freno (il χαλινός) di una sorveglianza tecnica che può, eventualmente, dissimulare sé stessa nei modi obliqui dell'allegoria o dell'ἔμφασις: il freno dell'arte non è infatti un

coibente tale da non farci immaginare, per l'appunto κατ'ἔμφασιν e nell'estrema concentrazione di un solo verso ("lo dolce ber che mai non m'avría sazio"), la sensazione inenarrabile di quel sorso prodigioso. Lo aveva compreso bene Peter Dronke quando aveva definito le ultime terzine del canto XXXIII "un brioso arabesco retorico in cui Dante, artista ormai pienamente cosciente dei proprî mezzi, prende commiato facendo ricorso, in modo arguto e malizioso, all'aposiopesi" (Dronke 1986, p. 124).

In realtà, come si conviene a chi sa che l'*ars celandae artis*, l'arte di celare l'arte, presuppone l'*ars caelandae artis*, l'arte di cesellare l'arte (Ahl 1988), Dante è stato sempre pienamente cosciente dei proprî mezzi e l'accordatura aposiopetica del suo linguaggio è emersa assai prima di questi versi finali; come assai prima si sono fatti avvertire quei modi arguti e maliziosi che di fatto sono la variante dantesca dell'affabile ironia del protagonista dei Vangeli. Parlatore ambiguo e sfuggente, asciutto e δεινός, Cristo sfida gli uomini che abbiano orecchie per intenderlo a mostrare il coraggio della loro fede e a correre il rischio d'interrogare una Verità che, quasi capovolgendo il senso originario dell'antica ἀλήθεια, si mostra in chiaroscuro e si nasconde sotto lo schermo di una tecnica semplice e insieme complessa, rassicurante e insieme dispaesante. Di questa tecnica Dante conosce tutti i segreti e ci invita perciò a interrogare i reconditi sensi del suo testo parlandoci come parla l'eletto a essere "senza fine cive | di quella Roma onde Cristo è romano".

Bibliografia

Ahl F., *Ars est caelare artem* (*Art in Puns and Anagrams Engraved*), in Culler J. (a cura di), *On Puns. The Foundation of Letters*, Blackwell, Oxford-New York 1988, pp. 19-43.

Auerbach E., *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, in Id., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1960, pp. 165-213.

D'Angelo P., *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Quodlibet, Macerata 2014 (2005[1]).

Dronke P., *Le fantasmagorie nel paradiso terrestre*, in Id., *Dante e le tradizioni poetiche medioevali*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 97-130.

Forti F., *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*, Pàtron, Bologna 1977.

Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*, in Faral E. (a cura di), *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Champion, Paris 1962, pp. 194-262.

Lombardo G., *Il sublime di Demetrio*, "Aevum Antiquum", 3, 2003 (ma 2007), pp. 135-154.
Longino, *Il Sublime,* a cura di Lombardo G., Aesthetica-Mimesis, Milano 2022[4].
Teone, *Progymnasmata*, in Patillon M. (a cura di), *Corpus rhetoricum*, Les Belles Lettres, Paris.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221544

Sull'immaginazione traduttiva tra poesia e filosofia

Giovanni Matteucci*

Abstract

This essay examines translation as a philosophical exercise by distinguishing two modes of adjacency between language and content in poetry and philosophy. In poetry, form and content converge centripetally toward coincidence, creating an embodied verbal experience that demands faithful recreation of analogous effects in the target language. Philosophy, conversely, operates centrifugally: formulation and conceptualization exceed each other in productive tension, requiring translators to maintain operative conceptual dynamics. These differences generate distinct translative postures: co-authorship in poetry, which reinvents verbal intensity, and performative exegesis in philosophy, which reactivates conceptual work. Rhythm emerges as a transversal principle linking both practices. The essay proposes understanding translative imagination as non-figurative, expressive, and performative – working not through mental images but through patterns of intensity and conceptual resonance that reshape linguistic possibilities in the target culture.

Keywords

Translation, Imagination, Language, Rhythm, Performative

Tra le cose notevoli che attesta la ricerca di Paolo D'Angelo vi è il fatto che un esercizio filosofico tutt'altro che secondario è costituito dalla traduzione. Magistrali sono a tal riguardo edizioni di testi colossali come quelli di Kant, Moritz, Schleiermacher e ovviamente Hegel. Evidentemente qui la traduzione – si dirà – è più che un'operazione di trasferimento di un contenuto da una lingua a un'altra. Contro una concezione meramente strumentale della lingua, il presente intervento muoverà dal rilievo euristico di due modi in cui il linguaggio risulta adiacente al contenuto, ipotizzando che tale relazione vari tra poesia[1] e filosofia. Una tale distinzione, con le relative conseguenze, viene comunque assunta solo come indicazione di differenti regimi operativi che possono coesistere in misura diversa all'interno di uno stesso testo.

* Università di Bologna, giovanni.matteucci@unibo.it.

[1] Quando qui si parla di poesia, ci si riferisce alla tradizione poetica occidentale. La poesia espressa in altre tradizioni linguistiche – come in quella cinese classica, con la sua natura ideografica e la sua struttura tonale – presenta fattori di complessità ulteriori che richiederebbero un discorso a parte.

1. *Due diverse adiacenze: coincidenza ed eccedenza*

Assumendo l'autorevole opinione di Paul Valéry,[2] la poesia è il modo in cui il linguaggio si fa esperienza sensibile. Ritmo, timbro, densità semantica, sintassi sono organi vitali del senso. Nella poesia diviene rilevante un'*aisthesis* linguistica. La forma costituisce il contenuto.

Si potrebbe descrivere questa relazione come *campo di forze centripete*: tutti i vettori – fonici, ritmici, semantici, sintattici – convergono verso un unico centro, tendono a coincidere. Il suono attira il senso, il senso richiama il ritmo, il ritmo modella la sintassi. Il fenomeno è quello della condensazione (della *Verdichtung*, appunto), della fusione. L'adiacenza tra linguaggio e contenuto tende a una coincidenza totale quasi corporea. È una convergenza che produce un'unità inscindibile. Ma se la poesia genera il proprio contenuto attraverso scelte formali, prende rilievo un "intraducibile" poetico che indica, più che qualcosa di ingestibile dalla traduzione, ciò che esige di venir tradotto nel suo costituire quell'esperienza stessa di senso incarnato linguisticamente, verbale, che tali parole, in tale configurazione centripeta, producono.

A fronte di questa compattezza, l'intraducibile poetico diventa un punto di partenza, il contrario di uno scacco. Chiede a chi traduce di rigenerare nella propria lingua un'esperienza verbale equivalente, un effetto di intensità nel corpo del linguaggio. Occorre capire cosa genera questo testo nella lingua di partenza – quale vibrazione, quale densità, quale apertura di senso – e come produrre un analogo effetto nella lingua d'arrivo. Bisogna cercare fedeltà all'*evento linguistico-verbale*.

Diversa è l'adiacenza che presenta il testo filosofico. Qui forma e contenuto restano reciprocamente interni eppure, al tempo stesso, si eccedono. Tra lingua e pensiero si dà quella che chiamerei un'*eccedenza senza trascendenza*: la concettualizzazione eccede sempre la propria formulazione laddove vi si sedimenta, comportando un incremento di densità operativa. Se si vuol parlare di "trascendenza", si dovrebbe ricorrere alla "trascendenza nell'al-di-qua" di cui parla anzitutto Ernst Bloch (1994, pp. 171-172): una sporgenza del possibile *nell'immanente*, vettore tendenziale che emerge come non-ancora (*Noch-Nicht-Sein*).

Si potrebbe descrivere questa relazione come *campo di forze centrifughe*: la formulazione linguistica e la concettualizzazione vivono di una reciproca inesauribilità. La *formulazione* spinge la concettua-

[2] Cfr. ad esempio: "La poésie est une hésitation prolongée entre le son et le sens" (Valéry 1960, p. 636).

lizzazione ad animare costrutti concettuali in cui incarnarsi, e in tal senso a sedimentarsi in concetti; la *concettualizzazione* rende fragile e manifestamente precaria ogni formulazione sospingendola a procedere lungo nuove serie metamorfiche. Il campo vive di tensione produttiva, dinamica generativa.

Linguisticamente, allora, nel testo filosofico accadono processi verbali di articolazione del pensiero. La concettualizzazione resta sempre aperta, mai completamente catturata da una singola frase o definizione. Perciò, se in letteratura è per lo più un difetto, la ripetizione in filosofia è non di rado una necessità. Infatti, l'atto filosofico fa avvertire qualcosa di più, un *surplus* che emerge dalle relazioni sistematiche, dalle risonanze tra concetto e concetto, dalle relative storie, dal loro uso argomentativo. Questo *surplus* costituisce la capacità di articolare pensiero con la concettualizzazione, di aprire concatenazioni argomentative, e dunque di risuonare anche in contesti diversi. Movimenta il "concetto" come concettualizzazione, come agire concettuale.

In altri termini, il testo filosofico ospita un pensare che sta prendendo linguisticamente forma. Lo stile argomentativo, il ritmo del ragionamento, le scelte terminologiche sono intrinseche alla logica filosofica, parte costitutiva del lavoro concettuale. La filosofia è pensiero che si articola attraverso una lingua specifica, portando con sé genealogie concettuali, sedimentazioni storiche, ambiguità produttive. Di conseguenza, anche nel testo filosofico v'è un intraducibile, che nasce da questo suo suo impasto centrifugo. Ad esso la traduzione deve dar corso imboccando *una* strada che, nella propria "insufficienza" e "inadeguatezza", gli renda giustizia come decisione progettuale. La riuscita della traduzione si misura sulla capacità di rendere operativa la costellazione concettuale che quel termine o sintagma attiva.

Così, tradurre filosofia significa dar corso alla forza generativa della concettualizzazione in una lingua che organizza il pensato diversamente. È fare la stessa esperienza con altri mezzi, arricchendola di nuovi armonici. È un lavoro di risonanza concettuale, dove conta rendere nuovamente operativo quel pensare, facendo risuonare il modo in cui esso "lavorava" nella lingua di partenza, rispettando e anzi intensificando il campo di forze centrifughe che lo anima.

Forse è per questo che i termini tecnici di un testo filosofico tendono a configurare un "sistema" o un grappolo: ogni termine acquista il suo significato pieno in una qualche relazione con altri. Tradurre un testo significa ricreare questa pienezza timbrica, questa capacità dei concetti di rimandare e appoggiarsi l'uno all'altro.

Perciò nei vari testi prodotti da una stessa persona ci si trova spesso quasi spinti a tradurre un medesimo termine tecnico in modi differenti, dove si avverte una variazione interna al timbro.

In sintesi, la poesia chiede al linguaggio della traduzione un'adiacenza sensibile alla verbalità, mentre la filosofia gli chiede un'adiacenza intensiva alla concettualizzazione. In entrambi i casi emerge un intraducibile che, tuttavia, orienta, e non blocca, la traduzione nella materialità dell'esperienza linguistica che ha corso.

2. *Le posture del tradurre: co-autorialità ed esegesi performativa*

La differenza di adiacenze produce posture traduttive differenti, modi distinti di abitare il testo da tradurre e di mettersi in relazione con esso.

Chi traduce poesia deve riscrivere il testo effettuando un atto linguistico originale. Ogni lingua ha specifiche possibilità ritmiche, sonorità, aperture semantiche. Chi traduce deve creare una relazione ritmica e intensiva nella propria lingua, un nuovo evento verbale che si co-ordina all'originale. Si tratta dunque di una figura *co-autoriale* funzionale, che resta inscritta nel perimetro dell'autografico: essa inventa un gesto linguistico nuovo che risponde fedelmente all'esperienza incarnata nell'originale, più che non rispondere direttamente al mero testo originale. Infedele è la traduzione che non è all'altezza di questa reinvenzione. Chi traduce coordina gli effetti del proprio testo con quelli che *a sua volta* il testo originale accoglie e raccoglie, propagandoli così per analogia. Se una rima in inglese produce un certo effetto di chiusura o di sorpresa, in italiano occorre chiedersi come produrre un effetto analogo, talvolta con dispositivi linguistici assai differenti ma capaci di generare un'analoga intensità.

Ecco perché l'immaginazione nella traduzione poetica è *non figurativa*. "Vichianamente" sensibile, anziché immaginare immagini, essa "inventa" ("inviene" in forma intensificata) relazioni di intensità, *pattern* ritmici, tensioni semantiche. È un'immaginazione che opera per coordinare contenuti espressi in *lingue diverse*, delineando l'orizzonte di una funzione espressiva del *linguaggio* quale capacità generale di dar corso a esperienze verbali che si esibiscono in realizzazioni tra loro mai identiche, solo comparabili. Il prodotto è una *nuova* coincidenza centripeta, un nuovo effetto.

La postura di chi traduce filosofia è, invece, quella dell'*esegesi performativa*. Ecco perché rende prevalentemente allografico l'autografico, ossia opera con il testo come se fosse uno spartito minimo

da eseguire compiutamente daccapo. Infatti, chi traduce filosofia deve far funzionare la concettualizzazione in un'altra lingua, deve mantenere operativa la forza concettuale del testo, preservare la tensione centrifuga che connette formulazione e pensiero. L'operazione richiesta è insieme fedele e creativa, implicando la creatività necessaria a trovare, in una lingua, le risorse concettuali per far risuonare un pensare-nella-formulazione connotato dapprima da altre frequenze e altri armonici. Si tratta, allora, di articolare ulteriormente un *efficere* (*Wirken*), non di coordinare *effetti* (*Wirkungen*).

La figura è quella dell'*esegeta* perché ogni scelta terminologica è già interpretazione. Quando deve decidere come rendere un termine filosofico, chi traduce deve comprendere quale incidenza un concetto ha nel sistema della concettualizzazione in atto, quali relazioni intrattiene con altri costrutti, quale genealogia porta con sé, quale dinamica di eccedenza genera. L'esegesi è incorporata nella traduzione. Ogni scelta terminologica fa funzionare diversamente la concettualizzazione per chi legge nella lingua d'arrivo. Da qui la tentazione a lasciare invariati i termini tecnici – una possibilità che, se per la traduzione filosofica (allografica) segna una parziale rinuncia o addirittura sconfitta, è semplicemente inaccettabile per la traduzione poetica (autografica).

Si tratta però di un'esegesi *performativa* perché la traduzione fa accadere di nuovo la concettualizzazione proprio nel rimetterla in moto. L'immaginazione qui è *operativa*, più che sensibile: chi traduce immagina *pattern* operativi che tessono, nella nuova lingua, certe concatenazioni, risvegliano o contrastano certe tradizioni, evitano certe distorsioni o producono certe intensificazioni. Agisce come commento incorporato nella traduzione, rendendo vettoriali gli strumenti linguistici, poiché ogni scelta terminologica o sintattica diviene azione concettuale. Opera sul potenziale operativo delle concettualizzazioni, sulla loro capacità di generare pensiero, di aprire interrogazioni, di entrare in dialogo con la speculatività della lingua d'arrivo, mantenendo viva quella tensione centrifuga che le anima.

3. *Il ritmo come principio trasversale*

Componente trasversale tra poesia e filosofia è il ritmo. Esso, anzi, è il luogo in cui queste due pratiche traduttive si sfiorano e si illuminano reciprocamente. Di conseguenza mostra come le distinzioni che si stanno tracciando servano a orientarsi nella complessità del tradurre più che non a stabilire entità contrapposte.

Come insegna Valéry,[3] in poesia il ritmo è l'architettura stessa dell'esperienza. È il modo in cui il significato si manifesta conferendo un *pattern* percettivo a ciò che viene detto. È struttura d'esperienza prima ancora che struttura linguistica. Il ritmo poetico costituisce la dinamica temporale del testo: le pause, le accelerazioni, le sospensioni, la densità variabile del verso, il modo in cui il suono si addensa o si dissolve. Grazie al ritmo una sequenza di parole diventa esperienza temporale, qualcosa che accade mentre si legge o si ascolta. Tradurre il ritmo poetico significa pertanto tradurre una modalità del sentire resa verbale. Chi traduce poesia deve percepire nel corpo proprio, esteso alla verbalità, il ritmo dell'originale e trovare nella lingua nativa un ritmo che produca un'analoga esperienza corporea. Si tratta di ricreare una dinamica temporale equivalente nell'effetto.

In filosofia, il ritmo ha un accento diverso. È logo-dinamico nel dar forma al movimento concettuale. Ad articolarsi come formulazione è lo scandirsi del pensiero: sequenze di determinazioni, accelerazioni e sospensioni dell'argomentare, densità sintattiche che compaginano il movimento stesso del pensiero nel suo cercare, trovare, precisare, correggersi, avanzare, rinunciare.

Caso di scuola è la grande tradizione tedesca che va da Kant a Hegel, con le sue frasi spesso lunghe, articolate, con molteplici subordinate. Questa forma *non è del pensiero*, ma *è pensiero* stesso che si sta determinando attraverso progressive specificazioni. La lunghezza della frase "mima", in quanto incarna, la complessità del concetto che si sta costruendo. Ogni subordinata mostra una determinazione, una precisazione, una qualificazione necessaria alla pienezza del pensiero. Tradurre queste frasi spezzettandole in periodi brevi e semplici può rendere apparentemente il testo più "leggibile"; tuttavia tradisce la scansione cinetica del pensiero. Si perde la concettualizzazione che si esprime *centrifugamente* in una certa formulazione. Chi legge la traduzione perde l'esperienza di come quel pensiero si articola, perde il senso della sua complessità interna.

Altri ritmi sono per un pensiero che si esprime con aforismi brevi, fulminanti. Qui la scansione è per strappi, fratture, giustapposizioni sorprendenti. Il pensiero procede con scarti, contrasti, illuminazioni improvvise. Tradurre significa in tal caso rispettare una dinamica che attacca, si ritira, riattacca da un'altra angolazione. C'è poi il caso di quella scrittura filosofica che cerca di "mimare", o incarnare, concettualmente le pieghe esperienziali. Lo stile de-

[3] "Le rythme est la condition même de la pensée poétique" (Valéry 1960, p. 637).

scrittivo assume un ritmo che asseconda l'emergere progressivo del senso in un'esperienza. Le frasi assumono qualità esplorativa, tentativa, persino avvolgente. E allora chi traduce fisserà un occhio sulla materialità esperienziale per come la manifesta la sintassi *di arrivo*.

Tradurre filosofia, in breve, significa tradurre ritmi concettuali, la *cinetica del pensare*. Occorre arrischiare risposte a quesiti come: in che modo procede questo pensiero? con quale velocità, con quali pause, con quale densità? e come restituire questa dinamica in una lingua che ha altre risorse sintattiche, altre possibilità di strutturazione del periodo? Così la considerazione del ritmo rivela come la traduzione sia l'atto di dar corso alla dinamica che il testo di partenza a sua volta incarna, al suo modo di muoversi nel tempo e nello spazio della pagina. Confermando di essere una dimensione essenziale del contenuto in filosofia come in poesia, il ritmo richiede alla traduzione la fedeltà non a un testo a *come* (centripetamente in un caso, centrifugamente nell'altro) quel testo dice.

4. *Domesticazione e straniamento: due logiche diverse*

Alla diversa adiacenza tra senso e contenuto si devono anche strategie differenti di domesticazione o straniamento. Questo è uno dei temi classici della teoria della traduzione,[4] che assume sfumature diverse se applicato alla poesia o alla filosofia. La *domesticazione* consiste nel rendere il testo tradotto familiare, fluido, naturale nella lingua d'arrivo, minimizzando la sensazione di estraneità. Lo *straniamento* preserva, o addirittura accentua, l'alterità del testo originale, mantenendo tracce della sua origine linguistica e culturale diversa.

In poesia la domesticazione può essere tradimento, vista la natura sensibile e singolare del testo. La poesia spesso vive proprio della sua capacità di deformare la lingua, di usarla in modi non standard, di creare effetti di sorpresa o di estraneità. Domesticare troppo una poesia – renderla troppo scorrevole, troppo "normale" nella lingua d'arrivo – rischia di appiattire l'estraneità che costituisce il valore stesso della poesia. Questo non significa che la poesia possa prescindere dall'intelligibilità, che essa però ottiene più per attrito che per piena integrazione.

Perciò la fedeltà poetica passa spesso per lo straniante, cioè per la conservazione della differenza e dell'alterità. Una traduzione poetica che suona "strana" può essere il segno che chi traduce sta cercando di preservare la singolarità dell'originale, la sua capacità

[4] Ripresa canonica di questo tema è quella di Lawrence Venuti (1995), che lo fa risalire al saggio di Schleiermacher del 1813 *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*.

di sorprendere, di far vedere la lingua da un punto di vista inedito. Ad esempio, tradurre Paul Celan significa confrontarsi con una lingua tedesca profondamente lavorata, deformata, portata ai suoi limiti espressivi. Una traduzione che normalizzasse la sintassi di Celan, che sciogliesse le sue ellissi e le sue condensazioni, tradirebbe completamente il suo progetto poetico. Qui lo straniamento è l'unico modo per essere fedeli a questa poesia, essa stessa straniera rispetto alla lingua standard. Particolare attenzione andrà però rivolta ai casi in cui un'eccessiva letteralità rischia di produrre effetti di straniamento assenti nell'originale, perché trasporta nella lingua d'arrivo costruzioni per essa insoliti che, invece, sono normali nella lingua di partenza. Chi traduce per questo lavora sugli effetti, sulle *Wirkungen*. Deve sempre chiedersi se un certo effetto di estraneità è comparabile all'originale o è un artefatto indesiderato.

In filosofia il rapporto tra domesticazione e straniamento è in parte più complesso. Una certa domesticazione è spesso necessaria affinché la concettualizzazione possa operare, per rendere leggibile un concetto, per permettere a chi legge di seguire l'argomentazione senza subire distrazioni per inseguire formulazioni oscure o innaturali. Il pensiero filosofico ha costitutivamente bisogno di chiarezza – nel senso dell'intelligibilità. La persona che non capisce che cosa sta dicendo il testo filosofico che sta leggendo non può pensare *con* tale testo, non può valutare gli argomenti che vi sono esposti, non può entrare nel movimento del pensiero che vi ha corso. Una traduzione filosofica che sacrifica completamente la chiarezza in nome di una fedeltà letterale rischia di rendere il testo inerte, privo di ogni *efficere*. Ciò non implica, tuttavia, che la filosofia possa rinunciare allo straniamento. Al contrario, esso resta necessario quando la normalizzazione potrebbe neutralizzare la densità concettuale dell'originale. Ci sono casi in cui le categorie filosofiche della lingua d'arrivo rischiano di distorcere il pensiero articolato nel testo di partenza, di farlo rientrare in schemi concettuali che gli sono estranei. In questi casi, alcune eccentricità linguistiche vanno conservate e persino ricercate come indizi e sfide concettuali, come segnali di qualcosa di nuovo che resiste all'assimilazione immediata, come è accaduto con non pochi termini che hanno segnato la storia della filosofia. Ma si pensi anche alle più varie idiosincrasie stilistiche e a quanto pensiero vi si annida: ripetizione, allitterazioni, simmetrie, asimmetrie – fino ai sistemi di punteggiatura.

Il criterio di scelta tra domesticazione e straniamento deve sempre essere, per il testo filosofico, stabilire quale strategia serve meglio l'operatività del pensiero. In alcuni casi, domesticare un termine significa permettergli di funzionare nella nuova lingua,

di entrare in dialogo con la tradizione filosofica "locale". In altri casi, preservare una certa estraneità significa proteggere la novità del pensiero, impedire che venga troppo rapidamente assimilato a categorie già note. Questa scelta non è mai puramente tecnica, ma anche culturale e politica, poiché la domesticazione tende ad assimilare l'altro al proprio, a cancellare le tracce dell'alterità. Lo straniamento mantiene viva la consapevolezza che stiamo leggendo un pensiero nato in un altro contesto linguistico e culturale. In un'epoca di globalizzazione culturale, c'è forse un valore particolare nel preservare le tracce dell'alterità, nel resistere alla tendenza all'omogeneizzazione.

Questa considerazione deve tuttavia essere bilanciata con l'esigenza di rendere i testi accessibili e utilizzabili. La traduzione deve sempre trovare un equilibrio, diverso per ogni testo, per ogni prospettiva speculativa, per ogni contesto di ricezione. Il criterio ultimo varia in base alle due adiacenze descritte. In poesia la configurazione linguistica è l'evento stesso del senso, mentre in filosofia la formulazione è *medium* di una concettualizzazione centrifuga incarnata, ma non esaurita, nell'originale. Di conseguenza, le strategie di domesticazione e straniamento sono tutt'altro che norme generali. Esse sono risposte (situate) a differenti esigenze di operatività del linguaggio.

5. *La traduzione come immaginazione non-figurativa, espressiva e performativa*

Occorre da ultimo soffermarsi sul presunto nucleo teorico di questa riflessione, ossia l'idea che tradurre, in poesia come in filosofia, sia un esercizio d'immaginazione, come se intervenisse una comune matrice quando prevalgono energie centripete o centrifughe della configurazione linguistica. Ma di quale tipo di immaginazione si sta parlando?

Tradizionalmente, quando si parla di immaginazione si tende a pensarla come una facoltà che produce immagini mentali, rappresentazioni visive, che mediano tra sensibile e intelligibile. In base a quanto rilevato, invece, l'immaginazione traduttiva pare qualcosa di diverso. Essa configura relazioni modulando ritmi, riallineando gerarchie sintattiche e redistribuendo densità semantiche e temporali, in modo da rendere praticabile, nella lingua d'arrivo, un'esperienza (verbale e/o concettuale) che non preesiste alle sue articolazioni linguistiche. Risulta pertanto *non-figurativa*, *espressiva* e *performativa* – tre connotati che meritano un approfondimento.

In quanto *non-figurativa*, l'immaginazione traduttiva lavora diret-

tamente con la materia linguistica, con le possibilità verbali e concettuali di una lingua. Tende a essere un'immaginazione *aniconica* e *non-immaginale* nella misura in cui opera, anziché attraverso figure visive o psichiche, attraverso intensificazioni e risonanze. Per chi traduce poesia e/o filosofia un passo difficile è quello che porta a interrogarsi sulle risorse che offre una lingua per attivare possibilità di senso che lavorano per configurazioni, per *pattern*, per relazioni. E potranno essere *pattern sensibili* (nella verbalizzazione poetica) o *pattern operativi* (nella concettualizzazione speculativa). Questo è particolarmente evidente quando si traducono testi che giocano con dimensioni non direttamente semantiche del linguaggio, come il suono in poesia e la struttura argomentativa o anche architettonica in filosofia, ove c'è una configurazione linguistica da reinventare come analogia d'effetto o corso d'efficacia.

In quanto *espressiva*, l'immaginazione traduttiva è poi un esercizio di configurazione che plasma modalità del significare. Esprime di nuovo un potenziale significativo, che prende corso in una nuova compagine linguistica. È es-pressiva nel senso che porta fuori, che manifesta, che dà corpo linguistico a una matrice già incarnata in un'altra configurazione linguistica. Espressiva non significa soggettiva o arbitraria. L'immaginazione traduttiva è una pratica in cui pensiero e sensibilità sono insieme attivi, in cui la spontaneità deve sempre confrontarsi con il vincolo attestato dall'originale. È una facoltà che lavora a metà tra il corporeo e il concettuale, come fusione (non come sintesi) di sensibilità e intelletto.

In poesia, questa immaginazione espressiva reinventa centripetamente la materia sensibile della lingua. Chi traduce si chiede quali suoni, quali ritmi, quali densità semantiche ha a disposizione nella propria lingua per produrre un'esperienza analoga a quella dell'originale. Si tratta di trovare nella propria lingua le risorse per produrre effetti di intensità comparabili. Occorre, cioè, reinventare interi pattern ritmici, trovare equivalenti per "giochi di parole", ricreare ambiguità semantiche, far riverberare echi e allusioni. È un lavoro che richiede una sensibilità linguistica raffinatissima e una profonda conoscenza delle possibilità espressive della propria lingua poiché è un'alchimia di effetti.

In filosofia, l'immaginazione espressiva rimette in scena il campo operativo della concettualizzazione. Chi traduce deve chiedersi quale terminologia, quale fraseologia, quale costruzione sintattica e finanche quale punteggiatura può mantenere operativa questa concettualizzazione nella propria lingua. Deve immaginare come la dinamica concettuale potrà circolare nel *medium* della nuova lingua, con quali altre concettualizzazioni potrà entrare in dialogo o

in tensione, quali interpretazioni potrà generare, quale campo di forze centrifughe potrà rendere e mantenere attivo. Qui l'immaginazione lavora con le possibilità concettuali di una lingua, con le sue tradizioni speculative, con i suoi sedimenti di pensiero. Scopre e attiva risorse già presenti nella lingua – risorse latenti, non immediatamente evidenti o fin troppo familiari, o risorse esplicitate da gesti teorici già compiuti.

Pensiamo alla traduzione che deve rendere in una lingua neolatina una concettualizzazione filosofica sassone per cui non esiste un equivalente diretto. Immaginare significa cogliere non l'effetto (la *Wirkung*), ma l'efficacia (il *Wirken*) di un eventuale neologismo di contro a quella dell'eventuale riattivazione di un termine desueto della tradizione filosofica d'arrivo o a quella dell'uso di una perifrasi che pare preservare la complessità concettuale dell'originale e la sua tensione generativa. Ogni scelta apre e chiude possibilità diverse, e chi traduce deve immaginare come ciascuna scelta porterà a configurare la concettualizzazione nella ricezione e nell'uso del testo.

In quanto *performativa*, infine, l'immaginazione traduttiva fa accadere qualcosa. Produce un nuovo testo che ha una sua esistenza autonoma, che entrerà in circolo nella cultura d'arrivo, che sarà letto, interpretato, utilizzato.

In poesia, la traduzione (interna al registro dell'autografico) crea autograficamente una nuova presenza linguistica nella cultura d'arrivo. Una poesia tradotta è un nuovo evento poetico che può influenzare le poesie tanto della lingua d'arrivo quanto – però – *anche della lingua di partenza*, che può aprire nuove possibilità espressive, che può modificare la sensibilità linguistica di una cultura. Esempio notevole è l'impatto che hanno avuto le traduzioni di poesia straniera sulla poesia italiana del Novecento. Le traduzioni di Eliot fatte da Montale, o quelle di poeti francesi fatte da vari traduttori, sono diventate parte della stessa letteratura italiana, hanno influenzato il modo di fare poesia in italiano, hanno aperto nuove strade espressive.

In filosofia, la traduzione (orientandosi al registro dell'allografico) mette in moto una risonanza concettuale. Un testo filosofico tradotto diventa parte del dibattito filosofico nella lingua d'arrivo, ma difficilmente in quella di partenza, già connotata dalla propagazione dell'onda risonante. Entra in dialogo con la tradizione filosofica "locale" che investe, viene interpretato e reinterpretato, genera nuove domande e nuove risposte, mantiene viva la sua tensione centrifuga in un nuovo contesto linguistico. Così, la ricezione di Hegel, mediata da traduzioni e interpretazioni, ha prodotto uno

"Hegel italiano" che è diverso dallo "Hegel tedesco" o anche dallo "Hegel francese" – mettendo il pensiero hegeliano in dialogo con problemi e tradizioni che hanno prodotto letture originali e produttive, ma senza immediato ritorno.

Da ultimo, in generale questa immaginazione – non figurativa, espressiva, performativa – è iper-consapevole, benché spesso preriflessiva. È una pratica in cui chi traduce deve costantemente bilanciare asservimento e libertà, vincolo e creatività, conservazione e innovazione. Richiede una presenza mentale intensa, una capacità di ascolto profondo del testo originale e insieme una sensibilità acuta per le possibilità della propria lingua. Essa rivela così qualcosa di essenziale sulla natura del linguaggio e del pensiero. Il significato emerge dalla configurazione linguistica, dipende dalle possibilità espressive di ciascuna lingua. Ogni lingua è un modo peculiare di fare esperienza perché è *medium*, non rispecchiamento, della corrispondenza con il mondo. Eppure – ed è questo il paradosso costitutivo della traduzione – anche dove il linguaggio diventa "denso" la traduzione è possibile, o per analogia di effetti poetici o per risonanza di un *efficere* concettuale. È difficile, è sempre parziale, è sempre una forma di tradimento e di ricreazione insieme, che crea, negozia, rende poroso il confine tra le lingue. Da qui l'insostituibilità, non certo tecnica, della traduzione in un'epoca di globalizzazione che tende all'omogeneizzazione. E da qui anche il perpetuarsi di un compito che viene affidato a ogni nuova generazione impegnata in poesia e/o filosofia. Tradurre bene significa far risuonare l'alterità dell'originale nel proprio contesto culturale. Consentendo l'ingresso di un testo in un altro mondo linguistico, tradurre è un atto di ospitalità linguistica. Significa accogliere una parola, un'idea, un'esperienza altra mostrando come *alter* il volto dell'*aliud*, che ora popola diversamente la nicchia e dunque trasforma su un piano di reciprocità chi ospita e chi si ospita.

Riferimenti bibliografici

Bloch E., *Il principio speranza*, trad. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, Garzanti, Milano 1994.

Valéry P., *Tel quel*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1960, vol. II, pp. 469-781.

Venuti L., *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. it. di M. Guglielmi, Armando, Roma 1999.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221545

Literature and myth. A Bachofen-inspired reading of Heart of Darkness

Giampiero Moretti*

Abstract

The contribution examines *Heart of Darkness*, the famous novella by Joseph Conrad. Its interpretive key, however, does not lie in biographical or historical-literary reconstructions, nor in criticism in the strict sense, but rather in reference to what we may call the hidden substrata of the text, namely, the relationship, as manifold as it is secret, between literature and mythology, or, more precisely, between literature and symbol.

What emerges is an unprecedented portrait of Conrad's writing, marked by very distant "sources": not a direct influence, but an inevitable inspiration for what we may call "great literature", such as Conrad's novella itself. In particular, aspects of the works of Friedrich Creuzer (1819) and Johann Jakob Bachofen (1861) are analyzed in order to illuminate fundamental passages of *Heart of Darkness* that have often been overlooked.

Keywords

Josef Conrad; Heart of Darkness; symbol; mythology; Johann J. Bachofen

The journey we are about to undertake requires a short premise, both theorical and historical-critical, regarding the terms *literature* and *myth* which are intended here in a way that may not be common in our disciplines. As an example, it is difficult to fully appreciate the term *myth* if we neglect its correlation with the term *symbol*, especially according to the meaning Georg Friedrich Creuzer, the romantic historian of religions, assigned to the word in 1810. According to Creuzer *myth* manifests itself as the narrative articulation of the symbol. Bachofen, the prominent theorist of myth whose work we are now recalling, synthesizes the question in an exemplary way (1859): «…myth is the exegesis of symbol» (Bachofen [1859] 1954, p. 61).

If myth is the «exegesis of symbol» in the sense that myth articulates in poetic prose the symbol's austere silence and its enigmatic and emblematic nature, literature becomes the tendentially coherent

* Università di Napoli L'Orientale, gmoretti@unior.it.

and unitary narration of that fundamental and distinctive divine trace inherent in the symbol. That trace is certainly swathed in irrationality, fantasy and references to the natural-perceptible world, and yet it is never limited to its own self, but rather enters a dimension where, through the word, the meaning suddenly appears in a burst of bright light. In the words of Walter Friedrich Otto,

> …from the inception and in the most ancient language, myth signifies in an absolute manner the word of what has happened or is about to happen, the word that relates the facts, and that must become fact by virtue of it being uttered, the normative word (Otto 1962, p. 268).

In Conrad's narrative, we frequently find the powerful sudden appearance of the symbolic-divine trait capable of shattering the traditional wall of the metaphor in order to – narratively and without human opposition – refer to myth's originary dimension. This has often given rise to the misunderstanding – in fact, the misconception – that his were adventure novels, abounding with metaphors and with the conversion of cultural and ideological events into images; informed by a specific narrative technique. This has happened to such an extent that the evocative power (hence intensely mythical-symbolical) of his *descriptive* style has often been mistaken for a tedious depiction and/or enumeration of objects, events, landscapes, and of dead or living things; in brief, of surfaces. To the contrary, what is construed as repetitive is instead deeply rooted in the cultural rituality of the magical-evocative formula, in the feeling of awe that the ritual awakens both in the officiant and the participant, and certainly not in an abstract and obsessive punctiliousness. Conrad's preoccupation with detail derives from a rituality rooted in his fear of forgetting any of the many mysterious mythical powers involved in his evocative narrative. The latter becomes literarily effective only on account of it being *rigorous* since, as the priest officiates the ritual (Conrad himself) under the auspices of the gods, he prevents not only himself but also his readers from committing careless omissions. In so doing he is also protecting his own artistic vein and therefore his *creature*: the novella. As he re-accesses myth through his narration, Marlowe's interpretive suggestions became increasingly relevant: «the meaning of an episode was not inside […] but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze» (Conrad [1899], 1981, p. 8.). The meaning lies there, on the outside, in the world, by the silent and highly symbolic voice of the world, and of its divine secret profundities.

In 1861 Johann Jacob Bachofen, published his most famous work, *Mother Right* (Conrad [1899], 1981, p. 8). This work contains a mythical-symbolical interpretation of antiquity, and specifically the reliance on the element that is inherent in myth, can recreate this configuration, which Bachofen defines with concepts such as etherism, gynecocracy, amazonism, and dionysism. In his opinion, even though its roots can be found in any mythical trace, this reading refers to the interpretation of a constant and universal hope of eternal life that transcends both the life and the becoming represented by the circularity of the natural progression. He speculates that this hope, which the Ancients expressed in all their manifestations, either symbolical or mythical, had been fostered first by the women and then entrusted to the sensitive-feminine side of existence in the patriarchal age.

The connection between *Heart of Darkness* and Bachofen manifests itself in the matriarchal-etheric phenomenon which acts as the focal point for the many unexpected meanings of this extraordinary novella. Of these, the *forest* and the primitive and wild space-time that the civilized Kurtz penetrates and is ultimately swallowed by, provide the most significant. Bachofen's swamp and the forest, the *wilderness land*, Conrad's «great wall of vegetation», are nearly parallel and represent two extremes that clash, respectively, with the *superior* gynecocratic (and even more with the Hellenic-Apollonian) religiosity and with the *civilization* that Kurtz embodies. The main characteristic of the so-called traces of myth is almost certainly their extraordinary mimetic nature, their capacity to ensconce themselves in what seem to be literary recurrences. In reality, they convey a profound and often mythical-symbolical meaning under the innocuous semblance of a *motive*. In the first place, the forest seems still and soundless. Its silent life looks motionless and yet it expresses itself through an incessant production. Although destined to death and decay, this engendering transforms the undergrowth into the marsh from where the vegetation emerges and rises over the remnants of what has been generated and has the forlorn hope of conquering the light. Conrad writes:

> The great wall of vegetation, an exuberant and entangled mass of trunks, branches, leaves, boughs, festoons, motionless in the moonlight, was like a rioting invasion of soundless life, a rolling wave of plants, piled up, crested, ready to topple over the creek, to sweep every little man of us out of his little existence. And it moved not (Conrad [1899], 1981, p. 43).

The voice of the forest has no language or articulated, comprehensible, and communicable sounds. Rather, it appears as a

non-language, as pure sound-noise which *speaks* but does so holding its breath. However, there is at least one other significant passage in which the jungle itself seems to speak:

> Going up that river was like traveling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings. An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. The air was warm, thick, heavy, sluggish. There was no joy in the brilliance of sunshine. The long stretches of the waterway ran on, deserted, into the gloom of overshadowed distances. On silvery sand-banks hippos and alligators sunned themselves side by side. The broadening waters flowed through a mob of wooded islands; you lost your way on that river as you would in a desert, and butted all day long against shoals, trying to find the channel, till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once – somewhere – faraway – in another existence perhaps. There were moments when one's past came back to one, as it will sometimes when you have not a moment to spare for yourself; but it came in the shape of an unrestful and noisy dream, remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants, and water, and silence. And this stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect (Ivi, pp. 48-49).

The land is completely self-reliant. It does not require the intrusive presence (Conrad talks a couple of times of a *fantastic invasion*) of a temporally different, conscious, and articulated *other*. The forest is devoid of time because – as symbol – has been the one to engender it. Contrary to what many critics would like us to believe, in this surreal and absurd intrusion and in the retaliation that ensues, the dominant topic is not the indisputable plundering of the earth's riches by a violent and arrogant colonialism. Quite the reverse, there is a compelling feeling that the fulfilled and autonomous religious-cultural system has been sacrilegiously and recklessly assaulted. In their modern and implicitly demythologized belief that they can simply trespass into a space ripe for exploitation, the intruders have irresponsibly invaded a time that does not belong to them, but to the symbol, as if the space they have violated was shielding an indifferent temporality, because essentially different. Hence, this conveys to the reader the feeling that such distinction safeguards not only the indigenous people, but also the invaders. More specifically, the natives are shielded from the material consequences of time, just as the invaders are shielded from the spiritual ones. Once the spatial-temporal spell is broken, the desecration demands Kurtz's sacrifice – the sacrifice of the perpetrator-redeemer. While the invaders' trespassing is only outwardly spatial, it is in fact temporal. The brilliance of the forest-swamp does not communicate tranquility and appears as a frustrated *Apollonian trait*: it is a full-fledged Dionysian light that resides in a temporality to which

it does not belong for it does not conform to it other than as an ominous and unsettling premonition. This uneasy state of mind affects all the protagonists, including the forest itself.

In fact, the civilizing mission Kurtz has undertaken reveals itself as primarily religious and mythical-symbolical when we ascribe it to the perspective outlined by Bachofen. Kurtz believes himself to be an Apollonian hero, an orphic seaman, a true argonaut who assumes the mission of rescuing the forest from pain (and its inhabitants, just like the vegetation that comprises it), and redeeming it from despair. This mission is too overt and announced to be simply ironic, absurd, or deceitful. Conrad is not speaking by metaphors: Kurtz is absolutely convinced to have been summoned by an actual cry that he has not only heard, but also understood. However, only the purity of the Apollonian hero could have ensured that what was in danger of appearing as an absurd invasion and a sacrilege (the forest perceives it as such) could instead become redemption, the collective and true delivery of hope and salvation. But is Kurtz *pure*? This is the last act of the *tragedy*. Kurtz is not pure, on the contrary, he is *hollow*. Inside this emptiness, he is at the mercy of that which he wanted to save and redeem. «He is hollow» Conrad writes. Kurtz is hollow, empty, his articulated and structured time is powerless against the symbolic time of an origin that swallows him. This is what the wild land has whispered in his ears. The forest has whispered to Kurtz their closeness, their virtual interchangeability, their likeness. The solar Apollonian hero distinguishes and conquers and, as he does so, he preserves the temporal leap. Kurtz, whose rituals Conrad only mysteriously hints to in his novella, morphs from a self-proclaimed Apollonian hero to a Dionysian hero. His *luminosity* gradually wanes until it completely vanishes perhaps because of the Dionysian presumption that he can approach the light without a gynecocratic transition – that of the apparently unconstrained methodical cultivation-distinction of the land. The temporal leap is decidedly repelled and so is the invasion. The forest reclaims its independence from time.

Later on, Conrad focuses on the manifestation, the apparition of the bond between the woman and the forest appears as a splendid and wild image which materializes before Marlow on the shore. In that image, Conrad continues, the earth, wild but dejected, «seemed to look at her, pensive, as though it had been looking at the image of its own tenebrous and passionate soul» (Ivi, p. 87). The forest, the desolate and desperate land seemed to find its own image in the woman. Time and the absence of time, the origin of time, hopelessly collide and the impact is devastating. Kurtz, the new Argonaut,

wanted to offer hope to the darkness but the latter has sinuously revealed to him his own hollowness and emptiness in a manner that seems almost compassionate.

Thus, Kurtz has fallen. His role as a quasi-Apollos has been reduced to that of a defeated Dionysius until he is ultimately swallowed by the vortex of *indistinction*. This is Kurtz's destiny: to offer the forest and the swamp the means to begin the process of distinction and the prerogative and hope that ensue by overcoming violence and the reliance on brute force. However, Kurtz eventually realizes that his own hollowness has destined him to become desperately close to the forest-swamp. Why? The symbolic absence of time and the time divested of mythological form come into conflict because of the impossibility of mediation. In the age of myth, these epics frequently depicted the rise and fall of heroes. Contrary to what he believed, Kurtz was not initiated into the Mysteries, but most importantly, are Mysteries still in existence? Conrad's story becomes the narrative space for a mediation with the origin. He accomplishes this by relying upon the time of the story, so similar and yet so different than that of myth.

If we assume that literature embraces the witness of the mythical-symbolic narration, as in the case of *Heart of Darkness*, then we are in the presence of a noteworthy outcome. The novella appears as a unique, gigantic imaginary sarcophagus, decorated with the tales of Kurtz's life and adventures. More and more often the author, the narrator, is called to speak as he navigates a de-structured and shifting horizon that at times appears and then vanishes. This horizon, whose existence is even questioned, can, at most, generate effective metaphors. On the eve of the twentieth century and despite being caught in a similar fluctuation, which he wholeheartedly advocated, Conrad has proven himself worthy of the creators of the most enigmatic ancient sepulchers.

References

Bachofen J.J., *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, (1859), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Basel 1954.

Bachofen J.J., *Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaikokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*, Stuttgart 1861.

Conrad J., *Heart of Darkness* (1899), Middlesex 1981.

Creuzer F., *Symbolik und Mythologie der alten Völker I. Allgemeine Beschreibung des symbolischen und mythischen Kreises*, Leipzig 1810-19.

Otto W.F., *Der Mythus*, in *Mythus und Welt*, Stuttgart 1962.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221546

Poesia, memoria e fine dell'arte. Riflessioni su Patmos *di F. Hölderlin*

Gabriele Tomasi*

Abstract

Hegel relates the 'past' nature of art – or of the "seriousness" of art – to the shift in the understanding of the divine brought about by Christianity. In Christian religion, through the Incarnation in Jesus, God became a human being and submitted to a destiny of death; having fulfilled this, he remains present and active in human history as a living spirit. According to Hegel, this profound idea of Christian religion "is not capable of being represented sensuously by art": "art is not the highest expression of the absolute".

In his great hymn *Patmos*, Hölderlin, at least according to one possible interpretation, addresses the condition of Christian modernity: the deeply felt crisis in the transmission of the vital content of Christianity within the context of the experience of the absence of the divine. How, in this context, can one make sense of the narration of Jesus' life and death? This paper shows that, in dealing with this issue, Hölderlin calls into question not only the forms of memory but also those of the representation of the divine and poetry itself, apparently foreshadowing for it a condition analogous to that described by Hegel for art in general. However, in the final part of the paper it will be suggested that a role is reserved for poetic discourse in bringing the divine to consciousness and it will be hinted at what that role might be.

Keywords

Hölderlin, *Patmos*, memory, interpretation, poetry, end of art.

"L'arte, nella sua serietà, è per noi qualcosa di passato. Per noi altre forme sono necessarie allo scopo di renderci oggetto il divino. Noi abbiamo bisogno del pensiero" (Hegel 2005[2], p. 302). Così suona, in una delle sue formulazioni, una delle tesi più note e discusse dell'estetica di Hegel. Hegel connette questo carattere di 'passato' dell'arte alla svolta nella comprensione della divinità rappresentata dal Cristianesimo e dunque a un passaggio che avviene fondamentalmente sul piano religioso. Per il Cristianesimo, attraverso l'incarnazione in Gesù Dio è diventato un essere umano, si è consegnato a un destino di morte, compiuto il quale resta presente e operante nella storia degli uomini come spirito vivente. Perciò

* Università degli studi di Padova, gabriele.tomasi@unipd.it

anche il valore di una rappresentazione esteriore del divino, come quella fornita, ad esempio, dalle arti figurative, viene meno.

È interessante che un'idea simile, relativamente alla poesia, sembri suggerita da alcuni versi di *Patmos*, il grande inno in cui Hölderlin, almeno secondo una possibile interpretazione, affronta la condizione della modernità cristiana, la crisi profondamente avvertita della trasmissione del contenuto vitale del Cristianesimo nel contesto dell'esperienza dell'assenza del divino. Come è possibile la traduzione nel presente del passato degli eventi della vita di Gesù? Come può avvenire un'appropriazione del loro significato? Affrontando queste domande, Hölderlin mette in questione non solo le forme della memoria ma anche quelle della rappresentazione del divino. In questo contesto, egli sembra prefigurare per la poesia una condizione analoga a quella descritta da Hegel per l'arte in generale. In realtà però – questo è almeno quello che sosterrò nella parte conclusiva del saggio, dopo aver commentato i versi che più mi sembrano rilevanti per le domande poste – Hölderlin conserva un ruolo al discorso poetico nell'accesso al divino. Per cominciare, dirò qualcosa sulla struttura di *Patmos* e su quella che mi sembra l'esperienza che sta al centro della poesia e cioè quella dell'abbandono, della lontananza del divino.

1. *Patmos come poesia ermeneutica*

Patmos è costruito attorno a tre viaggi, intrapresi per superare l'incomprensibilità del Dio che pure la poesia dice "vicino" (vv.1-2). Dopo la prima strofa, l'io poetico e i lettori sono coinvolti in un viaggio attraverso lo spazio dalla loro posizione attuale a Patmos, l'isola nella quale trovarono rifugio i cristiani perseguitati e, secondo la leggenda seguita anche da Hölderlin, verso la fine del regno di Domiziano (81-96 d.C.) Giovanni avrebbe avuto le visioni trascritte nell'*Apocalisse*. Come vedremo, questo viaggio riguarda anche le modalità sensoriali: Patmos è tratteggiata come il regno dell'udito (cf. vv. 60-74) e così il viaggio verso l'isola, l'avvicinamento "all'oscura grotta" (v. 56) in cui Giovanni udì la voce di Dio ed ebbe le sue visioni, comporta anche un superamento del mondo della percezione visiva.[1]

Un secondo viaggio è quello temporale dal presente al passato degli eventi fondamentali della vita di Gesù. Questo viaggio è insieme un trasferimento da un luogo a un 'testo', cioè al racconto

[1] La traduzione della poesia è quella di Hölderlin 2010³, pp. 314-327.

di quegli eventi, derivato principalmente dal vangelo di Giovanni e ripresentato in molti versi della poesia, anche se mai citato alla lettera.[2] Il terzo viaggio intrapreso dall'io lirico corrisponde a una sorta di passaggio di livello dal piano poetico a quello, anche meta-poetico, della riflessione. È il viaggio cruciale per il tema di questo saggio. In qualche modo propedeutica a esso è la descrizione del distacco di Gesù dai suoi discepoli. Vi accenno brevemente.

1.1 *L'esperienza della separazione*

Per la tradizione l'autore del quarto vangelo era l'apostolo Giovanni, identificato con il discepolo che Gesù amava, "l'uomo attento" che vide "il volto del Dio da vicino / Quando nel mistero della vite / Sedevano insieme nell'ora del convito" (vv. 79-82; cf. *Gv* 13, 23; *1 Gv* 1, 1-4). Il mistero della vite allude all'intima unione tra Gesù e i discepoli descritta in *Gv* 15, 1-5; un'unione che continua anche dopo la morte del Signore. Hölderlin colloca la rivelazione di questo mistero nell'ultima cena e la collega al tema dell'amore (cf. v. 84 e *Gv* 13, 1). Il riferimento a Giovanni è importante nella poesia. In quanto testimone oculare egli visse l'esperienza della separazione, del ritrarsi del divino, ed è significativo, quasi a dire che quell'esperienza è analoga a quella che la modernità sta vivendo, che essa sia descritta dall'io lirico assumendo il punto di vista dei discepoli.

Ora, nella (ri)narrazione poetica la gioia del Gesù che muore è quasi opposta alla tristezza dei discepoli (vv. 90-91) per la perdita dell'amico, ma anche per l'incapacità di vivere il mistero della fede ovvero di comprendere che la morte di Gesù era la condizione della sua resurrezione e della salvezza di tutti. Vita e morte restano per loro antagoniste: "[…] sotto il sole amavano / La vita e non volevano lasciare / Il volto del Signore" (vv. 94-96). L'io lirico rammenta il dono dello Spirito (vv. 100-101 e vv. 128-129) che avrebbe dovuto consolare i discepoli e trasformarli in veri vedenti. Essi si ritrovano invece in una condizione di cecità (v. 122), tanto che la dispersione prodottasi con la morte di Gesù diventa un lamento doloroso per l'abbandono degli amici (v. 124), quasi un'attribuzione di colpa per il tradimento di una relazione umana.[3] Il racconto di

[2] Sulla strategia di Hölderlin cf. Deibl 2025, pp. 8-14.

[3] Il giovane Hegel, compagno di studi e amico di Hölderlin, descrive con queste parole la situazione: "Dopo la morte di Gesù i suoi discepoli rimasero come un gregge senza pastore. Era morto loro un amico, […] egli aveva portato tutto con sé nella tomba; il suo spirito non era rimasto indietro con loro. […] la loro fede in una vita pura era dipesa da un individuo, da Gesù: egli era il loro vivo legame, il divino rivelato e formato […]. Con la sua morte essi erano ripiombati nella separazione di sensibile e sovrasensibile, di spirito e realtà" (Hegel 2015, pp. 604-605).

questi eventi si conclude con l'evocazione di un ultimo volgersi di Gesù "a guardarli" (v. 131), l'implorazione dei discepoli "perché si fermasse" (v. 133) e le oscure parole: "Le mani si tesero, nominando il male –" (v. 135).

La lineetta che conclude il verso e la strofa cui i passi citati appartengono è molto importante. Essa segnala graficamente la rottura del legame tra Gesù e i discepoli e insieme marca una cesura entro la quale ha luogo un mutamento che si manifesterà in un nuovo corso della poesia. Fin qui essa ha offerto una ricapitolazione narrativa di episodi della vita di Gesù e dei suoi discepoli, ne ha fatto memoria, ha cercato di assicurare per questa via la continuità di un sapere. Ciò si è però rivelato alla fine inutile. La distanza temporale si è ampliata e il senso degli eventi si è fatto più oscuro. Il viaggio nel tempo e nello spazio non avvicina a Dio; alla fine esso appare come colui che si allontana, che si sottrae alla vista. La morte di Gesù non è vissuta dai discepoli come morte salvifica, bensì come un doloroso essere abbandonati. Essi avevano creduto di trovare nell'immediatezza del divino, nel volto di Cristo, l'oggetto del loro desiderio, il luogo in cui dimorare; ma proprio in questa prossimità stava il pericolo.

La cesura interrompe questo movimento del ricordo, creando lo spazio per un modo diverso del viaggiare e del ricordare, ossia per la rammemorazione storico-ermeneutica (cf. Malinowski 2002, p. 194). Per questa via la poesia torna a quello che è il nucleo tematico annunciato nei versi d'apertura: il Dio "vicino" e tuttavia lontano, "difficile da comprendere" (vv. 1-2). E vi torna con la domanda radicale suscitata dalla morte di Gesù vissuta come perdita, come abbandono, e dalla dispersione dei discepoli; una domanda formulata al presente, a significare, come osserva Bernadette Malinowski (Malinowski 2002, pp. 178-179), che quella morte raggiunge l'immediato presente del parlante: "che cos'è questo?" (v. 151).

2. *"Il getto del seminatore"*

La poesia risponde alla domanda in modo allegorico, intrecciando due note parabole evangeliche: quella del seminatore (*Mc* 4, 1-20) e quella, raccontata da Giovanni il Battista e riferita a Cristo, della separazione del grano dalla pula (*Mt*, 3, 12; *Lc* 3, 17):

> È il getto del seminatore, quando prende
> Con la pala il frumento
> E lo scaglia all'aperto, vagliandolo sull'aia.
> Gli cade la pula ai piedi, ma

Alla fine arriva il grano,
E non è un male se qualcosa
Va perso e del verbo
Il suono vivente si spegne
Giacché anche l'opera divina somiglia alla nostra,
Non tutto vuole l'Altissimo in una volta. (vv. 152-161)[4]

Può essere d'aiuto, per intendere questi versi difficili, ricordare che Cristo stesso, offrendo un'interpretazione della parabola del seminatore, la presenta come una parabola sul comprendere: il seme gettato, cioè "la parola del Regno", pur ascoltata può non essere compresa (cf. *Mc* 4, 14-20; *Mt* 13, 1-23); e inoltre ricordare la singolare affermazione di Gesù, quando, interrogato sulle parabole, dichiara che ai discepoli era "dato il mistero del regno di Dio"; per quelli, invece, che erano "fuori", tutto avveniva "in parabole", "affinché […] ascoltino, sì, ma non comprendano" (*Mc* 4, 11).

Sono parole che disorientano. La funzione della parabola dovrebbe essere quella di comunicare un senso, ma l'assegnazione del senso dell'immagine ai discepoli e della letteralità agli ascoltatori sembra vanificarne la funzione e adombrare una sorta di elezione: accreditando una scissione tra la lettera e l'immagine, il significato figurativo, Gesù sembra non voler essere compreso da tutti.

Anche le due parabole fuse assieme da Hölderlin, quella del seminatore e quella della separazione del grano dalla pula, articolano il motivo storico-salvifico dell'elezione (cf. Philipsen 2020, p. 382) – un'elezione dipendente dalla forma del messaggio e dalla natura dei suoi destinatari: la parola seminata ha bisogno di buoni interpreti (Warminski 1976, pp. 487-488). È significativo al riguardo che l'immagine del grano, del chicco e della pula, originariamente riferita agli uomini, possa essere trasferita al linguaggio, al processo di differenziazione tra la lettera e il senso, il significato figurato, evocato dalla distinzione tra "il suono vivente" e il "verbo". D'altra parte, che il primo si spenga, che il senso non sia subito chiaro, così che solo la lettera è presente, secondo la poesia non è un "male", ma qualcosa che appartiene all'essenza del piano della salvezza, il cui esito diventerà visibile solo alla fine dei tempi perché, come il seme gettato, può solo maturare nel tempo: "Non tutto vuole l'Altissimo in una volta".

Oscuro è il "Giacché l'opera divina somiglia alla nostra". Per chi sta il 'noi' del verso? Forse include l'io lirico, dato che risponde alla domanda "cos'è questo?" nel modo di Gesù, e cioè con delle parabole, o meglio, intrecciando discorso divino e discorso poetico,

[4] Nei versi citati ho seguito in alcuni punti la traduzione di Fabrizio Desideri (Desideri 2010).

con la fusione di due parabole. Ma se è così, se il poeta opera come il seminatore della parabola, allora la poesia è sottoposta allo stesso destino della parola divina e di ogni scritto, ossia al processo di differenziazione, alla complessa relazione tra lettera e spirito.

C'è poi un altro aspetto che i versi citati invitano a considerare. La parabola del seminatore parla anche di Gesù stesso che è insieme immagine ovvero parabola, e Parola di Dio. Perciò la separazione della lettera dal senso riguarda anche Gesù, la sua vita e la sua morte. Non averlo compreso fu il dramma che determinò lo smarrimento dei discepoli, perché impedì loro di comprendere l'unico modo per preservare la presenza del Signore nella sua assenza dalla vista, dalla percezione immediata; ma come è possibile preservare una presenza nell'assenza?

2.1 *Dalla vista all'udito*

Per una possibile risposta alla domanda, si consideri che nella strofa che porta all'interrogativo "cos'è questo?" la morte di Gesù è presentata come la morte di "Colui che più di tutti / La bellezza accoglieva, miracolo / Nella figura, additato / Dai Celesti […]" (vv. 136-140).[5] Ora, la bellezza della figura si impone alla vista, il senso dell'immediatezza; la parabola del seminatore porta invece in primo piano l'udito. L'importanza di questo cambiamento, cui ho accennato all'inizio del saggio, si può cogliere, ricordando l'episodio di Emmaus (cf. *Lc* 24, 13-35), al quale la poesia non manca di alludere (cf. vv. 128-132). Si tratta del racconto di come due discepoli in cammino verso quel villaggio riconoscono Gesù, che si era avvicinato a loro lungo la via, solo dopo che egli ebbe spiegato ciò che nelle Scritture si riferiva alla sua passione e morte e, fermatosi a sera con loro, a tavola ebbe recitato la benedizione e spezzato il pane: "Allora – narra il Vangelo – si aprirono i loro occhi e lo riconobbero. Ma egli sparì dalla loro vista" (*Lc* 24, 31). L'episodio esemplifica un movimento dalla cecità per la mancanza o il venir meno della fede alla vista e a una nuova cecità o meglio a una nuova assenza di Cristo dalla vista, alla quale corrisponde però una nuova, spirituale visione. Cardine di questo movimento è l'ascolto e l'interpretazione degli eventi alla luce delle Scritture. È dunque nel regno dell'udito, dell'ascolto che, *nell'*assenza, può essere preservata la presenza di Gesù (così anche Warminski 1976, p. 497).

[5] "Al quale più di tutti aderiva / La bellezza" traduce Desideri (Desideri 2010, p. 16). Luca Crescenzi (in Hölderlin 2001, p. 500) rinvia in proposito al *Salmo* 45: "Tu sei il più bello tra i figli dell'uomo" (v. 3), interpretato come riferito a Cristo.

La via dalla vista all'udito è però anche la via dal letterale al figurato, benché resti, nella poesia (cf. vv. 191-196), un'indecisione su quale sia il senso più fedele – un'indecisione che investe la differenza stessa fra lettera e spirito ed è probabilmente un sintomo della necessità di formulare il loro rapporto, come suggerisce Andrzej Warminski, nei termini di un'identità dell'identità e della differenza (cf. Warminski 1976, pp. 497-498). Questo però significa che per preservare l'identità è necessaria la mediazione. Forse non è un caso, allora, che *Patmos* possa essere vista come una forma di mediazione. È significativo, infatti, che la prima strofa si concluda con l'invocazione "Da' a noi ali, per andare (*Hinüberzugehen*) / E ritornare (*wiederzukehren*) con il senso (*Sinn*) più fedele" (vv. 13-15). Il ritorno "con il senso più fedele" è un ritorno con un significato più fedele; ma fedele a cosa? E come si misura questa fedeltà?

3. *La lettera, lo spirito e il "canto tedesco"*

In relazione alla domanda appena posta, può essere interessante accennare a quella che forse è stata l'occasione della composizione dell'inno. Federico V, langravio di Homburg – al quale l'inno è significativamente dedicato – aveva chiesto a Friedrich Klopstock di confutare in una composizione in versi le interpretazioni razionaliste dei testi sacri. L'ormai anziano Klopstock declinò però l'invito. Hölderlin venne a conoscenza della cosa, e così nacque l'idea di comporre i versi che Klopstock non aveva voluto o potuto scrivere. Ora, fra i dati che tali interpretazioni mettevano in dubbio, oltre a punti centrali della dogmatica cristiana come la resurrezione di Cristo o il carattere ispirato delle Scritture, c'era l'attribuzione dell'*Apocalisse* all'autore del quarto vangelo, identificato con l'apostolo Giovanni e questi con il discepolo "che Gesù amava" (*Gv* 21, 20), "l'uomo attento" che vide "il volto del Dio da vicino" (vv. 79-80).[6]

Questo possibile antefatto, oltre a spiegare in qualche modo titolo e tema dell'inno, sembra suggerire una risposta semplice e diretta alla domanda posta sopra: il ritorno "con il senso più fedele" è un ritorno con un significato più fedele alla lettera delle Scritture. Le cose sono però un po' più complesse. Per le Scritture si pone infatti un problema non molto diverso da quello del rapporto di identità e differenza che riguarda la divinità e l'umanità di Gesù. *Patmos*,

[6] Sull'episodio cf. Reitani 2010³, pp. 1514-1516; sul contesto teologico cf. Schmidt 1990, pp. 185-193. Va da sé che togliere la paternità dell'*Apocalisse* all'evangelista voleva dire minare l'autorità di uno scritto considerato fondamentale per una visione escatologica della storia.

rinarrando i fatti della passione e morte di Gesù, mette davanti alla necessità di superare il legame con l'immediatezza della sua presenza fisica, con la sua 'letteralità': per conservare la presenza di Cristo occorre una *Bekehrung*, una conversione dello 'sguardo' dal sensibile allo spirituale. Similmente, la comprensione delle Scritture richiede una conversione dalla lettera allo spirito, che nella differenza conservi tuttavia l'identità. Forse è questa conversione che l'inno tematizza nelle strofe conclusive, segnando il passaggio a un livello riflessivo che ha anche un risvolto meta-poetico.

3.1 *Cura e interpretazione*

Il passaggio in questione avviene dopo che la voce poetica ha evocato due forme errate della rammemorazione ermeneutica, vale a dire l'interpretazione immaginativa della poesia mimetica, il desiderio di formare un'immagine di Cristo come era (cf. vv. 162-175), e quella esplicativa (cf. vv. 205-210, 220-221), culminata nella religione razionale illuminista. Entrambe si mostrano incapaci di raggiungere il fine cui miravano, cioè la comprensione del Dio difficile da comprendere. A questo punto l'io lirico riconosce che la volontà del "Padre" è altra: egli "Ama che specialmente si curi / La ferma lettera, e l'esistente bene / Si interpreti (*werde* / […] *gut* / *Gedeutet*)". La poesia si conclude così con l'affermazione "Ciò persegue il canto tedesco" (vv. 224-226) o, come traduce Desideri, "a ciò si attiene il canto tedesco"[7]. Ma cosa vuol dire curare e interpretare la "ferma lettera"?

Benché il testo si riferisca a queste attività con un pronome al singolare – "*Dem folgt deutscher Gesang*" – come se fossero un'unica cosa, esse, tuttavia, differiscono: la cura della "ferma lettera" evoca un atteggiamento di umiltà e sottomissione; la buona interpretazione richiede invece un intervento dell'interprete. I pericoli derivanti dal mantenere i due atteggiamenti nella loro differenza sono evidenti: la sottomissione alla lettera comporta il rischio di cadere nella positività priva di spirito e questa può dar luogo a un'interpretazione sbagliata; dal canto suo, l'interpretare corre non solo il rischio dell'arbitrarietà soggettiva (cf. Warminski 1976, p. 482), ma anche di perdere, con la "lettera", l'alterità e la storicità che essa incorpora (cf. Philipsen 2020, p. 383); esso ha perciò un necessario complemento nella 'cura' che garantisce il continuo ritorno all'origine fissata nella lettera (cf. Malinowski 2002, pp. 198-199). C'è però un dato che non va trascurato. La "lettera" che

[7] Crescenzi traduce invece: "A ciò ubbidisce il canto tedesco".

richiede "cura", cioè le sacre Scritture, è una lettera che porta già in sé il suo superamento. Nel contesto dell'annuncio della venuta dello Spirito e del suo ritorno, Gesù aveva infatti affermato: "Queste cose ve le ho dette in modo velato, ma viene l'ora in cui non vi parlerò più in modo velato e apertamente vi parlerò del Padre" (*Gv* 16, 25).[8] Come intendere allora ciò che il canto tedesco "persegue" o cui "si attiene"?

Una possibilità è suggerita da *Patmos* stesso. Nel suo rifigurare, con i numerosi riferimenti al vangelo di Giovanni, la storia di Gesù, l'inno sembra rispondere proprio a questa natura della "lettera" e indicare che la sua cura e buona interpretazione sono una difesa del suo potenziale simbolico e dunque consistono nel continuo processo dialettico di differenziazione e negazione di lettera e spirito, letterale e figurato-simbolico. A corroborare questa lettura c'è poi il fatto, ricordato da Warminski, che *deuten* significa anche *verdeutschen*, cioè rendere un testo comprensibile ai tedeschi. Se compito del canto tedesco è la traduzione, "la soppressione della lettera" e la conservazione del testo "in spirito", che esso persegua sia la cura sia la buona interpretazione (delle Scritture), significa che esso deve mantenere tanto l'identità quanto la differenza di lettera e spirito, che deve essere, per così dire, secondario quanto alla lettera, ma ugualmente originario nello spirito (cf. Warminski 1976, p. 482).

4. *Memoria, poesia e riflessione*

Riconsideriamo, a questo punto, lo sviluppo della poesia come racconto del tentativo di un io di superare gli abissi del tempo per recuperare il senso di eventi narrati nei testi sacri. Modi diversi del ricordare sono messi alla prova. La modalità tradizionale della *memoria* si rivela incapace di assicurare la continuità al di là della forza di cambiamento del tempo. Il Dio vicino, la cui incomprensibilità doveva essere in qualche modo superata ritornando nel luogo della rivelazione giovannea, è conosciuto come il Dio che abbandona, che si sottrae alla vista. L'esperienza radicale della distanza del divino impone una modalità diversa di relazione al passato e cioè la *rammemorazione storico-ermeneutica*; e impone anche un modo diverso di presentazione del divino.

Se Giovanni "vide / Il volto del Dio da vicino", il rapporto al divino del poeta che scrive sulla scia di Giovanni non può più

[8] La traduzione di Lutero suona: "Das habe ich euch in Bildern gesagt. Es kommt die Stunde, da ich nicht mehr in Bildern mit euch reden werde, sondern euch frei heraus verkündigen von meinem Vater" (https://www.die-bibel.de/bibel/LU17/JHN.16).

essere un'immediata relazione personale; egli non è un veggente, ma solo un mediatore, un 'traduttore' di un Dio che, essendosi fatto Parola, è da sempre esposto al processo della dispersione, *è* nel "getto di un senso" – un senso che il linguaggio della poesia ha al più il compito di articolare. Accennando all'inadeguatezza della poesia mimetica e della religione che tenta di tradurre il divino in strutture di pensiero razionali-umane, Hölderlin sembra collocare la poesia nella dimensione storica di un processo di spiritualizzazione, di progressiva emancipazione dal sensibile. Questo comporta però anche un'autolimitazione delle possibilità del discorso poetico nel suo carattere eminentemente figurato, nella sua capacità di creare immagini vivide. È un adombramento del tema della fine dell'arte?

Come si è visto, *Patmos* (ri)narra la morte di Gesù e la crisi apertasi nella comunità dei discepoli per la loro incapacità di liberarsi dalla visibilità, di cogliere il senso dell'opera rammemorante dello Spirito (cf. *Gv* 14, 26), attraverso la quale è testimoniato il nuovo legame con il Signore, è mantenuta la continuità di una presenza e di una storia. In questo contesto, l'affermazione che con Gesù muore colui al quale più di tutti aderiva la bellezza (cf. vv. 136-138) è particolarmente significativa. Essa sembra appunto indicare che occorre emanciparsi dal sensibile perché il divino possa essere rammemorato e riportato alla presenza nella forma in cui può essere presente ciò che è sottratto alla vista e cioè come spirito. "Il dio di un apostolo – scrive Hölderlin nelle *Note all'«Antigone»* – è più mediato, è intelletto supremo in spirito supremo" (Hölderlin 2019, p. 778). Ciò pone però la poesia in una condizione critica. La comprensione che il divino è presente come spirito nello spirito sembra comportare un'autolimitazione della presentazione poetica ovvero il riconoscimento che la rinuncia alla figuratività, alla forma sensibile, è il modo adeguato di espressione dello spirito.

Qui sembra che Hölderlin stia in qualche modo accennando, come suggerisce Malinowski (cf. Malinowski 2002, p. 200 n. 125), al fenomeno che Hegel descriverà come fine dell'arte bella. Può essere, ma forse egli vuole solo avvertire del rischio della ricerca dell'immediatezza rispetto a ciò che si dà esclusivamente nella mediazione. Il divino si è sottratto al sensibile, si è spento "il giorno del sole" (v. 108). Ogni rapporto al divino non può avere che un carattere mediato e il poeta, come si è detto, non può che essere un semplice 'traduttore': "[…] appare Dio […] / […]. Mediatamente / Nelle Sacre Scritture", si legge nella poesia *L'Unico* (Hölderlin 2010^{3}, p. 1207, vv. 82-84). Jakob Deibl osserva che il trasferimento del senso della storia di Gesù dal passato al presente non è la semplice trasmissione di un contenuto da una forma testuale a un'altra,

perché nel trasferimento emergono nuovi significati mai del tutto privi di ambiguità, "senza arrivare a una forma fissa" (Deibl 2025, p. 17). Così, si potrebbe dire, è per la poesia: la traduzione, il trasferimento dello *spirito* di una *lettera*, è pur sempre un processo creativo, dà liberamente forma a questo spostamento e in ciò permane la capacità del nuovo ovvero di dire il divino in nuove figure e un nuovo linguaggio.

Bibliografia

Deibl J.H., *Between Analysis and Metaphor: Forms of Poetic Transport in Hölderlin's Patmos*, in "Humanities", 14/175 (2025) (https://doi.org/10.3390/h14090175).

Desideri F., *Friedrich Hölderlin, Patmos. Nota introduttiva e traduzione*, in "Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'estetico", 3/1(2010) (https://doi.org/10.13128/Aisthesis-10967).

Hegel G.W.F., *Lezioni di estetica. Corso del 1823 nella trascrizione di H.G. Hotho*, traduzione e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2005.

Hegel G.W.F., *Scritti giovanili*, a cura di E. Mirri, Orthotes, Napoli-Salerno 2015.

Hölderlin F., *Poesie*, scelta, introduzione e traduzione di L. Crescenzi, BUR, Milano 2001.

Hölderlin F., *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani con uno scritto di A. Zanzotto, Mondadori, Milano 2010[3].

Hölderlin F., *Prose, teatro e lettere*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Reitani, Mondadori, Milano 2019[2].

Malinowski B., *"Das Heilige sei mein Wort". Paradigmen prophetischer Dichtung von Klopstock bis Whitman*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002.

Philipsen B., 'Gesänge (Stuttgart, Nürtingen, Homburg)', in J. Kreuzer (Hg.), *Hölderlin-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, 2., revidierte und erweiterte Auflage, Metzler, Berlin 2020, pp. 359-387.

Schmidt J., *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen "Friedensfeier", "Der Einzige", "Patmos"*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1990.

Warminski A., *"Patmos": The sense of Interpretation*, in "MLN", 91/3 (1976), pp. 478-500.

Paesaggi

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221547

Inconscio urbano

Pina De Luca*

Abstract
As Italo Calvino suggests in *Le città invisibili*, cities are akin to dreams insofar as they conceal a desire or a fear. If, then, a *Deutung* (interpretation) of the dream is possible, one may likewise assume a *Deutung* of the city, through which fragments of its submerged or repressed histories intermittently surface. The narrative of the city that thereby comes into being is constitutively provisional, ceaselessly reconfigured by the irruption of materials that had hitherto remained silent or unarticulated.
In this sense, the transformation of the city's narrative entails a corresponding transformation of its spatiality, insofar as the interminable labor of *Deutung* gives rise to processes of transgression that unsettle established boundaries and generate ever-renewed modalities of crossing and passage.
Figures of such transgressive practices may be discerned, in the ancient world, in the gesture of Antigone; in the modern, in the figure of the artist-flâneur; and, in the contemporary, in the work of Alberto Anhaus, *Colonitation. Sea Invasion*.

Keywords
City, dream, unconscious, transgression, spatiality

> Non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive. Eppure fra l'una e l'altra c'è un rapporto.
>
> Italo Calvino, *Le città invisibili*

1. *Per una Deutung della città*

Le città, scrive Calvino, sono come i sogni e come questi sono "un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura". In esse, proprio come accade nei sogni, "ogni cosa ne nasconde un'altra" ed è solo così, nascondendosi, che dalle cose affiorano frammenti afoni di storie non raccontate. A procurare godimento – un complicato godimento – non saranno allora le "sette o settanta meraviglie" di una città, piuttosto l'operare inesausto

* Università degli studi di Salerno, mdeluca@unisa.it

di desideri e paure remote che, nel loro agire mascherato, danno risposta "a una tua domanda" lasciata sospesa, oppure divengono essi stessi domanda – lo divenne "Tebe per bocca della Sfinge" – che "obbliga a rispondere" (Calvino 1971, p. 50). Perché ciò accada bisogna saper comprendere la lingua spuria della città, sapere intendere la sua parola ambigua e distorta che dice l'essenziale dicendo l'inessenziale. Se quella della città, dice Calvino, è la medesima lingua del sogno, anche quella della città sarà allora una lingua che svia e stravolge per lasciar fluire narrazioni bloccate e storie negate, per dare parola a un'infanzia mai compiuta, a desideri antichi e alla paura mai rimossa di quegli stessi desideri.

Freud, però, ci ha avvisati: non c'è traduzione della lingua del sogno in quella della veglia, non c'è logica della veglia che possa bonificare quella del sogno.[2] Se nel sogno parlano i *più dialetti* dell'inconscio, anche nella città parla il groviglio di *più dialetti* e questi non vogliono traduzione, come non vuole addomesticamento la sua logica. Entrambi, il sogno e la città, pretendono che si compia un *salto* e ci si sposti nella loro lingua, si entri nella loro logica, si pensi con i loro pensieri. *Deutung* chiama Freud questo spostamento che non conduce a svelare un senso sicuro e definitivo, piuttosto a produrlo e riprodurlo seguendo l'affiorare disordinato di brandelli di storie, di memoria non elaborata, di timori mai vinti. Se tutto ciò si compone, poi, in una narrazione, si tratta sempre di una narrazione provvisoria e incompiuta, come provvisorio e incompiuto è il suo senso e priva di certezza la verità che sembrerebbe emergere. La *Deutung* è, infatti, lavoro *interminabile* di *costruzione* e *decostruzione*, quindi, lavoro mai definitivo e sempre esposto all'irruzione di quanto rimane grumo opaco o fantasma inquieto che non smette di chiedere corpo e vita. Ogni narrazione *costruita* è perciò rapidamente *decostruita* dall'affiorare di altri materiali che costringono la narrazione a modificarsi e poi, ancora di nuovo, a trasformarsi, sempre continuando a essere precaria, ad aprirsi a più sensi, anche fra loro discordanti, a prendere altre direzioni, a comprendere l'assolutamente imprevedibile ed essere da questo sconvolta e fatta divenire altra narrazione in un movimento potenzialmente *interminabile*.

Ma se la città – lo è Irene, racconta Calvino – è fatta di "ragnatele di rapporti intricati che cercano una forma" (Calvino 1971, p. 82). senza mai trovarla, se anche di essa, come del sogno, bisogna

[2] Scrive Freud: "Il mio metodo non è comodo come il popolare metodo di decifrazione, che traduce il contenuto del sogno in base a una chiave fissa; anzi, sono quasi rassegnato al fatto che lo stesso contenuto possa rivestire un significato diverso, secondo le persone e il contesto" (1980, p. 106).

decifrare i movimenti confusi e i segni sbiaditi, anche quella della città potrà allora dirsi *Deutung* e *interminabile* sarà pure la sua narrazione. E anche questa non potrà essere una narrazione lineare nella quale si mostra il *certamente è stato* e si descrivere il *certamente è* perché a fare la storia della città non sono soltanto gli accadimenti celebrati e le sue "meraviglie", ma lo sono anche le sue afasie, i suoi vuoti, le sue opacità. Se a ciò che *non ha presenza* la *Deutung* dà parola, a parlare sarà una lingua spezzata dove residui di storie si affiancano ad altri senza nesso e senza continuità, dove desideri e paure rimasti muti si mostrano negandosi. Sarà perciò che la *Deutung* della città, proprio come accade per il sogno, non potrà che essere un *interminabile* lavoro di *decostruzione* e *costruzione* e così pure, *necessariamente*, lo sarà la sua la narrazione. E una simile narrazione sarà, come lo è quella del sogno, una narrazione discontinua, fratta, contraddittoria, costretta continuamente a ripensarsi per l'improvviso comparire di tracce insospettate di un passato mai veramente passato, per l'affiorare di frammenti di vicende che non hanno avuto storia, di residui e resti di ciò che pareva trascorso e consumato ed è, invece, inquieta presenza che preme per avere parola. Quello che la narrazione man mano consegna sono, quindi, segmenti irrisolti di storie ed è la loro irrisolutezza a spingere la *Deutung* a procedere sempre oltre. La spingono a sospettare dell'assolutamente visibile della città, a scrutare la sua trama per cogliervi i fili d'invisibile con la quale è tessuta e di cui un improvviso addensamento, un'incongruenza sono *sintomo*. Ma anche i *sintomi* sono assorbiti e neutralizzati dalle "sette o settanta meraviglie" della città come un *disturbo* da cui tenere lontano lo sguardo affinché questo sprofondi in un godimento attonito ed immemore.

Se a un simile pacificato godimento sottrae la Deutung, lo fa non solo inquietando ogni catturante "meraviglia" della città, ma facendo dell'inquietudine anche una distrazione. Questa ha una sua particolarissima qualità: è *altra* attenzione, la si può, forse, intendere come una *distrazione attenta* perché tralascia l'essenziale e si concentra sul minimo e l'incongruo[3] lasciandosi da loro trascinare per vie impreviste e sconosciute. Ma si sa – lo ha definitivamente insegnato Benjamin – se "orientarsi in una città non vuol dire molto", per smarrirsi in essa "ci vuole invece una certa pratica" (Ivi)[4]. A questa pratica di sviamento istruisce la stessa *Deutung* – e qui

[3] Scrive Benjamini in *Infanzia berlinese* che, quando da bambino si soffermava a guardare un monumento, "più che ai regnanti, rivolgevo la mia attenzione ai piedistalli" (1980, p. 103).

[4] *Ibidem*.

Freud e Benjamin, proficuamente, s'incrociano – complicando la pratica stessa giacché alla virtù del sapersi smarrire affianca quella del sapere inciampare[5] e, inciampando, scoprire che ciò che *quasi* non era è l'essenziale.

Per saper vedere ciò che *quasi* non ha presenza, o è presenza *travestita* da altro, bisogna che a maturare sia un *altro* vedere. Deve essere questo – è ancora Benjamin a suggerirlo – un *vedere micrologico* a cui non sfugge l'infinitamente piccolo, come pure non sfugge ciò che si cela *spostandosi* in altro, o mischiandosi ad altro, per mostrarsi come altro[6]. Questa vocazione *micrologica* non appartiene, però, *solo* alla vista perché quello a cui l'esperienza-narrazione della città induce è un *sentire multiplo e misto* per il quale ogni senso trapassa nell'altro e, *come* la vista, pure toccare, udire, odorare, gustare acquistano una vocazione *micrologica*.

La *Deutung* della città si rivela così un esperire complesso, capace di mobilitare più dimensioni[7] ed è proprio l'agire sincronico di questa complessità a far scricchiolare quanto appariva certo e consolidato, ad aprire fenditure in quanto appariva solido e compatto, a scorgere nel rifulgere delle "sette o settanta meraviglie" della città *qualcosa* di estraneo, *qualcosa* che ne incomincia a incrinarne la quieta ammirazione. L'occhio multiplo impara così a vedere dal suo stesso turbamento e impara a fare del turbamento una domanda che non vuole risposta ma sa rimanere aperta nell'interrogazione. Si potrà allora *vedere* – *vedere* è qui mobilitazione di tutti i sensi – come il *basso* e l'inessenziale s'insinuano nelle forme perfette, come ogni gerarchia fra eventi e accidenti s'infrange e questi s'incrociano e si allacciano, sconfinano l'uno nell'altro e si convertono l'uno nell'altro. La storia della città, le *meraviglie* che l'hanno celebrata, si rivelano essere così l'intreccio inestricabile di una pluralità di *storie* che nel loro accadere hanno prodotto contagi e contaminazioni, hanno ospitato l'estraneo e il difforme producendo imprevedibili forme di ibridazione.

Le solide costruzioni della città, aggredite dal lavoro della *Deutung,* si mostrano essere, allora, la mescolanza di influenze disparate, di incroci imprevedibili che nel loro prodursi hanno costituito il *proprio* della città. Un *proprio* che non è la ripetizione e fissazione

[5] "Un nuovo territorio – scrive Benjamin – ha inizio con un passo nel vuoto, come se inciampasse in un gradino di cui non ci si è accorti" (1986, p. 136).

[6] Se *spostamento* e *condensazione,* sono per Freud, meccanismi del sogno, lo sono anche della città.

[7] L'esperienza che si compie di un *paesaggio urbano*, così come accade per il paesaggio in genere, è "un'esperienza di natura diversa da quella conoscitiva o puramente sensoriale" giacché si tratta di "un'esperienza che organizza quel che vediamo sulla base di componenti immaginative, emotive, memoriali e identificative" (D'Angelo 2014, pp. 13-14).

del medesimo, piuttosto è l'imprevedibile comporsi, e reciprocamente trasformarsi, di elementi eterogeni e spesso discordi. È a questo punto che la *Deutung* mostra una sua valenza etico-politica giacché a consumarsi in virtù del suo lavoro è ogni mitologia di un'*identità* che sia la purezza di un *unico* incontaminato, di un'*appartenenza* che sia la ripetizione di un *proprio* chiuso e impermeabile, garantito dalla fissazione al medesimo luogo. *Identità* si rivela essere, invece, la vivezza discordante del *molti*[8], la ricca vitalità dell'impuro; come pure *appartenenza* si rivela essere l'ariosa libertà del *non proprio,* il gioco mai prevedibile del *molteplice*.

2. *Esercizi di sconfinamento I: Antigone*

È stata forse, per prima, Antigone, disubbidendo all'ordine di Creonte che le proibiva di dare sepoltura al corpo di Polinice, a rompere la rigida separatezza fra il *dentro* ordinato della città e il suo *fuori* barbaro e caotico. Il gesto trasgressivo di Antigone si è così fatto annuncio di una *nuova spazialità* della città, una *spazialità* che comprende il difforme e il molteplice, che non esclude il conflitto e i contrasti. La *spazialità* della *città a venire*.

Ma, ancor prima del suo gesto di disubbidienza, a disordinare il perfetto ordine della *polis* è stato il suo stesso corpo essendo lei stata generata da chi le era insieme padre e fratello e da chi era insieme madre e sposa di suo padre. *Monstruoso* era, dunque, il suo corpo per la micidiale con-fusione che vi era avvenuta di "due nomi in uno" (Sofocle 2001, v. 53) e tale *monstruosità* era quella stessa del *fuori* giacché era impossibile coincidenza di corpo di sorella e di figlia perciò il corpo di Antigone era un *prolungamento* e, insieme, una *replica* del disordine del *fuori.*

Se a scandire lo svolgersi degli avvenimenti nella tragedia è la violenza dello scontro fra *oikos* e *polis*, qui, però, l'*oikos* è anche il *cuore nero* che pulsa *dentro* gli affetti e i legami familiari ed è di loro disordine e con-fusione. La rivendicazione di Antigone della forza dei legami famigliari è così *macchiata* da quanto di questi legami è colpevole con-fusione, è indifferenziato mischiarsi di tutto con tutto. *Dissennatezza* di Antigone è, allora, non solo opporre alla legge della *polis* quella degli affetti familiare, ma nel rivendicare

[8] Rykwert, analizzando i riti di fondazione della città romana, a proposito del senso e della funzione svolti dal *mundus* si richiama alla tesi sostenuta da Fustel Coulanges nel suo *La cité antique* secondo la quale "gli abitanti della nuova città gettavano nel *mundus* un po' di terra proveniente dai rispettivi paesi natii" (2002, p. 137). La fondazione stessa della città reca, quindi, in sé il segno della contaminazione, essa non è l'affermazione di un unico ma l'intreccio di più provenienze.

questi evocare pure il *monstruoso* di simili legami. In tal modo Antigone *implicitamente* ricorda alla *polis* che il suo perfetto ordine è infiltrato da ciò di cui la *polis* stessa vuole essere la smentita e il definitivo superamento. Il che significa che la minaccia del barbaro e del caotico non proviene solo da *fuori,* ma anche da *dentro* la *polis* giacché i battiti dell'innominabile *cuore nero*, risuonando nell'*oikos,* risuonano anche nella *polis* facendo dell'*oikos* una *malattia* della *polis*, un *sintomo* di quel *fuori* da cui vuole essere smentita e riparo. Se *apolitica* e, quindi, *alogica* è la rivendicazione di Antigone, lo è per un doppio motivo. Lo è perché la sua richiesta va contro le leggi della *polis* e, di conseguenza, contro quelle del *logos*, ma lo è anche perché nell'opporsi a queste, e nell'invocare la legge dell'*oikos*, Antigone non fa che rammentare che il *monstruoso* abita *comunque* la *polis,* il *fuori* tanto esecrato è già *dentro* e l'ordine di questo è già disordine.

Nell'inascoltabile richiesta di Antigone è, però, possibile leggere i segni dell'inaugurarsi di un'*altra politica*[9] e un *altro modo* di abitare la città. Dare sepoltura al corpo di Polinice non è, infatti, replicare e confermare il *caotico* della nascita e neppure ne è la rimozione, piuttosto è elaborare e agire simile con-fusione. Farlo significa non separare *cosmo* e *caos, ordine e disordine*, *logos* e *pathos,* ma pensarne/esperirne il reciproco rimandarsi e il reciproco necessitarsi. È ciò che Antigone ha fatto: non si è consegnata al *fuori* né ha scelto il suo disordine e neppure, però, ha assolutizzato il *dentro* e l'ordine che gli è proprio, come pure non ha negato il *logos* ma da questo non ha escluso il *pathos*. Quella da lei praticata è stata così la *virtù dello sconfinamento* per la quale abitando il *dentro* si abita anche il *fuori* e ad abitarlo è un corpo per il quale il *misto* non è colpa ma la vivezza del molteplice.

Non volere lasciare "insepolto e sfigurato, pasto di uccelli e di cani" (Sofocle 1001, vv. 201-202), il corpo di Polinice se è sottrarlo all'indistinto per affermarne la *singolarità*, è anche, contemporaneamente, affermare che la sua è una *singolarità multipla,* è, cioè, quello di Polinice, oltre che di fratello, anche *corpo di nemico* avendo combattuto contro Tebe difesa, invece, dal fratello Eteocle. Alla *logica* di una *singolarità* che si vuole in sé compatta e armonica, Antigone oppone l'*alogico* poter essere insieme fratello e nemico, di poter pensare al nemico *anche* come fratello e al fratello *anche* come nemico. Ad essere in tal modo affermata da Antigone come *altra logica*, e *altro* modo di abitare la città, è la legittimità di un legame che si nega al *noi* fusionale, che non risolve il conflitto

[9] Si veda a riguardo Loraux 2001, in particolare i capp. II e III.

nel dominio e nell'assoggettamento, ma vive *nel* e *per* il conflitto, è legame fra differenze che, mantenendo intatta la loro reciproca intransitività, entrano fra loro in relazione. E la relazione è il *saper trattare* l'irriducibile alterità dell'altro senza placarne la molteplicità agonica, senza addomesticarne la differenza o scioglierla nella con-fusione di un amorfo *insieme*. Nei gesti della sepoltura Antigone sottrae l'*insieme* alla *monstruosità* di un corpo unico e celebra il *valore dell'estraneo* che, proprio rimanendo tale, sottrae all'asfissia del *dentro* e fa della città la possibilità di continui *sconfinamenti* e, quindi, di una spazialità sempre in divenire.

3. *Esercizi di sconfinamento II: Il pittore della vita moderna*

"Va, corre, cerca" l'*arista della vita moderna,* ma ciò che cerca è un "indefinito" che, lo dice Baudelaire, "ci deve essere permesso chiamare *modernità*". E un "indefinito" la *modernità* lo è rompendo ogni partizione, ogni ordinata cronologia, ogni definita composizione, mescolando quanto era diviso e inconciliabile, quanto si opponeva e si smentiva. Di essa può dirsi, infatti, che è "il transitorio, il fuggitivo, il contingente", ma anche "l'eterno e l'immutabile" (Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id. 1996, p. 1285). E se questo contraddittorio coappartenersi è la *modernità*, lo è pure ciò che di essa è l'epifenomeno: la metropoli. Ed è così che quanto era *dissennatezza* per Antigone diviene il *proprio* della moderna metropoli giacché in questa *dentro* e *fuori*, ordine e caos, si danno in una contemporaneità che non tollera distinzioni. Sarà perciò che *sconfinare* non sarà più una trasgressione ma il modo stesso di abitare la città moderna: si *sconfina* da un tempo all'altro, si *sconfina* dall'ebbrezza alla noia, si *sconfina* dall'assolutamente visibile all'invisibile.

Alla pratica dello *sconfinamento* è dedito il *flâneur,* non è il suo un agire intenzionale, lo si può dire, piuttosto, un fiducioso abbandonarsi all'imprevedibile della strada. Il suo interesse non è volto a quanto *sicuramente è* giacché quello che per lui è *irresistibile* "è il fascino magnetico del prossimo angolo, di una piazza lontana nella nebbia, della schiena di una donna che cammina davanti" (Benjamin 1986, p. 1091). In questa inconsistenza di presenze della città il *flâneur sente* pulsare l'*indefinito* della *modernità*, ne *sente* i movimenti sotterranei, le improvvise scosse, l'assommarsi dei tempi. È, infatti, la strada stessa a condurlo "in un tempo scomparso (…), se non proprio alle madri, almeno dentro un passato che può essere tanto più profondo quanto più non è quello suo, privato, rimanen-

do pur sempre, però, il passato di una giovinezza". Non è, però, il passato un *fondo che fonda* – "il suolo su cui procede, quell'asfalto, è vuoto" (Ivi, p. 1090) – giacché quello di cui il *flâneur* fa esperienza è, piuttosto, il continuo *sconfinamento* del *recentissimo* e del *già stato* ed è questo, esclusivamente, un movimento di superficie, è, cioè, un'*esperienza della strada*. E della strada il *flâneur* "non si nutre solo di quello che viene sensibilmente allo sguardo", ma anche dei "dati morti" che il suo sguardo multisensoriale rende "un che di esperito e vissuto" (Ivi, p. 544). Massimo godimento è perciò per lui "poter fiutare una soglia o riconoscere al tatto una mattonella" (Ivi, p. 543) giacché in quella soglia e in quella mattonella egli *sente* il pulsare di più tempi e di più vite, *sente* l'inebriante congiungersi di *ciò che è stato* e di *ciò che è* e se ne *sente* attraversato come dalla sua più intima estraneità.

Sarà perciò che l'*artista metropolitano* non può che essere un *flâneur* e da *flâneur* aggirarsi "nella tela brulicate di Parigi" (Baudelaire, *Le piccole vecchie*, in Id. 1996, p. 183). E se nel suo girovagare gode del "fascino magnetico" che imprevedibilmente si sprigiona dagli angoli più riposti della città, scopre pure che proprio ciò che l'affascina anche lo disorienta. Godimento e turbamento, insieme, gli provoca, infatti, scoprire che "il piacevole e l'orribile" *sconfinano* l'uno nell'altro e si "confondono misteriosamente" (Baudelaire, Il pittore della vita moderna, in Id. 1996, p. 1305), come pure gli suscita emozioni contraddittorie scoprire che "solitudine" e "moltitudine", anziché opporsi l'una all'altra, sono "termini uguali e convertibili" (Baudelaire, *Lo spleen di Parigi*, in Id. 1996, p. 400). Se quella che l'artista-*flâneur* sembra così esperire è ancora la *con-fusione*, è, però, questa una con-fusione di genere diverso: è una con-fusione *metropolitana* che non condanna all'amorfo indistinto, ma inizia a un inedito transitare per il quale "Io, sono tutti. Tutti sono io" ed è questa l'"ebbrezza religiosa delle grandi città" (Baudelaire, *Razzi*, in Id. 1996, p. 1389).

Un'ebbrezza che, maturando sulla tela, è da questa restituita come una *nuova barbarie,* una *barbarie metropolitana.* Tutto ciò di cui Guys, l'artista-*flâneur*, ha fatto esperienza nel suo girovagare lo assale "col furore di una folla assetata di eguaglianza assoluta". Ma l'artista è *necessariamente* ingiusto perciò "ogni armonia (è) distrutta, sacrificata" e quanto più tenta di aderire al "particolare tanto più cresce l'anarchia" (Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id. 1996, p. 1389) che l'artista asseconda sapendola essere la *nuova barbarie metropolitana* di cui non può darsi *rappresentazione* ma soltanto *presentazione*. La si può, cioè, mostrare senza mostrarla come accade in *Au bois de Boulogne,* dove la vita metropolitana,

mentre si espone con nettezza, al tempo stesso si ritrae in un'opacità che si fa affermazione, per assenza, di un *infigurabile*. Se l'assoluta evidenza è il segno della metropoli moderna, è un'evidenza che continuamente *sconfina* nel ni-ente come si vede in *Bustier,* dove il nero, spingendo in avanti la figura di donna, anche in sé la riassorbe. E ancora questo *sconfinare* fra presenza e ni-ente ritorna in *Réguliére* e si tratta sempre di un movimento di superficie, dove superficie è il corpo stesso della metropoli ed è in questo corpo che ogni *sconfinamento* avviene poiché il suo *altro*, senza perdere forza oppositiva, è divenuto un *dentro.* Sarà perciò che la *Deutung* della metropoli non potrà portare che a narrazioni precarie, spezzate, ibride. Narrazioni che sono esse stesse *sconfinamenti.*

4. *Esercizi di sconfinamento III:* solo *suono*

Alla Biennale Musica di Venezia, dedicata nel 2023 alla *Micro-Music*, l'artista Alberto Anhaus ha presentato un'istallazione, *Colonitation. Sea Invasion*, dedicata a Venezia sebbene non vi sia alcuna narrazione della città, né alcun riferimento alle sue "sette o settanta meraviglie". Di queste è piuttosto alluso alla precarietà, al loro possibile consumo, ma, appunto, è un alludere piuttosto che un esplicito dirne. E, infatti, *Colonitation* testimonia l'insufficienza di ogni narrazione e se la sua parrebbe essere una *pathos loghia,* è un dire che si estenua, cancellandosi, fino a essere *solo suono.* Ed è *suono* che attraversa le membra della città, le consuma, affermando *sonoramente* la precarietà e l'inconsistenza di ogni cosa.

L'installazione fu posta al centro della Sala d'Armi dell'Arsenale e consisteva in un acquario contenente alghe e circondato da contenitori riempiti con acqua e fango della laguna. Per attraversare o costeggiare questo spazio erano state installate delle passerelle che erano le stesse utilizzate a Venezia in caso di acqua alta. Passando su queste i visitatori attivano con il loro peso dei sensori che rendevano fortemente percepibile l'odore acre delle alghe in decomposizione. Ma non era solo l'olfatto a essere sollecitato perché l'odore era *anche* udito giacché, proveniente da due diverse fonti, si era investiti dal *suono* che produceva la decomposizione delle alghe. E se questo *odore-suono* poteva dirsi una sorta di *lamentazione* della natura per la corruzione a cui era soggetta, era sensazione presto corretta dallo scoprire che quell'*odore-suono* era tale anche perché a esso si mischiava un altro *odore-suono*, quello prodotto dalle barche che transitavano per il Canal Grande. E non era più questo uno *sconfinamento*, piuttosto un movimento imprendibile, che sfugge

alle definizioni e continuamente disegna e cancella figure.

Nel tramite dell'opera, la città è così appresa in un dilagare *sonoro* plasmato dalla tecnica che, nel farlo, mobilita, e di sé contagia, una sensorialità multipla, pervasiva, mobile. Se questa può far sua la sfida di esperire/pensare lo spazio mosso, dilatato e fratto della città contemporanea, può farlo solo comprendendo, come Marco Polo lo comprese visitando Ipazia, che "dovevo liberarmi dalle immagini che fin qui m'avevano annunciato le cose che cercavo" (Calvino 1971, p. 54). Sapersi *senza* immagini e *senza* parole, sapere che è compito *creare* le une e le altre, non avendo alcuna pretesa di loro durata, è il gesto necessario per poter esperire/pensare l'indeterminabile, continuo farsi della città contemporanea.

Bibliografia

Baudelaire Ch., *Opere*, a cura di G. Raboni, G. Montesano, Mondadori, Milano 1996.

Benjamin W., Infanzia berlinese, in Id., *Immagini di città,* trad. it. di M. Bartolini, Intr. di C. Magris, Postfazione di P. Szondi, Einaudi, Torino 1980.

Benjamin W., *Parigi Capitale XIX Secolo*, a cura di R. Tiemann, ed. it a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986.

Calvino I., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1971.

Freud S., *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, vol. III, a cura di C. Musatti, Boringhieri, Torino 1980.

Loraux N., *La voce addolorata*, trad. it. di M. Guerra, Einaudi, Torino 2001.

Rykwert J., *L'idea di città*, a c. di G. Scattone, Adelphi, Milano 2002.

Sofocle, *Antigone,* a cura di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 2001.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221548

Landscapes, Urban Architecture and Nature between Beauty and Relation

Giacomo Fronzi*

Abstract

This paper explores the philosophical resurgence of landscape aesthetics in late 20th-century thought, reclaiming natural beauty from ecological and scientific discourses through key works by Paolo D'Angelo and Rosario Assunto. D'Angelo's analyses in *Estetica della natura*, *Filosofia del paesaggio*, and *Il paesaggio* emphasize experiential dimensions – imaginative, emotional, and identificatory – bridging nature and artifice while addressing postmodern shifts beyond modernity's artificial dominance. This paper critiques contemporary architecture's failures amid urban sprawl, invoking Simmel's metropolitan pathologies, La Cecla's call for sociability, and Romano's theory of urban beauty rooted in European collective themes.

Transitioning to the megalopolis, the discussion contrasts ancient *pólis* closure with Roman *civitas* openness, advocating relational, polyvalent designs that restore discontinuity, belonging, and ethical-aesthetic regeneration. Ultimately, beauty emerges as salvific, harmonizing ecology, history, and human survival in inhabitable urban landscapes.

Keywords

Landscape, Aesthetics, Beauty, Pólis, Urban Architecture, Ecology

El paisaje tiene
telarañas de siglos.
Archivo de crepúsculos
y de noches.
Federico García Lorca, *Melancolía vieja*

1. *Landscape and Philosophy*

In the last quarter of the twentieth century, more books devoted to landscape were published than in the entire remainder of the century. As Paolo D'Angelo observes in his *Estetica della natura*, "la bellezza naturale è tornata per tutt'altre strade da quelle che Adorno avrebbe immaginato. A riproporla è stata non tanto

* Università degli studi di Bari Aldo Moro, giacomo.fronzi@uniba.it

la filosofia, quanto l'ecologia" (D'Angelo 2023, p. 57). Yet, thanks also to D'Angelo's theoretical and philosophical commitment, in the very last decades the theme and problem of natural beauty have been reclaimed from an exclusively technical-scientific or environmental-scientific discourse. They have been placed once again in relation to aesthetic appreciation, thereby extending the horizon of the beautiful, which in the meantime had become detached from the world of art.

D'Angelo writes in *Filosofia del paesaggio*:

> potremmo dire che se la modernità è stata segnata dal predominio dell'artificiale sul naturale, dalla temporalità intesa come progresso, dal rifiuto della dimensione paesaggistica, è l'epoca che è venuta dopo – chiamatela, se volete, postmoderna – a riabilitare il paesaggio, elaborando una nuova visione dello spazio e rifiutando come semplicistica l'opposizione tra artificio e natura (D'Angelo 2014a, p. 12).

By altering the perspective within which landscape could be situated, philosophy – and aesthetics in particular – was compelled to recalibrate its gaze. After the oblivion to which it had been consigned through Hegel's exclusion of natural beauty from the domain of aesthetics (now redefined as philosophy of art), landscape re-emerged as a privileged object of analysis. This was especially so following the publication, in 1973, of *Il paesaggio e l'estetica* by Rosario Assunto. In this and in subsequent works, Assunto – developing a proposal that he himself summarised in the formula "estetismo speculativo" – thematized natural beauty, landscape, and the garden, assigning them renewed centrality within aesthetic experience as such.

Certainly, as D'Angelo emphasises in *L'estetica italiana del Novecento*, the conception of beauty envisaged by Assunto is Platonic and Romantic. It is a beauty that transcends experience and presents itself as a mode of being. From this perspective, "l'estetica è parte dell'ontologia, e la bellezza è presenza assoluta, garanzia di verità, anzi tutt'uno con la verità stessa" (D'Angelo 2014b, p. 345). In the following decades, philosophical reflection on landscape arguably became more this-worldly. It did so also in response to an increasingly complex network of issues whose scope places the very existence of the human species in serious doubt.

For over twenty years, D'Angelo's own reflection has sought to respond to this philosophical and cultural demand, beginning with the first publication of his *Estetica della natura*. It has developed across several levels and has underscored, with refined conceptual versatility, the centrality of natural beauty beyond a purely subjectivist account of our relation to landscape. On the

one hand, D'Angelo has focused on the "experiential" aspects of landscape perception. These are not reducible either to cognition or to the merely sensory sphere. Rather, they are characterised by a combination of imaginative, emotional, mnemonic, and identificatory components from which value judgements about what we see emerge. On the other hand, particularly in *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, the philosopher has explored the possible articulations of a discourse on landscape capable of suggesting hypothetical solutions for achieving a much-needed balance between the natural and the artificial, between conservation and progress.

Il paesaggio has the great merit of bringing together a careful and meticulous reconstruction of the theories (or philosophies) of landscape with an ongoing investigation into how the dialectic between landscape and history, human beings and nature, past and present, has manifested itself in specific locations in our country, particularly in Lazio and Apulia. The variety and richness of the philosophical references are harmonised within a discourse structured in three parts, corresponding to the book's subtitle. It addresses both questions related to the analysis of the aesthetic experience activated by our relationship with landscape and the description and in-depth examination of its characteristics. At times these are evocative, as in the case of the profound silences and the natural environment of the Alta Murgia. At other times they are dramatically problematic, as in the case of the Salento landscape ravaged by Xylella, places dear to the Author.

This is a work of great value. It can help us to look at landscape – quite literally – in a different way: more consciously and, in a complex age such as our own, potentially more productively.

Another text of extraordinary importance in landscape studies, first published in 2010 and republished in 2014, is the aforementioned *Filosofia del paesaggio*. In this work, the author opens by observing that, according to a widespread conviction, landscape is something easy to understand and to address, something already fully assimilated. It may be so now. It was not so forty or fifty years ago. Sensitivity to landscape, its knowledge and its protection, are in fact relatively recent acquisitions.

Landscape, indeed, is not an immediate datum but "il prodotto di una elaborazione": "per *vedere* un paesaggio c'è bisogno di qualcosa di più di un occhio che lo scorga: ci vuole anche una riflessione che lo costituisca nella sua diversità dal mero dato sensibile" (D'Angelo 2014, p. 13). From the standpoint of aesthetics, to speak of landscape means

sottolineare che nella percezione di un paesaggio noi compiamo un'esperienza di natura diversa da quella conoscitiva o puramente sensoriale, un'esperienza che organizza quel che vediamo sulla base di componenti immaginative, emotive e identificative, rivelandosi attraverso una soddisfazione o insoddisfazione che mette capo al riconoscimento del valore di ciò che vediamo (pp. 13-14).

Feeling, modernity, history, environment, identity: these are only some – certainly among the most important – of the elements that come into play when landscape is approached philosophically. To these must be added the overarching question of the survival of the human species on this planet. The problems connected with the global ecological crisis have called scientists, architects, geographers, botanists, and urban planners to renewed commitment. The relationship between nature and architecture, between natural and urban landscape, between pre-existing realities – whether constituted by historic architecture or by natural sites – and new structures, requires a theoretical and philosophical approach that duly takes into account the future of humanity on the planet.

At this point, the discussion begins to expand so as to include urban architecture and the ways in which interpersonal relations may be (re)configured within it.

2. *Architecture between Metropolitan Labyrinths and the Need for Sociability*

Contemporary architecture is confronted with enormous problems, linked to environmental impact, the habitability of cities, the degradation of peripheral areas, and the climate crisis. With regard to these issues, architects – taking up a polemic raised by Franco La Cecla – appear to have lost some sense of a profession that is not merely useful, but decisive for the development of a community and a territory.

The problems associated with the global ecological crisis call architects and urban planners to a further commitment. The relationship between nature and architecture, between natural landscape and urban landscape, between pre-existing realities – whether constituted by historic architecture or natural sites – and new structures, requires a constructive approach that duly takes into account the future of humanity on the planet. It also requires careful attention to the theoretical reflection that has developed around these themes since the second half of the twentieth century.

Too tightly entangled "nel tentativo di partecipare al Casino Capitalism" (La Cecla 2008, p. 112), architects seem to have lost

the sense of public space. They appear to have relinquished the idea of human coexistence as a dialectic between identity and difference, between past and present, between the "è stato", the "è", and the "non ancora". In doing so, they have failed to recover a fruitful relationship with the only true recipient of their work: the human being.

The "archistar" has dramatically closed the communicative channel with the "mente locale". No longer does he listen to it, and he seems interested in it only superficially. Yet the local mind is not shaped solely within contexts of degradation, difficulty, precariousness, or insecurity. It is formed also – and above all – within a dimension of "collective joy". To be "against the architecture" means, for La Cecla, to take a stand in favour of a conception of architecture as a practice that is useful to human beings, as a discipline open to their necessities and needs. It also means endorsing an architecture capable of sustaining that collective joy of which the American journalist and writer Barbara Ehrenreich speaks, and to which La Cecla himself looks.

A new architecture must be capable of moving across different planes and levels. It must shift from the individual to the collective, from the present to the past and to the future. It must take care of the positive development of humanity and of the planet as a whole.

The scenario within which architects and urban planners are required to act may be the small town or the megalopolis. It is evident, however, that these two extremes – as well as the intermediate degrees – raise questions and problems of very different significance. The fears expressed at the beginning of the twentieth century, concerning an uncontrollable increase in the inhumanity and alienation of human relations within the newly formed metropolises, emerge clearly and are woven into an exemplary synthesis in Georg Simmel's essay *The Metropolis and Mental Life* (1903). The metropolis described by Simmel displays features, dangers, and pathologies which, notwithstanding obvious historical differences, are still discernible in contemporary megalopolises. Like the Simmelian metropolis, they are places in which the tendencies of the present age are concentrated and intensified.

By subjecting the individual to unforeseen experiences, abrupt contrasts, and the rapid alternation of images and stimuli, and by ultimately creating new and different psychological conditions,

> The metropolis exacts from man as a discriminating creature a different amount of consciousness than does rural life. Here the rhythm of life and sensory mental imagery flows more slowly, more habitually, and more evenly. Precisely in this

connection the sophisticated character of metropolitan psychic life becomes understandable – as over against small town life which rests more upon deeply felt and emotional relationships. These latter are rooted in the more unconscious layers of the psyche and grow most readily in the steady rhythm of uninterrupted habituations (Simmel in Wolff 1950, p. 410).

For an analytical gaze such as Simmel's, however, these differences reveal a dual connotation. They are symptoms, at once, of freedom and of solitude. Metropolitan man has freed himself from the prejudices typical of the provincial individual. At the same time, this very freedom gives rise to a profound distrust and indifference among individuals, among the members of one and the same – albeit elephantine – community. The metropolis is both a source of isolation and a source of individuality. Lost in a sea of indistinction and conformism,

man is tempted to adopt the most tendentious peculiarities, that is, the specifically metropolitan extravagances of mannerism, caprice, and preciousness. Now, the meaning of these extravagances does not at all lie in the contents of such behavior, but rather in its form of "being different," of standing out in a striking manner and thereby attracting attention (p. 421).

Even these brief references to Simmel's arguments suffice to bring to light certain elements that are significant for our discussion and that will be taken up and expanded in the following pages. At an introductory level, two may be indicated here.

Metropolitan life throws into sharp relief the theme of diffuse aestheticisation. On the one hand, this is linked to an almost infinite horizon of possible aesthetic experiences. On the other, it is connected with the near-exclusive affirmation of outward appearance over the contents of the spirit.

The second element concerns the particular intertwining of the sensible (aesthetic) level and the intersubjective-relational (ethical) level that permeates contemporary existence. In its positive traits as in its negative ones, in its most humane aspects as in its most aberrant, such existence remains inevitably anchored within the urban context. It is therefore a matter of taking a position. It is a matter of choosing responsibly whether to proceed along one's path while remaining distant from the destinies of other human beings, or to conceive the reality in which we live as a context within which our actions – individual and collective – may contribute to the harmonious progress of humanity.

For a city conceived as "un luogo di circolazione di un materiale consistente che fluisce come un fiume tra sponde di allegria" (La Cecla 2008, p. 117), it is necessary that there develop

nuova competenza, una disciplina attenta, vivace, profonda, quella dei sopralluoghisti, dei conoscitori delle forme di vita e dei tipi di abitare, dei visionari concreti, scienziati dell'umano che non si permettano di sentirsi superiori a esso come ogni stupido piccolo artista di provincia, ma che vogliano imparare la danza per poterla difendere tra nuove sponde di allegria (*ibid.*).

3. *The City: Old and New Models*

To be concerned with the harmonious progress of humanity means that new architecture, for its part, cannot evade engagement with the most significant pathologies of contemporaneity: from the problem of social degradation to the delicate issue of environmental compatibility; from the gradual drying up of the "relationality" of architectural and public spaces to questions relating to alternative energy sources.

This specific way of thinking about and practising architecture is primarily connected with urban and residential spaces. In relation to these spaces, a dialogue is created – or at least architecture recognises this as an issue with which it must engage – both among the subjects who "inhabit" them and between urban, extra-urban, and suburban fabric. The traditional and clear-cut distinction between "inside" and "outside", between city and countryside, refers in fact to a model of the city that has now passed away. In recent decades, the model of the "città territorio" has been replaced by that of the so-called "città continua": the horizontal city that dilates and expands without limits and without form – in other words, the contemporary megalopolis.

Urban architecture is the discipline that organises, reshapes, regenerates, and constructs the urban fabric and the architectural spaces of the city, in dialogue with their natural context and landscape. At the heart of urban architecture, therefore, lies the new contemporary city, with its dynamics and its (dis)articulations, its contradictions and its potentialities. To attempt to penetrate the problematic soul of contemporary urban realities means beginning from the recognition that they display original features which place them in antithesis to traditional urban forms. It is from this difference that reflection must begin anew.

What are the principal novelties that have intervened in relation to the model of the city that characterised processes of urbanisation in Europe for centuries?

First and foremost, the limits that defined the traditional city have disappeared, whereas the contemporary city tends no longer to possess them. Until the mid-nineteenth century, the city was sep-

arated from its surrounding context. The boundary that marked it – symbolically and physically coinciding with the city walls – strengthened the spirit of identity. Both the walls and the gates of access fostered the development of a sense of belonging, one that nevertheless remained open, albeit in limited measure, to exchanges with the external environment.

In the second half of the nineteenth century, the city began to expand and to extend beyond all measure. This led to the loss of identification and, conversely, fostered the citizen's disorientation within the urban space – a space in which hierarchies and reference points had vanished. What is lacking in the great contemporary metropolises is an aspect that may properly be described as aesthetic. It does not concern exclusively the degree of artistry or beauty of urban architecture. Rather, what tends to dissolve is the "shared feeling", the "sentiment" of belonging.

If it is true that

> lo spazio aperto della Polis è un elemento fondativo di pari rango e nessun senso comune sussisterebbe ove questo spazio fosse rimosso d'autorità (come accade nei regimi totalitari) o fosse pervertito nel territorio asfittico (quand'anche globalizzato […]) di un oikos generalizzato e livellato, in cui è da supporre che la medesima facoltà di giudizio verrebbe messa in disarmo e la stessa aisthesis […] contratta e canalizzata in una sensibilità capace di incontrare nient'altro che le forme sociali – e le tecniche – della sussistenza biologica (Montani 2007, pp. 24-25)

then the attention devoted to public urban and architectural space (as well as to private space) ought to manifest itself under the sign of safeguarding its ultimate communal aim.

In order better to understand the development of the post-metropolitan (or megalopolitan) model that characterises our age, a further step back is required, reaching to the distinction between the Hellenic model of the *pólis* and the Roman model of the *civitas*. Whereas the *pólis* was "fondamentalmente l'unità di persone dello stesso *génos*" (Cacciari 2008, p. 9), thus referring to an organic whole that precedes the very idea of the *polítes*, the *civitas* was the result of the aggregation of persons differing in religion, ethnicity, and customs. It represented an idea that follows that of the *cives*. The *pólis* looked to the past (embodied in the génos), while the civitas was projected towards the future. What sustained the civitas was not "un fondamento originario quanto un obiettivo" (ivi): not an original foundation, but a goal – the *imperium sine fine*, the *civitas mobilis augescens*.

From these premises the models of the city and, subsequently, of the metropolis were developed. The soul of the metropolis is

essentially that of an undefined space within which the logics of market and industry destroy the idea of a "condivisione comunitaria degli spazi" (ivi). The limited and delimited model of the city is thus superseded in favour of a progressive and unlimited openness.

The metropolis, ultimately, is the highest realisation of the Roman model. It is the perfect *civitas mobilis augescens*, in which general and continuous mobilisation produces the progressive thinning of the *humanity* of interpersonal relations, shaped by the logic of production-exchange-profit.

Along this line of development, we reach the contemporary model: that of the megalopolis, the continuous city. Contemporary megalopolises confront us with the question of the types of material and immaterial relations that are generated within the urban fabric and space. The megalopolitan space is formless, undefined, standardised, and standardising. Unlike the traditional city, it no longer represents a laboratory for the research and exchange of experience. Rather, it launches a "sfida radicale a tutte le forme tradizionali della vita comunitaria" (ivi).

Urbanistic degenerations – to which correspond undeniable social degenerations – seem to revive the *vexata quaestio* concerning the superiority or otherwise of the modern over the ancient, of the "uncertain" present over the "certain" past, of the *novum* over the *vetus*. In reality, neither contemporary nor future human beings could recognise as their own – and recognise themselves within – the ancient urban spaces, even while acknowledging in them a social, architectural, and communal equilibrium that has now been lost.

This equilibrium dissolved also in connection with the ambiguous and problematic dialectic between openness and closure, which in contemporaneity has assumed almost tragic features. Is community more readily generated in open space or in closed space?

Closed and delimited space favours the creation of community. At the same time, however, it signals a need for isolation and privacy. Openness, by contrast, evokes the ideas of flow, mobilisation, communication, encounter, and transit. It also evokes indistinction and indifference.

Although the contemporary megalopolis has been constituted as the "heir" of the model of the *civitas* rather than of the *pólis*, contemporary man is faced with the following dilemma: to cultivate the idea of the *pólis*, of the city-as-dwelling, of the well-delimited space that can enable "scambi sociali, relazioni ricche e partecipate", or to embrace "la grande idea romana, gente che viene da tutte la parti, che parla tutte le lingue, che ha tutte le religioni, un'unica legge però, un senato, un imperatore e una missione?" (ivi).

The present condition, in which human beings no longer inhabit the city – whose boundaries no longer exist – but territories, represents either the triumph of cosmopolitanism and the realisation of the dream of uniting humanity within a single boundless city, or the end of "ogni 'forma' comunitaria" (ivi). In the traditional city, moreover, there prevailed a "corrispondenza tra i tempi delle funzioni dei lavori, delle relazioni, e la qualità dell'architettura, dove l'architettura arricchiva, potenziava la qualità dell'insieme" (ivi).

Post-metropolitan development, by contrast, has destroyed this equilibrium among spaces, themes, places, and functions. It has produced a false democracy. It has dismantled the positive and identity-forming discontinuity of spaces and volumes, favouring instead a continuity that is in reality flattening and homogenisation. This continuity also underlies the absence of recognisable architectural spaces and objects.

The form of the traditional city has been replaced by the formless megalopolis, where the element of measurability disappears and the urbanised continuum fosters the absence of hierarchies and recognisable elements. It encourages the privatisation of public space and the fragmentation of the void into formless spaces. In doing so, it negates hierarchical urban architectural structures, within which different relations of importance operate inside the system.

It is precisely in the question of the relationship between spaces, times, and functions that Cacciari identifies the locus within which possible solutions may be sought. Contemporary humanity needs to reconvert buildings and spaces into places that are genuinely inhabitable and correspond to present-day functions, needs, and problems. It must overcome "monofunzionalità" and instead realise "edifici davvero polivalenti", "dove la compiutezza formale del luogo s'accorda all'universalità delle informazioni che vi riceviamo, laddove l'individuale stesso ci comunica l'universale" (ivi).

4. *The Beauty That Saves*

It would seem, then, that the key words of the new urban architecture can only be discontinuity, relationality, polyvalence, and multifunctionality. But not only these. There is also *beauty*. It is precisely to the aesthetically and ethically significant problem of the beauty of cities that Marco Romano has devoted himself for thirty years, notably in four volumes that articulate an original *theory of urban beauty* (cf. Romano 1993, 2004, 2008, 2016).

The premises of this theory are observational in nature. According to Romano, they are incontrovertible: all European cities have featured the same thematised streets and squares, always constructed according to the same criteria. Throughout history, collective themes have appeared in succession. In relation to them, the problem has constantly arisen of how and in what manner to arrange them in order to achieve the most beautiful result, thereby expressing a profound and unmistakable *desire for beauty*.

Romano is right to maintain that, behind our ecological arguments, we should perhaps foreground the fact that, prior to the technical dimension in our lives, there exists a symbolic dimension. In a discourse on architecture and urban planning, this means that societies construct environments appropriate to their own organisation. Over the course of a thousand years, European society has built an ecologically appropriate environment for its particular form of social life: an open, mobile, democratic society. Any "citizen" (that is, a householder faithful to the city's statutes) may pursue his or her ambitions by virtue of these characteristics, which distinguish it from other types of society.

The European city displays, for example, a distinctive feature: the façades of houses are decorated, since the greater or lesser degree of decoration clearly signals the social status of the family that inhabits them. The decoration may be rich or modest. Yet, in the European city, no one entirely renounces a minimum of ornamentation, even if it consists only of simple flowers. The meaning of this lies in the fundamental ecological condition of the European citizen: the possibility of possessing a house within which to express one's individuality.

According to Marco Romano, European society has constructed cities characterised by collective themes that recur in every city and enable each of them to situate itself within the European geography: the town hall, the principal church, the theatre, the museum, the library, and so forth. Cities have always measured their rank against one another through the quality and distinctiveness of these collective themes, which are constant everywhere. It follows that the mobility of the European citizen, and the ease with which he or she may integrate into any city, are guaranteed by the recognition, in the new city, of the same collective themes present in the city of origin.

Naturally, the great differences among European cities are linked to the quality of their architectural choices, while remaining firmly anchored to a fundamental need for beauty. They have expressed this need in different ways, yet remained faithful to a common

schema, within which certain elements are constant: the main street; the monumental street (with its most important buildings); the triumphal street (with a terminating backdrop, such as the Arc de Triomphe in Paris); boulevards; promenades and tree-lined avenues (introduced in the sixteenth century) leading towards the city's exit.

It was possible to build beautiful cities because emphasis was placed on the creation of sequences that coherently articulated the urban fabric. Thanks to the presence of collective themes analogous to those found at the city centre, these sequences also enabled the qualification of areas more distant from the centre, fostering in their inhabitants a sense of recognition and belonging.

At the exact opposite pole stands the contemporary periphery, understood as a degraded zone, as a desert of meaning. It is characterised precisely by the absence of collective themes and symbolic signs capable of defining a sense of belonging to the city. To feel that one belongs to a city means to be able to carry that city "within oneself": that urban context in which routes and spaces are clearly identifiable. It means making possible what the contemporary megalopolis denies, namely the inhabitant's internalisation of the structural map of the city, so as to identify it with his or her own psychic map.

The challenge of contemporary architecture is, ultimately, that of creating genuine sharing. It is to foster the emergence of a *sensus communis* by relying upon the strength of those symbolic elements that the contemporary megalopolis lacks. In it, by contrast, "la perdita di 'valore simbolico' […] cresce proporzionalmente; assistiamo, o ci sembra di assistere, a uno sviluppo senza meta, cioè, letteralmente, insensato, ad un processo che non presenta alcuna dimensione 'organica'" (Cacciari 2008, p. 58). Improving dwelling, however, does not simply mean rendering it secure, stable, and sustainable. It also means making it beautiful, supporting an architecture that promotes a general and profound process of both ethical regeneration and "rigenerazione estetica" (Romano 2004, p. 19).

Less aesthetics, more ethics ("Less aesthetics, more ethics" was the title – and thus the theme – of the Seventh International Architecture Exhibition [Biennale Architettura, Venice 2000], directed by Massimiliano Fuksas), but, when necessary, also its reverse: *Less ethics, more aesthetics*. The ethical, socio-anthropological, and aesthetic levels must be central within the horizon of a new urban architecture which, above all, should conceive of itself as *relational architecture*. It should propose models that stimulate exchange, encounter, and communal modes of experience, abandoning a cynical "atteggiamento

passivo o complice, rispetto alla distruzione della vita e all'enorme sviluppo delle megalopoli" (Fuksas 1999-2000, p. 23).

The relational work of art, clearly defined and described by Nicolas Bourriaud, proposed itself as a social "interstice", endowed with meaning and autonomous in relation to the general system within which it was situated. Yet it could realise its "ethical" objective only within strongly limited temporal boundaries. Contemporary (ethical and relational) architecture, by contrast, possesses the possibility of creating urban "interstices" with far broader temporal horizons: genuinely inhabitable places, relational and communal public spaces capable of overcoming the "solitude of the global citizen", ultimately contributing to "una città meno discriminante e più bella" (Romano 2004, p. 19).

Neither boundaries nor openings can or should disappear, since there is no openness without boundaries and no boundaries except within a space that would otherwise be indefinitely limitless.

Territories must be reconsidered and re-experienced in their mobility,

> elastici, deformabili, capaci di accogliersi l'un l'altro, di penetrare gli uni negli altri, spugnosi, molluscolari. Non si tratta di un'operazione di soppressione del confine: qualsiasi corpo presenta confini, pena l'annullarsi. Né si tratta di confondere anarchicamente le relazioni fra i diversi tempi dei diversi luoghi. Si tratta piuttosto di accordare senza confondere, facendo vivere l'intero nella qualità di ogni parte (Cacciari 2004, p. 58).

For this reason, aesthetics too – both as a theory of sensibility and as a reflection on art and architecture – cannot exempt itself from addressing the questions connected with urban landscapes and with dwelling, understood as a fundamental and decisive element for human survival and existence. And even with respect to this leanings, Paolo D'Angelo's research remains an unavoidable and always extremely productive reference.

Bibliography

Cacciari M., *Nomadi in prigione*, in Bonomi A., Abruzzese A. (a cura di), *La città infinita*, Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. 51-59

Cacciari M., *La città*, Pazzini Editore, Villa Verucchio (RN) 2008[3]

D'Angelo P., *Filosofia del paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2014a

D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Bari 2014b

D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Bari 2023 (I ed. 2001)
Fuksas M., *Biennale di Venezia. Attraverso due millenni*, in "l'Architetto", XVI, 142 (1999-2000)
La Cecla, *Contro l'architettura*, Einaudi, Torino 2008
Montani P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Carocci, Roma 2007
Romano M., *L'estetica della città europea. Forme e immagini*, Einaudi, Torino 1993
Romano M., *Costruire le città*, Skira, Milano 2004
Romano M., *La città come opera d'arte*, Einaudi, Torino 2008
Romano M., *Le belle città. Cinquanta ritratti di città come opere d'arte*, Utet, Torino 2016
Simmel G., *The Metropolis and Mental Life*, in Wolff K.H., *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, New York 1950

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221549

The genius loci *As a Pathic Atmosphere*

Tonino Griffero*

Abstract
This essay reinterprets the concept of genius loci through the lens of atmospherology. Criticizing both constructivist and purely descriptive accounts of place identity, it argues that the spirit of a place consists in a prototypical atmosphere that resonates within the felt body and shapes lived experience. The genius loci is therefore understood not as something arbitrarily created, but as an affective quality primarily discovered through pathic engagement with place.

Keywords
Genius loci; Atmosphere; Place Identity; Felt Body; Phenomenology

Atmospheres are spatialised (and spatialising) feelings: the specific emotional quality that belongs to a given *lived space* and, at the same time, helps shape it through its own distinctive sense of volume. In both senses, we are referring to the space we experience in the lifeworld – a kind of space that plane geometry is completely blind to, such as the spaciousness of a Sunday silence or the sense of constriction one can feel in a room that is, metrically speaking, quite large. While physical-isotropic Euclidean space, made of places and reversible measurable distances – where the path from A to B is equivalent to that from B to A – enjoys an abstract uniformity, lived space, by contrast, asserts the absolute and irreversible character of its directions (above/below, right/left, up/down) and depends on how it resonates within the felt body. In pointing this out, however, atmospherology (Griffero 2014a; 2014b, pp. 36-47) simply elaborates reflections already present in phenomenological-psychopathological thought as well as in anthropological-existential approaches (Heidegger, Binswanger, Minkowski, Straus, Dürckheim, Merleau-Ponty, Bachelard, Bollnow, Schmitz).

If our everyday experience did not constantly presuppose a lived space, one could not meaningfully claim to need more space,

* Università di Roma Tor Vergata, t.griffero@lettere.uniroma2.it.

to be unable to find it, or to be the one who produces it where none existed before. Although a physicalist ontology is loath to acknowledge this, we are not first and foremost *in* space understood as an invariant, vast container in which everything is exhaustively defined by position and distance. On the contrary, we are always intercorporeally related to a pre-dimensional lived space characterized by that affective quality which makes it an atmosphere and that is experienced through the way it resonate in our physical – yet above all felt – body, that is, through an oscillation within the anisotropic narrowness/vastness polarity that, although largely unconscious, permeates our entire life and not only its exceptional moments. It is therefore only because we experience a lived space that it makes sense to attribute to a certain portion of physical space a *genius loci*.

Yet Augustine's paradoxical remark about time – "if no one asks me, I know; if I want to explain it to someone who asks, I do not know" – fits the *genius loci* perfectly as well, for it is existentially certain even while remaining theoretically elusive.

1. *Inexplicability of the* genius loci*?*

According to a famous example by Norberg-Schulz (1980, p. 188), a certain suburban area of Oslo is a "visual chaos" devoid of *genius loci*. But things can change (Führ 1998) as soon as the same place is viewed from a different perspective – topological, climatic, temporal, or affective, etc. – as well as experienced not only in a visual way. This example already shows how theoretically unsatisfying and only metaphorical both scientific and popular discourses on the *genius loci* can be (not to mention that what appears as visual chaos might simply be considered as the specific "spirit" of that place, that is, a messy urban periphery). Therefore, although even the coldest rationalist *feels* that certain places possess an identity-based or physiognomic *character* that ought to be protected from the threat of placelessness (Relph 1976, p. 6), this identity is unfortunately conceived as a vague *quid* that transforms (no one knows precisely when or how) an anonymous space into an expressive place.

Typically, the discussion within the so-called *spatial turn* in the humanities (Neddens 1986; Casey 1993, p. 110; Tuan 1977, p. 3; Malpas 2004, p. 31f.; Cresswell 2014; Günzel 2014) goes no further than legitimately emphasizing the need for a *resonance* between an individual's state of mind and a meaningful, expressive environ-

ment. Hence the flood of vague expressions – character, quality, liveability, taste, feeling, environment, essence, resonance, presence, aura, harmony, grace, charm, decorum, and so on (Hiss 1990, p. 15) – which are mistakenly treated as self-evident. And yet, despite their limitations, these expressions have the merit of defending, as far as they can, the place identity against post-Enlightenment topological, cartographic, and touristic reductionism. This can be summed up, on the one hand, in the apparently irreversible trend of relegating the *genius loci* to a mere residue of a mythical-archaic mentality (childish, prelogical, anthropomorphic, euhemeristic), and of conceptualizing space as an asemantic *tabula* onto which human beings arbitrarily project or construct meaning (Kozljanic 2004; 2025). On the other hand, it claims to explain the *genius loci* of the landscape in evolutionary terms, as an unconscious reactivation of the savannah as humanity's original habitat. In doing so, however, it fails entirely to account for why *genius loci* is so often attributed to places that are utterly different, such as mountain peaks, islands, deserts, and so on.

The contemporary vagueness of the notion is merely the latest stage in a long process of abstraction and secularization that transformed the Greek *daimōn* – responsible for triggering ecstatic raptures – into the Roman *genius*, so stripped of numinosity that it came to protect (at least according to the hardly impartial proto-Christian accounts) potentially every person and every place.

When an architect claims to follow the pre-planning intuition of a certain spirit of place in order to resist a reductively geometric approach, and even a real-estate agent invokes the special spirit of a given area to make it more appealing, both are – though in very different ways – radicalizing, respectively in functionalist and commercial form, the much older Roman inflationism.

No more promising is the illusion that one can generate or preserve the spirit of a place (Alexander et al. 1977, p. 253) simply by identifying different topological patterns – "high places," "sacred sites," "access to water," "accessible green," and the like – or by reducing it to a list of requirements that are indispensable yet largely unspecific: architectural style, climate, natural setting, memorial or metaphorical value, materials produced through local craftsmanship, constructive sensitivity, and cultural-historical specificity, etc. (Garnham 1981, p. 99; Steele 1981). Nor does it help to invoke a quasi-personal, identity-bearing (even geomantic) ensouled entity awakened by human intervention (Müller 2009) and by the crossing of a certain symbolic threshold, or to ground the *genius loci* entirely in a mythical or historical collective identity (in which case

perception would be wholly subordinated to cognitive penetrability). Despite correctly referring the situation designated by *genius loci* to a "coalescence" of constitutive elements (Thibaud 2015, pp. 229-230), what we witness here is an inflationism that deludes itself into thinking it can thus compensate for the underlying theoretical vagueness.

2. *The best (failed) attempt to explain it*

Even in his influential study on the phenomenology of places, Norberg-Schulz ultimately confines himself to treating the *genius loci* as something with which every authentic life must necessarily engage in order to *feel at home*. But he says almost nothing about how the "variable invariability" of the spirit of the place – clearly a reprise of the old *topos* of "variations on a theme" – might withstand transformations over time, whether these take the form of misrepresentations or necessary adaptations, nor why some places would lack it altogether (Norberg-Schulz 1980, pp. 18, 21-22, 72). This phenomenology is also weakened by its exclusive focus on aerial views, wide shots, and, above all, the building façade – a scenographic and ocularcentric frontality famously criticized by Pallasmaa (2005; 2014), which leads it to underestimate both the genius of non-urban places and the fundamental role of the body in motion (Shirazi 2008, pp. 6-10) – especially the felt body (*Leib*) in the neo-phenomenological sense.

Even his examples are unconvincing. The physiognomic qualities he attributes to Prague, Khartoum, and Rome, in fact, seem neither sufficiently specific nor able to withstand physical and/or historical transformations; they become salient only after having been, circularly, selected in advance as the parameters of the investigation. The properties he ascribes to Rome, for instance – both the feeling of being at home even when outdoors ("an idyllic urban interior") and the synthesis of "all the basic categories of existential meanings" (ibid., p. 164), exemplified in Piazza Navona between the "Olympic" humanization of nature (influenced by the Colli Albani) and the "archaic chthonic forces" (influenced by Etruria) – could just as easily apply to many other Mediterranean cities. Furthermore, the latter aspect may depend far more on cognitive knowledge (geography, history, archaeology) than on phenomenal perception.

An equal degree of vagueness and (geographical) partiality characterizes Norberg-Schulz's classification of the *genius loci* into ideal-typical forms. By restricting himself to the Nordic-Romantic type,

grounded in the search for a protective refuge; the human-classical type, structured around the interplay between human interiority and natural exteriority; and the cosmic-desert type, whose abstraction supposedly predisposes it to monotheism, he fails to acknowledge the genius of "mixed" places. Moreover, he does not consider at all those landscapes – such as jungles, tropical islands, and others – that have appeared salient to non-European scholars who, like Watsuji (1961), have proposed a significantly different (if equally limited) taxonomy, including monsoon, desert, and pasture climates.

3. *The atmospherologic approach*

The (admittedly high-level) dissatisfaction with Norberg-Schulz's analysis clearly shows how approximate any attempt to explain what *genius loci* consists in can become, and, consequently, how uncertain it is to determine how to design it – or even how to implement it. Attempting to identify it (Valena 2009) by referring to a place's topography, its physical – climatic (and thus also emotional) specificity, the characteristics of its inhabitants (human and non-human), its soundscape and smellscape, and so forth, is of course not mistaken. However, its concrete "imageability" (to use Lynch's 1960 term) presupposes that the place is experienced pathically and through the felt body – perhaps also depending, as Klages suggests (1929-1932, p. 1132), on a person sufficiently receptive to the subtle affective tonality we call "atmosphere" (Griffero 2014b; 2017; 2019; 2020; 2021) or *ambiance* (Augoyard 2016). Accordingly, the hypothesis proposed here is that the *genius* of a place consists precisely in the atmospheric feeling that finds a specific resonance in the perceiver's felt body (Griffero 2024).

We will obviously set aside here the foundations of pathic-atmospheric aesthetics, which are grounded in an anti-psychologistic externalization of feelings (Böhme 2017a; 2017b; Schmitz 2023). It will suffice to say that if an atmosphere is *something more* that we sense *in the air*, so to speak – something that holistically pervades and co-creates a space, resonates in the experiencer's felt body (while being subjectively filtered), and remains largely inaccessible to any epistemic-analytical perspective – then not every kind of atmosphere fully expresses the spirit of a place. Neither the derivative-relational atmosphere, which emerges from the interaction between perceiver and environment, nor – still less – the spurious-idiosyncratic one, stemming from wholly subjective projection, can do so. Only the "prototypical" atmosphere (for the latest

version of this taxonomy, see Arbib, Griffero 2023, pp. 65-73) can properly characterize the *genius loci*: a relation anterior to its relata which, through its affordances, shapes the perceiver's situation while resisting any conscious attempt at projective adaptation or epistemic correction. As for the taxonomy of possible atmospheric encounters (Griffero 2021, pp. 37-66), an atmosphere contributes to shaping the *genius loci* when it overwhelms the perceiver or when the perceiver finds themselves in tune with it – not when, for various reasons, it is merely acknowledged without being personally felt, elicits resistance, generates an inverted feeling, or fades during the very process of perception.

The perspective that conceives feelings as affordance-based atmospheres (Griffero 2022) implies asking how they segment experienced space into places, but above all how they can single out a place so affectively and physiognomically pregnant that it appears animated by a "spirit" affording not actions (as Gibson 1986 famously clarifies) but feelings. That the *genius loci* is the most emblematic example of an ingressive encounter with an overwhelming prototypical atmosphere refutes the theory – proposed polemically by early Christianity in opposition to polytheists – according to which *nullus enim locus sine genio*. This spirit, however, does not hover over every lived space, is not universally transportable, and cannot be interchanged at will. Nor does its uncanny-numinous quality – identified, not by chance, by a long tradition from Seneca to Rudolf Otto in thick woods, solitary places, and dense shadows – stem from mere cultural projection (Kozljanič 2004, I, p. 76; 2010-2011, p. 160). This also implies the need to curb the otherwise unrestrained *genialogical* arbitrariness according to which there would be as many *genii locorum* as atmospheric experiences. A telling example is Ludwig Klages's attribution to Munich of a *genius loci* symbolised by the rusty exhalations of its breweries and by the (Marian) blue of the sky as well as other features of the city (rail tracks, mailboxes) (Klages 1940, p. 18 f.) – an approach that is, clearly, as poetically evocative as it is theoretically useless.

4. *Is it created or found?*

The mandatory question – both for scholars and for designers and architects – is whether the *genius loci* is pathically *found* (in accordance with archaic numinosity) or whether it is *created* by an architectural-urban artificial design (Kuhlmann 1998, pp. 8, 14). It is highly significant that the numerous architects inspired by the

Heideggerian idea that dwelling should respond to Being's appeal and preserve its *Fourfold* (Heidegger 2001, pp. 141-159) tend to overlook his insistence on the preliminary necessity of letting oneself be surrendered to the phenomena. Not that a dialogue with the place entirely excludes intervening in it through ideal-material superstructures (as in the Christian re-functionalization of pagan sacred sites) or even flattening a space so as to make it perfectly suitable for new urban-architectural projects foreign to the identity of the preceding place. Yet only when this dialogue consists in pathically abandoning oneself to the place's atmosphere can one properly speak of *genius loci* (Kozljanič 2004, I, pp. 387 ff.; II, p. 117). Even re-functionalization, on closer inspection, often succeeds only insofar as it exploits the allure of an older spirit of place, whereas the idea that such a *genius* can be generated out of the blue is nothing but the constructionist illusion of inhabiting spaces so semantically indifferent as to allow for unlimited reinterpretation.

To state legitimately that the perception of an atmospheric place should not be conceived as static contemplation but as a circulation between the given (felt) phenomenon and the configured (enacted) one (Thibaud 2015, pp. 28, 50, 57-58, 227) does not necessarily imply that such perception arises from an intentional project, nor that it necessarily entails a sensorimotor action that is explicitly willed or thematically activated rather than only virtually experienced in the felt body. Rather, the motor suggestions and synesthetic qualities (Schmitz 2011, pp. 33 ff.) of the place set in motion a mode of intercorporeality over which neither the perceiver nor the designer has any real control. Under the influence of these affordance-based bridge-qualities, one finds oneself pathically guided to feel affectively attached to this place rather than another, and – only subsequently, if at all – to envision or configure something within it.

By virtue of a "pervasive quality" (Dewey 1931) whose authority is felt with particular intensity in the course of an involuntary vital experience, the *genius loci* – as a special atmosphere – so thoroughly permeates a place that it allows, or indeed almost demands, certain modes of designing and dwelling (which therefore cannot be arbitrarily programmed). Despite its noble and millennia-long history, the projectivist-constructivist conception of *genius loci* – from the Homeric embodiment of divine figures in landscapes far removed from their original ones to the Christian exorcization of spirits of place, with the consequent demonization of the originally protective *daimon* and the stigmatization of pilgrimage (later accepted only insofar as it was regarded as an occasional setting for miracles or an allegorical figure of the heavenly Jerusalem) – is

largely responsible for specifically Western topophobia. Only partially restrained during the Renaissance and Romantic periods by the idea that the *genius loci* at least provides aesthetic inspiration (Grassi 1979, pp. 187 ff.), this tendency ultimately culminates in the conception of place as a blank canvas, so devoid of its own affective qualities as to receive any anthropic projection – whether technological (architectural, urbanistic, even real-estate) or aesthetic (exemplarily in situationist psychogeography).

5. *Conclusion*

To conclude, the hypothesis suggested here is that a place possesses its own *genius* only insofar as it radiates an intense and authoritative (prototypical) atmosphere upon individuals who are adequately receptive to it. Whether it arises from the felt atmosphere of an entire region or from specific landscapes (a mountain, a valley, a bay, a city, etc.) that are at least intersubjectively salient, it should be regarded as something essentially found and only within certain limits also produced (at most implemented). The only acceptable sense of Alexander Pope's invitation to consult the "Genius of the Place in all" therefore lies in immersing oneself in the quasi-thingly nature (Griffero 2017) of a place's atmospheric qualities – thus radically opposing the post-Enlightenment reductionist conception of spatial homogeneity, yet without falling back into the obscurantist and chauvinistic localism into which excessive topophilia sometimes degenerates.

One must never confuse acts of preserving or amplifying the spirit of a place (altars, temples, nymphaea, gardens, monuments, iconification, edification, and so on) with its arbitrary projective fabrication: the *genius loci* concentrates an atmosphere that is involuntarily found in lived space and possesses such authority that it cannot be seriously doubted. Now, if this is certainly not a "clear and distinct idea" of *genius loci*, it is at least one of those merely sketched "clear and confused ideas" (Baumgarten) on which aesthetics has nourished itself since its very origins.

References

Alexander, C., Ishikawa, S., Silverstein, M., *A pattern language*, Oxford UP, New York 1977.
Arbib, M., Griffero, T., *Atmosphere(s) for Architects: Between Phe-*

nomenology and Cognition, New Prairie Press, Manhattan (Kansas) 2023.
Augoyard, J.-F., 'L'apparaître des ambiances', in N. Rémy, N. Tixier (eds.), *Ambiances, tomorrow*. International Ambiances Network-University of Thessaly 2016, pp. 579-585
Böhme, G., *The Aesthetics of Atmospheres*, Routledge, London-New York 2017a.
Böhme, G., *Atmospheric Architectures. The Aesthetics of Felt Spaces*, Bloomsbury, London 2017b.
Casey, E.S., *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-world*, Indiana UP, Bloomington 1993.
Cresswell, T., *Place. A short introduction*, Wiley, Hoboken (N.J) 2013.
Dewey, J., *Philosophy and Civilization*, Minton, Balch & Co., New York 1931.
Führ, E., *Genius loci. Phänomen oder Phantom?,* in "Wolkenkuckucksheim", 3 1998, 2.
Garnham, H.L., *Maintaining the Spirit of Place. A Process for the Preservation of Town Character*, PDA Pub. Co., Mesa (Arizona) 1985.
Gibson, J.J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Routledge, London 1986.
Grassi, E., *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denkens*, Athenäum, Königstein/Ts. 1979.
Griffero, T., *Atmospheres and Lived Space*, in "Studia Phaenomenologica" 14, 2014a, pp. 29-51.
Griffero, T., *Atmospheres. Aesthetics of Emotional Spaces*, Routledge, London-New York, 2014b.
Griffero, T., *Quasi-Things. The Paradigm of Atmopsheres*, Suny, Albany (N.Y.) 2017.
Griffero, T., 'Is There Such a Thing as an Atmospheric Turn? Instead of an Introduction', in T. Griffero, M. Tedeschini (eds.), *Atmosphere and Aesthetics. A Plural Perspective*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2019, pp. 11-62
Griffero, T., *Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics*, Routledge, London-New York 2020.
Griffero, T., *The Atmospheric "We". Moods and Collective Feelings*. Mimesis International, Sesto S. Giovanni (Mi) 2021.
Griffero, T., 'They Are There to Be Perceived: Affordances and Atmospheres', in Z. Djebbara (ed.), *Affordances in Everyday Life*. Springer, Cham, 2022, pp. 85-95.
Griffero, T., *Being a Lived Body. From a Neo-phenomenological Point of View*, Routledge, London-New York 2024.
Günzel, S., 'Vom Raum zum Ort – und zurück', in A. Schlitte *et al.*

(Hrsg.), *Philosophie des Ortes: Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, transcript, Bielefeld 2014, pp. 25-43.
Heidegger, M., *Poetry, Language, Thought*, Harper, New York 2001.
Hiss, T., *The Experience of Place*, Knopf, New York 1990.
Klages, L., *Der Geist als Widersacher der Seele*, Barth, Leipzig 1929-1932.
Klages, L. 'Einführung', in A. Schüler, *Fragmente und Vorträge aus dem Nachlass*, Barth, Leipzig 1940, pp. 1-119.
Kozljanič, R.J., *Der Geist eines Ortes. Kulturgeschichte und Phänomenologie des Genius Loci*, 2 voll., Albunea Verlag, München 2004.
Kozljanič, R.J., 'Landschaft als physiognomisch-atmosphärisches und geistig-kulturelles Phänomen', in J. Hasse, R.J. Kozlianič (Hrsg.), *Jahrbuch für Lebensphilosophie* (*Gelebter, erfahrener und erinnerter Raum*), 2010, V, pp. 158-176.
Kozljanič, R.J., *Genius Loci. On Neophenomenology and Hermeneutics of a Multi-Layered Appearance*, Mimesis International, Sesto S. Giovanni (Mi) 2025.
Kuhlmann, D., *Der Geist des (W)ortes*, in "Wolkenkuckucksheim" 3, 1998, 2.
Lynch, K., *The Image of The City*, The MIT Press, Cambridge (Ma) 1960.
Malpas, J., *Place and Experience: A Philosophical Topography*, Cambridge UP, Cambridge 2004
Müller, H.-J., 'Genius Loci und Genialogie. Der Genius Loci und sein anthropologischer Bezug für eine neue Praxis der Gestaltung von Identität', in L. Mallien, J. Heimrath (Hrsg.), *Genius Loci. Der Geist von Orten und Landschaften in Geomantie und Architektur*, Frachen Verlag, Klein Jasedow 2009, pp. 114-147.
Neddens, M.N., *Ökologisch orientierte Stadt- und Raumentwicklung: Genius loci, Leitbilder, Systemansatz, Planung. Eine integrierte Gesamtdarstellung*, Bauverlag, Wiesbaden-Berlin 1986.
Norberg-Schulz, C., *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1980
Pallasmaa, J., *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, Wiley, New York 2005.
Pallasmaa, J., *Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripherical Perception in Architectural Experience*, in "Lebenswelt" 4, 2014, pp. 230-245.
Relph, E., *Place and Placelessness*, Pion, London 1976.
Schmitz, H., *Der Leib*, de Gruyter, Berlin-Boston 2011.

Schmitz, H., *Atmospheres*, Mimesis International, Sesto S. Giovanni (Mi) 2023.
Shirazi, M., *"Genius loci", Phenomenology from Without*, in "Wolkenkuckucksheim" 12, 2008, 2.
Steele, F., *Sense of place*, CBI Pub. Co., Boston 1981.
Thibaud, J.-P., *En quête d'ambiances*, MetisPresses, Gèneve 2015.
Tuan, Y., *Space and Place: The Perspective of Experience*, Arnold, London 1977.
Valena, T., 'Zu einer Phänomenologie des Genius Loci', in L. Mallien, J. Heimrath (Hrsg.), *Genius Loci. Der Geist von Orten und Landschaften in Geomantie und Architektur*, Frachen Verlag, Klein Jasedow 2009, pp. 148-206.
Watsuji, T., *Climate and Culture: A Philosophical Study*, Greenwood Press, Westport 1961.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221550

Musica e paesaggio. Note sull'estetica di Schiller

Giovanna Pinna*

Abstract
This article examines Friedrich Schiller's reflections on music and their relationship to landscape representation in his aesthetic writings. Drawing on his theoretical essays, his correspondence with Christian Gottfried Körner, and lesser-known texts such as his review of Friedrich Matthisson's poetry, the article traces Schiller's attempt to define music's place within the system of the arts. Departing from a Kantian framework, Schiller argues that music's distinctive power lies in its capacity to give form to emotional states, transforming indefinite sensory experience into an intuition of ideas. The article then shows how Schiller connects this musical aesthetic to the modern representation of landscape in poetry and painting. Both landscape art and music, he contends, share an analogical relationship with human interiority: just as music articulates inner states through the modulation of sound, landscape poetry and painting achieve a comparable effect through the rhythmic arrangement of images and visual tones.

Keywords
Schiller, Aesthetics, Music, Landscape, Emotions

1. *Schiller e la musica*

Musica e paesaggio sono temi che si intersecano a più riprese negli scritti teorici di Schiller. Il punto di congiunzione è dato dalla convinzione che la moderna rappresentazione della natura, sia essa pittorica o poetica, e le diverse forme musicali siano modi di espressione privilegiata della struttura emozionale del soggetto. La questione dell'affinità tra musica e paesaggio ricorre nel saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* a proposito della distinzione tra poesia "plastica" e poesia "musicale" e in maniera più articolata in alcuni scritti meno noti come la recensione alle poesie di Friedrich Matthisson,[1] oltre che nell'intenso dialogo con l'amico Christian

* Università del Molise, giovanna.pinna@unimol.it

[1] *Über Matthissons Gedichte*, Schiller 2004, V, pp. 992-1011; trad. it. in Schiller 2005, pp. 81-99. La recensione, incentrata sulle liriche di tema paesaggistico del poeta Friedrich Matthisson ma con esplicite ambizioni di carattere teorico generale, fu pubblicata nella "Allgemeine Literatur-Zeitung" nel 1794.

Gottfried Körner sulla questione dello statuto estetico della musica. Nelle pagine che seguono intendo esporre le riflessioni di Schiller sulla collocazione della musica nel quadro delle forme artistiche, per poi mostrare come egli vi ricorra per illustrare la rilevanza del paesaggio nella cultura artistica della modernità.

Se si pensa alla musica nell'opera di Schiller la prima cosa che viene in mente è probabilmente l'*Inno alla gioia* di Beethoven. Possiamo forse aggiungere la *Nänie* di Brahms (op. 132), o la trasposizione melodrammatica delle tragedie, dal *Wilhelm Tell* alla *Maria Stuart*. In realtà il rapporto che questo poeta-filosofo intrattenne con la musica non si esaurisce nell'aver fornito materiali poetici e spunti creativi ad un numero assai consistente di compositori e librettisti (cf. Günther 2018), ma entra a vari livelli nella sua riflessione estetica.

È cosa nota, ed egli stesso non esita a dichiararlo in più occasioni, che Schiller non possedeva competenze tecniche in ambito musicale, e tuttavia, come osserva Brusniak, "nessuno e in nessun momento ha messo seriamente in dubbio il fatto che Schiller era una persona dotata di sensibilità musicale" (Brusniak 2011, p.176). L'impatto sensibile-emozionale della musica, l'attrazione per il ritmo, la percezione di un'analogia tra fenomeni acustici e stati interiori sono motivi che ricorrono in tutta la sua opera, sin dagli scritti giovanili di matrice psico-antropologica. Le considerazioni contenute negli scritti filosofici che seguono allo studio della filosofia di Kant, a partire dal 1792, sono il tentativo di dare una spiegazione razionale dell'effetto che le diverse forme musicali provocano su di lui e dell'affinità che gli sembra di percepire tra la forma musicale e l'intuizione poetica.

Secondo Lydia Goehr (2006) Schiller è stato il primo a introdurre nella cultura tedesca il termine "musicale" (*das Musikalische*), un concetto dai contorni sfumati, che ha che fare sia con la dimensione formale della poesia, sia con l'espressione dell'interiorità. In una lettera a Körner, insieme a Goethe il suo principale corrispondente, egli scrive: "La musicalità di una poesia aleggia davanti alla mia anima quando mi siedo a scriverla molto più spesso del concetto del contenuto, sul quale ho di sovente molti dubbi" (25.5.1792). Proprio lo scambio con l'amico può essere considerato il catalizzatore della riflessione estetica sulla musica di Schiller, che alla superiore competenza tecnica di Körner si affidava per verificare la plausibilità teorica delle sue intuizioni. Körner, alto funzionario dello stato e coltissimo autore di scritti critici, nel cui salotto a Dresda transitarono i più importanti intellettuali europei dell'epoca, diversamente da Schiller aveva avuto una formazione musicale, suonava

regolarmente il pianoforte e si dedicava anche alla composizione. Significativamente, a lui si deve la prima versione per piano di *An die Freude* nel 1785 (vedi Günter 2018, p. 265), che fu assai apprezzata dal poeta. A Schiller, che dichiara di essersi avvicinato all'estetica musicale attraverso la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Johann Georg Sulzer (1771-74) e il trattato *Die Kunst des reinen Satzes* (1771) di Johann Philipp Kirnberger, Körner consigliò di leggere il *Dictionnaire de musique* di Rousseau (Körner a Schiller, 18.1.1793), specificando di lasciar perdere le parti più tecniche, e la *General History of Music* di Charles Burnay (cf. Dalhaus 1990). Non sappiamo se Schiller abbia effettivamente letto questi testi, ma è possibile che le posizioni di Rousseau, il cui influsso sull'estetica musicale del tempo fu notoriamente assai profondo, abbiano contribuito ad orientare la sua visione della musica, almeno per quel che riguarda l'idea generale che l'arte musicale è direttamente connessa alle emozioni e ai sentimenti dell'anima.

Al centro del dialogo sulla musica tra Schiller e l'amico sta il saggio dello stesso Körner *Über Charakterdarstellung in der Musik*, che fu pubblicato nel 1795 nella rivista di Schiller "Die Horen" (Nr. 5, pp. 97-121) e successivamente ristampato in una raccolta di saggi (Körner 1808, pp. 67-118). Prima della pubblicazione lo scritto fu sottoposto ad una discussione cui parteciparono, oltre a Schiller, gli altri redattori della rivista, Goethe, Wilhelm von Humboldt e Herder.[2] Il testo pubblicato è il frutto di una revisione che accoglie le osservazioni che gli furono mosse e mostra con evidenza un adattamento terminologico alla teoria dell'esperienza estetica esposta nelle *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller. La prima versione del saggio è purtroppo andata perduta e possiamo comprendere solo in parte, confrontandolo soprattutto con le osservazioni di Schiller, l'originaria posizione dell'autore. Il punto di partenza di Körner è l'esigenza di ribadire il valore specifico della musica come arte, sottraendola, sulla scorta di Kant, all'ambito del semplice piacere sensoriale. Contro Kant tuttavia, che colloca la musica al livello più basso delle arti, Körner mira a dimostrarne l'autonomia, difendendola dalle accuse di astrattezza, che renderebbe necessario l'intervento della parola o della danza per trasformarla in espressione realmente artistica. In questo senso il saggio è stato inteso come una teoria della musica strumentale, in una fase di passaggio che porta al prevalere del melodramma (cf. Riggs 1997). Escluso qualsiasi intento imitativo, la creazione musicale mira alla rappresentazione della dimensione morale dell'umano ovvero del

[2] Le osservazioni di Schiller furono pubblicate postume con il titolo *Zu Gottfried Körners Aufsatz über Charakterdarstellung in der Musik* (Schiller 2004, v, pp. 1044-1046).

carattere, nel quale su indicazione di Schiller Körner distingue tra ethos e pathos, tra la condizione permanente del carattere individuale e la transitorietà degli stati emozionali. Il principio generale dell'unità nella varietà viene declinato come opposizione tra il ritmo fondamentale e la melodia:

> La regolarità nell'alternanza delle lunghezze dei suoni (ritmo) denota l'autonomia del movimento. Ciò che percepiamo in questa regola è la perseveranza nell'essere vivente, che afferma la propria indipendenza nonostante tutti i cambiamenti esterni. (…) Ciò che viene rappresentato immediatamente dalla melodia è lo stato, il transitorio in contrapposizione al persistente, il grado di vita nel singolo momento (Körner 1808, p. 113 ff.).

Si può osservare al margine che nel saggio di Körner vi è una componente implicitamente antropologica dell'interpretazione del fenomeno musicale, l'idea di una corrispondenza analogica tra le sequenze sonore e le forme dell'umano, di cui la distinzione tra il ritmo delicato del principio femminile e quello marziale del maschile fornirebbero una prova evidente. Di questa analogia, che applica alle forme musicali il motivo della differenza sessuale Körner indica, probabilmente per rispondere al dubbio di Schiller sulla pertinenza dell'argomento, un esempio paradigmatico nello sviluppo storico delle forme metriche: il verso alcaico e quello saffico sarebbero infatti rispettivamente "una rappresentazione esemplare dell'ideale maschile (…) e di quello femminile" (Körner 1808, p. 114). La coloritura antropologica del discorso di Körner rivela una sostanziale concordanza non solo con l'impostazione del problema della definizione dell'arte di Schiller, il cui kantismo conserva le tracce degli studi giovanili, ma anche con la riflessione sulla differenza sessuale di Humboldt.[3] Dal canto suo Schiller nelle osservazioni rivolte all'amico affermava che l'influsso esercitato su di noi dall'esperienza sonora e "la sua affinità con le nostre passioni si fonda in definitiva su leggi di natura" (V, p.1046). Da ciò in generale deriva la capacità della musica di rappresentare le emozioni e dare loro forma.

Schiller insiste sulla necessità di render conto della caratteristica distintiva della musica, la componente sensibile-materiale "su cui poggia esclusivamente il suo *specifico* potere" (*Macht*). Nello scritto *Uber das Pathetische* (1793) egli descriveva l'atmosfera di una sala da concerto quando viene suonato una passaggio commovente (*schmelzend*): "Su tutti i volti compare allora solitamente un'espressione di sensualità che sfiora l'animalesco: gli occhi ubriachi vagano, la

[3] Su questo vedi Pinna 2020. Schiller applica la distinzione menzionata da Körner in *Würde der Frauen, una lirica famosa, assai apprezzata da Hegel e irrisa dai romantici, in cui la descrizione dei ruoli maschili e femminili è caratterizzata da due differenti forme metriche. Cfr. Schiller 2004, I, p. 217 sg.*

bocca aperta è tutta desiderio, un brivido voluttuoso pervade l'intero corpo, il respiro è rapido e debole; in breve, si manifestano tutti i sintomi dell'ebbrezza" (Schiller 2004, V, p. 516). La capacità di mettere in moto i sentimenti cancellando momentaneamente il controllo razionale della coscienza è ciò che qui Schiller attribuisce alla musica del suo tempo, almeno a quella che oggi chiameremmo di consumo. A questa connotazione negativa della dimensione sensoriale della musica, in linea con l'impostazione di Kant, che le attribuisce un carattere transitorio ed essenzialmente ricreativo, fa però da contraltare l'ineliminabile componente formale della composizione musicale (cf. Borchmeyer 2002). La focalizzazione sulla definizione della posizione della musica nella della teoria dell'arte, direttamente connessa alla discussione sullo scritto di Körner, ha contribuito a ridurre tale connotazione negativa. La trattazione della musica nelle *Lettere sull'educazione* estetica ha come quadro di riferimento la concezione dello stato estetico (*ästhetischer Zustand*) inteso come il prodotto della relazione reciproca tra ricettività e attività, tra materia sensibile e forma, in cui il soggetto si sottrae alle limitazioni del finito senza però sopprimerlo e annulla il tempo nel tempo. L'arte nella sua massima espressione è ciò che produce questa condizione di libertà. L'arte stessa nelle lettere a Körner sulla bellezza (*Kallias Briefe*, Schiller 2004, V, p. 409) è definita, con formula che rimanda a Kant, libertà nell'apparenza (*Freiheit in der Erscheinung*). Schiller precisa tuttavia che sia lo stato estetico, sia la piena coincidenza di libertà e sensibilità nell'opera d'arte sono un punto di arrivo a cui ci si può solo approssimare, un ideale necessario ma irraggiungibile. È su questo sfondo che bisogna leggere le sue considerazioni sull'arte musicale. Se si guarda all'effetto prodotto dalle singole arti, afferma Schiller nella ventiduesima lettera *dell'Educazione estetica*, vediamo che un bel pezzo musicale ci lascia in uno stato di eccitazione, una bella poesia mette in moto la nostra immaginazione, un quadro o un bell'edificio stimolano il nostro intelletto.

> La ragione di ciò – prosegue – è che anche la musica più spirituale ha, attraverso la sua dimensione materiale, un'affinità coi sensi più grande di quanto la vera libertà estetica tolleri, che anche la poesia più riuscita partecipa degli arbitrari e contingenti giochi dell'immaginazione, *in quanto suo medium,* di quanto lo consenta l'interna necessità del bello autentico, e anche la scultura più eccellente, e questa forse più di tutte, *per la determinatezza del suo concetto* confina con la serietà della scienza (Schiller 2004, V, p. 638, trad. p. 83).

Le diverse forme d'arte appaiono qui come complementari, e Schiller a mio parere non intende collocare la musica in una posi-

zione subordinata, come spesso si è osservato, ma definirne la peculiarità in relazione all'effetto e all'attivazione delle diverse facoltà cognitive. Il modello concettuale che sta alla base della sua analisi è del resto quello dell'azione reciproca (*Wechselwirkung*), vale a dire una dialettica relazionale, in cui gli opposti si definiscono reciprocamente, senza che si giunga ad un tertium superiore, come nella dialettica hegeliana. Tradotto in termini estetici ciò significa che nella sua forma più compiuta l'opera d'arte perviene ad un perfetto equilibrio tra contenuto materiale e principio formale. Si tratta tuttavia, come accennato sopra, di un punto d'arrivo ideale. Il dar forma all'indefinita varietà dell'esperienza è il carattere specifico dell'arte, e ogni vera arte deve annientare (*vertilgen*) la materia con la forma, quale che sia la materia. Nel caso della musica, così sembra intendere Schiller, essa è arte nel suo significato più alto quando riesce a trasformare l'indefinitezza dell'emozione prodotta dalla materia sonora in immagine (*Gestalt*), ovvero nell'intuizione di un'idea. Con quest'affermazione, osserva Dahlhaus, Schiller inconsapevolmente esprime ciò che nei quartetti e nelle sinfonie del periodo classico, che egli non conosceva, era già il principio dominante (Dahlhaus 1990).

Il senso profondo dell'interesse di Schiller per la musica è espresso icasticamente in un epigramma, intitolato *Tonkunst*: *"Leben atme die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter/ Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus*".(Schiller 2004, I, p. 252). I versi risalgono al 1800, dunque ad una fase successiva all'elaborazione degli scritti teorici, in cui Schiller si dedica soprattutto alla scritura drammaturgica. Al tema della musica come espressione dell'interiorità si affianca la riflessione su un possibile rinnovamento del rapporto tra musica e dramma. Nel 1803 scrive un dramma dal titolo *Die Braut von Messina. Eine Tragödie mit Chören*, al quale premette un breve saggio teorico sull'uso del coro nella tragedia. Si tratta di una delle opere meno note di Schiller, pensata esplicitamente come un esperimento che mira a reintrodurre nel teatro moderno la componente musicale della tragedia greca. In una lettera a Goethe troviamo un'anticipazione dell'idea su cui si fonda la struttura della *Braut von Messina*: "Ho sempre nutrito una certa fiducia che dall'opera, così come dai cori delle antiche feste di Bacco il dramma potesse svilupppparsi un una forma più nobile" (a Goethe, 29.12.1797). All'interesse per l'opera, che come si accennava all'inizio accompagna tutta l'attività teatrale di Schiller, si aggiunge però un elemento nuovo, l'uso della musica corale come strumento di espansione dell'effetto drammatico in due direzioni opposte: da un lato l'intensificazione del pathos dall'altro il distanziamento

riflessivo rispetto agli eventi rappresentati: il primo effetto si deve alla potenza della musica, il secondo al carattere antimimetico delle riflessioni del coro, a cui l'andamento ritmico deve conferire particolare efficacia (cf. Billings 2013). Certamente Nietzsche, avido lettore di Schiller e poi suo critico feroce, aveva ben presenti le considerazioni di Schiller sul coro quando scrisse *La nascita della tragedia*. E non è un caso che Wagner vedesse nelle progetto della *Braut* e in generale nella visione schilleriana del rapporto tra musica e dramma un'anticipazione dell'idea del *Gesamtkunstwerk*.

2. *Paesaggio e musica*

Il paesaggio è un tema che nella teoria estetica di Schiller è direttamente connesso alla determinazione del ruolo della soggettività autoriflettente nell'arte moderna. Nella costituzione della nozione stessa di paesaggio e nelle sue declinazioni pittoriche e poetiche egli vede la traduzione artistica di un interesse estetico per la natura che implica il distacco da essa. Come afferma in un saggio famoso Joachim Ritter, richiamandosi a Schiller, "la natura diventa paesaggio solo per colui che 'passa' nella natura (*transcensus*), per partecipare 'fuori' attraverso il piacere della libera contemplazione, alla natura stessa, ossia a quella 'totalità' che in essa ha la sua sede ed è presente in quanto tale" (Ritter 1976, p.147; trad. p.131). Allo scarso interesse dei poeti greci per la rappresentazione della natura, che era intesa essenzialmente come sfondo per le azioni umane, fa da contraltare secondo Schiller la moderna costituzione della natura come immagine, che nella sua autonomia funge da specchio dei sentimenti umani. Il presupposto è che il poeta moderno ovvero sentimentale "*riflette* sull'impressione che gli oggetti suscitano in lui, e solo su quella riflessione è fondata la commozione da cui viene vinto e che riesce a comunicarci" (Schiller 2004, V, p. 720; trad. p. 42). La pittura di paesaggio opera una sintesi visuale degli oggetti esterni la cui *ratio* è la comunicazione dell'effetto emotivo da essi provocato. La raffigurazione crea attraverso il colore ed il rapporto tra luce ed ombra un tono sentimentale che sollecita l'immaginazione dello spettatore.[4] Lo stesso accade nella descrizione

[4] Il modello soggiacente alle considerazioni di Schiller sulla pittura di paesaggio, di cui egli offre una trasposizione poetica in *Elegie* (poi *Der Spaziergang*), sono i dipinti di Claude Lorrain, esempio dell'elevazione di un genere pittorico considerato minore ad opera d'arte autentica, che non rientra più nella categoria del piacevole ma corrisponde al principio di necessità che è proprio della bellezza. Così, ad esempio, in *Der Spaziergang*, Schiller evoca una tecnica pittorica tipica di Lorrain, lo sfumato, per suggerire l'infinità dello spazio, l'apertura del soggetto verso il mondo (cf. Riedel 1986, pp. 45 sgg.).

poetica di scene paesaggistiche. Quando nella recensione dell'opera poetica di Matthisson Schiller osserva che "la necessità che l'artista non trova nel paesaggio, e che è la sola ad appagarlo, risiede solo all'interno della natura umana" intende dire che il paesaggio come opera d'arte è il risultato di un processo di selezione delle singole forme della natura che al tempo stesso individualizza l'immagine e ne azzera la particolarità, conferendole un significato emotivamente percepibile. Solo attraverso tale elaborazione della natura esterna si costituisce il paesaggio come forma artistica: l'individualità dell'immagine diviene in tal modo rappresentazione dell'interiorità. Si può dire che Schiller anticipi per certi aspetti la filosofia del paesaggio di Simmel, secondo cui "il paesaggio come opera d'arte sorge come continuazione, intensificazione e purificazione del processo in cui il paesaggio, nel senso linguistico abituale, sorge in tutti noi dalla mera impressione di singole cose della natura. Quel che fa l'artista: delimitare nella corrente caotica e nell'infinità del mondo immediatamente dato una parte, concepirla e formarla come unità" (Simmel 2001, p. 473; trad. p.74).[5] La rappresentazione del paesaggio naturale, che secondo le teorie estetiche settecentesche, in poesia come in pittura, occupava un rango inferiore nell'ordine delle arti, viene dunque recuperata per fare di essa un luogo di manifestazione dell'ideale o di proiezione dell'utopia, immagine sostitutiva di una natura umana armonica che appariva difficilmente rappresentabile nel contesto della società.

Per fornire una giustificazione teorica dello statuto artistico del paesaggio Schiller concentra la sua attenzione sulle condizioni soggettive da cui nasce la rappresentazione della natura, a partire dall'intrinseca storicità della produzione artistica: mentre per la poesia antica, quella di Omero ad esempio, vale incondizionatamente il criterio dell'oggettività nella raffigurazione degli oggetti naturali, l'unica via per i moderni è quella di fare delle immagini della natura un ritratto dell'anima, di produrre cioè la rappresentazione simbolica di una condizione soggettiva. Questa "operazione simbolica" messa in atto dall'artista consiste nel porre in relazione un oggetto reale con l'idea sulla base della condivisione di una regola conoscitiva. Ovviamente si tratta di un nesso non determinante nel senso della conoscenza scientifica, bensì analogico.

Sull'analogia tra espressione artistica e stati emotivi si basa in generale l'affinità tra poesia e musica: l'"unità emotiva" prodotta dall'immaginazione poetica corrisponde ad un "atteggiamento musicale" della rappresentazione. La musicalità è per Schiller, al di

[5] Sulla filosofia del paesaggio di Simmel vedi D'Angelo 2021, pp. 132-152.

là della teoria, una componente fondamentale dell'opera poetica, autonoma dal contenuto e capace di determinare sotterraneamente, in modo pre-riflessivo, l'accordo tra l'immaginazione creativa dell'artista e l'immaginazione del fruitore. Le considerazioni al proposito nella recensione a Matthisson sono del resto motivate almeno in parte dall'osservazione del proprio procedimento creativo. Egli vede un legame essenziale tra poesia e musica non solo riguardo alla forma, ma nel costituirsi della stessa sostanza poetica, di cui l'intuizione musicale rappresenta l'anticipazione e il principio di organizzazione. Nella rappresentazione poetica del paesaggio il nesso tra l'oggettività dei fenomeni esterni e la condizione soggettiva che essi evocano è costituito dalla sequenza, dal ritmo, dalla scansione delle immagini spaziali. Il paesaggio è immagine della natura in movimento (cf. Robert 2005). Vi è in tal senso un accordo analogico tra "i movimenti interni" del sentimento umano e la necessità della sequenza temporale. Per il kantiano Schiller la musica rimanda al tempo in quanto forma del senso interno e funge in un certo senso da regola ovvero da schema trascendentale estetico per la poesia. La questione, discussa nella *Matthisson-Rezension*, è ripresa nello scritto *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, in cui si rileva "una duplice affinità della poesia con la musica e l'arte figurativa (*bildende Kunst*). A seconda cioè che la poesia imiti un *oggetto* determinato, come fanno le arti figurative, o produca, come la musica, un certo stato d'animo, senza avere quindi bisogno di un oggetto, essa può venire chiamata rappresentativa (plastica) o musicale" (Schiller 2004, V, p. 735; trad. p. 58).

La rappresentazione poetica del paesaggio può dunque articolare attraverso il mezzo verbale la traduzione simbolica dei moti dell'animo. L'analogia del paesaggio con l'interiorità ha per Schiller una dimensione intrinsecamente musicale. Se da un lato la musica si fonda sulla scansione del tempo, nel paesaggio pittorico il colore, l'ombreggiatura e la composizione delle masse visive corrispondono alla modulazione dei toni e al ritmo di un pezzo musicale, mentre nella lirica paesaggistica si può parlare di una tonalità emotiva dominante. Le sensazioni possono essere rappresentate attraverso la musica nella loro forma. Nella *Matthisson-Rezension* si legge:

> Certamente le sensazioni quanto al loro contenuto non sono suscettibili di rappresentazione, tuttavia lo sono quanto alla loro forma ed esiste effettivamente un'arte generalmente amata e diffusa, che non ha nessun altro oggetto se non tale forma delle sensazioni. Quest'arte è la musica e in quanto la pittura o la poesia di paesaggio risultano musicali, esse sono rappresentazione della capacità di sentire (*Empfindungsvermögen*), quindi imitazione della natura umana. Infatti noi consideriamo ogni composizione pittorica e poetica anche come un genere di opera musicale e la sottoponiamo in parte alle stesse leggi (Schiller 2004, 5, p. 998; trad. p. 87).

La raffigurazione della natura esterna viene così messa in relazione con la più astratta delle arti, la musica, sulla base della considerazione che la musica esprime l'interiorità attraverso la modulazione dei suoni, mentre la pittura e la poesia del paesaggio, con mezzi differenti, creano una modulazione dello spazio che riflette ugualmente una particolare condizione interiore. A proposito dell'effetto musicale di una lirica di Matthisson Schiller scrive: "È il felice accostamento delle immagini, l'armoniosa continuità nella loro successione, è la modulazione e il bel carattere del tutto che ne fanno l'espressione di un determinato modo di sentire, dunque un ritratto dell'anima" (Schiller 2004, V, p. 1005; trad. p. 94). Ciò che fanno il pittore e il musicista è – afferma Schiller – studiare l'analogia tra i fenomeni fisici del suono e della luce con i moti interiori e gli stati d'animo, e ciò consente loro di rappresentare l'umano secondo le leggi che lo regolano.

Bibliografia

Billings J., *Schiller and Opera*, in "Oxford German Studies", 38/1 (2009), pp. 29-43.

Borchmeyer D., 'Zustand des Gemüts versus Gegenstand. Schillers Musikästhetik und das Problem des Klassischen Stils', in P-A. Alt et al. (a cura di), *Prägnanter Moment*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002, pp. 265-273.

Brusniak F., '*Schiller und die Musik*', in H. Koopmann (a cura di), *Schiller-Handbuch*, Kröner, Stuttgart 2011, pp. 175-201.

Dahlhaus C., 'Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik', in A. Auernhammer (a cura di), *Schiller und die höfische Welt*, Niemeyer, Tübingen 1990, pp. 156-167.

D'Angelo P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021.

Fähnrich H., *Schillers Musikalität und Musikanschauung*, Gerstenberg, Hildesheim 1977.

Goehr L., *The Ode to Joy. Music and Musicality in Tragic Culture*, in "Internationales Jahrbuch des deutschen Idealismus", 4 (2006), pp. 527-557.

Günter G., *Schillers musikalische Wirkungsgeschichte. Ein Kompendium*, Metzler, Stuttgart 2018.

Körner Ch. G., *Über Charakterdarstellung in der Musik*, in Id., *Ästhetische Ansichten*, Leipzig 1808.

Nowak A., '*Freiheit in der Erscheinung*. Ästhetische Reflexion und musikalische Erfahrung in Schillers Briefwechsel mit Gottfried

Körner', in H. Geyer et al. (a cura di), *Schiller und die Musik*, Böhlau Verlag, Köln 2007, pp. 35-53.
Pinna G., *Forma e materia. Wilhelm von Humboldt sulla differenza di genere*, in "Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories", 6/1 (2020), 153-182.
Riedel W., *'Der Spaziergang'. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1986.
Robert J., 'Die Kunst der Natur. Schiller Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings Laokoon', in G. Braungart, B. Greiner (a cura di), *Schillers Natur. Leben, Denken und Literarisches Schaffen*, Meiner, Hamburg 2005, pp. 139-154.
Riggs R., *"On the Representation of Character in Music": Christian Gottfried Körner's Aesthetics of Instrumental Music*, in "The Musical Quarterly" 81, 4 (1997), pp. 599-631.
Ritter J., *Landschaft: Zur Funktion des* ätshetischen *in der modernen Gesellschaft,* in Id. *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, pp.141-173; trad. it. in Id., *Soggettività*, a cura di T. Griffero, Marietti, Genova 1997.
Simmel G., *Philosophie der Landschaft*, in *Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918*, vol. I, a cura di R. Kramme, A. Rammstedt, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2001; trad. it. in *Il volto e il ritratto*, a cura di L. Perucchi, Il Mulino, Bologna 1985.
Schiller F., *Sämtliche Werke*, a cura di P. A. Alt et al., 5 vol., Hanser, München 2004.
Schiller F., *La passeggiata. Natura, teoria e storia*, a cura di G. Pinna, Carocci, Roma 2005.
Schiller F., *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, a cura di E. Franzini e W. Scotti, Abscondita, Milano 2014.
Schiller F., *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica edizioni, Sesto San Giovanni 2020.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221475

Engadin *di Gerhard Richter – fare-immagine con l'over-painting*

Elena Tavani*

Abstract

This essay examines the series of over-painted photographs produced by Gerhard Richter at Sils-Maria in the Upper Engadine, brought together in the exhibition *Engadin* (Nietzsche-Haus, 1992 and 2023-2024). Drawing on the notion of a 'Sils/Nietzsche constellation', the author argues that Richter engages – in an elusive, non-citational manner – with the visual and material potential of the Engadine landscapes sedimented in Nietzsche's writings. The essay addresses the technique of over-painting on photographic prints as practised by Gerhard Richter in the *Sils-series*, interpreting it as a shift from 'making-photographs' (*photo-painting*, in which the photograph serves as a projected model on canvas) to 'making-images' (through *oil-on-photograph* technique): by intervening painterly *on* the surface of the photograph, Richter neither imitates nor supplements the analogue image but attacks its representational function, extracting its own chromatic and structural elements and reapplying them in abstract form onto the same print. The result is a second-order doubling – painting superimposed on a reality already technically doubled by photography – generating an unresolved tension between figuration and abstraction, between the objectivity of the mechanical image and the subjectivity of the painterly gesture.

Keywords

Gerhard Richter, Sils-Nietzsche Constellation, image-making, over-painted photographs, absraction.

Circa un secolo dopo Nietzsche, Gerhard Richter è in vacanza a Sils-Maria, nell'Alta Engadina, località che frequenta per più di venti anni, a partire dall'inverno del 1989. Fin qui nulla di particolare, a parte il fatto che Richter è un artista. Tale circostanza potrebbe avere avuto in effetti un qualche ruolo non tanto rispetto alla possibilità, a mio avviso da escludere, che l'artista-Richter incarni l'essere-artista teorizzato da Nietzsche, quanto rispetto a un certo incrocio di influenze, dell'Alta Engadina su Nietzsche e dell'ombra di Nietzsche sull'Alta Engadina, di cui si avverte la presenza nei lavori che Richter effettua durante quei soggiorni. In questo senso farò riferimento a una 'costellazione Sils/Nietzsche' emergente dalla

* Università degli studi di Napoli L'Orientale, etavani@unior.it

produzione *oil-on-photograph* portata avanti da Richter a Sils-Maria. Tale produzione rinvia infatti, sia pure in forma per lo più elusiva e non citazionale, a luoghi e paesaggi riconducibili a Friedrich Nietzsche e alla sua esperienza di Sils, ma con evidenti effetti di straniamento affidati prima alla riproduzione fotografica dei luoghi, e poi al trattamento di sovra-pittura operato materialmente sulle immagini fotografiche di quei siti, che diventano supporto di un'azione pittorica *sui* paesaggi riprodotti.

1. *Nietzsche a Sils-Maria*

Della sua esperienza a Sils-Maria Nietzsche ha lasciato numerose tracce, soprattutto nelle lettere e nella poesia che dedica a Sils. Il paesaggio di Sils-Maria – e un luogo tra tutti, il lago di Selvapiana – vi si presenta carico di estasi sensoriale e illuminazioni improvvise. Proprio sulla riva del lago, nell'agosto del 1881, Nietzsche sarebbe stato colpito dalla intuizione dell'eterno ritorno:[1] una idea 'risolutiva' per disfarsi della metafisica della coscienza e sostituirla con i colori, il ritmo, l'immediatezza della visione.[2] Nel resoconto di Nietzsche è da lì, dallo scoglio a forma di piramide ribattezzato 'pietra sacra' di Zarathustra, che si leva la voce profetica[3]. Nietzsche risiede a Sils Maria, in Alta Engadina, nei periodi estivi tra il 1881 e il 1888. È il periodo nel quale pubblica, tra le altre cose, *Genealogia della morale* (1887) *La gaia scienza* (1882) *Al di là del bene e del male* (1886) *Così parlò Zarathustra* (1883-84, 1, 2, 3). Sils-Maria, dove è stato calcolato che Nietzsche soggiornò in tutto un anno e sei mesi, resta legata soprattutto alla stesura di *Così parlò Zarathustra, Genealogia della morale, Il caso Wagner, Il crepuscolo degli dèi, L'anticristo.*[4]

La prima volta di Nietzsche in Alta Engadina è nel 1879. Per motivi di salute ha chiesto, non ancora trentacinquenne, di essere esonerato dagli impegni accademici all'Università di Basilea. Nei dieci anni trascorsi in quella città aveva stretto importanti amicizie, con Franz Overbeck, Jacob Burckhardt, i coniugi Wagner. Appena giunto in Engadina la descrive ai suoi amici come terra promessa ("das Land der Verheissung"). Nietzsche si sente nel proprio

[1] La pietra si trova in località Surlej presso il lago di Selvapiana.

[2] Su questo tema vedi almeno la nota di G. Colli e M. Montinari in Nietzsche 1986, pp. 401-405: p. 402.

[3] In svariate lettere indirizzate soprattutto all'amico Overbeck Nietzsche manifesta un misto di esaltazione e di prostrazione per la portata della radicale novità di quella che chiama 'la mia teoria': secondo cui, spiega "il mondo del bene e del male è un mondo solo apparente e prospettivistico"; i passaggi sono citati nella *Cronologia (1882-1884)* che correda il volume Nietzsche 1986, pp. 406-412: p. 411.

[4] Come annota e specifica Montinari 2000.

elemento, intimamente e fisicamente "apparentato" a questa natura, come scrive a Overbeck (cf. KGB II/5, pp. 421-424, citato in Pernet 2000). Non gli sembra di stare in Svizzera, ma in un luogo diverso, molto "più a sud", "viel Südlicheres" (cf. KGB II/5, p. 113). La lirica che dedica a Sils diventa una sorta di manifesto del pensiero dell'eterno ritorno:

> Hier sass ich, wartend, wartend, – doch auf Nichts/ Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts/ Geniessend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,/ Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel./ Da, plötzlich, Freundin! Wurde Eins zu Zwei – / – Und Zarathustra gieng an mir vorbei…[5]

Se rileggiamo lo *Zarathustra* tenendo a mente la presenza di tutti questi elementi allestiti come un *setting* per la comparsa di Zarathustra, troveremo più di un passaggio in cui rispuntano le immagini, l'aria, il gioco di luci e ombre del lago di Selvapiana e di Sils, il tempo 'inoperoso' del viandante. Nella *Seconda canzone di danza* ad esempio, Zarathustra dice: guardai "nell'occhio notturno della vita"[6] e "vidi luccicare una barchetta d'oro, una barchetta dondolante e d'oro"; e la Vita di rimando: "abbiamo trovato la nostra isoletta e il nostro verde prato – noi due soli" (cf. Nietzsche 1986, pp. 274-276). Il simbolismo dello scambio di sguardi non può qui evidentemente fare a meno del riverbero dell'increspatura delle acque del lago, del verde tutto intorno, dell'atmosfera sospesa del lago. Al riguardo ci si è anche chiesti se la poesia *Sils-Maria* indichi in direzione della possibilità di una 'sensibilità filosofica' o di una creatività filosofica sollecitata dalla sensibilità (cf. Stigmeier 2018).[7] Si direbbe un falso problema o forse un problema mal posto se riferito a Nietzsche, se solo consideriamo tutti i suoi sforzi per sottrarsi a un'idea di pratica filosofica riconducibile al solo movimento della riflessione – a cominciare dal ruolo che affida al corpo e dunque alla sensibilità come sede del 'sé' e 'mandante', per così dire, anche di pensieri, desideri, sentimenti.[8]

[5] "*Sils-Maria*: Qui me ne stavo e attendevo, nulla attendevo,/ al di là del bene e del male, or della luce/ godendo, or dell'ombra, tutto semplice gioco,/ e lago e meriggio, tutto tempo senza meta./ E d'improvviso, amica! Ecco che l'Uno divenne Due – / – e Zarathustra mi passò vicino…" (Nietzsche 1991, p. 321).

[6] In una versione precedente l'occhio scintillante non appartiene alla vita ma alla donna (la 'beatissima dissipatrice', Z II, 4); il passo è stato successivamente cancellato, cf. Nietzsche 1986 [*Note*], p. 486.

[7] Centrali per Stigmeier concetti come *Spiel*, *See*, *Mittag*, *Zeit ohne Ziel* – gioco, lago, mezzodì, tempo senza scopo – per suggerire l'idea di una creatività filosofica che ha la sua matrice nella sensibilità (*Philosophische Kreativität aus Sensibilität*), cf. in part. pp. 142-149.

[8] Cf. Nietzsche 1986, *Dei dispregiatori del corpo*, nota 11-12, p. 428: "Dietro i tuoi pensieri e sentimenti sta il tuo corpo e il tuo Sé nel corpo: la terra incognita. *Per qual fine* hai *questi* pensieri e sentimenti? Con essi il tuo Sé, nel corpo, vuole qualcosa" [Z I 2, 34, corsivo di N].

2. *La costellazione Sils/Nietzsche in Richter*

Nietzsche fa senza dubbio parte, per Richter, di un manipolo di 'classici' della cultura tedesca che legge in età giovanile e più tardi omaggia includendoli in una serie di ritratti (*48 Portraits*) presentati alla Biennale di Venezia del 1972 (cf. al riguardo Richter 2009h, p. 446).

Di Nietzsche Richter prova a trattenere un certo carattere fortemente materiale e visivo – e non solo musicale-coreutico né solo simbolico – delle immagini che affiorano dagli scritti dei periodi in cui il filosofo soggiorna a Sils-Maria. Al di qua di simbolismi strettamente legati al decorso del pensiero nietzschiano, gli elementi di interesse che Gerhard Richter, un secolo dopo, ha potuto trovarvi, riguardano la forza dei paesaggi dell'Alta Engadina, che gli paiono dotati di un notevole potenziale di fluidificazione e di trasformazione. Al punto da diventare per lui leggibili all'interno di quella che potremmo chiamare 'costellazione Sils-Nietzsche'.

Anche per Richter occorre interrogare il paesaggio, il suo enigma – un po' come aveva fatto Nietzsche – ma stavolta con gli strumenti della pittura, affidandosi alla capacità delle immagini di lasciare affiorare una qualche 'espressione nascente' non però a partire dalla loro componente sensoriale e visiva,[9] come avviene in Nietzsche, bensì dalla sua immagine raffreddata ad opera della riproduzione fotografica. Ciò che Richter trova o ritrova nei paesaggi di Sils-Maria riguarda due aspetti: il fatto che ciò che nasce lo fa in forma di luci e di colori, ritagliando un piano materiale e sensibile per emergere – anche quando mette in sordina, con lo snapshot, l'allerta dei sensi, che invece in Nietzsche prorompe nell'immediatezza – e la circostanza che l'esperienza estetica del paesaggio, andando oltre la prospettiva di un paesaggio che si limiti a inquadrare la natura,[10] consiste nel saper intercettare la forza che anche lo trasfigura mettendo in movimento gli elementi del paesaggio stesso. Questa movimentazione, che Richter riscontra già nelle immagini di *Sils* di Nietzsche, è senza dubbio un fattore di instabilità che 'disturba' il principio di individuazione. L'artista lo rifunzionalizza come sovvertimento visivo – il cui esito, come vedremo, andrà in una direzione specifica, essendo orientato a ottenere un effetto di

[9] Riprendo la formula dalla nota *Zarathustra nell'opera di Nietzsche* di G. Colli e M. Montinari, che parlano di "espressioni nascenti" come di 'riflessi diretti' del fondo dionisiaco, in quanto lo rivelano nella sua immediatezza – come risulta in particolare grazie al tempo musicale e al simbolismo della danza, del suono e della parola presenti in Nietzsche 1986, *Notizie e note*, pp. 399-405: pp. 402-403.

[10] Sul tema del paesaggio come inquadramento e delimitazione cf. le pagine della *Filosofia del paesaggio* di G. Simmel in D'Angelo 2009, p. 42, e nell'introduzione, p. 30.

astrazione attraverso la 'sovra-pittura', esito che non pare poi così distante dagli effetti dell'operazione nietzschiana.

Senza dubbio nelle *Sils-series* ricorrono svariati topoi della cultura germanica, come la stessa figura di Nietzsche o la foresta tedesca. Tuttavia proprio l'operazione di over-painting vuole suggerire il rifiuto da parte di Richter di immagini accettate senza 'dibattito', tanto più se rispecchiano costruzioni ideologiche connotate nella direzione di miti storico-identitari, dato che non può che interrompere (anche) questo tipo di associazioni "re-indirizzando l'attenzione dell'osservatore alla rappresentazione del caso (*chance*)" (cf. Guillermet 2017, p. 196).[11] Un esempio per tutti: la fotografia sovra-dipinta di un paesaggio di Sils inondato di fiocchi di colore simili a neve che paiono portati dal vento e il cui impatto casuale sull'immagine viene in primo piano lasciando sullo sfondo il paesaggio ritratto.

Nel testo che raccoglie l'ingente materiale fatto di interviste a Gerhard Richter e note dell'artista a partire dagli anni Sessanta e pubblicato nel 2009 sono disseminati vari indizi di una 'costellazione Sils/Nietzsche' presente nella sua opera. Tre indizi in particolare. Il primo riguarda il tema della luce e il modo in cui questa luce suscita l'impressione del "sud-nel-nord" (cf. Richter 2009f, p. 296). Il secondo indizio riguarda l'idea dell'eterno ritorno dell'uguale, che l'artista riformula sottolineando come ciascuno (non solo gli artisti) corrisponda alla generazione continua della natura producendo la sua propria natura ("We make our own nature"), con tutte le possibili varianti culturali.[12] Vi è poi, come terzo indizio, il modo in cui Richter fa 'pittura di paesaggio', e cioè tentando di configurare il paesaggio "come un principio contingente ma generativo, mettendo al centro la sua natura instabile e proliferante" (Guillermet 2017, pp. 195-196; trad. mia). Il secondo e il terzo indizio sono vasi comunicanti e la posta in gioco è la dinamica delle 'emergenze', tra contingenza naturale ed elemento casuale 'organizzato'.

Accade dunque che proprio nelle *Sils-series* il fattore casuale venga assunto come procedura formale. Poiché deve trattarsi, come

[11] La precisazione di Richter va letta, spiega Guillermet, nel contesto di una vivace polemica nei confronti di alcuni artisti tedeschi che viceversa avevano indugiato su alcuni topoi della cultura e della storia germanica, sollevando qualche sospetto apologetico. Particolarmente esplicita la polemica con artisti come Anselm Kiefer, soprattutto rispetto alla sua produzione di fine anni Settanta inizio anni Ottanta. Vedi i casi, che ricorda Guillermet, di *Markischer Sand, Sand of the Brandenburg March 1980-82*, esposto in Documenta 7, 1982 e di *Hermann's Battle* (1978-80), che rievoca una sconfitta storica inflitta dalle tribù germaniche alle legioni romane nel primo secolo d.C.

[12] Siamo a un anno dalla mostra di Richter alla Nietzsche-Haus di Sils del 1992 (cf. Richter 2009f, p. 304). Sul filtro della cultura nella percezione della natura si è soffermato Paolo D'Angelo 2009, *Introduzione*, pp. 7-38: pp. 8-9.

abbiamo appena visto, di una 'generative randomness' e non di un semplice affidarsi al contingente (cf. Guillermet 2017, p. 196),[13] occorre avviare procedure adatte allo scopo. In prima istanza Richter collega esplicitamente la casualità generativa della pittura a una attitudine di tipo mimetico, a un fare-come la natura da parte della pittura: "painting like nature, painting as change, becoming, emerging, being there, thusness" (cf. Richter 2009d, p. 142). Ma decisivo è il passo ulteriore che viene fatto: questo elemento casuale, 'ostinato' dell'evento naturale o pittorico, che Richter associa al paesaggio, va spinto nel campo dell'astrazione. E qui il riferimento va a Cage, alla musica aleatoria e alla sua capacità di ricavare suoni e musica dalla 'coincidenza' di eventi sonori o silenzi fortuiti. Secondo Richter Cage seppe ideare un sistema ingegnoso per costruire strutture a partire da una abbondanza di eventi insignificanti ("from dumb abundance"). Le sue composizioni, osserva, non mirano mai a una totale appropriazione di un evento acustico casuale (cf. Richter 2009i, p. 461): Cage parte da una premessa impossibile (lasciare tutto al caso), poi mette così tanta attenzione alla realizzazione di un lavoro che anche la sequenza più banale finiva per essere "a highly artificial product". In altre parole la coincidenza diventa metodo (cf. Richter 2009h, p. 446).

Sulla scorta delle sollecitazioni che gli derivano dal lavoro di Cage, la preoccupazione principale di Richter non è solo quella di evitare ogni attribuzione di intenzionalità all'emergere del caso, ma anche quella di trovare un metodo per 'trattare' la contingenza. E senza dubbio il metodo delle over-painted photographs aspira a questa condizione. Portando l'astrazione ad ampliare il suo territorio fino a diventare un alias dell'artificio.

3. *Engadin – dal fare-foto al fare-immagine*

Le *Sils-series*, ovvero le fotografie sovra-dipinte scattate a Sils-Maria, avrebbero costituito il nucleo di due personali di Richter alla Nietzsche-Haus di Sils, la prima nel 1992 e la seconda nel 2023-2024.[14] Nelle pagine introduttive a *Engadin*, il catalogo di quest'ultima mostra, Dieter Schwarz ha evidenziato la linea di continuità che conduce, sotto il profilo del processo tecnico, dal *photo-painting*

[13] L'autore vi legge anche un modo di rianimare il potenziale del 'genere del paesaggio'.

[14] La prima mostra alla Nietzsche-Haus ebbe luogo dal luglio 1992 al marzo 1993 e sempre del 1992 è il libro d'artista che Richter pubblicò intitolandolo "Sils". La mostra è stata di recente riproposta, sempre alla Nietzsche-Haus e al Museo Segantini dal 16 dicembre 2023 al 13 aprile 2024. Da notare che alcune overpainted photographs erano state incluse nella versione del 1989 dell'*Atlas* di Richter (cf. Richter 2015).

alle *over-painted photographs*. Nel photo-painting, il motivo della foto veniva proiettato su una tela, con una tecnica che ricorda la camera oscura di Vermeer, per ottenere la quadrettatura dell'immagine e una sorta di disegno diviso in sezioni sulle quali l'artista poteva intervenire in vario modo. Inoltre quando Richter 'copiava' foto seguendo questa procedura, dipingeva a lato dell'immagine una striscia verticale di vari colori, con la funzione di creare una sorta di campionatura di colori ad olio corrispondenti alle caratteristiche cromatiche della foto. Dopo un certo tempo, racconta, "Richter notò che queste campionature di colore avevano una propria attrattiva sotto il profilo visuale. Cominciò così, al termine della giornata di lavoro, a giocherellare sulle foto con gli avanzi di colore, usando tutti i possibili strumenti a portata di mano nel suo studio".[15] Con tergi vetro, spatole, rastrelli, oltre naturalmente a pennelli di vario formato, può avere così inizio *l'oil-on-photo process* che, una volta effettuata la scelta della foto e stabilita la palette dei colori dovrà passare a dosare la consistenza del colore e verificare la capacità della foto di 'accettare la procedura' (cf. Schneede 2008, p. 194).

La tecnica del *photo-painting*, cioè la pittura realizzata a partire da una foto, impegna Richter a partire dagli anni Sessanta. La sua attitudine nei confronti della fotografia è già duplice, ma secondo una modalità che sarà rovesciata nell'*oil-on-photograph*. Il che a mio giudizio non può che ridimensionare la prospettiva di una continuità tra le due tecniche. Da un lato vi è una sorta di riconoscimento della autorità documentaria delle foto, considerate le 'immagini legittime' della realtà, e capaci anche di assumere un valore 'devozionale', nel momento in cui le esponiamo all'interno delle nostre case (cf. Richter 2009f, p. 296). D'altro lato l'interesse va alle diverse caratteristiche formali dell'immagine fotografica rispetto all'immagine pittorica: la foto, purché si tratti di uno snapshot senza pretese artistiche, offre a Richter una visione diversa, libera da criteri convenzionali associati all'arte, come lo stile o l'esperienza personale dell'artista e diventa una sorta di modello da imitare. Di qui l'intenzione di far assimilare alla pittura questi aspetti della fotografia attraverso il photo-painting: un tentativo, come afferma egli stesso, di 'fare foto' attraverso la pittura (cf. Richter 2009b, p. 59).[16] In questo 'fare foto' copiando fotografie sono già presenti

[15] Cf. l'introduzione di D. Schwarz a *Gerhard Richter 'Engadin'* (Schwarz 2023, pp. 21-28: pp. 24 e 27-28).

[16] Occorre però anche ricordare che Richter prende le distanze da forme di iperrealismo nella riproduzione pittorica della foto: "I don't copy photographs laboriously, with painstaking craftsmanship […] I paint like a camera.." (Richter 2009a, p. 32); ma non sono, precisa, "in competizione" con la macchina fotografica, come avviene per i pittori iperrealisti (cf. Richter 2009d, p. 151).

diverse componenti strutturali della pittura di Richter soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, l'informale, l'astrazione, la sfocatura, il dettaglio isolato e portato fuori dal contesto, come anche incursioni nel genere di 'history painting' di stampo americano, come nella nota serie *18 ottobre 1977*.

Tuttavia, con le over-painted photographs cambia tutto: la tecnica e il modo di rapportarsi alle foto da parte dell'artista. In breve, credo che questa novità possa essere così sintetizzata: con le *over-painted photographs* Richter passa da un 'fare-foto' – nel senso sopra descritto, e cioè un copiare, un 'abmalen' a partire da una foto che, opportunamente proiettata sulla tela, fornisce il 'disegno' preparatorio della pittura[17] – a un 'fare-immagine' contro l'oggettività (e autorità) dell'immagine analogica prodotta tecnicamente e contro l'integrità di tale immagine. L'attacco è dunque rivolto innanzitutto alla funzione rappresentativa e di raffigurazione della realtà da parte della fotografia ma viene poi portato anche al cuore dell'immagine con un procedimento che estraendo e isolando dalla stessa fotografia alcune sue componenti formali e visive (luministiche, cromatiche, compositive) le ri-applica in forma di pittura *sulla* stampa della foto, così da fare in qualche modo esplodere l'immagine ad opera dei suoi stessi elementi. Rendendo in tutto o in parte irriconoscibili i dati figurativi registrati e fissati dalla foto, ora soffocati da densi strati o insistenti schizzi di colore che vanno a ricoprire parti spesso consistenti dell'immagine sottostante, il fare-immagine di Richter ribadisce l'orientamento in direzione dell'astrazione della sua pittura mettendola ora esplicitamente lavorare *contro* l'elemento figurativo dell'immagine risultata dallo scatto fotografico. Poiché "nasconde e rivela a un tempo il dettaglio percettivo o memoriale da salvare" (Schneede 2008, pp. 196-198), la sovra-pittura diventa propriamente "un gesto che genera un insieme di associazioni, che giocano con e contro l'immagine situata al di sotto di loro" – come avviene nel 'wave treatment' che inonda scene di bagnanti sulla spiaggia con strisce compatte di colore verde o blu (cf. Hustvedt 2008, pp. 74-75).

4. *Raddoppiamento e paesaggio*

La tecnica posta in essere dalle over-painted photographs risponde dunque, oltre che a una evoluzione interna alla pittura di Richter del rapporto tra fotografia e pittura, a una chiara strategia

[17] In una *Nota* Richter spiega il senso del suo basare i soggetti dipinti su fotografie "by painting from photographs I was relieved of the need to choose or construct a subject" (Richter 2009e, p. 162).

di raddoppiamento. Ri-produzione dell'immagine che ne cattura il disegno per poi intervenire nelle sue soglie interne (photo-painting) e poi ri-facimento o riattivazione in parallelo della soglia tra fotografia e pittura e di quella tra figurazione e astrazione, soglie da trovare e sovrapporre l'una all'altra (over-painted photographs). Senza dubbio anche quella di Richter è una ricerca che mette in opera quel principio o valore estetico che Paolo D'Angelo ha efficacemente descritto in termini di reduplicazione o raddoppiamento dell'esperienza, operazione che ricopre un ampio ventaglio di possibilità: intensificazione, supplemento o riserva di esperienza, imitazione di azioni (cf. D'Angelo 2011, in part. pp. 78-87). Ma nel caso di Richter e delle fotografie sovra-dipinte che caratteri assume il raddoppiamento? La chiave di tutto sembra risieda, ancora una volta, nel paesaggio o per la precisione proprio nella 'pittura di paesaggio' che interessa direttamente la produzione di Richter. Jean-Philippe Antoine arriva a suggerire che in Richter "landscape is the obligatory passageway leading painting to abstraction" (cf. Antoine 1995, p. 88).

Ma procediamo per gradi. Sebbene Richter dipinga paesaggi e nature morte negli intervalli dalla pittura di quadri astratti, che lo assorbe quasi completamente, la pittura di paesaggio gli dà l'opportunità di ricavare dalla natura dettagli forniti di una "logica" che vorrebbe, dice, "vedere anche nell'astrazione" (Richter 2009d, p. 146). La pittura di paesaggio diventa un esercizio di astrazione, il che si accorda molto bene con metodi di pittura 'quasi-meccanici' (cf. p. 153), facilmente riconoscibili sia nel photo-painting che nell'oil-on-photograph. Ma queste circostanze ci aiutano a verificare se e in che misura il paesaggio diventi in Richter un 'passaggio obbligato' verso l'astrazione pittorica, come suggerisce Antoine? In realtà non basta e bisogna ricorrere a un ulteriore aspetto concernente le scelte di Richter in materia di pittura di paesaggio.

Sotto certi aspetti Richter manifesta un interesse piuttosto ampio per la tradizione della pittura di paesaggio e anche per i suoi antecedenti, dove cioè il paesaggio è ancora soltanto uno sfondo per un soggetto a carattere sacro – come dimostra la copia dell'*Annunciazione* di Tiziano, dipinta da Richter in cinque varianti (*Titian's Annunciation: Annunciation after Titian*, 1973). Ciò non toglie tuttavia che l'interesse e la vicinanza nei confronti della pittura romantica di paesaggio non solo resti preminente ma evolva nel tempo, come attestato dalle due serie dedicate al tema della foresta, intitolate entrambe *Wald-series*, la prima del 1990 e la seconda del 2005.

Inoltre è anche evidente che le preferenze di Richter riguardino un certo stile contrastivo nell'organizzazione del paesaggio, tipico della pittura di paesaggio romantica. In una intervista del 1999 Richter ammette non solo che i suoi paesaggi abbiano "collegamenti con il romanticismo", ma di avere concepito alcuni di essi come un omaggio dedicato a Caspar David Friedrich (Richter 2009g, pp. 347-348). In particolare nella seconda *Wald-serie*, del 2005, la relazione con Friedrich si fa interna al tessuto delle immagini, e non resta a livello di somiglianza superficiale come nella prima *Wald-serie*, del 1990.[18] Un altro dipinto molto noto, all'interno della fase in cui la pittura di paesaggio di Richter risulta, per così dire, più assimilativa di motivi romantici, è *Wasserfall* del 1997, basato su una foto scattata nei dintorni di Fex Curtins, dove si crea un contrasto drammatico tra il chiarore dell'acqua spumeggiante della cascata, la roccia scura nel campo centrale e il picco montuoso verde chiaro in lontananza (cf. Schwartz 2023, p. 25). Un contrasto molto simile lo troviamo in un'opera che ci riporta alla *Sils-series*, una fotografia sovra-dipinta della Val Fex, che ritrae in lontananza il Pizzo Cappuccino (1992). Qui la sovra-pittura fa diventare invernale il paesaggio montano estivo, con ampie distese di neve bianca e leggere coltri di nebbia dipinte nel corpo centrale della foto, mentre sul lato sinistro dell'immagine prende corpo l'illusione di un orrido, una profonda e frastagliata spaccatura scura che scende a strapiombo nel corpo della montagna (cf. Schwartz 2023, p. 33).

Evidentemente lo stile contrastivo che tanto colpisce il Richter ammiratore di Caspar David Friedrich è anche quello che egli stesso adotta in termini di tecniche di raddoppiamento. Vi sono due costanti del raddoppiamento praticato da Richter con gli strumenti della pittura: il fatto di lavorare sul dato di una realtà già raddoppiata tecnicamente dalla fotografia, e il lavoro di scomposizione dell'immagine nei suoi elementi – scomposizione che interessa, sia pure con valenze diverse, sia la fotografia sezionata in riquadri nella fase preliminare del *photo-painting*, quella della *camera obscura*, sia la fotografia scomposta nei suoi elementi cromatici e strutturali nella fase preliminare dell'*oil-on-painting,* quella che prelude all'irruzione di colori sulla stampa della foto. Senza dubbio si tratta di un raddoppiamento che sopravanza il piano di esperienza-con-le-immagini reso disponibile dalla tecnologia della macchina fotografica e basato sul presupposto di una riproduzione 'oggettiva' della realtà.

[18] La prima *Wald series* (1990) si compone di 4 dipinti di grande formato (340 x 260); la seconda *Wald series* (2005) di 12 dipinti di formato minore (197 x 132). Sulla diversa natura dell'influenza esercitate su Richter da C.D. Friedrich nelle due *Wald series*, cf. Richter 2009l, p. 516.

Come che stiano le cose rispetto al valore veridico dell'immagine fotografica, ciò che emerge dall'operazione di sovra-pittura è un raddoppiamento sovraimposto a un'immagine che già raddoppia il reale. Qui il colore sovra-dipinto stabilisce una sorta di interlocuzione, violenta o giocosa, con luci, ombre, sfumature, colori già presenti nel tessuto della fotografia. I singoli elementi cromatici estratti in via preliminare dalla foto si ripresentano in primo piano, si raddoppiano, in bande compatte di colore che censurano parte dell'immagine fotografica. Si tratta in ogni caso di elementi che appartengono propriamente non al paesaggio ma all'immagine fotografica di quel paesaggio, una immagine che fin dall'inizio conta più come testo visivo che non come riproduzione di un paesaggio quale che sia. L'over-painting ha il potere di farli affiorare e di farne affiorare la potenziale forza dirompente e destinata a restare latente finché prevale la funzione rappresentativa della fotografia.

Dipingere *su* una foto, così Botho Strauss, diventa gesto anarchico, animato da un impulso "fotoclastico" di protesta contro la qualità rappresentativa delle foto ma soprattutto contro il potere della fotografia di fissare un "every-yesterday": utilizzando la "qualità fluida della pittura" diventa possibile rompere l'incantesimo di tutti i nostri 'ieri' riportando a nuova vita l'immagine bloccata, fossilizzata, paralizzata della foto (cf. Strauss 2008). L'attacco all'immagine fotografica *è* un attacco alla struttura dell'ordine 'preesistente', caratteristica che significativamente Richter associa al romanticismo pittorico (cf. Richter 2009d, p. 155). Ciò che Richter mette al centro del processo di raddoppiamento della pittura risulta essere infine proprio un dibattito, una *Auseinandersetzung*, un dialogo-contrasto tra fotografia e pittura, con la pittura che si confronta, investita di un valore di soggettività, con il valore di realtà e di oggettività della fotografia, mentre anche cerca un dialogo nel rimando, da una all'altra, di qualità cromatiche e strutturali, nella forma di un match tra figurazione e astrazione, con sempre nuovi motivi e ragioni di raddoppiamento.

In forma del tutto abbreviata: in Richter il raddoppiamento fa un giro largo, si potrebbe dire. Inizialmente va in una direzione che in parte diverge dalla direzione della riflessione soggettiva – quella messa in evidenza ad esempio da Hegel, per il quale vale principalmente l'esigenza, per lo spirito, di ritrovare se stesso nella estraneità della natura, per potere infine affermare che il reale è razionale – ma poi in certo modo la recupera, mettendola però sotto il segno, paradossale, dell'astrazione. Questo aspetto emerge con forza nella postura assunta da Richter nei confronti di quella 'esteriorità' che è il paesaggio naturale. L'esito paradossale del raddoppiamento è

che una qualche verità soggettiva e cioè non-naturale per Richter, non può che trovare spazio in direzione della cancellazione del paesaggio e dunque dell'astrazione. Con queste premesse proprio l'elemento di astrazione che emerge dal dipinto o dalle fotografie sovra-dipinte rivela il fattore soggettivo che è intervenuto, l'artificio che corregge e quindi si impone sul casuale contingente – magari proprio sul casuale fissato dallo scatto fotografico (cf. in particolare Richter 2009f, p. 296) – *con* una propria casualità 'organizzata'.

Bibliografia

Antoine J.-P., 'Photography, Painting and the Real', in G. Koch et al. (eds.), *Gerhard Richter*, Dis Voir, Paris 1995, pp. 51-89.

D'Angelo P. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009.

D'Angelo P., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Guillermet A., '*Painting like Nature' Chance and the Landscape in Gerhard Richter's* Overpainted Photographs, in "*Art History*", 40/1 (2017), pp. 178-199.

Hustvedt S., 'Truth and Rightness', in M. Heizelmann (ed.), *Gerhard Richter, Overpainted Photographs*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008, pp. 73-78.

Montinari M., 'Nietzsche in Italien', in A.T. Schaefer (hg.), *Nietzsche. Süden*, Haymon, Innsbruck 2000, pp. 21-24.

Nietzsche F. *Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe* [KGB], a cura di G. Colli and M. Montinari, De Gruyter, Berlin-New York, 1975-2004.

Nietzsche F., *Così parlò Zarathustra*, vol. VI, tomo I, edizione critica a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1986.

Nietzsche F., *La gaia scienza, Idilli di Messina e Frammenti postumi (1881-1882)*, vol. V, tomo II, edizione critica a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1991^2.

Pernet M., 'Nietzsche und Sils-Maria. "Ein Reichtum an Farben und hundert Mal südlicher darin als Turin"', in A.T. Schaefer (hg.), *Nietzsche. Süden*, Haymon, Innsbruck 2000, pp. 32-35.

Richter G., *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009.

Richter G., 'Notes 1964-1965', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009a, pp. 29-35.

Richter G., 'Interview with Rolf Schön (1972)', in in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009b, pp. 59-61.

Richter G., 'Notes 1985', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009c, pp. 140-144.
Richter G., 'Interview with Dorothea Dietrich (1985)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009d, pp. 145-158.
Richter G., 'Notes 1986', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009e,
Richter G., 'Interview with Hans Ulrich Obrist (1993)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009f, pp. 288-311.
Richter G., 'Conversation with Paolo Vagheggi (1999)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009g, pp. 347-348.
Richter G., 'Interview with Babette Richter (2002)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009h, pp. 440-449.
Richter G., '*War Cut* Interview with Jan Thorn-Prikker (2004)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009i, pp. 456-463.
Richter G., 'Interview with Jeanne Anne Nugent (2006)', in *Text. Writings, Interviews and Letters (1961-2007)*, edited by D. Elger e H.-U. Obrist, Thames and Hudson, London 2009l, pp. 510-516.
Richter G., *Atlas in 5 Bänden*, a cura di Helmut Friedel, König Verlag, Köln 2015.
Schneede U. M., 'Reality, the Photograph, the Paint and the Picture', in M. Heizelmann (ed.), *Gerhard Richter, Overpainted Photographs*, Hatje Cantz, Ostfildern 2008, pp. 193-201.
Schwarz D. (hg.), *Gerhard Richter 'Engadin'*, Hauser&Wirth, Zurich 2023.
Stigmeier W., '*Wie ist philosophische Sensibilität möglich? Anhaltspunkte in Nietzsches' Gedicht* Sils-Maria', in B. Liebsch (hg.), *Sensibilität der Gegenwart. Wahrnehmung, Ethik und politische Sensibilisierung im Kontext westlicher Gewaltgeschichte*, Meiner Verlag, Hamburg 2018, pp. 129-149.
Strauss B., 'The Painter Breaks the Spell', in M. Heizelmann (ed.), *Gerhard Richter, Overpainted Photographs*, Hatje Cantz, Ostfildern 2008, pp. 203-207.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221552

Sentieri nel bosco: da Stifter a Sebald

Salvatore Tedesco*

Abstract
The intertwining of garden philosophy, theological-political themes, and the question of temporality is at the heart of this short contribution, which aims to frame the context of aesthetic and eschatological reflection within which W.G. Sebald's conception of the literary landscape fits.

Keywords
Garden, temporality, Sebald, Eden, political theology

Le brevi osservazioni che seguono si pongono in dialogo con il lavoro che in questi decenni è stato portato avanti da Paolo D'Angelo nel campo dell'estetica della natura e del paesaggio[1]; un lavoro che costituisce notoriamente una delle linee portanti della riflessione estetologica italiana degli ultimi decenni e che per quanto mi riguarda direttamente – aggiungo con piacere e gratitudine – ha accompagnato le mie ricerche sin dagli anni della mia formazione nel dottorato guidato da Luigi Russo, e sino ai tentativi più recenti portati avanti all'insegna di una ecoestetica e di una estetica della biodiversità nel gruppo di ricerca palermitano insieme con le colleghe Elisabetta Di Stefano e Valeria Maggiore (Maggiore & Tedesco 2023; Di Stefano & Mantoan 2024).

A fronte delle ricerche di Paolo D'Angelo, le note che seguono si muovono quasi per intero attorno a uno dei più interessanti lavori critici di W.G. Sebald, *Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke* (Sebald 1994).

Il richiamo che Sebald effettua all'escatologia, per un verso, e quello a una composizione della luce (prima che del colore) che metta insieme e però anche a contrasto tra loro chiarore e oscurità, per l'altro verso, vale già a individuare – ed è questo il senso del contributo che qui si vuole offrire – lo spazio di movimento teorico del discorso sul giardino.

* Università degli studi di Palermo, salvatore.tedesco@unipa.it
[1] Si vedano almeno D'Angelo 2001, 2009, 2010, 2021.

Dialettica dell'escatologia: è infatti impossibile pensare al 'giardino' senza fare riferimento al 'Paradiso terrestre' perduto o anche dimenticato o respinto o ricercato in una dimensione religiosa e forse trascendente, o viceversa terrena e immanente, ma tale insomma da portarci a sentire sempre in qualche modo la dimensione del 'Giardino' nella formulazione di una qualche poetica del giardino. Il discorso, che per un verso vale a individuare comunque un 'luogo' ricercato o perduto o ritrovato dalla *comunità umana* o da una sua componente elettiva, vale con urgenza ancora maggiore nel *nostro tempo*, cioè alla luce della crisi ecologica, della teorizzazione dell'Antropocene, delle possibilità e delle minacce che appaiono caratterizzare il presente.

Il discorso sul 'Giardino' insomma si pone sempre fra teologia, politica ed estetica, come esemplarmente illustrato, del resto, da uno studio di Giorgio Agamben, *Il Regno e il Giardino* (Agamben 2019), che di nuovo indicherei senz'altro fra i riferimenti immediati per la lettura dell'ambito tematico qui inteso.

Per parte mia e in tutta brevità proverei a indagare questa dimensione teologico-politica del Giardino alla luce dell'estetica nel senso specifico del riferimento all'*aisthetis*, se vogliamo al 'vissuto estetico', che anzitutto ci si offre secondo due dimensioni: quella della temporalità e quella propriamente percettiva.

Quanto al primo aspetto, due questioni stranamente ma strettamente si incrociano: 'perduto', 'ricercato' e così via, significa che nel caso del Giardino/Paradiso abbiamo a che fare con un 'luogo' in quanto tale indubbiamente 'esterno' alla *definizione* di cosa sia l'essere umano, eppure essenziale alla comprensione della sua *natura*; parlare del Giardino e della perdita significa rinviare a una *condizione* umana che tuttavia ben lungi dall'essere statica si manifesta dinamicamente, anzi temporalmente: e proprio per questo il discorso appare oggi riguardarci *con urgenza*.

A questo primo intreccio fra natura e tempo (del giardino e umano!) corrisponde una domanda ben profondamente radicata in tutti i dibattiti sul 'Paradiso perduto': *Quanto tempo risiedette l'uomo nel Paradiso terrestre*?

Se una risposta 'classica' ci parla di un tempo di *sei ore*, dietro il velo della formula di tale risposta se ne celano due ben più impegnative: per un verso si direbbe che lo *stare* dell'essere umano nel Paradiso terrestre si sottragga al computo del tempo, istituisca una condizione extra-temporale e specificamente extra-storica, propria dell'uomo se non altro come *promessa*, eppure ormai perduta. Per l'altro verso si direbbe che queste *sei ore* alludano quasi a una tangenza geometricamente descrivibile tra la circolarità conchiusa

della dimensione edenica e la linearità della retta del tempo, *figure* destinate appunto a toccarsi in un solo punto per poi divergere definitivamente con l'iscriversi della vita umana (dopo la *caduta*, frutto del peccato originale) nell'ambito della storia. Già per alcuni interpreti medioevali, del resto, il soggiorno di Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre è una mera *possibilità*, irrealizzata, invalidata ed espulsa essa stessa fuori dal tempo vissuto a causa dell'*evento* del peccato originale.

Abbiamo parlato di temporalità, ma si tratta, a ben vedere, di un tempo assai peculiare per il fatto stesso di essere il *tempo* proprio di un *luogo*, anzi del Luogo per eccellenza (come emerge nella rappresentazione dantesca del Paradiso terrestre, su cui si vedano anche le osservazioni del citato Agamben). Dunque, direi quasi, un tempo la cui peculiare chiusura formale è data dal *luogo-giardino*. Per questo verso non sorprenderà che 'un' luogo del manifestarsi del giardino, un suo topos teorico ma anche strutturale e persino architettonico, diventi – nelle più svariate culture – la figura del labirinto, che è appunto il luogo in cui il tempo si chiude, si avvolge (il filo di Arianna) in spazio.

Si avvolge, o meglio si avvolge e si svolge nuovamente: nel suo bellissimo libro sulla figura del labirinto, Károly Kerényi (1950) descrive il percorso misterico della *geranos*, la *danza delle gru*, come il progressivo inoltrarsi all'interno dello spazio chiuso del labirinto, sino all'avvolgersi dei danzatori in figura di una *spirale*, raggiunto il centro della quale la marcia prosegue rivolgendosi indietro in senso inverso, sino a fuoriuscire all'aperto, designando così il percorso stesso la vicenda dell'occultamento nella morte e la *matrice* della vita oltre la morte.

Allo stesso orizzonte di senso fa riferimento la figura della *melagrana*, frutto eccelso del giardino, presente certo nell'iconografia cristiana in innumerevoli raffigurazioni della Vergine con il Bambino, ma non meno rilevante già a partire dall'antico e dal mito, in quanto frutto caratterizzante della vicenda di Proserpina, che avendone mangiato presso la casa di Ade, vive per una parte dell'anno fra i vivi con la madre, e una parte dell'anno nelle dimore infere del marito.

Dunque il tempo del giardino ci parla della natura umana e del suo divenire, della sua caduta e della sua restaurazione, e ci parla anche di vita e di morte, di comunità dei vivi e di ciclicità della vita.

La dimensione *aisthetica*/percettiva del Giardino non è meno rilevante, ed è in particolare la Patristica a darne conto – con ciò (sia detto prima ancora di introdurre la ridottissima casistica cui faremo riferimento) certificando l'abbandono di un ordine valoriale

cosmocentrico antico, per il quale tali elementi estetico-percettivi sarebbero stati semplicemente marginali perché ontologicamente non rilevanti.

Non in questo modo stanno le cose per i Padri del Cristianesimo, ed è così che già Sant'Ambrogio riconnette tra loro le figure di Adamo ed Eva come le due facoltà dell'anima "*nous*" ed "*aisthesis*" (Ambrogio 1984), mentre nel caso della riflessione sulla questione del peccato originale la dimensione sensibile dell'esistenza umana dei nostri Progenitori nel *Giardino* viene radicalizzata sino al punto che troviamo un *paradigma vegetativo* che si attiva in coloro (Sant'Anselmo, Sant'Agostino) che teorizzano che la natura umana si sia corrotta per effetto della "propagazione" del peccato originale. Come ricorda ancora Agamben, non solo si fa uso in questi casi di un verbo che in origine significa "piantare un virgulto", ma coerentemente a ciò e all'ambientazione in un Giardino che è ormai anzitutto il luogo in cui si compie la corruzione del genere umano tramite il peccato, si parla del peccatore come *mala arbor* e dell'uomo che riceve la grazia divina come *arbor bona* (Agamben 2019, p. 38).

La nascita dell'estetica moderna – ci sia concesso qui un salto cronologico che è anche una cesura tematica assai netta – sembra nel caso della riflessione sul giardino portare il segno, assai più che di un processo di *secolarizzazione*, di una vera e propria *neutralizzazione* dell'ambito teologico-politico prima ravvisato.[2] È questo, almeno, quanto vale constatare specie con riferimento al dibattito più direttamente pertinente la ritraduzione che avviene a fine Settecento del secolare interesse per il giardino in una filosofia dell'arte, come si rileva sul versante anglofono del dibattito sul *pittoresco* (Price 1794; Gilpin 1782-1800), che pone dichiaratamente gli effetti estetici del giardino sentimentale all'inglese in relazione con il modello artistico della pittura (ampie scenografie, l'apparenza della natura selvaggia, forti effetti coloristici e luminosi che già ci accostano ai temi sebaldiani da cui abbiamo preso le mosse), facendo sì che l'esperienza del giardino trapassi anzitutto in *contemplazione visiva*.

Analogamente, per questo verso, avviene nell'ambito filosofico tedesco. Ed è così che l'*arte del giardinaggio* viene intesa da Hegel[3] all'interno di una rigorosa riconduzione dell'estetica alla filosofia dell'arte, e dunque in relazione agli sviluppi sistematici interni

[2] Alludo così con tutta la libertà del caso alle questioni terminologiche proprie di Schmitt 1972.

[3] Sulla *magna quaestio* delle lezioni da Hegel dedicate all'estetica, sulle redazioni dei quaderni e sul dibattito internazionale di questi decenni, nonché specificamente sulla questione dell'estetica naturale in Hegel, si veda la preziosa introduzione di Paolo D'Angelo in Hegel 2000.

dell'arte, per cui dalla considerazione dell'architettura, anch'essa per Hegel anzitutto *arte visiva*, che elabora un materiale "pesante, plasmabile esclusivamente in base alle leggi della gravità" (Hegel 2012, p. 1575), si effettua un transito al giardinaggio nel quale a giudizio di Hegel coesistono un principio architettonico che si esprime nel giardino francese, cioè nella simmetria, nella struttura e anzitutto nelle *pareti vegetali*, e un principio pittorico, che si manifesta in quei parchi (all'inglese) nei quali troviamo "un dipingere che mantiene gli oggetti nella loro naturalità e tende a imitare la grande libera natura" (Hegel 2012, p. 1735).

Non stupisce poi granché il fatto che – a dispetto di ogni proclamata distanza dal vituperato Idealismo – la filosofia dell'arte di Schopenhauer si tenga in assoluta prossimità alle coordinate hegeliane: per Schopenhauer infatti l'architettura (che si limita a elaborare il peso e la resistenza del materiale) occupa uno dei gradi più bassi nell'ambito dell'*oggettività della volontà*, mentre il grado più elevato di tale presentazione oggettiva della volontà spetta appunto al giardinaggio "che corrisponde alla natura vegetale" (Schopenhauer 1991, p. 258). Più che l'incipiente 'soggettivazione' della materia dovuta alla transizione dal materiale inanimato dell'architettura a quello vivente del giardinaggio, l'aspetto forse interessante del discorso di Schopenhauer sta però nel fatto che qui al riferimento all'architettura si associa quello all'*idraulica artistica*, forma di elaborazione del peso che anziché con la pesantezza del materiale scultoreo si esercita con le masse d'acqua, e che per altro verso fornisce il nutrimento necessario alla vegetazione stessa.

Se a questo punto teniamo presente questa duplice connessione di 'antefatti', e dunque – pur nella pochezza del quasi nulla che è stato possibile in tutta brevità metterne qui in luce – la connessione fra il piano metafisico in cui si articola una teologia politica e un piano speculativo che si mette alla prova in una filosofia dell'arte, non sorprenderà che lo sviluppo della letteratura moderna mitteleuropea e specificamente austriaca e tedesca sul giardino possa sostanzialmente essere ben descritto da un titolo certamente estremo come quello del volume di Sebald che contiene il saggio citato in apertura, e che porta il titolo assai significativo *Die Beschreibung des Unglücks*.

Non è casuale la scelta da parte di Sebald della figura di Adalbert Stifter, scrittore che rappresenta da molti punti di vista l'incarnazione del gusto piccolo-borghese del Biedermeier, e dunque di un tentativo di riportare la 'grande Arte' della tradizione filosofica dell'epoca eroica idealistico-romantica appena precedente alla misura affidabile del 'focolare domestico'.

La dinamica teorica qui intesa da Sebald emerge in modo ancor più evidente nel titolo del primo lavoro letterario che lo stesso Sebald pubblicò pochi anni dopo quel volume, cioè il poemetto che porta il titolo tedesco *Nach der Natur*, che può certo essere correttamente inteso *Secondo natura* (Sebald 2009),[4] a condizione di intendere che quel riferimento a una poetica addirittura desueta dell'*imitazione della natura* coesiste con l'investigazione di ciò che viene *dopo la natura*, ovvero secondo il cliché consueto la 'cultura', la 'storia', ma *imprimis* per Sebald l'umano *allontanamento dalla natura*, orizzonte che risulta dolorosamente perduto nelle stesse modalità di un *divenire essere umano* che tutto lo sviluppo storico-naturale ulteriore si è fatto carico di mettere in luce nelle sue *conseguenze catastrofiche*.[5]

Secondo una linea tematica che rimonta quantomeno allo Schiller delle lettere *Sull'educazione estetica* (Schiller 2005), l'arte – la *techne* – è al tempo stesso il sigillo del progetto umano di manipolazione e dominio della natura, nonché la spia del tentativo da parte dell'essere umano di ritornare ad attingere (ancora nella *creazione artistica*) a una relazione libera con il vivente che appare perduta nella nostra modernità e nella nostra organizzazione sociale del lavoro umano. È esattamente questa duplicità che per Sebald si rivela nelle *immagini chiare e scure* di Adalbert Stifter, e che si configura come una *dialettica dell'escatologia*, cioè – anzitutto – come un ritorno perturbante proprio di quei temi teologico-politici che l'inscrizione del giardino un una 'sistematica delle arti' sembrava poter mettere fuori gioco nella tradizione della moderna filosofia dell'arte.

È dunque a queste condizioni – leggiamo qui Sebald (1994, pp. 166-167) – che "si sviluppa il programma di Stifter di realizzare una transizione dalla natura all'ambito di una vita garantita dalle copie della natura […]. E non ci si sbaglia a pensare che il grado sempre maggiore di ordine realizzato artificialmente non è da comparare, sconsolatamente, ad un progressivo superamento dell'angoscia […], quanto piuttosto ad un'anticipazione – crescente via via con lo strutturarsi stesso del mondo – di un sempre imminente irrompere della distruzione".

Quanto Sebald intravede dunque nei *sentieri nel bosco* di Stifter (1999), con il loro andamento apparentemente ormai pacificato, è dunque ancora il *labirinto* del mito, ed è già la frattura senza residui che attraversa il moderno.

[4] In proposito mi permetto di rinviare al mio Tedesco 2019.

[5] Così nelle conclusioni di un saggio non a caso dedicato alla *storia naturale della distruzione* (Sebald 2022, p. 90).

Agamben G., *Il Regno e il Giardino*, Neri Pozza, Vicenza 2019.
Ambrogio, *Il paradiso terrestre. Caino e Abele. Noè*, in Idem, *Tutte le opere*, 2.1, Città Nuova, Roma 1984.
D'Angelo P., *Estetica della natura. bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.
D'Angelo P., *Estetica e paesaggio,* Il Mulino, Bologna 2009.
D'Angelo P., *Filosofia del paesaggio,* Quodlibet, Macerata 2010.
D'Angelo P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021.
Di Stefano, E., Mantoan, D. (a cura di), *Libro d'arte biodiverso. Parole e immagini tra estetica, arte e ambiente*, Bisso, Palermo 2024.
Gilpin W., *Observations relative chiefly to picturesque beauty on several parts of Great Britain*, London 1782-1800.
Hegel G.W.Fr., *Lezioni di estetica*, trad. e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000.
Hegel G.W.Fr., *Estetica*, ed. it. a cura di F. Valagussa, Bompiani, Milano 2012.
Kerényi K., *Labyrinth-Studien*, Zürich, Rhein 1950; ed. it. *Nel labirinto*, trad. it. di L. Spiller, Bollati Boringhieri, Torino 2016.
Maggiore V., Tedesco, S. (a cura di), *Ecoestetica. Scritti sull'estetica della Natura*, Meltemi, Milano 2023.
Price U., *An essay on the picturesque*, London 1794.
Schiller Fr., *L'educazione estetica* (1795), ed. it. a cura di G. Pinna, Aesthetica, Palermo 2005.
Schmitt C., *Le categorie del "politico"*, ed. it. a cura di G. Miglio e P. Schiera, Il Mulino, Bologna 1972.
Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, ed. it. a cura di G. Riconda, Mursia, Milano 1991.
Sebald W.G., *Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke*, in Idem, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (1985), Fischer, Frankfurt am Main 1994, pp. 165-186.
Sebald W.G., *Nach der Natur* (1988), Fischer, Frankfurt am Main 1995; ed. it. *Secondo natura*, a cura di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2009.
Sebald W.G., *Tra storia e storia naturale*, in Idem, *Tessiture di sogno*, ed. it. a cura di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2022.
Stifter A., *Il sentiero nel bosco*, trad. it. di M. Belardetti, Adelphi, Milano 1999.
Tedesco S., *Fuoco pallido. W.G. Sebald: l'arte della trasformazione*, Meltemi, Milano 2019.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221553

Interpretare paesaggi: una vexata quaestio

Massimo Venturi Ferriolo*

Abstract
Landscape is interpreted in many ways; it defies any single definition. In its abstract form, it is a recent concept, yet its image is ancient, linked to the sense of wonder evoked by *theorein*. It is in this light that Ernesto Grassi's search for the primordial in Philosophy and Landscape – a little-known text, virtually ignored by landscape scholars – should be re-examined. This work concludes the observations from his journey to South America in search of ahistorical nature, undertaken in the 1950s, and is rich in insights relevant not only to the essence of the matter but also to the way in which we approach it. These premises inspire the present paper.

Keywords
Landscape, theorein, the original, Ernesto Grassi, prehistory

Paesaggio è interpretato in molti modi, si sottrae a ogni definizione univoca, sfugge a ogni limitazione grazie alla sua estensione diffusa in molte scienze e discipline senza comune accordo sulla sua sostanza. Si cerca di definirlo conformemente al proprio punto di vista disciplinare, ma *definire* significa limitare (*finire*) completamente (*de-*), stabilire limiti, ma anche certezze per alcuni. È infatti un termine moderno tra rappresentazione e realtà, anche se il suo senso non appartiene solo all'oggi. Non esiste in epoca premoderna o antica un concetto simile carico di significato estetico o geografico della realtà osservata di matrice romantica, una parola linguisticamente legata a un dato contesto sentimentale o fattuale. Possiamo usare il termine *paesaggio* per indicare una tale realtà, oltre i canoni definitori, avvalendoci delle antiche descrizioni omeriche dall'*Inno ad Apollo*, all'*Iliade* e all'*Odissea*, dei tragici greci, dei filosofi come Empedocle, che rappresentano contesti geografici accompagnati talvolta da lampi estetici come la meraviglia di Hermes dinanzi all'isola di Ogigia o di Odisseo di fronte al giardino di Alcinoo. Entrambi si soffermano ad *ammirare*.

* Politecnico di Milano, massven@gmail.com.

La sensibilità non manca, carica del *Mysterium Tremendum et Fascinans*, oggi perduto nella percezione e definizione del paesaggio con l'assenza del sacro fondativo dell'antico, espresso da Sofocle, che illumina le sette porte di Tebe: "raggio di sole, luce bellissima"(*Antigone*, 101-102).[2] Siamo affascinati dall'omerica descrizione di Ogigia, di Scherìa e del giardino di Alcinoo. Li consideriamo paesaggio e giardino anche se Omero si limita a descrivere, come Sofocle nelle sue tragedie, senza formulare concetti con la parola usata nel nostro linguaggio, *paesaggio*. Sul termine si discute a partire dagli anni Novanta del secolo scorso, per definirlo e per salvaguardarlo. Va inoltre considerata la visibilità offerta dal teatro greco quando ci sediamo su di un gradino, cioè sul posto dello spettatore (*theatron*), ammiriando il paesaggio offerto dalla scena, reale sfondo dell'accadere del mito con le sue connessioni sottolineate dalla *Poetica* di Aristotele.

Il teatro greco apre una visibilità incommensurabile al mondo dell'azione. La scena è il progetto del mondo umano, rappresentato nel paesaggio circostante con lo spettacolo dell'eterna realtà del mito. L'accadere, con le conseguenti emozioni, riconduce al modello originario del paesaggio. Lo sguardo è profondo, garantito da *luce* e da *vista*, duplice potenza divina di *thea*, dalla quale prende nome. "La vita dell'uomo ha la durata di un giorno con gli occhi rivolti alla luce", recita un frammento significativo di Antifonte Sofista da interpretare in direzione della bellezza divina del cosmo (DK, 87B50). Platone, nel *Sofista*, accenna alla "splendida *chora*" e allo sguardo in grado di percepire il divino (*Sofista*, 254A10-B1).

Non è immaginabile il teatro greco senza il luogo con la sacralità della sua identità narrativa. I greci non possedevano il magnifico termine ricco di sentimento e di storia, affermiamo con competenza, ma non possiamo negarne il senso. Siamo di fronte a una *vexata quaestio.* L'assenza della parola, e il sapere che la cosa è detta in molti modi, come ci ha insegnato Aristotele, non esclude la presenza del luogo, dell'*ethos*, ambito complessivo della vita. La sensibilità nei confronti di un paesaggio – beninteso di ciò che consideriamo con questo termine – può essere manifestata in altri modi "può aprirsi attraverso altre vie, esprimersi con altri segni, visivi o non, che richiederebbero, da parte dell'interprete, un'attenzione scrupolosa: né sospetto né superstizione nei confronti del linguaggio" (Roger 1997, p. 57). Così si è espresso Alain Roger abbandonando le tesi estreme prima praticate. Pur non possedendo una parola per nominare il paesaggio in astratto, i greci avevano più termini per

[2] Sul tema/problema si veda Villari 2025.

indicarlo. Lo hanno descritto con le sensazioni, con la rivelazione di un profondo senso immanente divino della natura nella totalità del cosmo e Omero mostra punti alti di sensibilità estetica di fronte al territorio e alla natura.

Il paesaggio, soprattutto nella sua astrazione, è un concetto recente, ma la sua immagine è antica, legata al sentimento di meraviglia suscitato dal *theorein*. Interpretiamo gli *Inni omerici* con il loro stupore, in particolare quelli dedicati ad Apollo e a Demetra. Nel primo il cammino del dio verso Delfi trasforma la natura in 'paesaggio', con l'episodio del conflitto con Telfusa, ninfa e luogo intatto (*choros apemon*) di alberi, fonti e caverne, privo di culto, dove Apollo vorrebbe far sorgere un tempio e un bosco sacro. L'*Inno omerico ad Apollo* testimonia inoltre la formazione di un paesaggio a partire dalla descrizione di Tebe prima dell'antropizzazione: "Giungevi poi alla terra di Tebe, rivestita di selve: / infatti, nessuno ancora dei mortali abitava nella sacra Tebe, / né certo vi erano allora sentieri, né strade, / sulla pianura di Tebe, feconda di grano: ma la copriva la selva" (*Inno omerico III ad Apollo*, 225-228).[3] L'altro inno è dedicato a Demetra, al *reverente stupore* della sua presenza quale giardino: "La terra mirabile fiore raggiante, quel giorno era uno spettacolo prodigioso per tutti, per gli dèi immortali e per gli uomini mortali. Dal suo grembo erano sbocciati cento fiori ed emanava un gradevole profumo" (*Inno omerico II a Demetra*, 14-17). Non possiamo non interpretare un certo sentimento. *Mirabile fiore raggiante* è uno spettacolo che desta ammirazione e timore reverenziale (*sebas*), collegando la vista allo stupore, alla stessa dea. Madre del sole, la terra è la divina, vale a dire la *visibile*, c'insegna Plutarco in *de Iside*, ricordando il significato della parola *thea*, che indica anche la meraviglia dei molteplici suoi aspetti di madre e ricettacolo, acquisendo di volta in volta l'aspetto richiesto dai bisogni umani: quello più bello è il giardino, riproducibile dall'uomo con l'arte coltivandovi i suoi desideri, come quello di Alcinoo. Sono immagini d'intensità emotiva pari a quella di Socrate, nel *Fedro*, giunto lungo il fiume Ilisso dove si sofferma ammirato: "per Era! Che bel luogo per sostare!" (*Fedro*, 230B2). Il posto è sacro (2030B8) e, terminato il dialogo dove viene esaltata la Bellezza e la contemplazione della Pianura della Verità, il filosofo prima di rientrare rivolge una preghiera a Pan e agli altri dei del luogo (279B8-9).

Che dire di Pausania al quale viene talvolta negata una sensibilità per il paesaggio? La risposta la troviamo in Domenico Musti, profondo conoscitore del geografo, che sostiene: "è vero

[3] Ad Apollo "sono care tutte le cime, e le alte vette / dei monti sublimi, e i fiumi che si versano in mare, / e i promontori digradanti nelle acque, e i golfi marini" (22-24).

solo in parte: basta leggere il libro VIII, dedicato all'Arcadia, per apprezzare la capacità dell'autore di sentirne e rappresentarne la natura e il paesaggio, con i suoi monti e i suoi boschi di querce e di faggi, i suoi burroni e i suoi corsi d'acqua, e l'inquietante fauna che la popola, di serpenti, di lupi e singolari uccelli. Si deve invece riconoscere che l'immagine del paesaggio è come filtrata, alla coscienza del lettore antico, *ma anche del lettore moderno che sappia tendere l'orecchio*, attraverso la mitologia che è iscritta nel paesaggio e che al tempo stesso lo esprime, attraverso la descrizione dei culti che sono collegati con la natura dei luoghi, e la narrazione di un aneddoto o di una particolarità che abbiano dello straordinario e del meraviglioso" (Musti 1982, p. XXXV, *corsivo nostro*). Il libro sull'Arcadia "consente anche di affrontare il problema risolto negativamente dagli studiosi, dell'interesse e della sensibilità di Pausania per il paesaggio" (Moggi 2003, p. XVI). Il tema è stato approfondito da Mauro Moggi con l'analisi del vocabolario e delle descrizioni del geografo, sostenendo un suo interesse per il paesaggio con "una rappresentazione efficace e rispondente alla situazione reale" (Moggi 1995, p. 204)[4] di luoghi "caratterizzati dalla intensa frequentazione di ninfe, naiadi e divinità di ogni genere" (p. 205). Sarebbe vivo "un grado non trascurabile di interesse e di sensibilità per il paesaggio … confermando la predilezione dello stesso per le realizzazioni umane e per il mondo della cultura, attraverso il quale appare filtrato di norma il mondo della natura" (*Ibidem*). Gli studi di Musti e di Moggi, attenti alla descrizione degli elementi del paesaggio 'naturale', ci invitano a leggere in profondità i testi greci, densi di "cose da contemplare" (*theoremata*) in un paesaggio vivo, sacro, composto da "dèi visibili e fuggenti" (*theoi*), elementi reali ricordati da Plutarco ne *Il tramonto degli oracoli*[5]: una percezione perduta del sacro. Questa realtà è stata colta da Paula Philippson nel suo lavoro sul rapporto tra le divinità greche e i loro paesaggi, cogliendo il senso dei luoghi (Philippson 1939).

Il nucleo originario del mito di ogni luogo, dalla cui profondità esce la parola, è una fonte da ascoltare per cogliere il senso delle origini e dell'originario, la sorgente dell'identità narrativa di un mondo governato da essenze divine sempre presenti. La contemplazione viene dalla *theoria*, dall'osservazione in profondità a occhi socchiusi che scorge la realtà viva, divina di un paesaggio recuperata da Hölderlin (Cfr. Hübner 1990, pp. 20-21).

[4] Ma cfr. per quanto detto, p. 195.

[5] Plutarco, *de Iside* 60: "tutti gli dèi (*theoi*) hanno tratto la loro comune denominazione dall'unione di due parole, *theatos* e *theon* che significano visibili e correnti".

Non c'è nulla di nostalgico in questi richiami, ma la comprensione di un processo alla ricerca dell'originario di ogni paesaggio come sostiene Ernesto Grassi in *Filosofia e paesaggio*, un testo poco conosciuto, pressoché ignorato dagli studiosi del paesaggio, che conclude le osservazioni del suo viaggio in Sudamerica alla ricerca della natura astorica, compiuto negli anni '50 del secolo scorso, ricco di osservazioni utili non solo all'essenza della cosa, ma del modo con cui ci accostiamo a essa (Grassi 1999, pp. 171-198).

Se non c'è accordo tra gli studiosi sul senso e significato del paesaggio, pur avendo formulato categorie di riferimento con la preminenza dell'estetica della percezione, come possiamo determinarne la sensibilità presso gli antichi e oltre l'eurocentrismo? Pensiamo sempre con le nostre categorie senza sforzarci di entrare in altri contesti mentali. Il paesaggio, con l'articolo determinativo, è un'ossessione europea recente nata negli ultimi anni del secolo scorso. Si sono create categorie per collocare la cosa. Augustin Berque, con la sua lunga disamina nel tempo da *Les raisons du paysage* del 1995 a *La pensée paysagère* del 2016, conferma la difficoltà e complessità poste dal nome e dalla cosa. Gli antichi sono distanti da noi, dovremmo fare uno sforzo per entrare nella loro mente, abbandonando i nostri preconcetti e pregiudizi[6]. Il nostro vocabolario concettuale non comprende il loro senza la ricerca di parole equivalenti, ma sensazioni simili leggendo a fondo i testi antichi. Se lo facciamo ci rivelano sorprese. Lo stesso vale per i popoli indigeni violati dal colonialismo il cui pensiero, per chi lo studia, indica gli strumenti per salvare i nostri paesaggi in via di distruzione e per questo oggetto di discussione.[7]

Lo sguardo 'paesaggistico' è aristotelico ed è una categoria di spessore e sostanza oltre il contesto del territorio della comunità politica delimitata dal colpo d'occhio. Sorge sopra una contrada abbracciabile con un solo sguardo (*chora eysynopta*), facile a seguirsi nella sua totalità in tutto ciò che vi accade.[8] La buona visibilità dell'insieme mostra i luoghi nella loro complessità. Riferita all'ampiezza del campo visivo è la dimensione del mito, scopo della tragedia, che richiede la "buona sistemazione del cosmo visibile", realtà percepibile composta dal mondo e dalla *polis* che con questo s'identifica (*Poetica*, I 7.1451a5 e 1449b32). Lo sguardo assume le sembianze di un raggio luminoso per leggere il luogo e comprenderlo (Cfr. *Metafisica* I 2.982b12-24). *Vista* e *conoscenza* sono sinonimi: *eidenai*, osservare, significa nel contempo

[6] G. Carchia parla di "pregiudizi più accreditati e più difficili da scalzare" (Carchia 1999, p. 325).

[7] Sul tema si veda Martufi & Vasapollo 2009.

[8] Per la *chora eysynopta*, "abbracciabile con un solo sguardo", cfr. Aristotele, *Politica* VII.5.1327a1.

conoscere.[9] Nel *contempo* per dare evidenza alla lettura dei diversi strati epocali visibili, quindi percepibili. Un'identità narrativa presente dal passato al futuro da cogliere. Facciamo uno sforzo per svelare nei greci una loro *Stimmung* interpretandoli.

La creatività è antica, risale alle origini dell'agricoltore, artefice inconsapevole di paesaggi; egli possiede una specifica capacità idonea ad aiutare la natura e, quindi, a completare ciò che ha lasciato incompiuto. Lo sostiene Aristotele discutendo di natura e di arte in un passo del *Protrettico*, dove ne differenzia gli scopi, distinguendo l'una dall'altra e dando priorità alla prima, perché non imita le capacità umane, ma sono queste ultime a copiare la natura, che è in grado di compiere da sola alcune cose, per altre non lo è (*Protrettico*, B 13). L'arte più importante è l'agricoltura, definibile, con linguaggio odierno, attività paesaggistica, che distingue l'uomo dabbene. A lui Senofonte dedica l'*Economico*: è un personaggio reale, si chiama Iscomaco, abita in città e si reca tutte le mattine in campagna per sorvegliare i lavori agricoli nelle terre in suo possesso. È un gentiluomo, un uomo capace di dirigere, raffinato e sensibile, ricco delle eccellenze che lo rendono *kalos kagathos*, bello e buono. Etica ed estetica camminano insieme. Socrate lo ammira e sollecita i suoi consigli per essere istruito sui principi dell'agricoltura.

Una comunità di contadini vive secondo natura con rispetto per il territorio[10]. La cultura, caratteristica dell'uomo colto, è in primo luogo l'arte di coltivare la terra; di conseguenza l'uomo dabbene è l'artefice dei begli orizzonti agricoli (*Economico*, IV. 20-21). L'*Economico* è un manuale a uso del gentiluomo di campagna con capitoli chiave per lo studio degli spazi umani. Riguardano l'*elogio dell'agricoltura*, che ci svela anche un'idea antica e la fortuna di un termine radicato nella nostra tradizione ontologica ed escatologica.[11] Gli interlocutori discutono sulla migliore *poiesis*, sul fare, sulle arti migliori. Le occupazioni più belle e necessarie sono, come dimostra il caso del re dei persiani, rispettivamente l'agricoltura e l'arte della guerra. La cura delle campagne, il controllo dei lavori agricoli e la difesa del territorio procedono uniti: la coltivazione della terra presuppone la difesa delle colture. Quest'attività modifica l'ambiente. La trasformazione spaziale e il buongoverno, cioè il controllo del territorio nella sua totalità, hanno effetti visibili, che mostrano allo spettatore l'ordine e la gradevolezza del luogo.

Senofonte, ricorda, per bocca di Critobulo, la grande cura per il territorio da parte del re, che presta uguale attenzione ai lavori agri-

[9] È un argomento ribadito da Kerényi 2001, p. 103.
[10] Come insegna la *Politica* di Aristotele.
[11] Si tratta dei capitoli IV-V; il termine, come si potrà vedere, è *paradeisos*.

coli e alle attività belliche. Socrate, interlocutore principale del dialogo ci offre, nel descrivere la cura del monarca, la chiave interpretativa di un luogo: "C'è di più: oltre a ciò, ovunque egli soggiorni o lo conducano i suoi viaggi *si prende cura di tutto ciò che si trova nei kepoi che sono chiamati paradeisoi, ricolmi di tutte le cose belle e buone che la terra desidera produrre* e vi passa la maggior parte del suo tempo fino a quando la stagione glielo permette" (*Economico*, IV. 4, *corsivo nostro*). Questo passo è decisivo e va sottolineato, mettendo in risalto l'organizzazione dei luoghi "ricolmi di tutte le cose belle e buone (*panton kalon te kagaton*)": cose belle alla vista e buone da mangiare, proprio come sottolineava Rosario Assunto a proposito dell'Eden dei *Settanta* (cfr., in particolare, Assunto 1988). Critobulo, interlocutore di Socrate, conferma la necessità del buon governo del territorio con i suoi parchi: "per Zeus Socrate è ben necessario, poiché ci trascorre il suo tempo, che il re provveda perché questi *paradeisoi* siano provvisti quanto più possibile di alberi più belli e curati e di tutte le altre cose belle prodotte dalla terra" (*Economico*, IV. 13-14). Intravediamo un sentimento estetico per la bellezza di questi luoghi legato alla percezione.

I *Paradeisoi* sono vasti campi da seminare e ordinare con la garanzia di una difesa organizzata, dove i contadini curano e proteggono la terra. Da qui parte l'esempio del *paradeisos* di Ciro il giovane, narrato da Lisandro suo ospite a Sardi, *colpito dall'ordine e dalla cura del luogo*: gli alberi sono piantati a eguale distanza in un determinato assetto. L'ambasciatore degli spartani ammira la bella disposizione geometrica e mostra un apprezzamento estetico, quando dichiara allo stesso Ciro di "essere meravigliato da tutta questa bellezza" (*Economico*, IV. 21). L'ammirazione si riversa soprattutto su chi ha *disegnato e sistemato* tale spazio. L'artefice è Ciro in persona, che ricorda all'ospite di non recarsi mai a cena senza essersi prima dedicato regolarmente alle occupazioni campestri. La bella disposizione geometrica tornerà come concetto estetico dell'arte dei giardini nella *Critica del giudizio* di Kant, precisamente nel paragrafo 51.

Paradeisos, tradotto nella nostra mentalità e lingua, è ciò che consideriamo un bel paesaggio, armonia tra uomo e natura che provoca la meraviglia e favorisce le sensazioni estetiche. È il luogo dove la vita temporanea, umana, incide la sua presenza nella temporalità della natura e la difende perché la sua utilità vitale coincide con la bellezza. L'agricoltura traccia il territorio bello o brutto. I lavori dei campi presuppongono l'arte (*techne*), che, con il caso (*tyche*), costituiva l'unico elemento di modifica della natura. La mano dell'uomo può modificare la natura con la tecnica agricola; il caso può inve-

ce sconvolgere l'ordine naturale delle cose. Il coltivatore deve così difendere i propri campi dagli imprevisti quotidiani, organizzando bene la sua opera, erigendo barriere o cercando di cautelarsi, con la saggezza suggerita dagli impulsi naturali alla vita comunitaria, testimoniati da Sofocle nel celebre passo dell'*Antigone*, con la specificità dell'agricoltore, che, con l'aratro lavora la terra divina. Così nasce e si trasforma il paesaggio appartenente alla tradizione mediterranea della totalità del mondo, espressa in greco, nella sua diversificazione lessicale, anche con la parola *kepos*. Il grembo materno, metafora della terra, è giardino-paesaggio, luogo della relazione antropica, natura inseparabile dalla totalità del cosmo umano e divino, sinonimo della stessa vita. L'Oriente, vasto e fertile, dagli ampi spazi, narrato da Senofonte, contempla il *paradeisos*, termine persiano traslitterato dai greci perché non conoscevano spazi organizzati e progettati di grandi dimensioni.[12]

Questa tradizione riaffiora nella "terra benevola" di Plinio, oggetto di "contemplazione infinita".[13] Cicerone, in *de natura deorum*, ricorda l'attività dell'uomo artefice del suo paesaggio. Il lavoro, cioè le mani dell'uomo, dice espressamente, creano città, mura, case, templi; soprattutto con le nostre mani *in rerum naturam quasi alteram naturam efficere conamur*, cerchiamo di creare nella natura delle cose quasi un'altra natura: "nostri sono i fiumi e i laghi, seminiamo il frumento e piantiamo gli alberi; diamo fecondità alla terra irrigandola, tratteniamo i fiumi nel loro letto, ne raddrizziamo e deviamo il corso…" (*De natura deorum*, II.60). Come intendere quest'*altera natura* se non con giardino e paesaggio?

Che cos'è il paesaggio? – si chiede Ernesto Grassi – *Che cosa* può produrre insieme alla filosofia? La natura in quanto tale, la sua

[12] *Paradeisoi* parchi iranici tramandati da Senofonte s.v. *paradeisos*, usata per indicare "un parco grandioso, ricco di animali selvaggi in cui Ciro era solito dar la caccia a cavallo quando voleva esercitare se stesso e i cavalli". Lungo il parco scorre il fiume Meandro, che nasce sotto il palazzo di Ciro (Senofonte, *Anabasi* I 2.7). Inoltre, è menzionato un parco grandioso, un *paradeisos megalos*, fitto di alberi di ogni specie, in cui si era accampato l'esercito greco (*Anabasi* II 4.14. Cfr. anche *Ciropedia* I 3.14; e a proposito del parco di Babilonia, Teofrasto, *Storia delle piante* IV 4.1). Si confronti per esempio il *Dizionario Enciclopedico Italiano*, s.v. "Paradiso": dal latino *paradisus*, e questo dal greco *paradeisos*, "giardino, parco", voce d'origine iranica, cfr. avestico *pairidaeza* "recinto circolare" (passato anche nell'ebraico *pardes*) composto di *pairi-* affine al greco *peri* "intorno" e – daiza – affine al greco *teichos* "muro". *Liddell-Scott-Jones Ancient Greek Lexicon*: "enclosed park or pleasure-ground, Oriental word first used by Xenophon, always in reference to the parks of the Persian Kings and nobles". Che questi parchi fossero chiusi lo si desume da Senofonte, *Elleniche* IV 1.15, dove si parla di splendida selvaggina esistente sia in parchi chiusi sia in luoghi aperti.

[13] "Sequitur natura frugum hortorumque ac florum quaeque alia praeter arbores aut frutices benigna tellure proveniunt, vel per se tantum herbarum immensa contemplatione…" (Plinio XVIII 1.1).

regolarità, i comportamenti e le passioni umane nei loro molteplici aspetti possono essere oggetto di riflessioni teoretiche, ma il paesaggio? Un paesaggio viene osservato, nella misura in cui evidentemente 'esiste' – come le montagne, le valli, i boschi, i fiumi; i paesaggi sono sempre esistiti ed esisteranno sempre. Oppure il paesaggio può offrire lo spunto per riflessioni teoretiche, dal momento che il piacere che esso suscita si avvicina alla sfera dell'arte?

Sicuramente la filosofia esclude oggi un tale tema: evitiamo la fatica del pensiero, le sue delusioni, la sua impotenza e ci rifugiamo nel piacere immediato del paesaggio. Se la filosofia restasse a noi lontana, apparirebbe solo come espressione di uno sforzo che né ci arricchisce spiritualmente né ci aiuta a vivere più sicuri e a trovare un fondamento alla nostra esistenza. Sembra assurdo il tentativo di costruire un problema teoretico a partire persino dal paesaggio (Grassi 1999, pp. 173-174).

Grassi risponde a partire dal *Fedro* di Platone dove troviamo "una delle prime contemplazioni del paesaggio accompagnate da riflessioni filosofiche" (p. 174), allontanando il sospetto di "nostalgiche reminiscenze" e osservando che il "significato pregno di vita di quel mondo dell'antichità" non è andato distrutto, bensì "continua a risplendere con il paesaggio stesso" e fa riferimento a Herder che legge il paesaggio romano percependo il mito. Critica il pensiero razionale del paesaggio senza tener conto del suo carattere immaginifico appartenente alla nostra vita patetica: "la vita emozionale viene evocata dalle immagini" (cfr. pp. 175-179). Per comprendere un paesaggio occorre abbandonare le categorie razionali astratte per coltivare gli elementi mitici poetici. Ad esso si associano immagini che ci colpiscono con un proprio carattere connesso al nostro *pathos*: "per via del suo carattere immaginifico il mondo del paesaggio appartiene alla nostra vita patetica; può sembrare stimolante, deprimente, felice, serio, imponente; possiamo percepirlo come bello o brutto, ma mai come 'vero' o 'falso'; esso non appartiene mai alla sfera razionale" (p. 179). Per questo sosteneva, a suo tempo, concludendo il suo saggio, che "Anche oggi le civette non vedono alcun paesaggio" (p. 198).

Grassi segue la tradizione umanistica critica nei confronti di Cartesio, a partire dal quale "il contenuto razionale rappresenta, nel processo filosofico, l'essenza dell'asserzione … L'ideale cartesiano è una filosofia 'disadorna', impersonale, senza tempo e senza luogo" (p. 181). Sono stati gli umanisti a includere il paesaggio nel mondo umano, con Petrarca la natura diventa territorio umano e il paesaggio la storia, "realtà alla quale non possiamo sottrarci. La sua componente patetica diventa nell'Umanesimo un problema filosofico"

(pp. 183-184). Un paesaggio evoca l'*originario*, stimola la ricerca della sua origine, dei suoi primordi, la fonte non storicizzata della conoscenza, fondamento indeducibile razionalmente. Il pozzo del passato è profondo. L'originario anche. La paleontologia offre molti argomenti di riflessione. Le pitture rupestri rappresentano ciò che l'artista preistorico percepiva fuori dalla caverna: il suo paesaggio.

Bibliografia

Assunto R., *Ontologia e teleologia del giardino*, Milano, Guerini 1988.

Carchia G., 'Il paesaggio e l'enigma', in M. Goldin (a cura di), *Da Cezanne a Mondrian*, Linea d'ombra, Conegliano 1999, pp. 325-331.

Grassi E., *Viaggiare ed errare. Un confronto con il Sudamerica*, trad. it. di C. De Santis, a cura di M. Marassi, La Città del Sole, Napoli 1999.

Hübner K., *Die Wahrheit des Mythos. Mythische Welterfahrungen im wissenschaftlichen Zeitalter*, C.H. Beck, München (1985); trad. it, *La verità del mito*, a cura di P. Capriolo, Feltrinelli, Milano 1990.

Kerényi K., *Religione antica* (1995), trad. it. di D. Sassi, Adelphi, Milano 2001.

Martufi R., Vasapollo L. (a cura di), *Futuro indigeno. La sfida delle Americhe*, Jaca Book, Milano 2009.

Moggi M., 'Il lessico del paesaggio in Pausania', in *Atti del II seminario internazionale di studi sui lessici tecnici greci e latini*, *14-16 dicembre 1995*, *Messina*, Atti Accademia Peloritana, Classe di Lettere, Filosofia e Belle Artri, 4 (1995), sup. 1, pp. 189-205,

Moggi M., 'Nota introduttiva al libro VIII', in Pausania, *Guida della Grecia*, *Libro VIII*, *L'Arcadia*, a cura di M. Moggi e M. Osanna, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2003.

Musti D., 'Introduzione generale', in Pausania, *Guida della Grecia*, *Libro I*, *L'Attica*, a cura di D. Musti e L. Beschi, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1982.

Philippson P., *Griechische Gottheiten in ihren Landschaften*,"Symbolae Osloenses", fasc. supplet. IX, Brøgger, Oslo 1939.

Roger A., *Court traité du paysage,* Gallimard, Paris 1997.

Villari E. (a cura di), *Il paesaggio e il sacro. L'evoluzione dello spazio di colto in Grecia. Interpretazioni e rappresentazioni*, De Ferrari, Genova 2025.

Emozioni

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221554

Nutrimento affettivo: i sogni di Theodor Adorno[*]

Mariannina Failla[*]

Abstract
The paper is about Theodor W. Adorno's dreams, which he wanted to publish and which he wrote down when he woke up for over thirty years. The article aims to connect the language of dreams with Adorno's view of language and its contradictions. It looks at Theodor Adorno's close relationship and distance from Sigmund Freud. While Theodor Adorno criticises the possibility of "interpreting" dreams, the Freudian "drive" becomes central to ethical theories of freedom. Dreams should not be interpreted, but transcribed. This brings to the forefront the concept of mimesis, which can help us get nearer to the world of dreams.

Keywords
Adorno, Dream, Freud, drive, mimesis

1. *Sogni e linguaggio*

Leggere i sogni di Adorno lascia trasparire un linguaggio pudico, essenziale, direi nudo, costellato, tuttavia, da modi di dire, vocaboli, nomi, a volte gergali, in americano, in francese, in ebraico che spesso conducono il lettore nel sottosuolo affettivo, emotivo dell'esule ebreo; un esempio pregnante è il modo in cui nel sogno del 13 settembre 1942, fatto a *Los Angeles*, il termine ebraico *salev* (piccolo medico) viene collegato all'uso antisemita che ne fanno alcuni tedeschi, caratterizzati, nel sogno, come rozzi, rabbiosi, ubriachi.

Certo, parlare del linguaggio onirico di Adorno come dotato di una struttura discorsiva cristallina, semplice, e, al tempo stesso, ricco di "nomi" che grondano affetti e sentimenti – risentimento, rabbia, dolore, paura, smarrimento, ma anche dolcezza, piacere, tenerezza – dovrebbe farci interrogare sulla portata del linguaggio e, in particolare, sul ruolo che i nomi hanno nella sua filosofia.

[1] Questo articolo costituisce un risultato scientifico del PRIN 2022 PNRR "DIET-ETHICS – How Early Modern Ideas Shaped European Food Ethics" (P2022KFEYS). Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU, Missione 4, Componente 1, CUP Master B53D23031120001, CUP Unità [CUP: F53D23000120001].
[*] Università degli studi Roma Tre, mariannina.failla@uniroma3.it.

Nella raccolta postuma delle *Lezioni su Dialettica negativa*, emerge la convinzione secondo cui il modello del pensiero non sia offerto dai concetti, ma dai nomi. I nomi esprimerebbero quella capacità del linguaggio, andata perduta, di denotare direttamente l'essenza. E nei suoi sogni tale "essenza" è sempre affettiva. Seguendo il realismo critico i nomi, per Adorno, avrebbero il compito di realizzare l'unità di cosa e segno; unità che, andata perduta nella sua immediatezza, costituirebbe l'utopia di ogni nominazione (Lauro 1994). L'agire o, meglio, l'ideale utopico si lega all'esercizio critico; come voleva Kant, infatti, non disponendo dell'intuizione intellettuale, siamo legati a una conoscenza concettuale, che, per il suo potere astraente e classificante, etichettante, ci tiene a debita distanza dalle cose. Sebbene l'unità fra nome e cosa sia andata irrimediabilmente perduta e non si disponga della loro immediata identità, solo nella critica dei tentativi, che pretendono di riaffermare quell'identità, può permanere il legame con essa. In altre parole: la critica dei tentativi di superare l'abisso che separa il concetto dalla cosa, seppur votato al fallimento, è già conoscenza della cosa stessa, cerca, in qualche modo, di perseguire l'utopia della conoscenza che, tramite i nomi, vuole arrivare alla peculiarità individuale delle cose. I nomi, allora, potrebbero realizzare quell'unità con la cosa, che è il fine di una conoscenza integra. Ma gli uomini non possiedono quei nomi e sono perciò costretti a trattare con gli enti attraverso i concetti (Adorno 2003; Payot 2018). Eppure il linguaggio dei sogni di Adorno sembra vivere proprio la tensione fra nome e cosa, in esso sembra instaurarsi spontaneamente un ponte fra loro. Potrei, anzi, aggiungere: nell'esempio del sogno del 13 aprile 1942 il nome *salev* dispiega la sua essenza, ovvero le sue qualità affettive, dice la cosa, proprio attraverso il ruolo che svolge nel sogno e la storia affettiva e sociale che lo contraddistingue.

Cito dal sogno del 13 aprile 1942:

> A questo punto una terza istanza, una specie di commentatore del sogno, mi spiegava che *salev* era un'espressione ebraica per un piccolo medico. (Motivi: 'alef, keiev=cane. Da Saalbeck, il veterinario non ebreo di Amorbach). Il signor Wald – che è uno dei protagonisti del sogno, aggiungo io – usava l'espressione con [la] familiarità rabbiosa con cui gli antisemiti usano con piacere i termini stranieri degli ebrei di provincia non assimilati. Sulle sue opinioni non potevano esserci dubbi, infatti continuava dicendo più o meno: eh si a quel tempo le SA non erano ancora armate […] (Adorno 2007, p. 25).

Nel nome *salev*, si racchiudono sentimenti (la rabbia grossolana del signor Wald), convinzioni e pregiudizi razziali (l'antisemitismo), prassi e decisioni politiche (armare o non armare le SA), catastrofi

umane e umanitarie, questa la sua storia, questa la sua forza espressiva e affettiva, la stessa che Adorno vive come utopia della conoscenza per ogni nome.

Certo, sorge spontanea la domanda: come sia possibile per il nome "nominare", esprimere la cosa nella sua peculiarità, qualità e particolarità, senza trasformarsi in astrazione concettuale, in un universale indifferente all'individualità delle cose che va nominando? Hegel stesso pone questo problema quando nella sezione della *Fenomenologia dello Spirito – La certezza sensibile* scrive:

> [Coloro che] [p]arlano dell'esistenza degli oggetti esterni che possono essere determinati più esattamente come *cose reali*, assolutamente *singole*, *personali*, *individuali*, nessuna delle quali è assolutamente identica ad un'altra. […] nella loro opinione, essi intendono *questo* pezzo di carta sul quale io scrivo, o meglio, su cui ho scritto *questo*; ciò che intendono, però, non lo *dicono*. Se volessero realmente dire questo pezzo di carta di cui hanno opinione, se la loro volontà fosse proprio quella di *dirlo*, allora ciò sarebbe impossibile. […] il Questo sensibile che è in gioco nell'opinione, infatti, è *inaccessibile* al linguaggio, il quale appartiene alla coscienza, all'universale in sé. Per questo nel tentativo reale di dirlo, il Questo sensibile si decomporrebbe. Chi ne iniziasse la descrizione, non potrebbe mai completarla e dovrebbe piuttosto lasciarla ad altri, i quali a loro volta ammetterebbero alla fine di parlare di una cosa che *non è*" (Hegel 2000, p. 185).

Se il linguaggio esprime soltanto quel che è generale, allora non posso dire ciò che io soltanto intendo (Lauro 2008, pp. 19-25, 1994, pp. 59-68, Coltella, pp. 38-53). Proprio di questa difficoltà, lucidamente espressa da Hegel, Adorno si avvede e cerca una possibile risposta, sostenendo che il nome si deve amalgamare (*sich anschmiedeln*) con la cosa, questa la sua utopia, ossia il suo *tel*os. Per amalgamarsi è importante però, che il linguaggio filosofico rinunzi, almeno in parte, alla sua funzione esplicativa – come recita l'*Aforism*a 44 *Ai postsocratici* dei *Minima Morali*a – compensando questa perdita con la capacità di esprimere un movimento che si dia solo nel cuore stesso degli oggetti, ossia delle mediazioni dialettiche interne alla cosa. Ecco l'*Aforisma* 44:

> Senza che Hegel lo abbia mai detto esplicitamente, tutto il suo procedimento testimonia di questa intenzione. Come non ammette un *primum*, cosí non ammette, a rigore, nulla di secondo o di derivato, e, in quanto trasferisce il concetto di mediazione, dalle connessioni logiche formali, nel cuore stesso degli oggetti, tende ad eliminare la differenza tra questi ultimi e un pensiero che li media *dall'esterno* (Adorno 1994, p. 74).

Questo il pregio di Hegel: togliere la differenza fra pensiero e movimento interno agli stessi oggetti, alla realtà.

Eppure:

> I limiti di questo tentativo, nella filosofia hegeliana, sono nello stesso tempo i limiti della sua verità, e cioè i residui della *prima philosophia*, dell'ipostasi del soggetto come di un – nonostante tutto – *primum*. Uno dei compiti della logica dialettica è quello di liquidare, con le ultime tracce del sistema deduttivo, l'ultimo gesto avvocatesco del pensiero (p. 74).

Si tratta del gesto avvocatesco che dà al soggetto il compito di difendere la realtà, introiettandola come propria sostanza. Amalgamarsi al reale significa, invece, affidarsi, da parte del pensiero, alle dinamiche dell'oggetto senza ricorrere al "Soggetto agente" dello Spirito. È la priorità della mediazione nel e dell'oggettivo ciò che sta a cuore ad Adorno e qualifica il suo realismo critico.

2. *Adorno sui sogni*

Ho iniziato accennando al linguaggio dei sogni di Adorno, ai mondi affettivi che apre e ai problemi filosofici che pone, ora vorrei dare la parola ad Adorno, domandando: cosa pensa dei sogni e del sognare?

Come esergo all'edizione tedesca dei sogni, Adorno inserisce un motto che tradotto suona così: "Il sogno è nero come la morte" (Adorno 2005, p. 6) e, come cercherò di dire, è sicuramente ricorrente nei suoi sogni il dolore per la separazione fra mondi e fra affetti, dolore emergente melanconico soprattutto nei dialoghi onirici con Agathe.

Nella *Postilla* alla stessa edizione è, inoltre, possibile leggere alcune considerazioni del 1956 che Adorno ha annotato sui sogni: certe esperienze oniriche "mi danno motivo di supporre che l'individuo viva la propria morte come una catastrofe cosmica" (Adorno 2007, p. 121). E ancora: "I nostri sogni sono collegati fra loro non solo come 'nostri', ma formano anche un *continuum*, fanno parte di un mondo unitario, così come tutti i racconti di Kafka ruotano attorno allo stesso motivo" (p. 121).

A queste considerazioni, ne aggiungerei un'altra: nella messa in scena onirica, sempre diversa dello "stesso motivo", nell'iterazione che potenzia la realtà del sogno, nella forte emozione onirica Adorno scorge anche il pericolo della follia, ovvero l'insidiosa incapacità di distinguere fra reale e irreale.

Questo, in fondo, Adorno lo esprime lucidamente proprio nel sogno del gennaio 1956 che egli riporta subito dopo i suoi pensieri, sopra citati.

Nel sogno in questione Adorno suppone che una forte, intensa, reiterata pulsione erotica renda arduo separare con sicurezza il reale dall'onirico, o forse dall'irreale, e aggiunge: proprio tale difficoltà offre lo schema della follia.

Ecco la parte finale del sogno del 1956:

> Questi avvenimenti si erano impressi in me al punto che avevo difficoltà a decidere se non avevo vissuto tutto questo realmente. Questo è esattamente lo schema secondo il quale si è colti dalla follia (pp. 82-83).

Adorno sembra qui pensare, e lo fa nel sogno, in sintonia con lo psichiatra Carl Gustav Jung, il quale, già nei suoi scritti giovanili sulla psicogenesi della malattia mentale, attribuisce all'irruzione potente e incontrollabile di un impulso affettivo, al suo imporsi soverchiante ogni composizione e contenimento, il sorgere del capovolgimento fra reale e irreale, l'insorgere del delirio.

Eppure l'intento di Adorno è dialogare, seppur criticamente, con Sigmund Freud, con la sua teoria dell'interpretazione dei sogni, mettendo a frutto, al tempo stesso, le idee freudiane sulla corporeità.

3. *Freud e la libertà*

Il filosofo francofortese è, infatti, un fine conoscitore di Freud, letto con occhi nietzschiani, come è possibile supporre grazie all'*Aforisma 79* dei *Minima Moralia* dal titolo *Intellectus sacrificium intellectus*, secondo il quale le radici del pensiero non possono che ramificarsi nella corporeità desiderante, nella sua memoria e fantasia.

Così Adorno:

> L'aforisma di Nietzsche *Grado e qualità della sessualità di un individuo penetrano fino nella sommità del suo spirito* non riflette solo uno stato di fatto psicologico. Poiché anche le piú remote oggettivazioni del pensiero traggono alimento dagli impulsi, il pensiero, distruggendoli, distrugge la condizione di sé stesso. [Domanda Adorno:] Non è la memoria inseparabile dall'amore, che vuol conservare ciò che passa [?], ed ogni moto della fantasia non è generato dal desiderio, che trascende ciò che esiste e pur gli resta fedele, in quanto traspone i suoi elementi? E la piú semplice percezione non si modella sull'angoscia di fronte all'oggetto percepito o sul desiderio del medesimo?" continua a domandare Adorno ed ancora scrive: "se gli impulsi non sono superati e conservati nel pensiero, che si sottrae a questo influsso, non si realizza conoscenza alcuna, e il pensiero che uccide suo padre, il desiderio, è colpito dalla nemesi della stupidità. La memoria è stigmatizzata come infida, irrazionale, incalcolabile (Adorno 1994, p. 142).

L'intelletto sacrifica sé stesso se rinuncia alle proprie fonti affettive, desideranti. Le radici pulsionali ed affettive del pensiero sono anche le fonti della libertà.

Il volere è veramente libero se è in rapporto con i desideri corporei che, tuttavia, non sono mai semplice e nuda somaticità.

Assimilando le riflessioni della *Metapsicologia* di Freud, nella sezione *Modelli* della *Dialettica negativa*, egli fa giocare il concetto di pulsione, intesa come rappresentanza psichica di impulsi endogeni corporei, contro i limiti della kantiana libertà trascendentale, impigliata com'è, ai suoi occhi, fra oltrepassamento "della" e assoggettamento "alla" natura.

Lo slancio spirituale, che vuole andare oltre la natura, si capovolge nel suo opposto, smorzandosi proprio laddove Kant concepisce la libertà come causalità al tempo stesso incondizionata ed efficiente.

Il limite della libertà trascendentale risiederebbe, allora, nella duplicità del concetto di causalità. In quanto incondizionata, essa si sporge oltre la natura diventando puramente intelligibile, ma nel momento in cui Kant vuole garantire un'efficacia mondana alla libertà trascendentale – penso alla compatibilità di intelligibilità e mondo della natura considerata nelle soluzioni alle antinomie cosmologiche della ragione pura – egli trasmuta la causalità da incondizionata in efficiente, compromettendola con quelle stesse leggi della natura che intendeva oltrepassare. Kant, allora, non riuscirebbe a garantire alle idee della ragione una vera alterità rispetto ai concetti puri dell'intelletto, poiché la causalità intelligibile diventerebbe un riflesso della causalità della natura determinata dall'intelletto e dalle sue leggi. A questo aspetto Adorno ne aggiunge un altro: il rapporto costitutivo fra causalità e libertà, tramite la ragione pura, compromette così tanto fin dall'inizio la stessa libertà da non essere altro se non arrendevolezza (*Gefügigkeit*) della coscienza di fronte alla legge. E se la libertà è pronta ad arrendersi, diviene in realtà il luogo del silente vincolo ad eseguire. Il corrispettivo etico della causalità razionale è la muta esecuzione di un comando della volontà, divenendo, così, sottomessa arrendevolezza al vincolo normativo e necessario della ragione puro-pratica.

Alla dinamica del rovesciamento del libero in necessario è speculare quella del rovesciamento del necessario in libero.

Ciò che la filosofia kantiana reputa necessità naturale, da cui emanciparsi grazie alla legge di auto-determinazione puro pratica della ragione, è, invece, inteso da Adorno come corporeità affettiva, memorativa, desiderante e, in quanto tale, fonte e sorgente di azioni libere. In *Dialettica negativa*, in verità, la sfera delle pulsioni e degli

affetti lascia emergere il corpo, i suoi impulsi, non solo come sponda dell'agire libero, ma anche come il represso della libertà razionale. Adorno sottolinea che nella libertà, intesa come autonomia razionale della volontà, si nasconde una relazione di dominio che il soggetto instaura con la natura. Il momento razionale della libertà è repressivo non perché voglia sporgersi oltre la natura, ma perché il suo pur legittimo andare oltre la natura è guidato dalla volontà di dominio.

L'espressione kantiana *Gewissenszwang*, in genere tradotto con obbligo morale, come detto poco fa, ridurrebbe la libertà a risposta obbediente ad un obbligo. Di fronte alla trasmutazione della libertà in vincolo coercitivo alla legge, il problema, per Adorno, non è quello di stabilire la signoria della legge morale o della natura, ma di superare il concetto stesso di signoria, di lasciarselo alle spalle come arcaismo morale e politico (Lauro 1994, pp. 45-58, Coltella 2006, Petrucciani 2021).

4. *Trascrivere sogni*

In più luoghi della sua filosofia, Adorno si avvicina a Freud, e lo fa – come ho già detto con lenti nietzschiane. Purtuttavia, in aperto contrasto con Freud, Adorno non vuole e non ama interpretare i sogni, né lasciarli interpretare. Ritiene che i sogni debbano essere trascritti. Forse è più corretto dire: egli pensa che la sola trascrizione sia l'unica interpretazione possibile, proprio perché è più che consapevole del fatto che ogni trascrizione, anche la più fedele, sia già trasformazione, benché impercettibile. Trascrivere è pur sempre passaggio ad altro, slittamento di senso, *metamorfosi*. Non è un caso – infatti – che Adorno per oltre 30 anni (dal marzo 1934 all'aprile del 1969) abbia affidato la "trascrizione" finale dei suoi sogni alla moglie Gretel, come se solo il suo "sguardo", la fedeltà di quello sguardo, potesse assicurare il duplice movimento di riproduzione e metamorfosi, insito nella trascrizione.

Cosa asserire, poi, del rapporto che Adorno ha con il materno negli anni dell'esilio, periodo in cui proprio "il materno onirico" si raddoppia nelle figure della madre e della sorella della madre, la zia Agathe.

Nel sogno del 1936 Agathe chiama Adorno "figlio mio".

Oxford 9 giugno 1936

Sogno: Agathe mi è apparsa e mi diceva, piena di tristezza: un tempo figlio mio (*mein Kind*) ti dicevo sempre, ci rivedremo dopo la morte. Ora posso dirti soltanto: non lo so. (p. 12)

Agathe appare, dunque, come una seconda madre o una doppia madre che sembra rappresentare il legame fra la vita dell'esiliato e la morte degli affetti originari o, al contrario, fra la morte (interiore) di chi è ora solo un sopravvissuto in esilio e la vita dei suoi affetti originari. Sicuramente è un sogno che presagisce, "nella piena tristezza (*vollens traurig)*", la perdita, la separazione del e dal materno. Speculare a questi vissuti onirici è un sogno di alcuni anni dopo in cui il materno si presenta duplicato e nel quale Adorno capovolge la scena del 1936 poiché, fra incertezze e pericoli, conduce le due "madri" verso la felicità.

Los Angeles 22 maggio 1941

Andavamo, Agathe, mia madre ed io su un sentiero di montagna dal colore dell'arenaria rossastra, quale mi è familiare da Amorbach. Ma eravamo sulla costa occidentale d'America. A sinistra, laggiù, c'era l'oceano pacifico. A un certo punto il sentiero sembrava diventare più ripido o non procedere oltre. Cominciavo a cercare tra rocce e sterpaglie un sentiero migliore sulla destra. Dopo pochi passi arrivavo ad un grande altopiano. Pensavo ora di aver trovato la strada. Ma presto scoprivo che dappertutto la vegetazione copriva dei precipizi ripidissimi e che non c'era alcuna possibilità di arrivare al pianoro che si spingeva verso l'interno e che avevo scambiato erroneamente per una parte dell'altopiano. Lì vedevo, fatto normalmente inquietante, gruppi sparpagliati di uomini, muniti di apparecchi, forse geometri. Cercavo il viottolo per tornare sul sentiero di prima, e lo trovavo. Quando arrivavo da mia madre e Aghate, una coppia di negri incrociava ridendo la nostra strada. Lui in pantaloni larghi a quadretti, lei in abito sportivo grigio. Noi andavamo avanti. Poco dopo un bambino negro ci venne incontro. Dobbiamo essere vicino a un villaggio, dicevo. C'erano là alcune capanne o grotte di sabbia, o scavate nel monte. A una di esse conduceva un androne. Lo passammo ed eravamo, stravolti per la felicità in Piazza della Residenza a Bamberg. – Lo Schattenloch di Mittelberg (pp. 17-18).

Questo sogno descrive un'esplorazione lungo un sentiero dal colore familiare (dell'arenaria rossastra). Potrei dire un viaggio, una migrazione, un esodo? Potrei, ma preferisco di no! Anche se nella biografia di Adorno il tema dell'esilio, del dolore dell'esilio, dei rimorsi, della pena di chi "può" andar via, è subito accumunato a questo sogno (Müller-Doohm 2000, pp. 300-302).

Sicuramente Adorno esplora, s'inoltra in percorsi sconosciuti, a volte incerti, insidiosi (i sentieri improvvisamente interrotti e i precipizi nascosti dalle erbe: "Pensavo ora di aver trovato la strada. Ma presto scoprivo che dappertutto la vegetazione copriva dei precipizi ripidissimi e che non c'era alcuna possibilità di arrivare al pianoro"). A volte tali sentieri sono condivisi con altri, seppur di sfuggita (i "negri", forse una famiglia, "incrociano la nostra strada", un incrocio destinale? Verrebbe da chiedere: ancora la migrazione?);

oppure ci sono incontri "[…] inquietanti" ("gruppi sparpagliati di uomini, muniti di apparecchi, forse geometri").

Il sogno appare un'esplorazione emotiva, affettiva fra insidie, inquietudini e incertezze, esplorazione nella quale Adorno conduce il femminile, quello generativo delle madri-sorelle, verso la felicità.

E già qui sono sulla soglia dell'interpretazione, eppure ho solo trascritto parti del sogno. Ma, come dice Adorno, trascrivere è già azione trasformativa e interpretativa.

Si potrebbe trovare qui un parallelo con quanto Adorno dice sulla prosa di Kafka in *Prismi*: Quelle di Kafka sono parabole di cui "è stata sottratta la chiave; anche colui che cercasse di trasformare in cardine proprio questa circostanza, verrebbe indotto in errore, perché confonderebbe la tesi astratta dell'opera di Kafka, l'oscurità dell'esistenza, col suo contenuto sostanziale. Ogni proposizione dice: interpretami, ma nessuna tollera l'interpretazione" (Adorno 2018[2], p. 281).

Qui è chiara l'iperbole adorniana: la stessa idea che la prosa kafkiana sia una parabola priva di chiave interpretativa non deve diventare un cardine interpretativo: un paradosso, anzi un'antinomia da incarnare in ogni esercizio critico, non solo quello letterario.

Vorrei comunque domandare: l'invito a gettare la chiave interpretativa dei sogni, così come avviene con la prosa di Kafka non è forse un invito a percorrere quei sogni, a viverli nell'ascolto silenzioso e, aggiungerei, a moltiplicarli mimeticamente, per salvarne l'individualità, le peculiarità affettive?

Trascrivere diventerebbe, così, arte mimetica, metterebbe in opera quell'*amalgama* con i contenuti onirici, già auspicata per il rapporto fra nome e cosa in ambito conoscitivo. Salvare l'individuale, il qualitativo, il particolare sembra l'intento che accomuna la trascrizione dei sogni alla mimesi che, per Adorno, è il linguaggio con cui opera l'arte (Scutari 2018, pp. 127-165, Marino 2019, Gandesha *et al.*, 2021).

Con il gesto mimetico, l'arte sembrerebbe, tuttavia, non esprimere una logica alternativa a quella dell'identità. Con la riproduzione mimetica anche l'arte, come la logica dell'identità, infatti, vorrebbe cristallizzare la vita e si abbandonerebbe alla sua condizione reificata. Nella semplice riproduzione mimetica la vita sarebbe fissata, come dicevo, cristallizzata, e pertanto, svilita, mutilata. Ma proprio laddove l'arte sembrerebbe non differenziarsi dalla logica identitaria, proprio là si dischiude la sua differenziazione. Oggettivando il mondo così come è, reificato, alienato a sé stesso, mutilato, l'arte mostra l'oggetto nella nudità delle sue contraddizioni e dissonanze. La mimesi le esprime, le fa essere così come sono, essa dà piena espressione alle lacerazioni, alle mutilazioni del reale, le mostra.

L'agire mimetico è, allora, movimento dialettico; anzi, mi spingerei a dire, esso è soprattutto espressione dialettica del reale e delle sue contraddizioni. Espressione che affronta e risponde al continuo scacco che l'immediato trama nei confronti della mediazione concettuale.

L'arte è razionalità che critica e smaschera la razionalità senza sottrarsi ad essa, senza rinunciare ad usare i suoi stessi strumenti. L'arte non rinuncia all'ideale della conciliazione con la cosa; essa sa che quell'ideale si può salvare solo in un modo: mostrando le contraddizioni di ciò che è, mostrando le ferite, le mutilazioni, i conflitti del reale, "L'arte – è scritto in *Teoria estetica* – si fa uguale al non identico, questo è il grado attuale della sua natura mimetica […]. L'opposizione dell'arte al mondo reificato si realizza, si fa avanti adeguandosi a questo mondo alienato e reificato, affidandosi alla sua esposizione, mostrandolo" (Adorno 2009, p. 69).

Per la capacità di esporre i conflitti, le ferite, le macerie della realtà, la mimesi è dialettica, è "*intuizione*" delle contraddizioni del reale e come la mimesi anche trascrivere sogni ha in sé la funzione critica dell'arte: aprire e dare luce allo scenario notturno dell'onirico, semplicemente per lasciarlo essere con le sue dinamiche contraddittorie, le sue *Stimmungen* perturbanti, grottesche, imbarazzanti, ammonitrici, angoscianti, incerte, nostalgiche, esaltanti, inquietanti, desideranti, vitali. Trascrivere sogni si legherebbe, così, al senso che Adorno vuole dare all'esperienza filosofica dell'arte: salvare il qualitativo, il singolare, il particolare, salvarlo dalle generalizzazioni e interpretazioni astraenti e, per questo, mutilanti.

Bibliografia

Adorno Th.W., *Minima Moralia*, Einaudi, Torino 1994.

Id., *Vorlesung über Negative Dialektik: Fragmente zur Vorlesung* 1965/66 herausgegeben von Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2003.

Id., *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino 2004.

Id., *I miei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 2007; ed. tedesca, *Traumprotokolle*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005.

Id., *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009.

Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 2018[2].

Coltella L., *Dire il non-identico. Adorno e il linguaggio*, in M. Ferrari e A.Venturelli (a cura di), *Theodor Wiesengrund Adorno: la ricezione di un maestro conteso*, L. S. Olschki, Firenze 2004, pp. 38-53.

Id., *Una dialettica nella finitezza: Adorno e il programma di una dialettica negativa*, Meltemi, Roma 2006.
Gandesha S., Hartle J.F., Marino, S. (eds.), *The aging of Adorno's Aesthetic theory: fifty years later*, Mimesis International, Milano-Udine 2021.
Hegel F.G.W., *Fenomenologia dello spirito*, Bompiani, Milano 2000.
Lauro P., *Per il concreto. Saggio su Theodor Adorno*, Guerini & Associati, Milano 1994.
Id., *Esprimere l'inesprimibile*. In: *Ladialettica negativa di Adorno. Categorie e contesti*, a cura di Mariannina Failla, Manifesto Libri, Roma 2008, pp. 19-25.
Marino S., *La verità del non-vero: tre studi su Adorno, teoria critica ed estetica*, Mimesis, Milano 2019.
Müller-Doohm S., *Adorno. A Biografy*, Polity Press, Cambridge 2000; trad. it., *Theodor W. Adorno. Biografia di un intellettuale*, Carocci, Roma 2003.
Payot D., *Constellation et utopie: Theodor W. Adorno, le singulier et l'esperance*, Klincksieck, Paris 2018.
Petrucciani S., *Theodor Adorno's philosophy, society, and aesthetics*, Palgrave Macmillan, Cham 2021.
Scutari F., *Negatività, trascendenza, utopia. La dialettica dell'opera d'arte nella Teoria estetica di Adorno*, in "Aisthema: International Journal", 5/1 (2018), pp. 127-165.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221555

"La potente fontana delle emozioni". Günther Anders in dialogo con Jean-Paul Sartre

Micaela Latini*

Abstract
Emotions have become a central concern in contemporary aesthetics and philosophy, moving beyond the traditional opposition between reason and affectivity. Against this background, the essay reconstructs the philosophical dialogue between Jean-Paul Sartre and Günther Anders on the nature and significance of emotional experience. Through an analysis of Sartre's Esquisse d'une théorie des émotions (1936) and Anders's Emotion and Reality (1950), the article compares two different conceptions of emotion: Sartre's account of emotion as an intentional mode of consciousness and a teleological response to situations of impasse, and Anders's view of emotions as original, operative, and intersubjective dimensions of human existence, challenging the reduction of emotional experience to a "magical world" devoid of real efficacy. The dialogue between the two thinkers offers a broader reflection on the relationship between emotions, reality, and action, highlighting the constitutive role of affectivity in being-in-the-world and in aesthetic experience.

Keywords
Emotions; Reality; Aesthetics; Günther Anders; Jean-Paul Sartre; Phenomenology

1

La questione filosofica delle emozioni attraversa in modo carsico la storia del pensiero occidentale, oscillando tra due poli opposti: da un lato la loro svalutazione come stati confusi, irrazionali o meramente soggettivi; dall'altro il loro riconoscimento come dimensione essenziale dell'esperienza umana. Lungo l'arco temporale del Novecento, questo dibattito conosce una svolta decisiva grazie alla fenomenologia e all'esistenzialismo, che sottraggono le emozioni sia al riduzionismo fisiologico sia a una lettura puramente psicologistica. Le emozioni cessano così di essere considerate meri fatti interni o reazioni automatiche, per essere assunte come modalità fondamentali del rapporto tra l'essere umano e il mondo circostante. La connessione tra emozione e realtà entra in gioco nel dibattito

* Università degli Studi di Ferrara, micaela.latini@unife.it

estetico: le due dimensioni si intersecano reciprocamente ma al contempo anche si misurano, velando e rivelando di volta in volta la distinzione tra ciò che si vede e ciò che si vive. Le emozioni non rappresentano una semplice reazione soggettiva o accessoria, ma sono parte integrante del valore estetico dell'esperienza. In questo senso le emozioni estetiche sono da intendersi come appropriate, cioè suscitate e orientate dalle caratteristiche formali e semantiche dell'opera o dell'oggetto estetico. Esse non sono irrazionali né puramente istintive, ma semmai dotate di una dimensione cognitiva, in quanto contribuiscono alla comprensione del significato dell'opera e del modo in cui essa si offre alla percezione. In questa prospettiva, l'estetica non può ridursi né a un'analisi esclusivamente formale, che escluda il ruolo delle emozioni, né a un soggettivismo emotivo che identifichi il valore estetico con la mera intensità della risposta affettiva. L'esperienza estetica risulta piuttosto dall'intreccio di percezione, comprensione ed emozioni, in un gioco in cui queste ultime svolgono una funzione rivelativa e interpretativa.

Lungo questo solco teorico tracciato da Paolo D'Angelo nel suo ricco volume *La tirannia delle emozioni*, si colloca il confronto tra Jean-Paul Sartre e Günther Anders. Il dialogo tra i due intellettuali prende l'abbrivio a partire dall'opera sartriana *Esquisse d'une théorie des émotions* (1936) e trova una formulazione critica nel saggio di Anders dal titolo *Emotion and Reality* (1950), pubblicato nella rivista "Philosophy and Phenomenological Research", durante l'esilio americano dell'intellettuale tedesco. Nell'ambito della sua ricerca, Sartre elabora una teoria delle emozioni come atti intenzionali e teleologicamente orientati. Se per un verso l'emozione possiede un significato teleologico positivo, questo significato si rivela dall'altro lato ontologicamente negativo, poiché non produce alcun cambiamento reale nel mondo. Il mondo dell'emozione è uno spazio privato, solipsistico, che non incide sull'ordine oggettivo delle cose, che non ha presa sulla realtà. Di contro Anders, che pure riconosce la portata innovativa dell'impostazione presentata dal pensatore francese, ne mette in luce i limiti ontologici e pratici. La tesi andersiana sostiene che Sartre, nel tentativo di riabilitare l'emozione, finisce per svuotarla di realtà ed efficacia.

2.

Per comprendere appieno la portata di questa divergenza di vedute, occorre tornare indietro nel tempo. Il rapporto tra i due autori affonda le sue radici nel contesto francese, quando Anders, in

esilio dalla Germania con la moglie di allora Hannah Arendt, entra in contatto con l'ambiente culturale parigino, pur non conoscendo direttamente Sartre. Nel 1936 pubblica sulle *Recherches Philosophiques* il saggio *Pathologie de la Liberté*, elaborazione di una conferenza di taglio filosofico-antropologico intitolata *Die Weltfremdheit des Menschen (L'estraneità dell'essere umano al mondo),* tenuta nel 1930 presso la *Kantgesellschaft* di Francoforte. Il testo *Patologia della libertà. Saggio sulla non identificazione* rivela significativi punti di contatto con il pensiero di Sartre, riconducibili anche alla comune ascendenza fenomenologica dei loro studi (tra i maestri di Anders a Friburgo figurano Husserl e Heidegger). Del resto, come Anders non manca di sottolineare nel corso di un'intervista successiva, sarebbe stato lo stesso Sartre a riconoscere – in occasione del loro incontro nelle riunioni del Tribunale per il Vietnam – l'influenza che lo studio di Anders ebbe nella sua opera, e in particolare nella formulazione del concetto di libertà sviluppato nel suo capolavoro saggistico *L'essere e il nulla* (1943).

Nello studio *Patologia della libertà* Anders descrive l'essere umano come un essere "non determinato", "indefinito", "non ultimato", ossia come un "essere libero e indefinibile" (Anders 1963: 349): un essere che può definirsi solo attraverso le scelte e le azioni mediante cui costruisce sé stesso. Una concezione che Sartre formulerà poco dopo in termini analoghi. In entrambi i casi, si tratta di un tentativo tardivo di marginalizzare un fenomeno già evidente, quello dello scambio tra libertà e asservimento, privilegiando invece una libertà intesa in senso filosofico-antropologico. A conferma dell'affinità intellettuale che ruota attorno alle *Recherches Philosophiques*, nello stesso numero in cui apparve *Patologia della libertà* fu pubblicato anche il celebre saggio sartriano sulla trascendenza dell'Ego (1936).

Lo scritto giovanile di Anders anticipa temi quali lo sradicamento, la contingenza, la vergogna e la nausea costitutiva di un essere che non può mai padroneggiare la propria origine, tutti concetti che si stringono intorno al nodo della "discrepanza". Il punto di partenza della sua riflessione è la non-identificazione dell'uomo con sé stesso e con l'ambiente circostante, di una frattura tra l'essere umano e la natura. Di fronte alla "trappola della contingenza", la risposta umana assume la forma di un *esprit de fugue* rispetto alle determinazioni particolari dell'essere, sempre percepite come inautentiche. Nel tentativo di sottrarsi a tale condizione, l'antieroe andersiano cade in una spirale senza fine, sperimentando la vertigine (*Schwindel*) esistenziale come ebbrezza della debolezza. A generarla è la strutturale sradicatezza dell'uomo, la sua differenza ontologica rispetto al mondo e la consapevolezza di essere, in qualche modo,

di troppo. Anders elabora questi motivi alla luce del concetto di *Verlorenheit*, sostenendo che l'essere umano non è legato ad alcun mondo determinato né vincolato a uno specifico stile di vita. In questo quadro si chiarisce il nesso tra estraneità al mondo e libertà. Se quest'ultima può essere definita una "categoria patologica", ciò dipende dal fatto che l'esistenza umana è segnata dalla non-conformità. L'incapacità di coincidere pienamente con sé stessi e con il proprio orizzonte vitale costituisce un limite, ma al tempo stesso rappresenta una risorsa: lo scarto della non-identità rende possibile la libertà, la produzione dei mezzi di sussistenza e, più in generale, la costruzione di un mondo umano. L'estraneità al mondo coincide dunque con la libertà. A differenza dell'animale non umano, vincolato a schemi e stili di vita ripetitivi, l'essere umano è in grado di produrre mondi differenti; in questo senso, per Anders, esiste almeno una libertà passiva. Su questa tensione paradossale si innesta il "dono fatale" della libertà, inseparabile dalla contingenza. Proprio perché la sua esistenza è innervata di assenza e distanza, l'essere umano possiede una prerogativa poietica fondata sulla capacità di concepire ciò che non è. Si tratta di una libertà in senso negativo, legata all'instabilità dell'essenza umana, che è al tempo stesso identica e non-identica a sé stessa. Per un difetto antropologico, l'essere umano è esposto al paradosso della contingenza: sperimenta la propria libertà scoprendosi, al contempo, non libero, non determinato da sé stesso. Da qui nasce lo "choc della contingenza" (*Kontingenzschock*), inteso come esperienza della non-corrispondenza: l'uomo si scopre come "proprio io", non scelto, proveniente da un'origine che non padroneggia e con la quale tuttavia deve identificarsi. A questa esperienza si accompagna il sentimento della vergogna (*Scham*), intesa come vergogna dell'origine. L'essere umano "presagisce il mondo da cui proviene, ma al quale non appartiene più come io" (Anders 1993, p. 67). Ogni tentativo di sottrarsi alla contingenza è destinato allo scacco. È in questa condizione che l'uomo cade preda della vertigine esistenziale, espressione di una sradicatezza strutturale e della consapevolezza di essere soltanto tollerato nel mondo: "di troppo", per usare il lessico esistenzialista sartriano. Anders affronta in anticipo rispetto a Sartre il tema della libertà come affermazione positiva dell'impossibilità, per l'uomo, di stabilirsi definitivamente in un luogo. Non a caso, i termini di questa antropologia dell'estraniazione risultano profondamente affini a quelli della *Nausea* (*La Nausée*, 1938) sartriana, e in particolare alle pagine del romanzo dove le 'cose' sfuggono all'umanità e contemporaneamente le si avvicinano in modo invadente. La questione della vergogna richiama invece l'*Essere e il nulla* (D'Angelo, 2024)

3.

L'interesse di Sartre per le emozioni nasce all'interno di un più ampio progetto critico rivolto contro la psicologia empirica e naturalistica del suo tempo. Nello studio dal titolo *Esquisse d'une théorie des émotions* (*Idee per una teoria delle emozioni*), egli prende esplicitamente di mira le teorie fisiologiche degli affetti, in particolare quella di William James, esposta nel saggio *What is an Emotion?* (1884), secondo cui l'emozione non sarebbe altro che la coscienza di una modificazione corporea. Vediamo meglio le argomentazioni di Sartre: in genere siamo portati a credere che la percezione mentale di un evento – come la presenza di un animale minaccioso o un'offesa subita – produca un'emozione, ad esempio la paura o la collera, la quale si esprime poi attraverso specifiche reazioni corporee (tremore, la pelle d'oca, l'accelerazione del battito cardiaco o la secrezione di adrenalina). James, al contrario, sostiene che il rapporto causale sia invertito: proviamo paura perché il nostro corpo trema e reagisce fisiologicamente, e siamo in preda alla rabbia perché si attivano determinate risposte somatiche, come l'aumento dell'adrenalina e della frequenza cardiaca. In altre parole, l'emozione consiste nella percezione soggettiva dei mutamenti corporei che seguono immediatamente la percezione dello stimolo. Tale impostazione, osserva Sartre, riduce l'emozione a un epifenomeno e non è in grado di coglierne il significato propriamente umano. (Sartre 1974, p. 1045).

In particolare, Sartre individua almeno tre aporie fondamentali di questo approccio. In primo luogo, non esiste una corrispondenza biunivoca tra stati fisiologici ed emozioni: condizioni corporee simili possono accompagnare emozioni profondamente diverse, come la rabbia e la gioia. In secondo luogo, la spiegazione fisiologica non riesce a rendere conto del carattere organizzato (*Gestalt*) delle espressioni emotive, che si presentano come configurazioni dotate di coerenza e stile. Infine, contro l'ipotesi di James, Sartre argomenta che l'emozione non nasce dalla percezione del corpo, ma è sin dall'inizio un modo intenzionale di essere-nel-mondo. L'esempio del bambino impaurito chiarisce efficacemente questo punto: il bambino in questione non è consapevole del proprio battito cardiaco o della tensione muscolare, ma dell'oggetto che lo minaccia. L'intenzionalità dell'emozione precede la riflessione sul corpo e non può essere derivata da essa. In tal modo Sartre si colloca esplicitamente nel solco della fenomenologia husserliana, assumendo l'emozione come un atto coscienziale dotato di senso e orientato verso il mondo.

In questa prospettiva, l'emozione non va intesa come un semplice contenuto della coscienza, né come un evento psichico o una reazione corporea di cui il soggetto diventerebbe consapevole solo attraverso la riflessione. Al contrario, Sartre, coerente con la sua teoria dell'intenzionalità, concepisce l'emozione come una forma di coscienza rivolta non a sé stessa, ma al mondo: essa è, infatti, un modo specifico di rapportarsi alla realtà e, in maniera ancora più radicale, uno strumento attraverso cui la coscienza ne modifica il significato. Un passo dello studio di Sartre si rileva particolarmente significativo: "L'emozione non è un accidente, è un modo di esistenza della coscienza, una delle modalità in cui essa comprende (nel senso heideggeriano di '*Verstehen*') il proprio 'Essere-nel-Mondo'" (Sartre 1974, p. 1090).

Contro il riduzionismo fisiologico, Sartre propone una concezione teleologica dell'emozione. Le emozioni non s'impongono all'uomo come eventi passivi, ma sono atti messi in atto dal soggetto in determinate situazioni per scopi ben precisi. Esse sono libere, pur non essendo atti coscienti in senso riflessivo. L'inconscio di cui parla Sartre non è quello psicoanalitico: nella sua concezione, il termine "inconscio" indica il fatto che l'atto emotivo non è cosciente di sé, bensì del proprio oggetto.

Secondo Sartre, la situazione tipica in cui l'umano passa dalla razionalità all'emozione è una situazione di *impasse*. Di fronte a un compito che appare insormontabile all'interno del mondo razionale, il soggetto mette in atto un passaggio che consiste nel sostituire quel mondo con un altro mondo: il mondo dell'emozione. Questo spazio, definito da Sartre 'mondo magico', si caratterizza per la sospensione delle mediazioni causali e strumentali proprie dell'atteggiamento pratico-razionale. Sartre critica l'interpretazione della fuga come comportamento razionale fondato su un calcolo prudenziale. A suo avviso, tale lettura fraintende il significato fenomenologico della fuga, che non va intesa come strategia per mettersi al sicuro, ma come risposta a un'impossibilità: quella di annullarsi nello svenimento. La fuga costituisce piuttosto uno 'svenimento simulato', ossia una condotta di tipo magico attraverso la quale la coscienza tenta di negare l'oggetto pericoloso coinvolgendo l'intero corpo. In questo gesto, la struttura direzionale dello spazio vissuto viene improvvisamente rovesciata e riconfigurata. La paura appare così, nella prospettiva sartriana, come una forma di coscienza che mira a negare un oggetto del mondo esterno e che, spingendosi verso la propria auto-sospensione, tenta di annullare insieme a sé anche l'oggetto temuto. Con le parole di Sartre:

La fuga, nella paura attiva, è a torto considerata una condotta razionale. Vi si vede il calcolo, provvisorio, a dire il vero, di chi vuole interporre fra sé e il pericolo la più grande distanza possibile. Ma ciò significa travisare questa condotta, che sarebbe allora solo prudenza. Noi non fuggiamo per metterci al riparo: fuggiamo perché non possiamo annichilarci nello svenimento. La fuga è uno svenimento simulato, è una condotta magica che consiste nel negare l'oggetto pericoloso con tutto il nostro corpo, invertendo la struttura vettoriale dello spazio in cui viviamo e creando improvvisamente una direzione potenziale, dall'altra parte. È una maniera di dimenticarlo, di negarlo […] Così ci si presenta il senso reale della paura: è una coscienza che mira a negare, attraverso una condotta magica, un oggetto del mondo esterno, e che arriverà ad annullarsi, per annichilire con sé l'oggetto. (Sartre 1974, p. 1071)

Nel mondo magico le difficoltà non vengono risolte attraverso l'azione efficace, ma neutralizzate o annichilite simbolicamente. L'emozione è dunque un'auto-trasformazione dell'essere umano, attraverso la quale egli tenta di modificare il senso del mondo senza modificarne la struttura reale. In casi estremi, come nello svenimento, questa fuga dal mondo razionale assume una forma radicale.

La teoria sartriana dell'emozione si configura come una critica radicale tanto al riduzionismo fisiologico quanto a ogni concezione meramente adattiva degli affetti. L'emozione non è una reazione subita né un semplice riflesso corporeo, ma una modalità intenzionale attraverso cui la coscienza riorganizza il proprio rapporto con il mondo quando l'azione razionale risulta impraticabile. Il ricorso al 'mondo magico' non va dunque inteso come regressione irrazionale, bensì come una strategia esistenziale estrema: una trasformazione del senso del reale che consente alla coscienza di sottrarsi, almeno simbolicamente, a una situazione vissuta come insostenibile. In tal modo, Sartre inscrive l'emozione al cuore della sua ontologia della coscienza, riconoscendole una funzione costitutiva nella dinamica dell'essere-nel-mondo.

4.

È proprio questo punto a costituire il bersaglio principale della critica di Günther Anders nel saggio *Emotion and Reality* (1950). Secondo la ricostruzione andersiana, Sartre compie un'operazione ambigua: da un lato rivaluta l'emozione, riconoscendole dignità filosofica e un significato intenzionale e sottraendola alla marginalità in cui era stata relegata dal razionalismo; dall'altro, però, ne cancella la realtà effettiva, interpretandola come un atto privo di conseguenze reali. All'interno di questa cornice,

l'emozione non è una risposta a una situazione, ma una strategia con cui il soggetto si induce in uno stato emotivo per sottrarsi a un compito impossibile. Secondo il movimento di pensiero di Sartre – osserva Anders – l'emozione nasce in una situazione di stallo pratico: quando il mondo strumentale e razionale si rivela troppo difficile o inaccessibile, il soggetto 'sceglie' l'emozione come via alternativa. In tal modo egli non modifica realmente la realtà, ma la trasforma simbolicamente, proiettando un 'mondo magico' in cui i problemi sembrano dissolversi o perdere la loro urgenza. L'emozione diventa così una strategia di fuga: non un disordine passivo, quanto piuttosto un comportamento finalizzato, anche se illusorio. In questa prospettiva dichiaratamente teleologica, Sartre può rovesciare la formula classica secondo cui 'l'uomo piange perché è triste'. Si legge nel testo di Anders: "Mentre i comuni mortali credono di piangere perché sono tristi; mentre James era triste perché stava piangendo; Sartre piange per essere triste" (Anders 2003 p. 90).

Nella lettura di Anders, le teorie di Sartre tratteggiano un orizzonte esistenziale dualistico: da un lato il mondo razionale, pragmatico e strumentale; dall'altro il mondo emotivo, definito come 'magico'. Tra le pieghe di questa impostazione si annida, tuttavia, una nota ambigua. Le osservazioni andersiane sottolineano come Sartre riconosca realtà piena solo al primo ambito, relegando il secondo a una dimensione di inefficacia e di autoinganno. Le emozioni, pur essendo dotate di senso, restano per il Sartre riletto da Anders fondamentalmente 'futili', dal momento che non cambiano il mondo, ma soltanto il modo in cui il soggetto lo percepisce.

Con le sue parole: "Sartre ha decretato con forza la riabilitazione del 'mondo' specificatamente emozionale *cancellando la sua realtà*: l'emozione, sebbene sia un comportamento specifico e pieno di significato, resta un atto assolutamente *privo di effetti.* […] lasciatemi riassumere questo importantissimo punto della sua teoria con la formula: *le emozioni sono inutili*" (Anders 2003, p. 92).

Anders individua in quest'impostazione sartriana un'idea discutibile di 'normalità': quella di un soggetto fondamentalmente razionale, sobrio, orientato all'uso strumentale delle cose. Per Sartre, il comportamento razionale e pratico rappresenta la condizione normale dell'essere umano, mentre l'emozione costituisce una deviazione da tale normalità, una via eccentrica. Anders contesta radicalmente quest'impostazione, sostenendo che ogni esperienza umana è sempre accompagnata da una certa tonalità emotiva, da una determinata *Stimmung*: "Con gioia annuso il caffè al mattino e al tempo stesso sono arrabbiato per il tavolo vuoto sul quale mi

aspettavo di trovare una lettera" (Anders 2003, p. 95). Non esiste una percezione neutra del mondo, poiché ogni rapporto con la realtà è fin dall'inizio attraversato da atmosfere affettive, da qualità di minaccia, attrazione, sicurezza o pericolo. In questo senso l'errore di Sartre consisterebbe nel considerare 'magico' ciò che è in realtà primario e quotidiano.

Nella prospettiva andersiana perfino le emozioni chiaramente importanti (come l'angoscia) non progettano o costituiscono un secondo mondo – questo accade solo nell'arte – ma rivelano una condizione normale. Ma attenzione: "la condizione normale è anche, sebbene in grado molto minore, una condizione emozionale" (Anders 2003, p. 97).

Da questo rovesciamento di prospettiva emerge una domanda filosofica decisiva: non 'come è possibile l'emozione?', ma 'come è possibile il mondo razionale?'. Quest'ultimo appare allora come un'astrazione costruita a partire da una più originaria esperienza emotivamente qualificata.

Nello scenario aperto da Anders, le emozioni, lungi dall'essere semplici fughe dalla realtà, possono funzionare come motore dell'azione, come stati di preparazione o di controllo. Un esempio significativo è offerto dalla rabbia, che non è soltanto un rifugio simbolico, una metamorfosi illusoria, ma può costituire una fase di preparazione reale all'azione, un 'non-ancora' che orienta il comportamento, o persino una forma di autocontrollo che sostituisce la violenza immediata. "La rabbia non è solo (come appare nel libro di Sartre) una condizione esistenziale piena di significato perché preferendola l'essere umano trova soddisfazione nella futile immagine di un 'mondo più semplice'; il suo significato è molto più concreto: *rappresenta un passo preparatorio all'azione reale, per esempio all'attacco*" (Anders 2003, p. 96).

In questo senso, l'emozione non segna l'abbandono della libertà, bensì una sua articolazione concreta. Così Anders si avvicina a una concezione darwiniana delle emozioni come residui di azioni originariamente efficaci. Inoltre, le emozioni svolgono una funzione di autocontrollo sociale. Il gesto emotivo può trattenere l'azione tanto quanto anticiparla: l'essere umano che urla e non uccide manifesta proprio attraverso l'emozione l'esistenza di una forza contraria che lo trattiene, una prima fase di autocontrollo. Di qui Anders si spinge ad affermare che l'emozione è perfino rinuncia, "un primo grado di moralità" (Anders 2003, p. 99).

C'è un ultimo punto che segna la distanza con Sartre: il valore dato alla sfera sociale delle emozioni. A differenza di Sartre, che sembra aver trascurato quasi del tutto questo aspetto, per Anders

le emozioni non sono solo vissuti interiori, ma fenomeni visibili, comunicativi, intersoggettivi, insomma sociali. Basti pensare alla loro capacità di produrre effetti reali sugli altri: paura, collera, disprezzo e gioia circolano tra i soggetti, modificando concretamente le relazioni.

Un'avvertenza si fa tuttavia necessaria: l'intento di Anders non è quello di liquidare la teoria di Sartre sulle emozioni, ma piuttosto di mostrarne i limiti strutturali. Se il merito del filosofo esistenzialista è quello di aver colto il carattere intenzionale e significativo delle emozioni, il suo limite sta nell'aver rinchiuso questa intuizione all'interno di una gabbia eccessivamente dualistica e negativamente valutativa. La posizione di Anders è netta: le emozioni non costituiscono un secondo mondo irreale, bensì rimandano a una dimensione originaria e operativa del nostro essere-nel-mondo. Lasciamo allora la conclusione direttamente ad Anders, alle pagine di chiusura del suo saggio, dove si ritrovano mirabilmente condensati molti degli elementi incontrati finora, e che costituiranno la base della successiva indagine sull'analfabetismo emotivo (ma quella è un'altra storia, segnata dai tragici successivi eventi del Novecento):

> La teoria degli affetti di Sartre è come la teoria di un oceanografo che confina sé stesso nella teoria delle onde della marea. Senza dubbio, le onde delle maree sono così alte che superano il normale livello del mare. Tuttavia, l'oceano è in continuo movimento, movimento che appartiene alla sua natura e la cui media definisce la superficie del mare. Allo stesso modo l'uomo è in uno stato emozionale continuo, non catastrofico. Solo il presupposto che, in realtà, l'oceano è piatto come uno specchio, o che l'Ego è un essere razionale non emotivo, fa sì che le onde appaiono come qualcosa *sui generis* (Anders 2003, p. 103).

Bibliografia

Anders G., *Emotion and Reality* (1950); trad. it. di S. Cavenaghi, *Emozione e realtà*, in Id., *Saggi dall'esilio americano*, Palomar, Bari 2003, pp. 89-103.

Anders G. *Die Antiquiertheit des Menschen, I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*; trad. it. di L. Dallapiccola: *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, II Saggiatore, Milano 1963.

Anders G., *Wenn ich verzweifelt bin, was geht mich an!* (1984); trad. it. di R. Callori e S. Velotti, *Opinioni di un eretico*, prefazione di S. Velotti, Milano-Udine, Mimesis, 2023.

D'Angelo P., *La tirannia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2020.

D'Angelo P., «Com'è cambiata la vergogna nell'età dei social e degli avatar», Domani, 18.9.24, pp. 14, foglio 2-3 (https://www.editorialedomani.it/idee/come-cambiata-la-vergogna-nelleta-dei-social-e-degli-avatar-ra3lhn3w). Ultima consultazione 6 febbraio 2026, h. 23.35.
Sartre J.-P., *Esquisse d'une théorie des émotions* (1936); trad. it. di A. Bonomi, *Idee per una teoria delle emozioni*, in Id., *Opere*, Bompiani, Milano1974.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221556

Emozioni dell'arte ed emozioni reali nel pensiero di Du Bos Riflessioni a partire da una lezione di Paolo D'Angelo

Maddalena Mazzocut-Mis*

Abstract
This essay investigates Jean-Baptiste Du Bos's theory of artificial emotions in light of Paolo D'Angelo's recent reflections on the distinction between real and aesthetic emotions. D'Angelo critiques contemporary neuroaesthetic approaches, especially those grounded in mirror neuron theory, for neglecting the role of intellectual mediation in aesthetic experience. Revisiting Du Bos's *Réflexions critiques*, the essay highlights his pioneering view that aesthetic pleasure can arise from negative emotions, such as sorrow or horror, provided they occur in a fictional and controlled context. Du Bos argues that the emotions evoked by art are artificial passions – intense, affective responses detached from real-life consequences. These emotions, while physiologically impactful, remain under the spectator's control and do not translate into action. His emphasis on plausibility and rejection of deceptive illusion, like trompe-l'œil, supports an aesthetic model grounded in critical distance and emotional resonance. Ultimately, Du Bos's insights remain relevant, offering a nuanced framework for understanding how fictional emotions can be both powerful and fundamentally distinct from real-life affect.

Keywords
Artificial Emotions; Aesthetic Experience; Jean-Baptiste Du Bos

Premessa

Nel mese di aprile del 2025, Paolo D'Angelo tenne una stimolante lezione intitolata *Arte ed emozioni*, nell'ambito del ciclo di incontri *Battiti di emozione. Seminario su emozioni, arte e tecnologia*, organizzato da Saverio Macrì all'interno del mio corso di Estetica.[1] Nel suo intervento, D'Angelo tracciava l'evoluzione dello studio filosofico delle emozioni dagli anni Ottanta in poi, evidenziando il superamento del paradigma cognitivista a favore di un approccio più aperto alla dimensione affettiva e interdisciplinare, ma segnalando al contempo i rischi di un'eccessiva enfasi sull'*emotional turn*,

* Università degli studi di Milano, maddalena.mazzocut-mis@unimi.it.

[1] L'iniziativa si inseriva nel contesto di un progetto PRIN PNRR 2022, volto a indagare il fenomeno della "flessibilità mentale" all'incrocio tra psicologia e filosofia.

come mostravano le sue riserve nei confronti della teoria di David Freedberg, espressa ne *Il potere delle immagini* (1989). L'enfasi accordata poi alla diffusione delle teorie dei neuroni specchio – che, con Vittorio Gallese, indagavano le basi neurali delle nostre risposte estetiche e sostenevano di aver fornito una risposta non confutabile a interrogativi complessi riguardanti la percezione – veniva smontata nel corso della lezione, affermando che la "simulazione incarnata", divenuta quasi un dogma, proponeva risposte uniformi a ogni tipo di interrogativo, correndo il rischio di eliminare qualsiasi forma di mediazione intellettuale e generando forme di riduzionismo.

La questione fondamentale sollevata riguardava la comprensione della funzione e della natura delle emozioni veicolate attraverso le opere artistiche, considerando tutt'altro che superflua la distinzione tra emozioni vissute nella quotidianità ed emozioni di carattere estetico.

L'esempio proposto da D'Angelo nel corso della lezione era particolarmente illuminante: "sappiamo bene che nell'assistere a una scena violenta, durante una proiezione cinematografica, la risposta emotiva può essere molto intensa; tuttavia, nessuno di noi si adopera per prevenire un omicidio, poiché si ha sempre la consapevolezza che la situazione rappresentata è una mera simulazione. Anche se i neuroni specchio entrano in azione, la reazione emotiva differisce considerevolmente da quella che proverebbe in un contesto reale."

Per D'Angelo, un'analisi più approfondita evidenziava che le azioni propriamente dette – ossia quelle che verrebbero effettivamente compiute in un contesto reale – potevano essere oggetto di simulazione, ma la loro modellizzazione nelle aree premotorie del cervello non si traduceva mai in una esecuzione concreta: i circuiti motori risultavano attivati in modalità risonante, senza tuttavia dare origine a un'azione effettiva. Si registrava, in tal senso, una differenza sostanziale tra l'attivazione neurale indotta dall'osservazione di una smorfia di dolore sul volto di una vittima che ad esempio si sta soccorrendo e quella suscitata dalla contemplazione di un'espressione analoga in un'opera pittorica. D'Angelo notava che tale differenza era intuitivamente riconoscibile nell'esperienza comune, ma restava difficile da formalizzare concettualmente e da spiegare in termini neurofisiologici rigorosi.[1] L'esperienza estetica situata nel dominio della finzione risultava svincolata dalla necessità di un ancoraggio diretto alla realtà empirica. Tale sospensione non implicava tuttavia una riduzione dell'emozione, dell'attenzione o della capacità conoscitiva del soggetto.

[1] Cfr. D'Angelo, 2020, in particolare: cap. I, 'Una certa idea di arte'.

In conclusione, D'Angelo richiamava l'attenzione sull'importanza, già riconosciuta nel pensiero settecentesco, del disinteresse, della distanza tra soggetto e opera e dell'elaborazione soggettiva, che costituivano fin da allora elementi fondamentali dell'esperienza estetica. Tali dimensioni si configuravano come strumenti critici essenziali ancora oggi, capaci di preservare la specificità del rapporto estetico al di là di ogni tentativo di cristallizzazione entro schemi concettuali dogmatici o non negoziabili.

Passioni ed emozioni

Alla luce di tali premesse, la lezione ha suscitato in me l'interesse di rivedere e approfondire il ruolo attribuito alle emozioni artificiali da Jean-Baptiste Du Bos, esaminando in che modo tale teoria potrebbe essere inserita in un contesto in continua evoluzione, quale lo studio delle emozioni.

Come sottolineato da Paolo D'Angelo nel corso della lezione, gli ultimi tre decenni hanno visto una vera e propria esplosione degli studi sulle emozioni in vari campi: psicologia cognitiva, antropologia, estetica, ecc. A fronte di un così vasto apparato di studi specifici, le emozioni settecentesche, di cui mi occupo in modo particolare, rappresentano certamente un oggetto di studio ambiguo e non tematizzato come categoria psicologica a pieno titolo. Tuttavia, ritengo che già all'epoca esistesse una coerenza di pensiero rispetto a tale materia, al punto che il secolo dei lumi e della ragione appare, forse inaspettatamente, anche il secolo delle emozioni.

Dixon Thomas,[2] in *From Passions to Emotions*, sostiene non del tutto a ragione che "la categoria delle emozioni, intesa come insieme di stati affettivi corporei, non cognitivi, involontari e moralmente disimpegnati, costituisce un'invenzione recente." (Thomas, 2003, p. 3). È vero che nell'Ottocento la psicologia si distacca progressivamente dalle influenze religiose e teologiche, assumendo un approccio laico e scientifico ("secularisation of psychology" – Thomas, 2003, p. 4) e che il linguaggio delle 'passioni' settecentesche è invece fortemente radicato nel contesto religioso e cristiano.

Eppure, quando ci si riferisce a un contesto legato alla fruizione, alla ricezione dell'opera e al suo giudizio, cioè a un ambito che possiamo chiamare in senso lato estetico, il Settecento, già con

[2] Cfr. Thomas, 2003.

Jean-Baptiste Du Bos e le sue *Riflessioni critiche*,[3] mette tra parentesi non solo l'aspetto teologico, ma anche più in generale l'aspetto morale legato alla passione. Noi ci rattristiamo per le lacrime di uno sconosciuto senza sapere il motivo del suo pianto e reagiamo "con un moto meccanico che precede ogni riflessione" (Du Bos, 2005, p. 48). Du Bos libera il piacere estetico da qualsiasi catarsi intesa in senso moralistico. Emancipando il piacere, apre spazio alla riflessione sul piacere negativo e sul piacere del pianto altrui.[4]

Certamente Du Bos utilizza il termine passione, ma ciò non impedisce che si possa far riferimento a una sorta di 'fisiologia delle emozioni', nel momento in cui egli evidenzia un movimento viscerale in risposta, ad esempio, alla visione di un orrore reale. Questo tipo di risposta rientra nello spettro delle 'emozioni' moralmente disimpegnate, strettamente legate agli aspetti fisiologici e involontari.

Per Du Bos, il piacere è un piacere 'attuale', cioè dell'immediatezza, legato all'impressione e non alla riflessione: è importante sottolineare tale elemento di 'derazionalizzazione' delle passioni, fondamentale anche rispetto a Cartesio. Non solo, per Du Bos l'uomo necessita, per suo piacere, di provare passioni anche negative e l'arte è funzionale a questa necessità attraverso quelle che chiama "passioni artificiali".

Dopo aver descritto una situazione in cui l'emozione è portata al massimo grado (ad esempio assistendo a un supplizio di un altro uomo), Du Bos si chiede – dato per presupposto che l'eccitazione provocata dalle passioni produca sempre piacere – se l'essere umano non sia in grado di produrre una tale emozione, tanto intensa e deflagrante, in un contesto 'protetto' e che non abbia un contraccolpo fisiologico (Du Bos, 2005, p. 40). Le emozioni reali lasciano spesso l'"amaro in bocca".

L'arte dovrebbe quindi essere in grado di creare esseri "di una nuova natura" (Du Bos, 2005, p. 44), cioè creature fantastiche, collegate al mondo del 'come se'. Tali creature di finzione dovrebbero evocare emozioni intense, anche se l'eccitazione generata dall'illusione artistica dura poco e non intacca né la sfera fisiologica né quella propriamente razionale (vedremo che il controllo della ragione sarà fondamentale in un altro contesto). A teatro, ad esempio, il pubblico è garante della realtà della figurazione scenica e della falsità, illusorietà, non realtà della stessa. Lo spettatore è il testimone. Esiste un atto che fonda l'illusione, un atto grazie al quale ciò

[3] Le *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura* di Jean-Baptiste Du Bos appaiono nel 1719, in 2 Voll. Le citazioni riportate nel presente Volume sono tratte dall'edizione a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005, d'ora in poi Du Bos, 2005.

[4] Tra gli ultimi studi su Du Bos ricordo Dauvois & Dumouchel, 2015; Russo, 2005. Per quanto concerne i miei studi Cfr. Mazzocut-Mis, 2010 e Mazzocut-Mis, 2020.

che lo spettatore vede perde il suo valore di verità, qui e ora. Lo spettatore si trova nella dicotomia di accettare qualche cosa come reale e di rifiutare allo stesso 'qualcosa' un valore di verità. Non per questo la sua 'emozione' diminuisce, anzi, come direbbe Du Bos, è addirittura più forte ma, appunto, "artificiale".

In un articolo del 2013 sul *British Journal of Aesthetics*,[5] Paisley Livingston afferma che Du Bos è riuscito a dare una risposta al famoso paradosso della tragedia (o paradosso aristotelico), di cui D'Angelo parla diffusamente nel suo volume. Il paradosso nel caso dubosiano può essere così formulato: (i) le persone non godono di emozioni negative come tristezza, paura, terrore, disgusto, orrore, odio, rabbia e pietà; (ii) alcune opere rappresentative sono progettate per suscitare alcune delle emozioni negative di cui al punto (i); (iii) le persone godono dell'esperienza delle opere rappresentative di cui al punto (ii).

Il dibattito sollevato da Paolo D'Angelo sulle emozioni negative – dal tema aristotelico, per cui noi amiamo nella finzione ciò che ci ripugna nella realtà, alle cinque soluzioni di Jerrold Levinson[6] – che tentano una sintesi delle motivazioni che ci spingono verso ciò che ci respinge e attrae contemporaneamente non può prescindere dalla visione dubosiana che si trovava a combattere con le stesse obiezioni, la stessa avversione, gli stessi dubbi sull'importanza e la centralità delle emozioni con cui si apriva la lezione di Paolo D'Angelo.

Nell'"Introduzione" alla "Parte prima" delle *Réflexions*, Du Bos cerca di comprendere l'origine del piacere sensibile suscitato dalle opere d'arte. Un piacere che si manifesta spesso con afflizione e i cui sintomi possono talvolta assomigliare a quelli del dolore più intenso. L'arte, che sia poesia o pittura, raggiunge il suo massimo apprezzamento quando riesce a provocarci un certo grado di sofferenza. La raffigurazione del sacrificio della figlia di Jefte viene così preferita a qualsiasi argomento grottesco, divertente o galante. Allo stesso modo, gli spettatori a teatro trovano maggior soddisfazione nel piangere piuttosto che nel ridere. È ovvio che quel dolore e

[5] Livingstone, 2013a; cfr. Livingstone, 2013b.

[6] Ricordo che in un saggio del 1997 ripubblicato nel 2006, "Emotion in Response to Art", Levinson propone in sintesi alcune soluzioni. 1. Soluzione compensativa: suppone che gli aspetti negativi delle emozioni vengano compensati da acquisizioni su altri piani, ad esempio cognitivi o morali. 2. Soluzione di conversione: postula che la negatività dell'emozione si possa trasformare, convertire in qualcosa di positivo. 3. Soluzione organicistica: la negatività delle emozioni si inserisce, potremmo dire si scioglie, in una totalità più complessa – e allo stesso tempo meno negativa. 4. e 5. Soluzione di dissolvenza e del make-believe: le emozioni negative non sono intrinsecamente spiacevoli, poiché non sono reali emozioni, ma dei surrogati che si dissolvono presto e non perdurano nemmeno a livello fisiologico.

quel pianto sono diversi per qualità da quelli che si provano nel mondo reale. Infatti, l'intensa carica emotiva delle opere artistiche e la loro abilità di evocare passioni tristi generano un'esperienza di piacere immediata, intensa, ma non duratura. Le passioni negative si manifestano nella loro natura complessa, caratterizzandosi come una mescolanza di dolore e piacere. Tuttavia, Du Bos non formula una teoria delle passioni miste, limitandosi a descriverle senza approfondirne la natura.[7] Piuttosto, Du Bos sostiene che l'arte genera "passions artificielles" o "phantômes des passions", ossia passioni illusorie e solo apparenti, delle quali la nostra anima rimane padrona senza esserne travolta.

Se si volesse individuare un punto di fragilità nell'impianto teorico di Du Bos – peraltro originale e in netta controtendenza rispetto alle concezioni dominanti del Seicento, epoca segnata da un profondo sospetto nei confronti delle passioni – potrebbe risiedere nella scarsa attenzione riservata al concetto di imitazione in relazione alla finzione. Un nodo teorico, questo, che acquisirà grande rilevanza due decenni dopo la pubblicazione del trattato dubosiano. Ciò che interessa Du Bos non è tanto definire che cosa si intenda per finzione quanto stabilire che la finzione, pittorica, poetica o di altra natura, resista al confronto con la verosimiglianza. La finzione deve mantenersi costantemente entro i limiti della verosimiglianza, soprattutto quando si confronta con eventi reali e noti al pubblico. L'attenzione alla verosimiglianza, di matrice aristotelica, è funzionale alla produzione di credenza: quanto più la coerenza interna dell'opera risulta plausibile, tanto più lo spettatore sarà in grado di riconoscersi negli eventi rappresentati e di parteciparvi emotivamente. Al contrario, quando la finzione si riduce a puro esercizio ornamentale, secondo un gusto barocco, essa perde la propria capacità di coinvolgimento. In quest'ottica, Du Bos condanna ogni forma di illusione visiva, come il *trompe-l'œil*, in quanto produttrice di meri effetti ingannevoli e transitori, estranei alla finalità autentica dell'arte. In ambito teatrale, allora, non deve essere ammessa alcuna frode percettiva: ogni elemento scenico è apertamente esibito, e alla trasparenza della messa in scena corrisponde un'esperienza estetica in cui intellettuale ed emotivo operano in stretta sinergia. Come osservava Du Bos, i dipinti risultano graditi anche quando si è pienamente consapevoli che si tratta unicamente di tele su cui i colori sono stati applicati artificialmente e una tragedia commuove anche coloro che riconoscono perfettamente tutti i procedimenti impiegati dal genio poetico e dalla perizia degli attori per suscitare emozione (cfr. Du Bos, 2005, par. XLIII).

[7] Cfr. Cairns & Campeggiani 2025.

Un aspetto ulteriormente rilevante per Du Bos concerne la particolare suscettibilità di lettori o spettatori giovani ed emotivamente predisposti a perdere il necessario distacco critico nei confronti dell'opera d'arte, lasciandosi completamente assorbire dalla finzione rappresentata. In tali casi, le emozioni non costituiscono una risposta autentica o originaria all'opera, bensì agiscono come catalizzatori di passioni preesistenti negli animi più semplici e suggestionabili. Le azioni del personaggio immaginario diventano così occasioni per la riattivazione di stati affettivi già presenti nel soggetto fruitore, più che esiti di un'esperienza estetica propriamente intesa (cfr. Du Bos, 2005, p. 46). L'arte sembra essere un mero pretesto che consente l'emersione di passioni ed emozioni preesistenti nel soggetto, indipendentemente dall'efficacia intrinseca dell'opera stessa. L'arte, pertanto, assume il ruolo di semplice veicolo o catalizzatore per l'espressione di stati emotivi individuali già presenti, divenendo funzionale più alla proiezione soggettiva che non a un autentico processo estetico. Tali reazioni – spesso marcate da una certa enfasi o da una forzatura espressiva – finiscono per ridurre la fruizione a una forma di autorappresentazione affettiva, volta a ricostruire, consolidare o liberare contenuti emotivi autonomi.

Stabilito, dunque, un limite alla funzione illusoria e al rischio di autocompiacimento, per Du Bos occorre interrogarsi sulla natura delle cosiddette passioni artificiali e sul modo in cui esse si distinguono da altre forme di esperienza emotiva. Si tratta, tuttavia, di una questione complessa, tanto più se manca una sistematizzazione teorica delle emozioni. Anche con gli occhi della contemporaneità, le emozioni artificiali dubosiane non possono essere classificate a pieno titolo né come emozioni autentiche né come semplici pseudo-emozioni: costituiscono piuttosto una categoria peculiare, dotata di un'intensità paragonabile a quella delle emozioni reali, ma la cui origine e finalità rimandano a una dimensione rappresentativa.

Un primo elemento che caratterizza le emozioni artificiali è il controllo che il soggetto ha su di esse. È vero che, in taluni casi, l'opera d'arte è in grado di evocare una porzione significativa delle impressioni e delle passioni che un determinato evento avrebbe suscitato nella realtà; tuttavia, tale efficacia emotiva si manifesta pur sempre nella consapevolezza, da parte del fruitore, della natura fittizia – per quanto verosimile – della rappresentazione. Perciò, il pittore e il poeta sono in grado di commuovere lo spettatore solo entro i limiti da lui stesso tacitamente accettati: l'individuo conserva infatti il controllo sulla misura, l'intensità e la durata delle proprie reazioni emotive.

Un secondo elemento è il carattere transitorio di tali emozioni, che, a differenza delle passioni reali originate da eventi autentici, non producono conseguenze durature né implicano ricadute morali o psicologiche. Lodando l'opera tragica di Racine, Du Bos osserva che, pur senza suscitare una tristezza effettiva, essa riesce a commuovere fino alle lacrime: il dolore evocato si colloca, per così dire, solo in superficie, senza penetrare nella profondità del cuore, e si accompagna alla piena consapevolezza che le lacrime cesseranno con la finzione che le ha originate.

Du Bos afferma esplicitamente che l'impressione prodotta dalle imitazioni artistiche coinvolge esclusivamente la parte sensibile dell'anima senza attivare la ragione e, proprio per questo motivo, essa tende a dissolversi rapidamente, lasciando poche o nessuna traccia stabile, al contrario di quanto accadrebbe nella realtà. Le emozioni artificiali scompaiono senza avere effetti fisiologici o morali duraturi. La loro natura effimera e priva di conseguenze concrete costituisce, dunque, una delle principali ragioni per cui esse devono essere considerate, propriamente, come emozioni di carattere artificiale.

La copia dell'oggetto deve, per così dire, ispirare in noi una copia della passione che l'oggetto stesso avrebbe ingenerato. Ma, dato che l'impressione causata dall'imitazione non è tanto profonda come quella causata dall'oggetto, dato che non è seria, non raggiungendo la ragione, per la quale in queste sensazioni non c'è illusione […], infine, dato che l'impressione causata dall'imitazione colpisce vivacemente solo l'anima sensitiva, essa svanisce subito. Tale impressione superficiale, provocata da un'imitazione, scompare senza avere quegli effetti duraturi che avrebbe un'impressione causata dall'oggetto stesso imitato dal pittore o dal poeta (Du Bos, 2005, p. 45).

Come si è accennato e date queste premesse, le emozioni artificiali sono "esseri di una nuova natura", ossia oggetti capaci di generare passioni artificiali che hanno il potere di coinvolgerci nel momento in cui le proviamo, ma senza poterci causare alcun dolore o sofferenza intensa e duratura.

Le emozioni artificiali si possono quindi così enucleare: l'emozione suscitata da un'opera d'arte costituisce una forma non attenuata, ma transitoria dell'emozione reale che si proverebbe in presenza dell'evento rappresentato. Questa emozione si configura come "artificiale" sulla base delle seguenti caratteristiche fondamentali:

1. similarità qualitativa[8] – l'emozione estetica è qualitativamente simile, nella sua struttura fenomenologica, all'emozione reale, ovve-

[8] Ciò che qui chiamo similarità qualitativa risuonerebbe, in termini psicologici, con una similarità nella valenza dell'emozione: le emozioni coinvolte sono entrambe positive o entrambe negative.

ro alla reazione che verrebbe prodotta dalla situazione corrispondente nel mondo reale. Tale similarità riguarda l'apparato descrittivo dell'esperienza emotiva, ma non implica un'identità ontologica o pragmatica;

2. inferiorità in durata e coinvolgimento – l'emozione artificiale è strutturalmente inferiore alla sua controparte reale per quanto concerne la durata temporale e il grado di coinvolgimento affettivo. La fruizione estetica si caratterizza, secondo Du Bos, per la possibilità del soggetto di regolare e modulare liberamente il proprio coinvolgimento emotivo, mantenendo un certo grado di distanza riflessiva;

3. inefficacia pragmatica – a differenza delle emozioni reali, quelle artificiali non generano effetti pragmatici significativi, né modificano in modo duraturo i comportamenti, i giudizi morali o le disposizioni volitive del soggetto. Esse scompaiono senza lasciare conseguenze stabili e non attivano processi trasformativi profondi a livello dell'identità o della condotta.

L'emozione estetica non è tanto quella di produrre effetti morali o trasformativi, quanto piuttosto di offrire un'esperienza affettiva controllata ed effimera. Quella di Du Bos, si configura sicuramente come una teoria della fruizione estetica fondata su una distinzione tra emozioni vere e simulate.

Date queste premesse, è chiaro che passioni negative come la paura, la compassione o l'orrore possono essere attivamente ricercate da parte del pubblico. Esiste un piacere peculiare nel contemplare, da una posizione di sicurezza, la sofferenza altrui. Non solo: "in generale gli uomini soffrono di più per una vita senza passioni che per la sofferenza suscitata dalle passioni stesse" (Du Bos, 2005, p. 40). Le emozioni per Du Bos hanno una struttura essenzialmente drammatica[9] e ciò anche nel senso che hanno intrinsecamente una componente legata al piacere.

Quelli che potremmo chiamare sentimenti artificiali anche negativi sono, allora, alla base della fruizione artistica. Nella loro natura afflittiva, sono in grado di produrre un'esperienza estetica del tutto desiderabile, forse la più desiderabile tra tutte. Non si tratta per Du Bos di una conversione del dolore in piacere. L'afflizione provocata dalle arti resta un affetto spiacevole ma del tutto coerente con la sua 'artificialità', consentendo di salvaguardare la specificità dell'emozione negativa e al tempo stesso di spiegarne l'attrattività. Soffriamo, ma tale sofferenza non ci provoca alcun danno. Si tratta di una concezione edonistica della fruizione tragica.

[9] Cfr. de Sousa, 2011, cap. 1.

Il modello affettivo proposto da Du Bos – basato sulla distinzione tra emozione reale ed emozione estetica e sulla transitorietà del sentimento – andrebbe oggi indagato più a fondo anche da un punto di vista psicologico, psicometrico e neurologico.

In conclusione

Du Bos attribuisce alla mente, al pari del corpo, bisogni fondamentali, tra cui quello di essere continuamente stimolata. La sua frustrazione genera noia, un male talmente intollerabile che le persone arrivano a preferirle attività faticose, dolorose o prive di senso pur di sfuggirle.[10] L'urgenza di evitare la noia, quindi, può rendere desiderabile perfino l'esperienza di emozioni spiacevoli, purché esse siano transitorie, simulate e senza conseguenze durevoli, come accade nel caso delle emozioni artificiali suscitate dalle arti rappresentative.

Il dilemma che Du Bos identifica è il seguente: o si tollera una stimolazione insufficiente e si cade nella noia, oppure si cerca un sollievo, anche in forme affettive negative, fornite dalle arti. Le opere artistiche rispondono così a un bisogno compensatorio: forniscono emozioni talvolta dolorose che, per la loro artificialità, risultano quindi desiderabili.

La questione fondamentale sollevata dalla lezione di Paolo D'Angelo riguardava la comprensione della natura e della funzione delle emozioni suscitate dalle opere artistiche, nella consapevolezza che tali emozioni non siano riducibili a meri epifenomeni o copie attenuate di emozioni reali, ma costituiscano un ambito specifico dell'esperienza estetica. L'esempio offerto da Paolo D'Angelo — una scena di violenza cinematografica che suscita un'emozione intensa, ma non spinge lo spettatore ad agire — ha reso evidente che la reazione emotiva in contesto estetico rimane qualitativamente distinta da quella indotta da eventi reali. L'opera, in quanto simulazione, consente la sperimentazione affettiva senza l'urgenza dell'intervento.

Attraverso la nozione di emozione artificiale, che D'Angelo tratta alla fine del suo volume, Du Bos ha fornito uno degli strumenti concettuali più efficaci per rendere conto di tale distinzione. Le sue riflessioni consentono di articolare una teoria coerente, in grado di spiegare non solo perché si possano provare affetti negativi in risposta a rappresentazioni fittizie, ma anche perché questi affetti siano desiderabili.

[10] Per quanto riguarda il tema della noia, cfr. Mazzocut-Mis, 2008; Mazzocut-Mis, 2009; Bollino, 2005.

L'estetico non è mai uno spazio di emulazione passiva, ma un terreno in cui l'emozione può essere regolata, modulata e perfino "educata". La distinzione tra affetto reale e affetto estetico si rivela dunque essenziale per una comprensione più profonda delle dinamiche emotive e il contributo di Du Bos, letto in questa chiave, non solo rappresenta una pietra miliare nella storia dell'estetica moderna, ma offre anche strumenti concettuali tuttora validi per affrontare le questioni sollevate dalla psicologia della percezione, dalla teoria della simulazione e dalla filosofia dell'emozione.

Bibliografia

Bollino F., 'Du Bos e l'estetica francese del '700', in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005.

Cairns D., Campeggiani P., 'Introduction', in *Mixed Feelings: An Interdisciplinary Phenomenology*, De Gruyter, Berlin 2025.

D'Angelo P., *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020.

Dauvois D., Dumouchel D. (a cura di), *Vers l'esthétique. Penser avec les* Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture *(1719) de Jean-Baptiste Du Bos*, Hermann, Paris 2015

De Sousa R., *Emotional Truth*, Oxford University Press, Oxford 2011.

Du Bos J-B., *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, Aesthetica, Palermo 2005.

Livingstone P., *Du Bos' Paradox*, "British Journal of Aesthetics", vol. 53, 4, (2013)a.

Livingstone P., *Cinema and the Artificial Passions: a Conversation with the Abbé Du Bos*, "Revista Portugesa de Filosofia", 69 3-4, (2013)b.

Mazzocut-Mis M., 'Della felicità. *Bonheur*, passioni e sentimenti misti', in P. Giordanetti, G.B. Gori, M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Il secolo dei Lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano 2008.

Mazzocut-Mis M., *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Mondadori-Le Monnier, Firenze 2009.

Mazzocut-Mis M., *Corpo e voce della passione. L'estetica attoriale di Jean-Baptiste Du Bos*, LED, Milano 2010.

Mazzocut-Mis M., *Estetica e società. Jean-Baptiste Du Bos e il ruolo della simpatia*, "Aesthetica Preprint", 113, (2020).

Russo L. (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005.

Thomas D., *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, CUP, Cambridge 2003.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221557

Gioco, emozioni e mediazione estetica Riflessioni sull'estetica di Paolo D'Angelo

Ettore Rocca*

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

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

1. *Il gioco della cena*

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

* Università Pegaso, ettore.rocca@unipegaso.it

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

2. *Emozioni e autonomia dell'estetica*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. *La critica estetica*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. *Ancora sul gioco della cena*

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

Assunto R., *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo 1994.

D'Angelo P., *L'estetica del Romanticismo*, il Mulino, Bologna 1997.

D'Angelo P., *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari 2001.

D'Angelo P., *Estetismo*, il Mulino, Bologna 2003.

D'Angelo P., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011.

D'Angelo P., *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, il Mulino, Bologna 2013.

D'Angelo P., *La tirannia delle emozioni*, il Mulino, Bologna 2020.

D'Angelo P., *Il paesaggio. Teorie, storie, luoghi*, Laterza, Roma-Bari 2021.

D'Angelo P., *Andare per parchi artistici*, il Mulino, Bologna 2024.

Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835-38), trad. *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.

Kant I., *Kritik der Urteilskraft* (1790), trad. *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino 1999.

Kierkegaard S., *Om Begrebet Ironi med stadigt Hensyn til Socrates* (1841), trad. *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, Rizzoli, Milano 1995.

Kierkegaard S., *Vexel-Driften. Forsøg til en social Klogskabslære* (1843), trad. *La rotazione delle colture. Saggio per una dottrina di buon senso sociale*, in *Enten-Eller*, vol. III, Adelphi, Milano 1997, pp. 17-40.

Rocca E., *Der Unglücklichste / Die Wechselwirtschaft: Die Autonomie des Ästhetischen angesichts der Langeweile*, in H. Deuser, M. Kleinert (hrsg.), *Søren Kierkegaard: Entweder – Oder*, de Gruyter, Berlin-Boston 2017, pp. 151-167.

Winnicott D., *Playing and Reality* (1971), trad. *Gioco e realtà*, Armando, Roma 2019.

Aesthetica Preprint, numero speciale, 2026 ISSN 0393-8522 DOI: 10.7413/0393-85221558

Neuroestetismo? Emozioni, arte e senso comune

Stefano Velotti*

Abstract

This essay examines the contemporary resurgence of emotivist approaches to aesthetics through the lens of Paolo D'Angelo's critical engagement with Benedetto Croce's philosophy. Starting from Croce's rejection of psychological and empathy-based aesthetics in favor of the cognitive character of intuition, the essay reconstructs a genealogy linking historical aestheticism to present-day forms of what could be called 'neuroaestheticism'. While nineteenth- and early twentieth-century aestheticism cultivated an elitist devotion to artifice and sensibility, contemporary neuroaesthetics seeks a universal neurological basis for aesthetic experience through concepts such as empathy, mirror neurons, and embodied simulation. The article argues, however, that this naturalizing tendency risks reducing aesthetic experience to emotional immediacy and thus reproducing, in a new form, the same empty aestheticization it claims to overcome.

Through discussions of Furio Jesi's reflections on the "knowability of the festival", Croce's critique of Angelo Conti, and contemporary debates on embodied simulation, the essay highlights the dangers of confusing artistic fiction with reality and of equating mere emotional activation with genuine aesthetic understanding. D'Angelo's critique of the "tyranny of emotions" is presented as a defense of the reflective and mediated character of aesthetic experience, against both sensationalist communication and the growing collapse of distinctions between reality and representation in contemporary culture. Ultimately, the essay argues that aesthetic experience cannot be reduced to neurophysiological mechanisms alone, since its cognitive, cultural, and social dimensions depend upon forms of shared judgment and "common sense" that exceed mere emotional contagion.

Keywords

Neuroaestheticism; Embodied Simulation; Aesthetic Experience; Emotions; Common Sense

1. *Emotivismi, vecchi e nuovi*

Tra i diversi fili rossi, sempre ripresi e riannodati, che percorrono la ricerca di Paolo D'Angelo, spicca senz'altro la fedeltà alle indagini su Benedetto Croce, inaugurate con la rielaborazione della

* Università degli studi di Roma La Sapienza, stefano.velotti@uniroma1.it

sua tesi di laurea sull'estetica crociana (D'Angelo 1982) fino alla biografia in corso d'opera (D'Angelo 2023).

Non c'è dubbio che uno dei maggiori motivi polemici dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* del 1902 sia la critica dell'emotivismo e delle estetiche piscologiche ispirate all'empatia, a cui Croce contrappone il carattere conoscitivo dell'intuizione, come peculiare conoscenza dell'individuale. A parte i tanti studi dedicati da D'Angelo esplicitamente a Croce in un arco di quasi mezzo secolo, è evidente che questo aspetto centrale del pensiero crociano segni almeno altri due importanti libri di D'Angelo, quello dedicato all'estetismo (D'Angelo 2003) e quello sul ruolo delle emozioni nell'esperienza estetica e nella ricezione e creazione delle opere d'arte (D'Angelo 2020).

Può apparire paradossale che i tentativi 'naturalizzanti' di trovare un fondamento empiricamente dimostrabile dell'esperienza estetica finiscano per convergere con una visione estetistica della vita e dell'arte, dato che quest'ultima è segnata da una devozione all'artificio, dall'elogio del *maquillage*, dal disdegno per tutto ciò che è ritenuto naturale (con un'eccezione nostrana, che occuperà Croce e quindi D'Angelo, su cui tornerò). L'agognata 'naturalezza' del dandy è infatti solo l'esito di un artificio accuratamente studiato.

Si può facilmente pensare che i tentativi di trovare fondamenti scientificamente presentabili dell'esperienza estetica siano motivati – in passato come oggi – dal fastidio per lo "sfoggio di parole altisonanti e povere di contenuto" usate per nascondere "la mancanza di risultati" che contraddistinguerebbe la "scienza dell'estetica", come si esprimerà Siegmund Freud nel 1929 (Freud 1978, p. 218). Nello spazio di un secolo, e specialmente negli ultimi decenni, le ricerche sul cervello hanno fatto passi da gigante e l'empatia ha trovato nella straordinaria scoperta dei neuroni specchio una base fisiologica. Ma proprio questa conquista ha aperto la strada anche a molti equivoci relativi alla natura dell'esperienza (estetica) e, credo contro ogni intenzione, a una sorta di nuova forma di estetismo: lo si potrebbe chiamare 'neuroestetismo'. L'ironia di questa storia è che mentre l'estetismo storico otto-novecentesco è dichiaratamente elitario, destinato a pochi eletti dediti a coltivare la propria sensibilità – dandy, conoscitori, virtuosi, "celibatari dell'arte" e altre figure censite da D'Angelo – il 'neuroestetismo' odierno nasce invece con l'intenzione di sfatare la presunta esclusività dell'esperienza estetica, i suoi effetti di "distinzione", per affidarsi a una base neurologica universale. Così, perfino un recente progetto a lungo elaborato e, ai miei occhi, del tutto meritorio nei suoi intenti, finisce per essere viziato da un'insufficiente riflessione sui presupposti e le implica-

zioni dell'emotività e della "simulazione incarnata": mi riferisco al lungo itinerario intrapreso dal "Forum Disuguaglianze e Diversità", sfociato nell'ebook *Squarci. L'arte nella contesa per il senso comune* (Barca & Zabatino, eds., 2025).[2] Si tratta di una pubblicazione divulgativa, che rimanda però a studi specialistici, e che coinvolge non solo una concezione dell'arte e di ciò che essa "fa", ma anche quella di "senso comune", una nozione che ha una lunga storia filosofica, centrale per ogni riflessione estetica, con evidenti ricadute sociali e politiche. Ci torneremo, dopo aver provato a ricostruire alcune tappe di questa parabola, dall'estetismo storico ai rischi di un 'neuroestetismo' dei nostri giorni, a partire da un ormai celebre saggio sulla festa.

2. *"L'arte di ricavare qualcosa dal nulla"*

Uno dei testi più noti e discussi di Furio Jesi, *Conoscibilità della festa*, si apre con il commento di alcune pagine di un saggio di Croce dedicato ad *Angelo Conti e altri estetizzanti*. Di quel saggio a Jesi interessano i passi relativi all'eruzione del Vesuvio del 1906 – un'eruzione devastante che causò oltre 200 morti – così come viene presentata da Conti e riscritta, criticata, e anzi quasi sbeffeggiata, a distanza di anni, da Croce:

> Ricordo lo scatto – scrive Croce – che ebbi contro questa sua [di Conti] letteratura, un giorno, nel più forte dell'eruzione vesuviana della primavera del 1906, quando le strade di Napoli erano ingombre di cumuli di greve cenere gialliccia, e i passeggieri bruttati di quella polvere, e i tetti delle case si dovevano di continuo rapidamente sgombrare, per timore di crollo, del peso che vi cadeva sopra incessante, e un enorme nero globo di cenere si librava sul golfo minacciando di rovesciarsi sulla città, e tutt'era buio e cupo, e la plebe già iniziava le paurose processioni salmodianti; nel vedermi allora giungere, come se quell'ira di Dio fosse niente, il *Marzocco* di Firenze, con un suo articolo, dal titolo gaudioso e ammirante (Croce 1974, pp. 208-9).

Il titolo "gaudioso e ammirante" di quell'articolo era *La festa del fuoco*, dove l'eruzione era chiamata da Conti cosa "grandiosa e terribile": "La terra ha celebrato qui, nel paese del sole e delle sirene, la sua festa del fuoco. L'uomo è stato escluso, respinto, reso pazzo dall'orrore e dal terrore. Sola salvezza, la fuga. Il vulcano alle cui falde s'è svolta la grande solennità, s'è chiuso in un velario impenetrabile di fumo, di cenere e di pioggia ardente" (cit. in Croce 1974, p. 209). Conti proseguiva poi su questo stesso tono,

[2] Il FDD (https://www.forumdisuguaglianzediversita.org/) è coordinato da Fabrizio Barca e Elena Granaglia. Il volume *Squarci* è scaricabile gratuitamente dal sito https://fondazionefeltrinelli.it/scopri/squarci-arte-nella-contesa-per-il-senso-comune/.

evocando Tacito e "gli uomini sacri alla morte" che accompagnano la processione di un simulacro della dea germanica Herta, e "prodigi" nascosti dietro il velo del vulcano "che nessuno ha mai veduti né immaginati". Perfino san Gennaro è presentato come "il santo dionisiaco", il cui sangue "bolle ancora, quasi fosse materiato della sostanza che si agita in grembo ai vulcani", mentre per Croce san Gennaro è e resta quel "santo ben noto e familiare nelle sue vecchie sembianze a noi napoletani, tra i quali il Conti allora viveva" (Croce 1974, p. 209). Conti punta all'*efficacia* delle parole, all'emozione suscitata dal racconto. Croce cerca di ridare alle parole un senso, di rievocare una realtà, tutt'altro che "gaudiosa".

Per Jesi, Croce intende dare una versione sobria dei fatti accaduti, per mettere in rilievo anche concretamente, nell'esercizio stesso della scrittura, la sua distanza da quelle fascinazioni nietzscheane-ruskiniane-dannunziane esibite da Conti. Il san Gennaro dionisiaco di Conti viene riportato alla sua dimensione domestica e, in tal modo, a quel terribile evento naturale viene sottratta la sua aura di festa ebbra. Tuttavia, nota Jesi, anche la descrizione anticlimatica di Croce non sfugge alla rievocazione di una festa: festa "crudele", certamente, priva di ulteriori significati allegorici o metafisici. Prendendo spunto da una notazione di Károly Kerény, Jesi introduce i propri interrogativi sulla "conoscibilità" della festa da parte di noi moderni, sui "nostri tentativi di adeguarci a miraggi di festa nostra", che "possono condurre unicamente a 'qualche cosa di morto, di grottesco perfino', come le prove di chi insistesse a voler danzare non solo avendo perso l'udito, ma in assenza oggettiva di musica":

> L'indignazione di Croce dinanzi alla *Festa del fuoco* di A. Conti, e al tempo stesso il suo gusto di tracciare un'immagine d'arte dell'eruzione (sia pure a posteriori, al momento della rievocazione), sono una spia occasionale, ma non meno significativa, della necessità non solo di rifiutare come temerario e privo di "serietà" il tentativo di trasfigurare con parole "gaudiose e ammiranti" una catastrofe in festa misteriosa e disumanamente lieta, bensì anche della necessità di contrapporvi il quadro della "festa crudele". Festa crudele senza implicazioni metafisiche, semplice esperienza umana collettiva di un'ora angosciosa e tuttavia "festa": "festa" in negativo, forma in cavo di ciò che era la "festa". Quando la festa non è più possibile, poiché non esistono più i presupposti sociali e culturali per un'esperienza della collettività che "nel più profondo" sia "più affine alla giocondità che alla malinconia", la memoria della festa antica e perduta assume nel rimpianto uno spicco così netto da attrarre nell'ambito della "festa" in negativo, della forma in cavo, ogni esperienza che sia collettiva, dolorosa, e che in qualche misura corrisponda – appunto in negativo – alle caratteristiche della vera festa (Jesi 2023, p. 68).

L'espressione "della festa 'in negativo', della forma in cavo", come un vuoto che risucchia materiali collettivi dolorosi nell'im-

pronta lasciata da feste perdute o a noi inaccessibili – vere o forse solo illusorie – è la premessa del complesso percorso che porterà Jesi a concludere che nelle nostre attuali società non è possibile decidere se le "macchine" mitologica/antropologica/gnoseologica da lui tratteggiate, nascondano nel loro fondo autentiche emozioni, epifanie a noi inaccessibili, o un vuoto, e se la festa sia un bene o un male: "Il problema gnoseologico non può essere isolato, reso autonomo, separato dal problema politico e sociale: un maggior grado di conoscibilità della festa può essere un bene o un male solo entro il quadro (non: *nella misura*) in cui si sperimenti concretamente il bene o il male di un'accresciuta possibilità di esperienza festiva nel contesto di una società diversa" (Jesi 2023, p. 113).

Le critiche di Croce agli "estetizzanti" non mirano certo a "spingersi oltre i limiti della cultura borghese", come avviene per Jesi, il quale arriva infatti a concludere che "l'inconoscibilità della festa, oggi, deriva dalle caratteristiche della cultura che quella società ha maturato ed espresso (proprio, e non a caso, la società e la cultura che delle feste hanno apparentemente conservato con cura la tradizione)" (Jesi 2023, p. 111). E tuttavia, il rifiuto di ogni *facile* reincantamento, emotivo ed estetizzante, mostrato da Croce, il suo limitarsi a offrire la forma cava, il negativo, della festa, come festa "crudele", parla ancora del nostro presente. O almeno di quei tentativi di re-insufflare vita, "esperienze epifaniche", emozioni, nelle nostre relazioni sociali e mondane in proporzione inversa alla crescente privatizzazione dello spazio dell'esperienza, sempre più rattrappito, evanescente, artificioso, virtuale, se non illusorio. E dove gli affanni per (ri)produrre, intenzionalmente e consapevolmente, ciò che può accadere solo in certe condizioni non propriamente pianificabili o deliberate, e certamente irriducibili alle sole attività neuronali, si autodenunciano come i sintomi più plateali dell'anestetizzazione di cui vorrebbero essere i rimedi: progettazioni di atmosfere "spontanee" e avvolgenti, vendita di pacchetti "esperienziali" e di comode "avventure" premasticate, promesse dilaganti di "immersività" (come se il sentimento di essere immersi nell'esperienza reale, e di poterla elaborare dal suo interno, fosse una condizione ormai chimerica, almeno per i mediamente benestanti del cosiddetto occidente).

Cercherò di esplicitare nelle prossime pagine le linee di sviluppo qui appena accennate. Ma prima di abbandonare Jesi, vorrei suggerire una corrispondenza tra l'ipotesi di un *vuoto* che potrebbe trovarsi nel cuore della "macchina antropologica" e il vuoto che si annida nell'estetismo. Per Jesi, "la macchina antropologica" è un modello gnoseologico di cui si serve l'etnologo per "conoscere"

la festa. Infatti, "[i]n mancanza di esperienze epifaniche, privo di immagini che siano davvero rivelazioni, l'etnologo può aver a che fare unicamente con macchine, modelli gnoseologici funzionanti – la macchina mitologica, la macchina antropologica –. i quali lasciano intendere di contenere al loro centro, come nucleo inaccessibile, primo motore immobile, le immagini epifaniche" (Jesi 2023, p. 112). Il modello "macchina antropologica" è proposto da Jesi per non escludere una delle due ipotesi relative alla presenza o alla mera proiezione dell'etnologo di autentiche "immagini epifaniche": "ricorrere al modello 'macchina antropologica' nasce dalla necessità di non negare né che dalla sfera dei diversi proceda un venire incontro all'osservatore (venire incontro che si cristallizza nella festa), né che da parte dell'osservatore si compia un'operazione di sfruttamento dei diversi (mediante la loro calata nello stato festivo)." Non si può escludere, dunque, che il "motore immobile" della macchina antropologica sia vuoto: "L'incertezza circa il fatto che la macchina antropologica sia piena o vuota, possegga o no un interno primo motore immobile, deriva dalla impenetrabilità delle pareti della macchina stessa" (Jesi, 2023, p. 81) e, nelle condizioni socioculturali attuali, la questione non può essere decisa. La seconda ipotesi che caratterizza la macchina antropologica (la costruzione illusoria di esperienze epifaniche da parte dell'etnologo, il vuoto che in realtà abita nel cuore della macchina antropologica) sembra inverarsi, con i debiti aggiustamenti, nell'estetismo, che vuole estendere il piacere del bello a ogni cosa, svuotandolo di ogni altra implicazione. Parlando della figura del dandy, D'Angelo sottolinea a più riprese il nucleo vuoto di quell'attitudine, e citando Maurice Barrès, evoca la nuova carta dei valori dell'estetismo dandystico come "un potere senza nome, fatto di assolutamente nulla" o, riprendendo William Hazlitt, come "L'arte di ricavare qualcosa dal nulla" (D'Angelo 2003, p. 108).

3. *Autonomia dell'esperienza estetica ed estetismo*

Nel suo libro sull'estetismo, D'Angelo dedica a Conti un capitolo (*Intermezzo italiano*), ricordando prima la calzante definizione in cui ne riassunse la figura Borgese ("l'innocenza del dannunzianesimo") e segnalandone poi le "anomalie" rispetto all'estetismo europeo (D'Angelo 2003, p. 175 e Id. 2023, cap. VII). Al contrario, infatti, dell'amore per ogni artificio, così attentamente curato da voler passare inosservato e "naturale", Conti vede romanticamente nell'arte una continuazione della bellezza naturale

e nell'artista il tramite con l'anima più segreta delle cose. L'unico tratto che lo avvicina inizialmente a Croce – di cui Conti si professa ammiratore, senza esserne ricambiato – è l'insofferenza per la critica positivista, per il filologismo classificatorio e senza pensiero. Ma mentre Croce supererà queste ricerche asfittiche, che pure lo avevano affascinato, con un sistema filosofico in cui l'estetica ha un ruolo fondamentale, Conti le disdegna e le ignora, lasciando però che al loro posto dilaghino emozione e ammirazione estasiate, esibendosi in luoghi comuni schopenhaueriani in salsa dannunziana. E ha buon gioco D'Angelo a distinguere, anzi a contrapporre l'autonomia dell'arte – o meglio dell'esperienza estetica di cui l'arte è una delle occasioni – all'estetismo, come elevazione del piacere sensuale a criterio di ogni altro giudizio.[3] D'altronde questa confusione, per quanto grossolana, è dura a morire: D'Angelo riporta la sentenza di Borgese, secondo il quale, per la sua difesa dell'autonomia dell'esperienza estetica, "Croce non è meno esteta e meno decadente degli artisti a lui contemporanei" e, anzi, ne raccomanda un riesame alla luce dell'"estetica di Conti" (D'Angelo 2003, p. 195). D'altra parte, che tale autonomia sia assimilata a una forma di estetismo riemerge anche in autori per altri versi di grande levatura, dai contemporanei di Croce a oggi. Nel 1920, Max Weber sostiene che l'esperienza estetica entra in conflitto con la religione perché introduce un'alternativa intramondana alla promessa di salvezza e di senso sottratta al controllo umano: "L'arte si costituisce adesso come un cosmo di valori autonomi sempre più consapevolmente compresi. Si impadronisce della funzione, non importa in che modo interpretata, di una redenzione intramondana: redenzione dalla routine quotidiana e soprattutto dalla pressione crescente che viene dal razionalismo teorico e pratico" (Weber 1995, p. 40). Ma questa autonomia è letta come estetismo, "religione dell'arte" decadente, e dunque come minaccia al valore "serio" dell'etica: "In pratica, il rifiuto di prendersi la responsabilità per il giudizio etico […] *tende a trasformare i giudizi etici di valore in giudizi di gusto (dove 'privo di gusto' sostituisce 'riprovevole') la cui inappellabilità esclude ogni discussione*" (*Ibidem*, corsivo mio). Non solo il giudizio di gusto

[3] Estetismo e autonomia dell'arte "possono essere scambiate tra di loro solo se la tesi dell'autonomia dell'arte viene male interpretata e ridotta a significare che l'arte serve solo a sé stessa, sia un gioco senza scopo e privo di rilevanza, laddove autonomia dell'arte significa proprio il contrario, ossia significa che l'arte, o meglio l'esperienza estetica di cui ciò che chiamiamo arte è solo una delle manifestazioni, anche se la più cospicua e, nelle nostre condizioni di cultura, la più evidente, è una componente decisiva della nostra esperienza, una condizione essenziale del nostro conoscere e del nostro agire, anche se non si identifica con essi, anzi proprio perché non si identifica immediatamente con essi" (D'Angelo 2003, pp. 32-33).

sostituisce il giudizio etico, ma il suo marchio sarebbe l'inappellabilità che "esclude ogni discussione", vale a dire esattamente quel tratto che Immanuel Kant riteneva attestato esemplarmente dai giudizi estetici, i quali sono propriamente *discutibili* in quanto sottratti sia alla idiosincraticità del "piacevole", sia alla "dimostrabilità" (a certe condizioni) di ciò che riguarda l'utile, il vero o il buono. E ancora oggi qualcosa di simile traspare dai testi di una filosofa, per altro apprezzata, come Rahel Jaeggi, la quale lamenta che "le domande sul modo in cui vadano condotte le nostre vite vengono spostate nell'ambito delle preferenze private. *Come sulle questioni di gusto, quindi, anche sulle forme di vita non si può più discutere*" (Jaeggi 2021, p. 6, corsivo mio). È davvero strano che si assuma il gusto come esempio di ciò che non può essere discusso, e non solo per le note riprese novecentesche del concetto in senso politico (a cominciare da Hannah Arendt), ma a cominciare dal fatto che nello stesso Kant il principio del giudizio estetico viene chiamato anche senso o sentimento *comune* (*Gemeinsinn*). Esso, inoltre – benché non confondibile con un giudizio etico – è imparentato con la dimensione etica, essendo il bello, secondo la formula kantiana, "simbolo della moralità".

Nel 2003, le riflessioni di D'Angelo sull'estetismo si concludevano con una ricognizione delle forme che esso assume nel presente, dalla fine delle avanguardie storiche al postmoderno, all'estetica della ricezione e all' "estetizzazione diffusa"; dall'arte come "messaggio di rinnovamento, di conoscenza, di apertura alla novità" al semplice intrattenimento. Rimodulando una tesi avanzata già da Emilio Garroni, a cui il libro è dedicato, D'Angelo identificava infine la cosiddetta "esteticità diffusa" con "una *perdita di esemplarità dell'arte*" (dove l'esemplarità è da intendersi nel senso kantiano del termine): "L'estetismo voleva riscattare *the lesser arts*, le arti della vita di ogni giorno, dalla mobilia alla tappezzeria alla porcellana. Ci è riuscito fin troppo bene, e il tipo di fruizione proprio delle cosiddette arti minori si è esteso a tutte le arti" (D'Angelo 2003, p. 282).

Quasi vent'anni dopo, molti dei temi affrontati nel libro sull'estetismo vengono ripresi sullo sfondo di un quadro teorico-scientifico, sociopolitico e tecnologico profondamente mutato. Tratti eterogenei, che finiscono però per coagularsi: le basi fisiologiche di alcune emozioni si sono rivelate indagabili empiricamente, grazie anche alla scoperta dei neuroni specchio; a partire da questi progressi scientifici, alcuni studiosi si impegnano in una naturalizzazione dell'estetica, intesa come "neuroestetica"; l'arena politica e l'opinione pubblica – grazie anche ai nuovi mezzi di comunicazione – sembrano puntare sempre più sull'efficacia emotiva della comu-

nicazione a scapito della discussione sensata di fatti e argomenti; e, nessuno, pare, può sottrarsi a tentativi di mobilitare le emozioni, se vuole che la sua voce venga ascoltata. Ci troveremmo, insomma, di fronte a una *Tirannia delle emozioni* (D'Angelo 2020).

4. *Realtà e finzione*

Come accennavo in apertura, anche un progetto ai miei occhi meritorio come quello perseguito dal "Forum Disuguaglianze e Diversità" – che mira a trovare i mezzi per modificare, su tempi lunghi, il senso comune o, se si vuole, l'egemonia culturale oggi prevalente, pervasa da tratti "neoliberisti", "autoritari", "securitari-identitari" – guarda all'arte come una delle vie che possono contribuire ad aprire degli "squarci" in questo panorama ossificato, dato che l'informazione, le argomentazioni complesse e pacate hanno un'efficacia limitata e non trovano spazi d'ascolto. Si è ben consapevoli che l'arte può aprire sì degli squarci, ma che non ha certo il potere di tenerli aperti, di insinuare un cuneo duraturo che possa consolidare visioni diverse della realtà. Ma il punto che qui mi interessa è un altro. In *Squarci*, la discussione sull'arte inizia con un capitolo intitolato *Come agisce l'arte su di noi? La parola alle neuroscienze*. A farla da protagonista è la "simulazione incarnata": "Dagli esperimenti emerge che tali effetti si riscontrano in tutti gli individui, a prescindere dalla conoscenza delle opere, dalla cultura, dall'origine sociale e dai canoni estetici soggettivi, i quali condizionano solo il gradimento implicito e il giudizio estetico esplicito. Per questo motivo, si può parlare di una 'empirica universalità' dei fruitori e delle fruitrici d'arte. […] La profondità dell'impatto è garantita" (Barca & Zabatino, eds., 2025, p. 51), anche se naturalmente vanno considerate circostanze contestuali per la diffusione e la tenuta nel tempo di tale impatto. Il quadro di riferimento "neuroscientifico" evocato – che do per noto nelle sue linee principali – viene accuratamente passato al setaccio critico da D'Angelo, che si concentra innanzitutto sulla debolezza più macroscopica di un simile approccio, cioè sul fatto che la simulazione incarnata non è in grado di dar conto della distinzione tra uno stimolo reale e uno di finzione, tra l'empatia per una persona sofferente e quella per una sua rappresentazione (che sia considerata artistica o no: questione che apre un problema ulteriore). Lasciando da parte le problematiche legate all'empatia negativa, il problema appena evocato ha spinto i sostenitori della simulazione incarnata a introdurre una sua variante, la *liberated*

embodied simulation, dove la simulazione è "liberata" in quanto, sostiene Vittorio Gallese, è "esentata dal fardello di modellare la nostra esperienza effettiva nel mondo reale" (cit. in D'Angelo 2023, p. 72). Si tratta, fa notare D'Angelo, di una spiegazione *ad hoc*, che assume dall'estetica filosofica una tesi che non può giustificare dal proprio interno. Sembra infatti irrisolta, nella prospettiva della simulazione incarnata, la questione dell'*exopatia*, come presa di distanza, che è condizione necessaria per ogni conoscenza e per ogni forma di creatività. Non ripercorrerò tutte le minuziose analisi critiche con cui D'Angelo smonta, pezzo per pezzo, questa "tirannia delle emozioni" in ambito estetico e artistico, aggiungendo soltanto che non necessariamente l'adesione al modello *4E cognition* (secondo cui la conoscenza è *embodied*, *embedded*, *enactive*, *extended*) implica tale "tirannia", a scapito del potenziale cognitivo-culturale delle opere d'arte, della rielaborazione, su un livello ulteriore, delle pratiche e delle emozioni quotidiane (cfr. per esempio Noë 2015 e 2023).

Se il libro sull'estetismo si chiudeva con l'ipotesi di una perdita di esemplarità dell'arte complementare a un'estetizzazione diffusa, questo sulla "tirannia delle emozioni" segnala uno "scambio pericoloso", che è ormai sotto gli occhi di tutti, ma che i sostenitori della "simulazione incarnata" non si accorgono, probabilmente, di contribuire ad alimentare:

> Pretendere che non si debba distinguere tra un coinvolgimento immediato e irriflesso, una risposta automatica e quella appropriata e mediata che ci richiede un'esperienza artistica, significa lasciarsi irretire nella più generale confusione che non sa più mantenere ferma la separazione tra la realtà e la finzione. A tutti coloro i quali propugnano la continuità tra le esperienze emotive della vita e quelle della forma artistica, non è possibile risparmiare una duplice messa in guardia. Non diremo loro soltanto: attenti, state frequentando una compagnia pericolosa, quella dei nemici dell'arte, quella di chi vuole proibirla e distruggerla, ma anche: attenti, perché chi non sa apprezzare la finzione, se non facendola passare per realtà, finirà inesorabilmente per comportarsi nella realtà come se avesse a che fare con una finzione (D'Angelo 2020, p. 229).

La duplice messa in guardia non può essere trascurata, se si vogliono affrontare i problemi che restano aperti sul piano della nostra realtà sociale: come rendere desiderabili, aprire e consolidare luoghi e tempi che permettano quelle risposte "appropriate e mediate" che un'esperienza estetica richiede per prendere forma? Come tornare ad "apprendere dall'esperienza", a sentire, elaborare, condividere e comprendere le emozioni, di fronte alla deprimente eccitazione sensazionalistica che si ripete ogni giorno, simulando un'intensità vitale per lo più vuota e impotente?

Barca F., Zabatino A. (a cura di), *Squarci. L'arte nella contesa per il senso comune*, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2025.
Croce B., 'Angelo Conti e altri estetizzanti', in Id., *Letteratura della Nuova Italia*, VI, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 201-220.
D'Angelo P., *L'estetica di Benedetto Croce*, con una prefazione di E. Garroni, Laterza, Roma-Bari 1982.
D'Angelo P., *La tirannia delle emozioni,* Il Mulino, Bologna 2020.
D'Angelo P., *Benedetto Croce. La biografia. I. Gli anni 1866-1918*, Il Mulino, Bologna 2023
Freud S., *Il disagio nella civiltà*, in Id. *Opere*, vol. X 1924-1929, Boringhieri, Torino 1978.
Jaeggi R., *Kritik von Lebensformen*, Suhrkamp, Berlin 2014; trad. it., *Critica delle forme di vita*, a cura di G. Fazio e W. Privitera, Milano 2021.
Jesi F., 'Conoscibilità della festa' (1977), in Id. *Il tempo della festa*, a cura di A. Cavalletti, Nottetempo, Milano 2023, pp. 61-113.
Noë A., *Strange Tools. Art and Human Nature*, Hill and Wang, New York 2015; trad. it., *Strani strumenti. L'arte e la natura umana,* a cura di V. Santarcangelo, Einaudi, Torino 2022.
Noë A., *The Entanglement. How Art and Philosophy Make Us What We Are*, Princeton U.P., Princeton 2023.
Weber M., *Zwischenbetrachtung. Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung* (1920); trad. it., *Considerazioni intermedie. Il destino dell'occidente*, a cura di A. Ferrara, Armando, Roma 1995.

Bibliografia di Paolo D'Angelo

Monografie

L'estetica di Benedetto Croce, Laterza, Roma-Bari 1982.
Simbolo e arte in Hegel, Laterza, Roma-Bari 1989; 2° ed. Il Glifo ebooks 2012.
L'estetica del Romanticismo, Il Mulino, Bologna 1997.
L'estetica italiana del Novecento, Laterza, Roma-Bari 1997.
Estetica della natura, Laterza, Roma-Bari 2001.
Estetismo, Il Mulino, Bologna 2003.
Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp, Laterza, Roma-Bari 2005.
Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia, Quodlibet, Macerata 2006.
L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi, Laterza, Roma-Bari 2007.
Filosofia del paesaggio, Quodlibet, Macerata 2010.
Estetica, Laterza, Roma-Bari 2011.
Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia, Il Mulino, Bologna 2013.
Il problema Croce, Quodlibet, Macerata 2015.
Sprezzatura. Concealing the Effort of Art from Aristotle to Duchamp, Columbia University Press, New York 2018.
Attraverso la storia dell'estetica. Vol. I: Dal Settecento al Romanticismo, Quodlibet, Macerata 2019.
Attraverso la storia dell'estetica. Vol. II: Da Kant a Hegel, Quodlibet, Macerata 2019.
La tirannia delle emozioni, Il Mulino, Bologna 2020.
Attraverso la storia dell'estetica. Vol. III: Dall'Ottocento a oggi, Quodlibet, Macerata 2021.
Benedetto Croce. La biografia 1866–1918, Il Mulino, Bologna 2023.
Andare per parchi artistici, Il Mulino, Bologna 2024.

Edizioni, traduzioni e curatele

Fr. Schleiermacher, *Estetica*, Traduzione, Introduzione e note, Aesthetica, Palermo 1988.
Fr. Schleiermacher, *Sul concetto dell'arte*, Traduzione, Introduzione e note, Aesthetica Pre-print, Palermo 1988.
K. Ph. Moritz, *Scritti di Estetica*, Traduzione Introduzione e note, Aesthetica, Palermo 1990.
G. Spalletti, *Saggio sopra la Bellezza*, Introduzione, Note e Nota bio-bibliografica, Aesthetica, Palermo 1992.
C. Brandi, *Arcadio o della Scultura. Eliante o dell'Architettura*, Introduzione, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. IX-XXXVII.
G. Morelli, *Il conoscitore d'arte*, Introduzione, Novecento, Palermo 1993.
Fr. Schelling, *Professione di fede epicurea di H. Widerporst e Fr. Schleiermacher, Poesie*, traduzione e presentazione, in M. Cometa, a cura di, *Gli idealisti poeti*, L'Epos, Palermo 1993, p. 55-77 e 119-141.
E. Arteaga, *La bellezza ideale*, Introduzione e note, Aesthetica, Palermo 1993.
I. Kant, *Critica del Giudizio*, Introduzione, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. V-XLV.
(con S. Velotti), *Il "non so che". Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 1997.
(con F. Duque), *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Akal, Madrid 1999.
(con G. Carchia), *Dizionario di estetica*, Laterza, Roma-Bari 1999.
G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica*, traduzione e Introduzione, Laterza, Roma-Bari 2000.
La natura e il sacro. Teorie romantiche della pittura, Antologia a cura di, Guerini, Milano 2000.
Introduzione all'estetica analitica, Laterza, Roma-Bari 2008.
Le arti nell'estetica analitica, Quodlibet, Macerata 2008.
Estetica e paesaggio, Il Mulino, Bologna 2009.
Forme letterarie della filosofia, Carocci, Roma 2012.
(con E. Franzini, G. Lombardo, S. Tedesco), Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo, Guerini e Associati, Milano 2013.
(con F. Iannelli), *1902–2022: 120 anni dalla "grande" Estetica di Croce*, in *Filosofia Italiana*, Aracne, Roma 2022.
B. Croce, *Poesia e non poesia*, Bibliopolis, Napoli 2023. Edizione critica nell'ambito della Edizione nazionale delle opere di Benedetto Croce.

E. Garroni, *La crisi semantica delle arti*, Introduzione di Leonardo Distaso, Postfazione di Paolo D'Angelo, Aesthetica Edizioni, MIM edizioni, Sesto San Giovanni, Milano 2025.

Articoli in rivista

Croce: l'estetica e il sistema, in AA.VV. *Croce e l'estetica*, in "Aesthetica Preprint", 1 (1983), pp. 19-32.
L'opera d'arte come ricerca e come riuscita, in "Rivista di Estetica", 2 (1983), pp. 52-68.
Carl Gustav Jochmans Rückschritte der Poesie und Hegels These vom Ende der Kunst, in "Hegel-Studien", (1986), pp. 165-175.
Celare l'arte. per una storia del precetto "Ars est celare artem", in "Intersezioni", 2 (1986), pp. 321-343.
Il paese dell'enigma. Hegel di fronte all'arte egizia, in "Studi di Estetica", 1 (1986), pp. 37-63.
Realtà pura e astanza nell'estetica di Cesare Brandi, in "Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo", (1986), pp. 35-48.
Vent'anni di studi sull'estetica di Hegel, in "Cultura e scuola", 100 (1986), pp. 145-155.
Hegel e il simbolico, in "Itinerari", (1988), pp. 157-165.
In margine ad un libro sullo stile, in "Pensiero e Società", 27-32 (1988-1990), pp. 157-170.
Alla scoperta dei classici dell'estetica tedesca, in "Cultura e Scuola", 111 (1989), pp. 98-109.
Per una storia della fantasia, in "Studi di Estetica", (1989), pp. 109-134.
A proposito di Croce storico dell'estetica, in "Rivista di Estetica", 33 (1990), pp. 105-122.
L'estetica di Schleiermacher e il Romanticismo, in "Rivista di Estetica", 34-35 (1990), pp. 31-56.
Hegels Aesthetik zwischen System und Emanzipation, in „Hegel-Studien", 26 (1991), pp. 275-281.
Heidegger postumo, in "Cultura e Scuola", 118 (1991).
Heidegger, la tecnica, la guerra, in "Itinerari", 2 (1991), pp. 51-66.
Il ritorno dell'interesse per Croce I, in "Cultura e Scuola", 117 (1991).
Il ritorno dell'interesse per Croce II, in "Cultura e Scuola", 118 (1991).
Ogni dipintore dipinge sé. Contributo alla storia di un'idea, in "Intersezioni", 2 (1991), pp. 213-235.
Una discussione sull'innatismo, in "Itinerari", 3 (1991), pp. 39-45.

L'eterno Laocoonte, in *Laocoonte 2000*, "Aethstica Pre-Print", 35 (1992), pp. 77-92.
Tra bello ideale e caratteristico, in "Neoclassico", 2 (1992), pp. 36-40.
Dialogo sull'ermeneutica (con G. Moretti), in "Itinerari", 2 (1993), p. 57-80.
L'autore come lettore, in "Nuovi Annali della facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Messina", XI (1993), pp. 315-335.
Le parole dell'estetica, in "Cultura e Scuola", 128 (1993).
Arpa eolia. Uno strumento e la sua simbologia nell'estetica romantica, in "Nuovi Annali della facoltà di Magistero dell'Università degli Studi di Messina", XII (1994), pp. 319-350.
Come classificare le opere d'arte ambientale?, in "Arte e Critica", V/14 (1997-1998), pp. 6-7.
La teoria della pittura nel romanticismo tedesco, in "Magisterium", I (1997), pp. 269-303.
I dialoghi sulle arti di Cesare Brandi (con E. Garroni e L. Russo), in "Aesthetica Preprint", 1998. (riedizione dell'Introduzione a C. Brandi, Arcadio o della Scultura: Eliante o dell'Architettura).
Hegel e la teoria romantica della pittura, in "Studi di estetica", XX-VII/1 (1999), pp. 175-186.
Goethe e Croce, in "Cultura tedesca", 21 (2002), pp. 30-46.
One Hundred Years later: Croce's Estetica. 1902-2002, in "Rivista di studi italiani", XX/2 (2002), pp. 94-106.
Tre modi (più uno) di intendere l'estetica, in "Aesthetica Preprint", 25 (2002), pp. 25-49.
Analitici e continentali, in estetica Discipline filosofiche, XV/2 (2005), pp. 7-24.
Collaborazione alla poesia. Note sulla genesi del metodo di Luciano Anceschi, in "Studi di Estetica", XXXIII/32 (2005), pp. 127-143.
Immagine contro Natura, in "Rivista di Estetica", XLV/29 (2005), pp. 79-89.
Irriducibile paesaggio, in "Italia Nostra", marzo 2005.
Schiller e Manzoni: quasi una fantasia, in "Cultura Tedesca", 28 (Gennaio-Giugno 2005), pp. 71-82.
Introduzione, in Falsi Contraffazioni Finzioni, in "Rivista di Estetica", 1 (2006), pp. 3-24.
Thomas Mann e Schopenhauer, in "Cultura Tedesca", 31 (Luglio-Dicembre 2006), pp. 9-22.
Hegel e la morte dell'arte, in "Nuova Secondaria", XXIV/5 (Gennaio 2007), pp. 33-36.
L'Estetica, in "Nuova Informazione Bibliografica", IV/1 (Gennaio-Marzo 2007), pp. 53-69.

Geofilmica, ovvero: che cosa può fare il cinema per il paesaggio?, in "Fata Morgana", II/6 (Settembre-Dicembre 2008), pp. 25-43.
Tre letture filosofiche del Faust, in "Cultura tedesca", 37 (Luglio-Dicembre 2009), pp. 89-104.
Atmosferologia, in "Iride", 25/66 (2012).
Contro la bellezza, in "Studi di Estetica", XL/46 (2012), pp. 115-142.
È ancora il Bel Paese? Paesaggio e nazione, oggi, in "Alfabeta", 21 (luglio-agosto 2012).
Il ritorno del trattato filosofico. Qualche osservazione sulla forma letteraria di Documentalità, in "Rivista di estetica", 50 (2012), pp. 245-254.
Pragmatist Aesthetics by Richard Shusterman: a bridge between the analitics and continentals, in "European Journal of Pragmatism and American Philosophy", IV/1 (2012), pp. 242-246.
Cosa è successo all'arte di massa?, in "B@Belonline.Print", 16/17 (2013), pp. 107-118.
Due libri di teoria della letteratura (e un grido di allarme), in "Studi di estetica", XLI/48 (2013), pp. 7-19.
La critica di Lucia Pizzo Russo alla Neuroestetica, in "Aesthetica Preprint", 100 (2015), pp. 21-32.
Manzoni legge Goethe (che legge Manzoni), in "Cultura Tedesca", 47-48 (Gennaio 2015), pp. 30-44.
Intervista su Benedetto Croce, in "Pagine della Dante", Supplemento (Aprile-Giugno 2016), pp. 62-67.
Il Faust di Goethe come tragedia filosofica, in "Bollettino filosofico", XXXII (2017), pp. 8-26.
Some Introductory Remarks, in "Philosophical Inquiries", (2017), pp. 125-128.
Tra assenze e presenze. Sciascia a Croce, in "Todomodo", VII (2017), pp. 199-207.
Due libri sul paesaggio, in "Studi Di Estetica", 3 (2018), 225-234 [10.7413/18258646068].
La sfida delle neuroscienze, in "Quadranti", VI/1 (2018), pp. 179-198.
A Comment on Bence Nanay's Aesthetics as Philosophy of Perception, in "Studi di Estetica", XLVII/13 (2019), pp. 5-11.
Il vero Postmoderno? è il Moderno, in "Iride", 2 (2019), pp. 424-435.
Hegel di fronte all'arte greca, in "Estetica. Studi E Ricerche", 10/2 (2020), pp. 293-304.
La sfida delle neuroscienze, in "Giornale italiano di Psicologia", XLVII/1 (2020), pp. 133-138.

Luigi Russo e la storia dell'estetica, in "Aesthetica Preprint", 113 (2020), pp. 81-89.
Il paesaggio e i cinque sensi, in "Nuove musiche", 8 (2021), pp. 25-40.
(con F. Iannelli) *I primi 120 anni di un classico dell'estetica. L'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale di Benedetto Croce e le risonanze globali*, in "Filosofia Italiana", XVII/1 (2022), pp. 7-10.
Arte e società nell'estetica dell'idealismo italiano, in "Rivista di estetica", 81 (2022), pp. 93-105.
La fortuna dell'Estetica del 1902 in Italia, in "Filosofia italiana", XVII/1 (2022), pp. 13-28.
Die Macht der Dissimulation, in "Rhetorik", 43/1 (2024), Doi 10.1515/rhet-20244-004, pp. 43-61.
Paesaggi come isole. Sulla gentrificazione dei paesaggi, in "Casalezza", 3 (2024), pp. 9-12.
Sensibilité, intuition et art dans l'Estetica de 1902, in "Revue Internationale de Philosophie", 79/310 (2024), pp. 11-26.
Tentativo di difendere Poesia e non poesia, in "Diacritica", X/51 (febbraio 2024), pp. 34-46.
Vite di avventure, di fede e di passione, in "Nuova Corrente", pp. 151-164 (Benedetto Croce scrittore, 2024).

Saggi in volume

'Dalla realtà pura alla astanza', in M. Andaloro, M. Cordaro. D. Gallavotti Cavallero, V. Rubiu (a cura di), *Per Cesare Brandi*, de Luca, Roma 1988, pp. 21-29.
'Hegel e l'estetica', in P. Rossi (a cura di), *Hegel. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 120-151.
'Simbolo e sublime. Paul De Man legge l'Estetica di Hegel', in C. Marrone, G. Coccoli, G. Santese, F. Ratto (a cura di), *Specchi americani*, v. 1, Castelvecchi, Roma 1993, pp. 96-114.
'Estetica ambientale', in *Dizionario dell'ambiente*, ISEDI, Milano 1995; poi anche in *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, Supplemento alla IV Edizione, UTET, Torino 1997, *ad vocem*.
'Croce e l'estetica romantica', in R. Bruno (a cura di), *Per Croce. Estetica Etica Storia*, E.S.I., Napoli 1995, pp. 153-203.
'Ipotesi sull'ironia romantica', in P. Montani (a cura di), *Senso e storia dell'estetica. Scritti offerti a Emilio Garroni per il suo settantesimo compleanno*, Pratiche, Parma 1995, pp. 301-318.
'Per una critica dell'estetica ecologica', in Troncon R. (a cura di), *La*

Natura tra Oriente e Occidente, Atti del I Convegno Nazionale A.I.S.E., Luni, Trento 1996.

'La legislazione italiana a tutela del paesaggio', in M. Venturi Ferriolo (a cura di), *La polifonia estetica. Specificità e raccordi*, Guerini, Milano 1996, pp. 416-431.

'Tra ecologia ed estetica', in *Il paesaggio dell'estetica: Teorie e percorsi*, Atti del III Convegno Nazionale A.I.S.E, Trauben, Torino 1997, pp. 321-332.

'Metafisica o metodologia? Note sulla ricezione dell'estetica crociana in Italia', in P. Bonetti (a cura di), *Per conoscere Croce*, E.S.I., Napoli 1998, pp. 137-152.

'Il gusto in Italia e in Spagna dal Quattrocento al Settecento', in L. Russo (a cura di), *Il gusto. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2000, pp. 11-34.

'Croce interprete di Goethe', in G. Cotroneo, G. Cacciatore, R. Viti Cavaliere (a cura di), *Croce filosofo*, tomo I, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 235-250.

'L'estetica della scultura dal Settecento ad oggi', in L. Russo (a cura di), *Estetica della scultura*, Aesthetica, Palermo 2003, pp. 91-127.

'Il Paesaggio e l'Estetica', in M. Ricci (a cura di), *Paesaggio. Teoria Storia Tutela*, Patron, Bologna 2004, pp. 14-29.

'Schleiermacher est-il le théoricien de l'art du Romantisme?', Postfazione in F.D.E. Schleiermacher, *Esthétique*, a cura di D. Thouard, Les éditions du Cerf, Paris 2004, pp. 253-269.

'Storia delle Idee' e 'Begriffsgeschichte', in M. Cometa (a cura di), *Dizionario degli Studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, pp. 388-403.

'Reflexionen über die Theorie der Landschaft', in H. Hirdina, R. Reschke (a cura di), *Aesthetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*, Rombach, Freiburg 2004, pp. 152-165.

'Il dibattito sull'estetica del paesaggio in alcuni scritti recenti', in R. Bruno, S. Vizzardelli (a cura di), *Forma e Memoria. Studi in onore di V. Stella*, Quodlibet, Macerata 2005.

'Sartre critico delle arti figurative: separazione o interrelazione delle arti' in F. Rizzo (a cura di), *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Girolamo Cotroneo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp. 149-162.

'La fortuna di Du Bos nell'Italia del Settecento', in L. Russo (a cura di), *Jean-Baptiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2005, pp. 171-182.

'La teoria del Restauro e l'estetica di Brandi', in M. Andaloro (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Studi* La teoria del restauro *nel Novecento. Da Riegl a Brandi, Università degli Studi*

della Tuscia, Viterbo, Cardini, Firenze 2006, pp. 315-328.

'Dalla legge del 1922 al Codice dei Beni Culturali: i presupposti estetici della tutela del paesaggio', in D. Goldoni, R. Troncon, M. Rispoli (a cura di), *Estetica e management nei beni e nelle produzioni culturali*, Il Brennero, Bolzano 2006, pp. 11-18.

'Nota su Enzo Paci Lettore di Thomas Mann', in E. Renzi, G. Scaramuzza (a cura di), *Omaggio a Paci*, v. 1, CUEM, Milano 2006, pp. 169-180.

'La presenza di Ruskin nell'estetica italiana del Novecento' in M. Failla (a cura di), *Bene navigavi. Scritti in onore di Franco Bianco*, Macerata, Macerata 2006, pp. 379-388.

'Sul cosiddetto cognitivismo scientifico nell'estetica ambientale contemporanea', in R. M. Calcaterra (a cura di), *Le ragioni del conoscere e dell'agire. Scritti in onore di Rosaria Egidi*, Angeli, Milano 2006, pp. 243-257.

'Eine kurze philosophische Einleitung zur *Teorie der Restaurierung* von Cesare Brandi', in C. Brandi, *Theorie der Restaurierung*, Icomos, München, 2006, pp. 17-21.

'Realtà e immagine in Cesare Brandi', in L. Russo (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Aesthetica, Palermo 2006, pp. 13-24.

'La ricezione dell'estetica di Antonio Tari nel Novecento italiano', in F. Solitario (a cura di), *L'estetica di Antonio Tari*, Prometheus, Miano 2007, pp. 27-37.

'Il paesaggio e l'estetica', in L. Thermes, O. Amaro e M. Tornatora (a cura di), *Il progetto dell'esistente*, Iiriti Editore, Reggio Calabria, 2007, pp. 115-118.

'Amare una statua. La modella e l'amante nella letteratura europea', in R. Coglitore (a cura di), *Lo sguardo reciproco. Letteratura e immagini tra Settecento e Novecento*, ETS, Pisa 2007, pp. 93-137 (riedizione rivista di un testo del 1998, Medina, Palermo).

'Postmodernismo ed estetismo', in E. Agazzi e M. Lorandi (a cura di), *Il tradimento del bello*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 141-151.

'Piccolo Vocabolario Estetico hackertiano', in C. De Seta (a cura di), *Jakob Philip Hackert. La linea analitica nella pittura di paesaggio*, Electa Napoli, Napoli 2007, pp. 25-38.

'Il paesaggio e l'estetica', in A. Di Bene e L. D'Eusebio (a cura di), *Paesaggio agrario. Una questione non risolta*, *Atti del Convegno Italia da salvare. Il paesaggio tra storia e natura, Roma, 27-28 Gennaio 2005*, Gangemi, Roma 2007, pp. 115-118.

'La critica dell'esperienza estetica nella filosofia analitica angloamericana', in L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da*

John Dewey, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 111-122.

'La definizione dell'arte', in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Bari 2008, pp. 1-36.

'Der Dandy als Beispiel aeshetischer Existenz', in Th. Koebner (a cura di), *Aesthetische Exixtenz-Etische Existenz. Ein zeitgenössisches Entweder-Oder?*, Text+Kritik, München 2008, pp. 47-61.

'Immaginario e immaginazione nel Romanticismo', in F. Carmagnola, V. Matera (a cura di), *Genealogie dell'immaginario*, UTET, Torino 2008, pp. 21-38.

'Il Genio dal Romanticismo a oggi', in L. Russo (a cura di), *Il Genio. Storia di un'idea estetica*, Aesthetica, Palermo 2008, pp. 161-196.

'Brandi dopo la fine', in C. Brandi, *La fine dell'Avanguardia*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 8-23.

'Notti romantiche e lumi settecenteschi', in P. Giordanetti, G. Gori, M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Il Secolo dei Lumi e l'oscuro*, Mimesis, Milano 2008, pp. 299-309.

'Arte di massa', in P. D'Angelo (a cura di), *Le arti nell'estetica analitica*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 153-176.

'Estetica', in M. Torrini (a cura di), *Il filosofo Croce*, Bibliopolis, Napoli 2008, pp. 23-39.

'Koenigsberg/Kaliningrad', in F. Fiorentino, G. Sampaolo (a cura di), *Atlante della Letteratura Tedesca*, Quodlibet, Macerata, 2009, pp. 223-230.

'Aby Warburg e Benedetto Croce', in C. Cieri-Via, M. Forti (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Mondadori Educational, Milano 2009, pp. 15-26.

'Introduzione', in P. D'Angelo (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2009, pp. 7-37.

'I titoli di Marchegiani', in M. Micheli e M. Margozzi (a cura di), *Elio Marchegiani. Creazione artistica e restauro dell'arte contemporanea*, CEDAC, Roma 2009, pp. 27-32.

'I vincoli nell'arte e l'arte di nasconderli', in M. Rotili, M. Di Monte, M. Tedeschini (a cura di), *Sensibilia 2. Vincoli/Constraints*, Milano, Mimesis, Milano 2009, pp. 47-64.

'La religión natural', in F. Duque (a cura di), *Hegel. La odissea del espiritu*, Círculo de bellas artes, Madrid 2010, pp. 225-245.

'Estetica ambientale', in *XXI Secolo, vol. III: Gli spazi e le arti*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2010, pp. 33-42.

'La teoria del romanzo nel Romanticismo tedesco', in M. Valentini (a cura di), *Lezioni di dottorato 2008*, Palombi, Roma 2010, pp. 77-100.

'Alcuni caratteri della critica brandiana', in G. Basile, Bandera M. C. Firenze (a cura di), *Longhi-Brandi. Convergenze e divergenze*, Il Prato, Pordenone 2010, pp. 27-32.

'Vom Geschmack des Gaumens zum aesthetischen Geschmacks. Über den Usprung des Begriffs in Italien und Spanien', in I. Schuetze (a cura di), *Über Geschmack lässt sich doch streiten*, Kadmos, Berlin 2011, pp. 91-106.

'Sur quelques phénomènes d'esthétisation dans l'art contemporain' in M. Costa et F. Forest (a cura di), *Artmedia X Etique esthétique communication technologique dans l'art contemporain. Paris, 12-13 décembre 2008*, L'Harmattan, Paris 2010, p. 51-60.

'Neuroestetica e vecchia estetica', in F. Parisi, M. Primo (a cura di), *Natura, comunicazione, neurofilosofie. Atti del III convegno CODISCO*, Squilibri, Roma 2010, pp. 201-218.

Il ruolo di Luigi Pareyson nell'estetica italiana del Novecento, in *Annuario filosofico Mursia 2011*, vol. XXVII (2011), Ugo Mursia, Milano 2011, pp. 59-74.

'Osservazioni su *Idolatry* di W.J.T. Mitchell', in D. Guastini, D. Cecchi, A. Campo (a cura di), *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini*, Volo publisher, Firenze 2011, pp. 145-155.

'Os limites das teorias actuais da paisagem e a paisagem como identidade estética dos lugares', in A. Verissimo Serrao (a cura di), *Filosofia da paisagem. Uma antologia*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa 2011, pp. 419-439.

'Nel segno di Cascella', in O. Lottini (a cura di), *Tommaso Cascella tra memoria e invenzione*, Centro D'Arte Contemporanea, Roma 2012, pp. 35-39.

'Sartre critico delle arti visive' in *I pensieri dell'istante. Scritti per Jacqueline Risset*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, pp.129-136

'L'autobiografia' in P. D'Angelo (a cura di), *Forme letterarie della filosofia*, Carocci, Roma 2012, pp. 43-68.

'Repensar a paisagem', in A. Verissimo Serrao (a cura di), *Filosofia e Arquitectura da Paisagem*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa 2012, pp. 333-346.

'Guido Morpurgo Tagliabue', in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 77, istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2012, *ad vocem*.

'Evoluzione storica e normativa dell'idea di paesaggio in Italia e in Europa', in L. M. Plaisant (a cura di), *I luoghi della vita. Paesaggi territori e culture*, Edizioni della Torre, Cagliari 2013, pp. 25-42.

'Estetica ed economia in Benedetto Croce', in P. D'Angelo, E. Franzini, G. Lombardo, S. Tedesco (a cura di), *Costellazioni estetiche*, Guerini, Milano 2013, pp. 98-103.
'L'arte come maestra dei popoli', in F. Iannelli (a cura di), Arte, religione e politica in Hegel, ETS, Pisa 2013, pp. 115-129.
'Arte romantica e pittura', in M. Farina, A. L. Siani (a cura di), *L'estetica di Hegel*, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 149-165.
'Heinrich Triepel e l'estetica del diritto', in E. Antonelli, A. Martinengo (a cura di), *Confini dell'estetica*, Aracne, Roma 2014, pp. 123-140.
'Il viaggio di Benedetto Croce nella penisola iberica', in G. Bordi, M.L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, vol. II, Gangemi, Roma 2014, pp. 201-208.
'Hegel e i romantici: razionalismo versus irrazionalismo?', in P. Tortonese (a cura di), *C'è del metodo in questa follia. L'irrazionale nella letteratura romantica*, Pacini, Pisa 2015, pp. 89-110.
'Lo sguardo delle statue' in G. Patella, A. Okada (a cura di), *Occhi e sguardi nella Filosofia e nelle arti*, Universitalia, Roma 2015, pp. 93-117.
'"Dell'inventato, che è quanto dire del falso": Manzoni e l'immaginazione come specie della falsità', in M.C. G. Catalano (a cura di), *La verità del falso. Sudi in onore di Cesare G. De Michelis*, Viella, Roma 2015, pp. 87-96.
'Estetica', in G. Cambiano, L. Fonnesu, M. Mori, *Storia della Filosofia Occidentale vol. VII: Problemi d'oggi*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 99-120.
'Der Tod der Kunst bei Croce und Gentile' in F. Iannelli., K. Vieweg, F. Vercellone (a cura di), *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*, Wilhelm Fink, München 2015, pp. 275-290.
'Piangere per Ecuba. Emozioni genuine e oggetti finzionali', in T. Andina, C. Barbero, *Ermeneutica, estetica, ontologia*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 89-99.
'Anedottica', in R. Peluso, *Lessico crociano*, La scuola di Pitagora, Napoli 2016, pp. 37-56.
'Romanticismo', in R. Peluso, *Lessico crociano*, La scuola di Pitagora, Napoli 2016, pp. 587-604.
'Università', in R. Peluso, *Lessico crociano*, La scuola di Pitagora, Napoli 2016, pp. 717-732.
'La morte dell'arte in Croce e Gentile', in F. Iannelli, G. Garelli, F. Vercellone, K. Vieweg (a cura di), *Fine o nuovo inizio dell'arte ?*, ETS, Pisa 2016, pp. 297-312.
'La Storia ridotta sotto il concetto generale dell'Arte', in M. Ciliber-

to (a cura di) *Croce e Gentile*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2016, pp. 17-23.

'Estetica come Scienza dell'Espressione e Linguistica Generale', in M. Ciliberto (a cura di) *Croce e Gentile*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2016, pp. 100-108.

'Benedetto Croce e l'Università' in L. Marchetti (a cura di), *L'estetica e le arti*, Mimesis, Milano 2016, pp. 87-98.

'La teoria dei sentimenti apparenti nella *Filosofia del Bello* di Eduard von Hartmann', in M. Failla, F. Toto (a cura di), *Per una politica del concreto. Studi in onore di Roberto Finelli*, Roma Tre Press, Roma 2017, pp.115-128.

'L'altro paesaggio', in A. Sigismondi (a cura di), *Il Parco Nazionale dell'Alta Murgia*, Mario Adda Editore, Bari 2017, pp. 12-22.

'Benedetto Croce e le leggi razziali del 1938', in C. Tuozzolo (a cura di), *Benedetto Croce. Riflessioni a 150 anni dalla nascita*, Aracne, Roma 2016, pp. 425-446.

'Il restauro dell'arte contemporanea e la teoria del restauro di Cesare Brandi', in V. Cuomo (a cura di), *Arti e tecniche del Novecento*, Kaiak edizioni, Pompei 2017, pp. 125-140.

'Ancora sul cosiddetto paradosso della tragedia', in A. Bertinetto, G. Garelli, *Morte dell'arte e rinascita dell'immagine*, Aracne, Roma 2017, pp. 213-225.

'Benedetto Croce y la Universidad', in P. Aullon de Haro (a cura di), *La cuestion universitaria*, Instituto Juan Andrés, Madrid 2018, pp. 69-83.

'Un'estetica tranchante', in F. Postorino (a cura di), *L'altro Croce. Un dialogo con i suoi interpreti*, Mimesis, Milano 2018, pp. 57-61.

'On the relationships between Agriculture and Landscape', in A. Kahlhoff, M. Di Paola, M. Schorgenhumer (a cura di), *Plant Ethics. Concepts and Applications*, Routledge, London-New York 2018, pp. 131-142.

'I professori di Luigi Pirandello', in V. Nuzzo, A. Pizzo (a cura di), *Antico e non antico*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp 161-174.

'Pareyson's Role in Twentieth-Century Italian Aesthetics', in S. Benso, B. Schroeder (a cura di), *Thinking the Inexhaustible. Art, Interpretation, and Freedom in the Philosophy of Luigi Pareyson*, State University of New York Press, Albany 2018, pp. 43-60.

'Divagazioni sul nome *estetica*'. In F. Lesce, L. Sampugnaro (a cura di), *Costellazioni del senso. Saggi in onore di Romeo Bufalo*, Guida, Napoli 2019, pp. 153-163.

'Il Paesaggio e il cinema', in B.G. Marino (a cura di), *Across the Stones. Immagini, paesaggi, memoria. La conoscenza interdisci-*

plinare per la conservazione e la valorizzazione della Fortezza del Girifalco, Paparo, Roma 2019, pp. 49-59.

'Ecologia e paesaggio', in F. Toppetti, F. Di Cosmo (a cura di), *Ecologia ed estetica nel progetto di paesaggio*, Aracne, Roma 2019, pp. 28-39.

'Il paesaggio tra etica ed estetica', in S. Achella, F. Miano (a cura di), *Etica e Bellezza*, Orthotes, Napoli-Salerno 2019, pp. 67-81.

'Raffael, Leonardo und Michelangelo in den Vorlesungen über die Aesthetik von Hegel' in P. D'Angelo, F. Iannelli, F. Vercellone, K. Vieweg, *Hegel und Italien. Geistige Synergien von Gestern und Heute*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 211-234.

'Kant e il sublime', in M. Failla, N. Sanchez (a cura di), *Le radici del senso. Un commentario sistematico alla* Critica del Giudizio, Alamanda, Madrid 2020, pp. 135-155.

'La visibilità delle emozioni', in M.A. Spinosa e A. P. Viola (a cura di), *La visibilità che ci ri-guarda*, Rubettino, Soveria Mannelli 2020, pp. 61-84.

'Estetica' in S. Achella, C. Cantillo (a cura di), *Le parole e i numeri della filosofia*, Carocci, Roma 2020, pp. 122-128.

'Estetica' in *Enciclopedia italiana*, appendice X: "Parole del XXI secolo", I, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2020, pp. 561-565.

'Croce e la scienza', in N. Mattoscio, P. D'Alberto, C. Felice (a cura di), *Dal mezzogiorno all'Europa. Pensieri per una nuova Italia attraverso Croce e Mattioli*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2021, pp. 31-42.

(con S. Achella, G. Cantillo, F. Iannelli), 'Hegel's life: an artistic life?', in F. Iannelli, F. Malaval, in collaboration with C.A. Moda and M. Stadirani (a cura di), *With Hegel in the XXI century A philosophical Exhibition*. Artemide, Roma 2021, pp. 17-24.

'Emozione e immagine', in L. Distaso, A. Donise, E. Massimilla (a cura di), *Immagine e immaginazione*, Federico II University Press, Napoli 2021, pp. 187-210.

'Etica e politica: Benedetto Croce e l'entrata in guerra dell'Italia', in V. Bochicchio, S. Falcioni, F. Palombi (a cura di), *Il pensiero e l'orizzonte. Studi in onore di P. Colonnello*, Mimesis, Udine-Milano 2022, p. 255-265.

Emilio Garroni, il colore, la semiotica, in E. Garroni, *Colore, semiologia, televisione*, a cura di M. Ricci, Mimesis, Milano-Udine 2023, pp. 7-17.

'Le condanne del teatro nella cultura occidentale', in N. Aricò, M.S. Barbieri, F.P. Campione, E. Di Stefano, S. Tedesco (a cura di) *Estetiche e poetiche tra antico e moderno. Scritti in onore di*

G. Lombardo, STEM Mucchi editore, Modena 2023, pp. 223-231.

'Introduction', in C. Brandi, *En finir avec les Avant-Gardes*, Éditions Rue d'Ulm, Paris 2024, pp. 11-20.

'Mario Manlio Rossi e l'estetica dell'empirismo inglese', in G. Sertoli (a cura di), *Mario Manlio Rossi tra Irlanda, Scozia e Inghilterra*, Accademia Ligure di Scienze, Lettere ed Arti, Genova 2024, pp. 117-133.

'Prefazione', in S. Manganaro, *Arte e follia*, Jouvence, Genova 2024, pp. 4-5.

'Presentazione', in A.L. Siani, *Introduzione al paesaggio*, Il Mulino, Bologna 2024, pp.7-9.

'Theatre Condemnations', in *ETL European Theatre Lexikon*, Mimesis, Milano-Udine 2025, DOI 10.7413/2611-5166004.

'I giardini della sprezzatura', in R.-P. Waters (a cura di), *De la grâce à la distinction. Éloge de la sprezzatura*, TAB edizioni, Roma 2025, pp. 121-133.

'Other Deaths of Art: on some Antecedents of the Hegelian Thesis', in N. Ramazzotto, E. Romagnoli, A.L. Siani (a cura di),*"Sense is This Wonderful Word…". Hegel and the Aesthetic*, Brill, Berlin-Leiden 2025, pp. 153-161.

'La "morte dell'arte" nelle *Nachschriften* delle lezioni di Estetica e nel testo edito da Hotho', in G. Battistoni, F. Campana, M. Galland-Szymkowiak, F. Iannelli, A.P. Olivier, F. Pitillo (a cura di), *L'estetica di Hegel attraverso i quaderni degli studenti. Nuove traduzioni, sfide e proposte*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, Napoli 2026, pp. 445-466.

'*Sul* Breviario di Estetica *di Benedetto Croce*', in M. Costantini, M. Aiello (a cura di), *Ai limiti della soggettività*, Edizioni Efesto, Roma 2026, pp. 145-156.

'Postmoderno con giudizio', in F. Bandi e S. Feloj (a cura di), *Esperienza Immaginazione Ragione. Scritti di estetica in onore di Elio Franzini*, Cortina, Milano 2026, pp. 87-91.

Finito di stampare
nel mese di settembre 2026
da Mediagraf Spa – Noventa Padovana (PD)