

Elio Franzini

L'estetica francese del '900
Analisi delle teorie

Il presente volume è stato edito a stampa dalle
Edizioni Unicopli nell'anno 1984
Edizione digitale Spazio Filosofico, Il dodecaedro, 2002
Redazione e realizzazione: Katarzyna Sowa

Indice

Presentazione di Dino Formaggio p. 7

Introduzione p. 13

Capitolo primo: ESTETICA E SCIENZE DELL'UOMO

1. Estetica e filosofia p. 35

2. Estetica e fisiologia p. 44

3. L'estetica sociologica di Guyau p. 57

4. La psicologia del genio di Séailles e il vitalismo
nel pensiero estetico p. 73

5. Psicologia del genio e immaginazione creatrice p. 86

6. La psicologia dell'arte di H. Delacroix p. 98

7. La psicosociologia di C. Lalo p. 110

Capitolo secondo: ESTETICA E SENTIMENTO

1. Il problema dell'arte in Bergson p. 145

2. Basch e la simpatia simbolica p. 157

3. Segond e il sentimento estetico p. 168

Capitolo terzo: LA NASCITA DI UNA SCIENZA ESTETICA

1. I problemi della «scienza estetica» p. 189

2. Focillon e la vita delle forme p. 197

3. Estetica e filosofia in P. Valéry p. 204

4. L'assoluto e le forme p. 219

Capitolo quarto: BAYER E IL REALISMO OPERATIVO

1. P. Guastalla: uno sguardo sulle origini p. 243

2. La grazia e le strutture dell'oggetto estetico p. 247

3. Estetica del ritmo p. 256

4. La sensibilità estetica p. 262

5. L'oggetto e il metodo p. 269

Capitolo quinto: SOURIAU E L'INSTAURAZIONE

1. Estetica e filosofia in E. Souriau p. 289

2. La conoscenza estetica p. 294

3. Arte e filosofia p. 303
4. L'avvenire dell'estetica e le arti p. 308
5. Il sistema delle arti p. 318

Capitolo sesto: DUFRENNE E L'ESTETICA
FENOMENOLOGICA

1. Il potere dell'immaginazione p. 333
2. Dufrenne e la fenomenologia p. 347
3. La fenomenologia dell'oggetto estetico p. 354
4. La fenomenologia della percezione estetica p. 364
5. Gli a priori affettivi p. 373
6. Estetica e Natura p. 377

Capitolo settimo: UN'ESTETICA
«SANS ENTRAVE». SGUARDO SUI
CONTEMPORANEI

1. L'estetica oggi p. 405
2. La morale estetica p. 410
3. Arte e politica p. 415
4. Arte, creazione e libertà p. 424
5. Un'estetica della dispersione p. 441
6. Uno sguardo sul segno p. 446

Conclusione p. 461
Appendice bibliografica p. 473
Indice dei nomi p.573

Desidero ringraziare il Prof. Dino Formaggio per la costante vicinanza alle mie ricerche e il Prof. Corrado Mangione, direttore del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Milano, per avere reso concretamente possibile l'inizio di questo lavoro. Il presente volume rientra nell'ambito della ricerca «Tempo e natura nella genesi dell'opera d'arte» (contributo C.N.R. CT 83.01055.08).

PRESENTAZIONE

Le storie dell'Estetica soffrono spesso della confusione statutaria o, comunque, della carenza di precisi ambiti teoretici circa la sua costituzione disciplinare. La stessa parte storica dell'Estetica crociana, pur usufruendo di una sua indubbia ossatura culturale e filosofica, risentiva, specialmente sul piano critico e delle scelte, della rigidità di una sua particolare ottica teoretica, quella che l'aveva portata a fondare l'Estetica su una certa esclusiva definizione di ciò che è Arte, parziale nell'accettare e nel rifiutare, nell'accogliere e nell'escludere, come avviene per ogni definizione ontologica di campi di esperienza. Allo stesso modo, storie dell'estetica come quella, per venire ad anni recenti, di W. Tatarkiewicz, pur nella straordinaria ricchezza dei materiali di riflessione sull'arte accumulati nelle varie epoche ed ai diversi livelli, rivelano ad ogni passo una concezione ancora empirica e non teoreticamente adeguata degli ambiti di una Estetica come teoria o scienza filosofica, per cui ci si trova davanti ad una impressionante e oscura confusione dei più disparati documenti, che vanno dalle notazioni occasionali od epistolari di artisti o poeti, a rapsodiche teorizzazioni di critica letteraria o artistica oppure di più o meno personali o regionali (fissate alla parzialità di un concetto) poetiche, infine alle stesse più alte e più vaste teorizzazioni filosofiche; acca tastando tutto sotto il nome di Estetica in un rimescolamento teoreticamente piuttosto ingenuo dei diversi livelli e piani di riflessione, o puro-teoretici, o pragmatici, o semplicemente empirici, senza una necessaria delimitazione e quindi tendenziale autonomia di una scienza Estetica come tale separata dalla Critica e dalle Poetiche, nonché dalle stesse riflessioni parziali che nascono e si delimitano dentro le singole arti o dentro le notazioni occasionali più o meno empiriche di singoli artisti o di singoli «conoscitori». Ben consapevoli, tuttavia, che la ricchezza di spunti e di materiali che la prassi artistica in atto o in opera e la riflessione primaria che al suo interno si genera costituiscono il nutrimento più prezioso per il crescere e il costituirsi – da tutto questo staccandosi – della pura riflessione teoretica generale in cui l'Estetica in campo proprio si forma e si riconosce tra le scienze umane.

Non c'è atteggiamento storicistico, dunque, che non si regga su di una preliminare purificazione ed adeguazione teoretica del campo in esame.

Per questo allora, una storia dell'Estetica, si propone oggi come un compito tanto più difficile quanto più confusa è l'idea o la situazione teoretica in cui l'estetica viene assunta.

Bisogna dire che la filosofia italiana è tra quelle che più hanno operato alla chiarificazione in senso rigorosamente filosofico di un piano autonomo e ben delimitato della riflessione sull'arte; assumendola a quel livello di pura teoreticità generale al quale l'Estetica debitamente si pone, e propriamente va posta, dopo la sua uscita in età moderna.

Il volume, che qui compare, opera di un giovane studioso – Elio Franzini – tra i più validi e promettenti di quelle recenti leve di filosofi dei quali l'Estetica avverte sempre più l'urgente bisogno, nel suo svolgersi e delinarsi dimostra di conoscere perfettamente tutto questo, di saperne tesaurizzare gli avvertimenti e di conoscere quindi le necessarie distinzioni interne al campo, necessarie a chi fa teoria ma anche, e forse ancora più, a chi fa storia.

Ne esce così un'opera che non ha più niente di ingenuo o di teoreticamente inadeguato, un'opera di salda maturità non soltanto per il dominio che dimostra dei documenti presi in esame e degli orizzonti culturali in cui tali materiali si generano e si muovono, ma per il modo di organizzazione di questi stessi complessi e disparati materiali, e per la loro prudente assunzione critica dentro a una ben intelaiata e sicura sintesi.

Questa ricostruzione teoretica dell'Estetica francese del Novecento si pone così come la prima e più completa esposizione ragionata oggi esistente dell'intero corso dell'importantissimo pensiero estetico francese compreso tra la fine dell'Ottocento e oggi.

Precedenti in questo senso se ne sono avuti pochi, in verità, ed anche quei pochi generalmente parziali e lacunosi non solo bibliograficamente. Lo studioso di filosofia dell'arte, lo studente della disciplina estetica, come pure il critico dell'arte o letterario o l'artista riflessivo, possono anzitutto ritrovare qui una precisa ed aggiornata bibliografia che abbraccia l'intero panorama di un secolo di riflessione teorica francese sui più complessi problemi e fenomeni che l'esperienza artistica (o più generalmente estetica) presenta.

In attesa che altri autori (che già stanno lavorando su altre culture, ma in una medesima direzione di metodo) possano in seguito ampliare la ricerca ad altri settori storici e quindi avviare il completamento di un'analisi storica e teorica dell'Estetica contemporanea (che è nei propositi di questa Collana, in cui il presente volume compare), Elio Franzini ci offre dunque i risultati di un lungo e paziente lavoro di verifica e di controllo, svolto non «a orecchio» (come purtroppo se anche visto altre volte fare) ma direttamente sul campo, nelle biblioteche francesi ed a contatto non solo dei testi, ma delle persone, delle riviste e dei circoli culturali dove il pensiero estetico si agita e si dialettizza. Come è giusto fare, del resto; ma che qui si valorizza ancor meglio per il modo di procedere all'organizzazione di così vasta materia; il modo, che non è solo quello di un'analisi attenta a non lasciarsi nulla sfuggire e di farsi pronti e sensibili ad ogni svolta, ad ogni slancio o ad ogni arresto di tutto il cammino per più direzioni avanzante degli itinerari estetici del pensiero francese, ma che è anche quello, nello sforzo critico, comprensivo e organizzativo, di una onesta e distaccata ottica storica, capace di procedere nella ricerca limite di un obiettivo giudizio, senza gabbie ideologiche o pregiudiziali partiti presi.

Ma poiché ogni assunzione metodologica implica sempre delle decisioni e delle scelte interne, così Elio Franzini ha, molto utilmente a mio avviso, messo in atto il criterio storiografico non già sulla base di, una pura e semplice successione cronologica dei teorici e delle teorie, ma su quella, più chiaramente indicativa dei sensi e degli orizzonti teoretici, del rilievo problematico che alcune delle grandi questioni che l'Estetica pone hanno via via assunto nel corso del pensiero estetico francese nel Novecento. Questo modo di organizzazione della materia non solo rende più perpicua l'individuazione teoretica delle tematiche, ma permette di cogliere anche con maggior chiarezza gli orizzonti culturali e i limiti dell'imponente insieme di ricerche, di vario e multiverso indirizzo ma tutte immerse e nuotanti in un medesimo e ben riconoscibile clima e corso culturale, che la Francia dei grandi movimenti artistici e delle più vivaci e avanzate posizioni di pensiero ha prospettato in questo secolo. È così possibile cogliere, nel succedersi dei capitoli di questo volume, il sorgere e lo svilupparsi,

anzitutto, delle tendenze epistemologiche, volte ad interrogare le possibilità «scientifiche» (in diversi sensi) – quelle che l'Estetica poteva sperimentare al proprio interno anche in relazione alla delimitazione di confini e di compiti nel più vasto ambito delle scienze dell'uomo – che caratterizzano una linea (sempre più debolmente rinascente) della riflessione estetica francese, specialmente nei primi decenni del secolo. Ma, accanto a queste istanze epistemologiche (ed anche al suo interno), ecco che si prospettano i problemi del sentimento estetico, della simpatia simbolica, della vita delle forme, dei rapporti tra arte e conoscenza, tra arte e filosofia, infine dell'emergere e provarsi di una Estetica fenomenologica e del suo intrecciarsi a volte dialettico con le filosofie esistenzialistiche e con le più avanzate ricerche ontologiche e semiologiche.

In una tale assunzione metodologica di esposizione, che si potrebbe in senso molto lato dire «fenomenologica» (per l'intenzione di fondo di far emergere – disoccultate dall'obiettivismo e dal naturalismo in cui ancora spesso la riflessione francese si muove – una idea essenziale dell'esteticità e dell'artisticità nel suo autoevidenziarsi dentro all'esperienza e nel suo intenzionale disegnarsi e svolgersi), in una impostazione storico-metodica di questo genere, certo è possibile riconoscere, come suo diretto e sia pur limitato precedente il tentativo analogo (ma non sicuramente fenomenologico) compiuto nel 1936 da Valentin Feldman con il suo libretto di rapido sguardo «L'Esthétique française contemporaine». E già nel 1945, in un saggio che facevo precedere alla traduzione italiana di quell'opera, avevo avuto modo di notare che, se per certo ancora troppo positivistico rimaneva il tentativo di far partecipare l'Estetica come «scienza nascente» ad una «epistemologia non cartesiana», solo un'assunzione propriamente «fenomenologica» poteva legare in un valido quadro teoretico d'insieme l'intero movimento unitariamente culturale e pluri-intenzionato dell'Estetica francese contemporanea. Ora, la ripresa e la ritraduzione metodologica, oltre al notevole ampliamento ed al necessario aggiornamento, del tentativo già allora importante del Feldman (autore troppo presto scomparso nella lotta contro il nazismo), sta qui davanti a noi come un compito che era da assolvere (tra i non pochi che le lacune dell'Estetica e della sua storia ancora oggi presentano) e come un valido contributo agli studi estetici, perché altri possano

trarne profitto e proseguirne gli sviluppi; in un tempo, come il nostro, in cui sempre più, a quanto pare, la frantumazione, la diaspora casuale o soggettivistica e la dispersione eccentrica delle ricerche (e delle personali esibizioni), riflette e segue da vicino quella inarrestabile e progressiva frantumazione dell'uomo che già il buon Schiller (tra amare constatazioni sulla divisione del lavoro e sulla società tecnologica ed eroici utopismi estetico-idealistici) aveva ai suoi giorni avvertito.

Del resto, la curva dell'Estetica francese del Novecento, che in questo suo lavoro Elio Franzini traccia, segue, nel suo andamento dalle sue origini sul volgere del secolo scorso fino ad oggi, in modo preciso e rivelatore questa stessa linea; la quale porta una iniziale compattezza delle ricerche, incentrate sulle istanze epistemologiche e sopra alcuni problemi di fondo di una Estetica come scienza in via di autonomizzazione, ad un riflusso di confusione dei piani e dei confini che quelle istanze autonomistiche e scientificamente unitarie frantumano e disperdono, fino al rischio – a volte assunto come direzione metodica – della dissoluzione dell'Estetica nelle più disparate ed empiriche riflessioni pragmatiche e nelle disperse frantumazioni delle più improvvisate e parzialissime folgorazioni programmatiche su questa o quell'arte, su questo o quel segno o simbolo, su la molteplicità incontrollata ed incontrollabile di molteplici centri eccentricizzati e di polarità centrifughe tutte scollate e slegate tra di loro. Dove il campo, se da un lato appare estremamente vivacizzato dai salti acrobatici che dovunque cercano (spesso invano) un qualsiasi ed ancora possibile contatto con un reale (anche estetico) che sembra sfuggire da ogni parte, dall'altro, con la perdita delle idee di scienze rigorose unificate, segna la perdita delle costellazioni di guida che tendevano a chiarire ed a tener distinti gli ambiti scientificamente ideali sui quali soltanto una scienza, come l'Estetica, in via ai fondazione e di continua rifondazione può basarsi.

Molto ci sarebbe da dire su questa curva critica, forse più involutiva che evolutiva, della riflessione estetica che oggi abbandona la sua spinta a coerenti e scientifiche unità teoretiche e filosofiche per disperdersi, al di là delle teorizzazioni generali e delle sintesi totalizzanti, in molteplici e sparsi luoghi «di legittimazione dei discorsi e delle pratiche corrispondenti» – come opportunamente, nelle sue Conclusioni, cita lo stesso Franzini.

Eppure, proprio nella sua estrema vivacità problematica, l'Estetica francese contemporanea ci offre mille spunti e ci presenta molteplici indicazioni spazializzanti e sdogmatizzanti per un continuo rinnovamento della ricerca estetica, quasi ad offrire, contro le astrazioni eccessivamente indurite e metafisicheggianti, le tentazioni viventi e materiali per un auspicabile ritorno alle «cose stesse», al farsi ed ai fatti esperienziali e fenomenici dei mondi sensibili e dell'arte. Anche se, bisogna dire, precise distinzioni di campo, come quelle tra l'estetico e l'artistico nel costituirsi regionale delle esperienze (genericamente dette «estetiche»), od ancora nelle ontologie regionali culturali che tracciano precisi confini tra la riflessione estetica puramente filosofica e i piani pragmatici delle poetiche e delle critiche letterarie od artistiche, od ancora quelle tra segni linguistici informativi e organizzazioni segnico-simboliche artistico comunicative e altre simili, mancano in gran parte o addirittura del tutto in questa ricchissima rete di itinerari che costituiscono l'Estetica francese contemporanea. E bisogna anche dire che, in tanto sospetto della teoreticità filosofica, che spesso attraversa questo importante capitolo della contemporanea riflessione estetica (a volte anche a livello filosofico), non sembra che le più recenti manifestazioni del pensiero francese (alle soglie delle quali doverosamente questo studio del Franzini, proprio perché «storico», si arresta), se si eccettuano rare figure (come quella notevole di Dufrenne, che proprio in controtendenza al diffuso «anti-umanesimo» nel 1968 scriveva «Pour l'homme»), vadano esenti da funambolici esercizi di astrazione e da quegli acrobatici volteggi di rarefatte figure, indubbiamente più volte a mostrare l'agilità e la sottigliezza barocca del concettualismo che non qualche solida e potente presa sul «fluente vivente» dei reali corpi sensibili nonché delle concrete forze storiche agenti nei tessuti sociali e culturali delle relazioni intercorporee oggettive.

Dino Formaggio
Università di Milano, Aprile 1984

INTRODUZIONE

1 – L'estetica francese, nel suo frastagliato divenire di teorie, movimenti, rapsodiche idee individuali, spesso non accordabili o in polemica fra loro, potrebbe apparire, considerata nel suo insieme da un punto di vista che sappia unire la sintesi storica al percorso teorico, un movimento sostanzialmente unitario che tende alla costruzione «fenomenologica» di una «scienza estetica» in dialettico confronto con l'intero ambito delle scienze dell'uomo, in particolare sociologia e psicologia. Una «fenomenologia» che è senz'altro differente da quella husserliana ma che comunque ispira quella grande sintesi fenomenologica dell'estetica francese rappresentata dall'opera di Mikel Dufrenne e che può in ogni caso venire intesa come ricerca delle principali figure costitutive dell'autocoscienza scientifica dell'estetica all'interno di campi in cui, prima dei suoi sforzi teorici, i fenomeni dell'artistico e dell'estetico erano considerati in modo ingenuo o asserviti ai contesti logici e metodologici di scienze complementari.

Il terreno comune originario «che feconda tale ricca messe» deve essere individuato nella tradizione positivista che, all'interno delle singole impostazioni filosofiche fra Ottocento Novecento, lievita «come forza viva anche negli antipositivismi della cultura francese» [1], tentando di offrire all'estetica, sul modello della *Kunstwissenschaft*, uno statuto epistemologico. In questo quadro sostanzialmente unitario, il primo storico dell'estetica contemporanea, Valentin Feldman, crede di riuscire a individuare tre correnti specifiche: l'idealismo romantico di Basch, collegato al pensiero bergsoniano; il «realismo razionalista» di Focillon, E. Souriau e Bayer; il positivismo vero e proprio, intellettualista con Alain e Delacroix, sociologico con Lalo. Questa distinzione, peraltro fondamentale da un punto di vista storiografico, ovviamente limitata nel tempo ai primi quarant'anni del secolo ed eccessivamente schematica, tende a rimanere legata al solo ambiente culturale parigino, in particolare universitario, mettendo quindi in secondo piano «scuole periferiche» (come quella di Aix-en-Provence) e forse ricercando a tutti i costi una «sistematicità» che voci individuali avrebbero potuto spezzare.

Al di là delle singole posizioni di pensiero e dei complessi intrecci, è comunque il gruppo «parigino», raccolto intorno alla «Revue d'esthétique», a offrire le linee direttrici dell'estetica francese del Novecento, intendendo con il termine «estetica» «ogni riflessione più o meno filosofica sull'arte, e anche ogni ricerca sufficientemente metodica (anche scientifica, se possibile), concernente l'arte, l'artista (la sua attività, le sue facoltà specifiche), il bello e le altre qualificazioni dello stesso genere (il sublime, il grazioso, il drammatico, il comico) e tutti i giudizi apprezzativi della critica e della contemplazione non tecnica delle opere d'arte, e anche della natura considerate sotto le stesse categorie apprezzative» [2]. L'evidente unità di questo piano introduttivo non deve venire a priori piegata ad alcun indirizzo metodologico particolare poiché il suo fine ultimo è rendere «solida, sostanziale e costantemente pregnante» la conoscenza estetica nelle sue fondamentali interrelazioni con la filosofia, la storia e la critica delle arti, la sociologia, la psicologia ma anche la fisiologia, la biologia e la fisica.

L'inserimento della filosofia solo fra le scienze particolari ausiliarie dell'estetica non deve eccessivamente stupire anche se ha un sapore polemico che accompagna tutta l'estetica francese; infatti, come scrive Feldman, «il problema riguardante l'opera d'arte, le sue condizioni e i suoi effetti, non è, in Francia, strettamente connesso alla storia della filosofia» [3]. L'estetica, d'altra parte, «si è venuta costituendo come disciplina autonoma nella misura in cui, separandosi dalla metafisica e dalla logica, ha rinunciato ad essere una scienza normativa per diventare una scienza delle norme» [4], norme che trovano nella filosofia il loro radicamento e un'intima giustificazione teorica ma che tuttavia, di fatto, non possono venire ricondotte, almeno sino agli anni cinquanta, alle posizioni filosofiche loro contemporanee se non in linee estremamente generali e assolutamente aspecifiche, né appaiono legate ad ambiti ideologici o ad attuali polemiche culturali, pure ricorrenti in Francia dal surrealismo, agli anni del Fronte popolare, dal «impegno» del secondo dopoguerra ai dibattiti dei giorni nostri sul ruolo dell'intellettuale di fronte al potere politico.

Il gruppo che si viene formando intorno a Lalo, Souriau e Bayer, pur distante dal pensiero di Basch, ha come unico scopo riprenderne l'esigenza di una fondazione scientificamente autonoma

dell'estetica, riscattandola dallo stato baumgarteniano di «gnoseologia inferior» e quindi liberandola dai complessi di inferiorità nei confronti della filosofia in quanto «gnoseologia superior». L'estetica francese prosegue infatti il proprio cammino, nella linearità dei suoi fini, rimanendo per lo più indifferente alle varie tematiche filosofiche offerte dalla fenomenologia, dall'esistenzialismo e dallo strutturalismo che pure dominavano la vita culturale della capitale. Dufrenne stesso, che della tradizione fenomenologica ed esistenzialista è erede e continuatore, non dimentica mai di sottolineare la specificità dell'estetica e la necessità di ricondurre ad essa i momenti fondamentali della fenomenologia.

Su questo terreno, così aperto alle problematiche delle scienze non solo dell'uomo – l'estetica francese, in particolare parigina, offre oggi nuovi contributi, in parte influenzati dall'estetica anglosassone e da Ruskin e in parte dall'operativismo caratteristico di Bayer e Souriau, che rifugge le estetiche da «tavolino», puramente teoriche o mentali. Intendiamo qui accennare alla cosiddetta «estetica industriale» e all'estetica «sperimentale» di Francés, Revault d'Allones, Brion-Guerry, Passeron, Zeraffa e Moulod che ha dato origine alla rivista «Sciences de l'art», che ha come sottotitolo «Annales de l'Institut d'Esthétique de l'Université de Paris» e che si situa dunque in quella stessa corrente di pensiero estetico che ha caratterizzato l'originario gruppo parigino. Per non parlare, infine, di quell'estetica «sans entrave» – come la definisce Dufrenne [5] – che ha di sé permeato, in questi ultimi anni, la «Revue d'Esthétique» e che è rappresentata, oltre che dal suo «caposcuola» Dufrenne, da Revault d'Allones, Brion-Guerry, Lascault, Charles, Metz, Noguez ma anche, forse, dall'ultima opera dello stesso E. Souriau – *La couronne d'herbes* – che ci sembra sintetizzi, con la lucidità che gli deriva da una lunga e appassionante meditazione filosofica, l'esigenza etica – e quindi politica, sociale, *engagé* in un senso molto più «puro» e «ingenuo» di quello sartriano – della meditazione estetica contemporanea.

L'estetica francese che Feldman divide in tre grandi correnti, che si svolgono attraverso Basch, Bayer, Souriau, Focillon, Lalo, Delacroix e Alain non esaurisce tuttavia né l'esame delle sue fonti originarie né l'articolata ricchezza delle sue dot-

trine. Non solo infatti dimentica o pone in secondo piano le estetiche di Véron, P. Souriau, Bremond, Landry, Paulhan e, soprattutto, Segond (che anche Bayer, nel suo sguardo sull'estetica francese contemporanea, considera con una certa non giustificata freddezza), ma anche, e in modo più specifico, ignora deliberatamente le «estetiche» degli artisti, spesso, in particolare in Francia, fondamentali per la meditazione teorica sull'arte e sempre comunque dense di ricchissimi spunti.

Uno studio sull'estetica francese non può quindi venire oggi limitato all'estetica universitaria – di cui peraltro si dovrà sempre riconoscere l'importanza teorica e l'enorme lavoro didattico – e di conseguenza scordare il pensiero di Valéry, di Apollinaire, di M. Denis e di Breton o, in giorni a noi più vicini, di filosofi e letterati quali, per esempio, Bachelard, Caillois, Sartre, Merleau-Ponty, Barthes o Derrida. D'altra parte gli ultimi fra questi autori, da Barthes a Derrida, da Blanchot a Foucault (cui si accennerà ma solo per un generico inquadramento culturale), segnano di fatto una direzione sostanzialmente diversa da quella indicata dal patrimonio storico dell'estetica francese, presentando prospettive che, oltre a derivare da differenti matrici culturali, vanno, come nota Dufrenne, in direzione spesso contraria a quanto imponevano i contenuti concettuali dell'estetica. La loro presenza nel quadro degli influssi possibili sul pensiero estetico in Francia indica tuttavia che è un'operazione quasi impossibile separare questa disciplina, anche se si presenta come «scienza» autonoma, dal contesto di un dibattito culturale oggi sempre più vario, frammentato, costituzionalmente refrattario a ogni tentativo di «storicizzazione» schematica.

Anche i primi cinquant'anni del secolo, ovvero quelli che verranno qui esaminati in modo più particolareggiato, vedono peraltro, oltre le singole prospettive, il permanere di comuni dottrine filosofiche fondative. In questo periodo, infatti, scrive Lacroix, «e messa in discussione l'idea stessa di coscienza, o perlomeno, invece di rinchiudere l'individuo nella sua soggettività, essa diventa spesso una sorta di compresenza. Lo spostamento dei problemi, l'eclissarsi dell'essere dinanzi al valore, il discredito della nozione di sistema filosofico, lo sforzo per coincidere con l'esistenza concreta e vissuta, sono i segni di un vero cambiamento» [6]. Cambiamento che, se ha le sue origini in Bergson, Alain, Laberthonnière e Durk-

heim, viene proseguito, e spesse volte fondato, da interpretazioni «umaniste» di Marx, dalle letture di Hegel da parte di Kojève, dalla fenomenologia di Merleau-Ponty, Sartre e Levinas, dal pensiero originale di G. Marcel, J. Wahl o P. Ricoeur: generazione di filosofi che, sulla precedente «base» kantiana, innestava l'insegnamento, come scrive Descombes [7], delle «tre H», Hegel, Husserl e Heidegger, influenzando senza dubbio l'estetica francese nel momento del suo maggiore sforzo teorico con una nuova esigenza di descrizione della concreta realtà dell'uomo, del mondo e dei loro reciproci rapporti.

Non è quindi del tutto casuale che l'estetica francese «declini» in quanto «movimento» teso a una fondazione epistemologica proprio in coincidenza di una nuova «svolta» del pensiero filosofico negli anni 60-70, legata a un declino delle filosofie esistenziali o umanistiche e indirizzata invece verso quelli che Descombes chiama i «maestri del sospetto», Marx, Nietzsche e Freud, interpretati, spesso assolutizzati, da letture fortemente influenzate dallo strutturalismo: «senza dubbio si parlerà ancora di un Cogito, ma di un cogito che non condurrà più a un'affermazione dell'essere, ma che porrà tutta una serie di domande in cui l'essere sarà posto in questione». In tal modo il linguaggio si pone al centro della riflessione contemporanea divenendo una «struttura» o un «sistema» dove «l'io non è più *l'autore* ma il *luogo* della parola» [8], come accade in Lacan che interpreta Freud, in Althusser che legge Marx, in Derrida che critica Husserl o in Foucault che rinnova la filosofia della storia. Posizioni tutte che trovano nell'estetica fredda accoglienza, come testimoniano vari scritti di Dufrenne, e che hanno come risultato di riaffermare in essa il legame con la solida tradizione della propria storia, pur con l'ammissione che le opere d'arte, nell'infinità dei loro sempre nuovi significati, spezzano il circolo definitorio e dogmatico degli antichi «sistemi». Al centro dell'estetica tendono così a porsi, oggi, le opere e gli atti poetici che le instaurano – le opere concrete e non i loro segni svuotati di senso; ma un discorso sulle opere, ovvero sull'arte in quanto produzione storica valutata, rischia sempre, come rischia oggi in Francia, di confondersi con la critica e la storia dell'arte e di perdere quindi la propria identità in un campo confuso minato alla base dalla soggettività dei giudizi [9].

2 – Prima di approfondire singolarmente i contenuti teorici delle principali posizioni individuali, cercando di metterne in luce le comuni finalità e prospettive, oltre che le specifiche dipendenze culturali, può forse essere utile gettare uno sguardo d'insieme sull'organizzarsi storico del «movimento» dell'estetica francese.

Il più completo panorama di questo percorso nella prima parte del secolo è offerto dal già citato volume di Feldman, resoconto problematico, se non aporetico, che tende a dimostrare che «esiste una scuola francese di estetica che si richiama alla psicologia, alla metafisica ed alla storia dell'arte» e che, in questo «amalgama di differenti scienze» [10], ricerca un metodo unitario che sia tuttavia anche in grado di valutare le singolarità specifiche delle dottrine complementari. Il suo scopo è infatti presentare le linee direttrici – instaurative direbbe Souriau – di una «visione estetica del mondo» attraverso lo studio del rapporto fra l'estetica stessa e le scienze che, come la fisiologia, la psicologia e la sociologia, hanno avuto con essa un legame di fondazione storica. È infatti in primo luogo nello studio fisiologico dei movimenti corporei che, come afferma Charles Henry, l'estetica si presenta come un'armonia ritmica di forme e colori, che entra in rapporto con l'armonia, con il «valore estetico» dei nostri stessi sensi pur nelle diverse sfumature che a tale affinità è stata data da Basch, P. Souriau o Guyau.

Le differenziazioni fra i vari pensatori, i quali sembrano quasi tutti affermare che l'origine dell'arte va ricercata nei movimenti del corpo, cominciano a meglio delinarsi nell'esame dei rapporti fra estetica e psicologia: «La seconda strada dell'estetologo – scrive Basch [11] – consiste dunque nel tentare, dopo aver studiato le sensazioni isolate e quasi nude, di districarne i rapporti, le forme che, da quando l'uomo ha imparato a contemplarle, hanno per lui creato un incanto per gli occhi e le orecchie». «Psicologia» va così intesa nel senso ampio di «psicologia applicata», che dovrà fondere l'elemento fisiologico e quello psicologico, come per esempio accade nella teoria del gioco, molto sviluppata in Francia, a partire dalle opere di Spencer, da Guyau, Séailles, Lalo e Segond. L'influsso della psicologia sull'estetica si rivela, in particolare, nella determinazione degli atteggiamenti del contemplatore o dell'artista nei confronti dell'opera, nell'esplicazione dei rapporti fra genio, creazione e creatività, problemi che

si sviluppano nello studio del divenire tecnico dell'opera, dei suoi stratificati stati di esistenza. L'esame delle figure degli artisti conduce poi Feldman alla sociologia dell'arte, che implica un approfondimento del valore sociale della tecnica «personale» – interna ed esterna direbbe Formaggio [12] – di ciascun artista come uomo che vive in un ben determinato ambiente che su di lui influisce, così come getta luce sui rapporti fra le opere e le strutture dell'intersoggettività.

Il primo punto fermo dell'indagine di Feldman – che privilegia il carattere problematico-teorico a quello storico – è dunque che «condizioni organiche, forme psichiche, rappresentazioni ed apprezzamenti collettivi» sono «gli elementi costitutivi del fenomeno estetico» [13]. Tuttavia le estetiche fisiologiche, psicologiche e sociologiche non possono costituire la realtà essenziale e intima di questo fenomeno ma ne rappresentano solo una via d'accesso: «l'originalità della scienza estetica la svincola dalla fisiologia, dalla psicologia, dalla sociologia. Essa si fonda sull'irriducibilità e sulla autenticità del suo oggetto» [14].

La Scienza estetica acquista dunque la propria specificità fondativa nello studio del fatto estetico, del suo rapportarsi con la forma e la materia. In questo contesto epistemologico si muovono, a parere di Feldman, le teorie fondamentali dell'estetica francese, dalla «simpatia simbolica» di Basch al realismo instaurativo di E. Souriau. L'estetica fra i due secoli può così presentarsi come un ampio movimento di idee che introduce la fondazione scientifica dell'estetica stessa, che si compie solo nella prima metà del Novecento quando si presenta come «scienza delle forme» che «completa la nostra visione del mondo ed opera per la rinascita del realismo che sarà, noi vogliamo sperare, la filosofia del domani» [15]. Il concetto di forma, introdotto da Focillon e Souriau ed elaborato in un senso opposto a quello aristotelico, è ciò che vive nella materia e con la materia, che costituisce la sua essenza, la sua struttura concreta, il suo stesso divenire e compiersi: «una forma percettiva sceglie, nel caos dei dati cosmologici, la sua materia. Materia, sì, perché senza questa informazione, essa sarebbe altro, se non nulla» [16]. Ciò significa che «l'opera d'arte è un tentativo verso l'unico, si afferma come un tutto, come un assoluto, e, nello stesso tempo, appartiene a un sistema di relazioni complesse» [17].

Feldman dunque, come scrive Formaggio nel saggio introduttivo, ripercorre tutta l'estetica francese «come un'organica scienza fenomenologica del fatto artistico» che «più che uno schizzo storico-espositivo o storico-critico dell'estetica francese contemporanea, vuol essere un organamento epistemologico della stessa» [18]. Tuttavia, continua Formaggio, cogliendo anche il limite del libro, «nonostante lo sforzo del Feldman per rinserrare così vasto materiale dentro le intelaiature scientifiche, son proprio queste intelaiature che vengono a mancare per difetto di dialettica e di critica». Feldman infatti «procede accatastando frantumi di teorie, mosaicizzando pensieri di autori diversi, qualche volta lucidi e chiari, pur nel frammento, qualche volta oscuri e intricati, dove si esigerebbe invece un personale approfondimento» [19]. Si potrebbe quindi dire che il libro di Feldman è, più che altro, un vero e proprio tentativo di interpretare il movimento dell'estetica francese, per giungere, dall'interpretazione, alla fondazione scientifica della stessa.

Che il progetto di fondo di Feldman non fosse tuttavia errato lo può forse dimostrare il volume di D. Formaggio *Fenomenologia della tecnica artistica* che, in un più coordinato contesto problematico, che ha peraltro finalità più teoriche che storiche, ne riprende alcuni temi presentando, per la prima volta in Italia, le tematiche dell'estetica francese attraverso l'analisi dei vari piani di realtà esistenziale dell'arte, ovvero i piani di natura, cultura, sociologia e psicologia, per giungere poi a un esame dell'insieme organico di questi problemi all'interno dei movimenti epistemologici dell'estetica in Francia e in Germania. È infatti un'estetica operativa e oggettivistica che si afferma in questo secolo in Francia, come testimoniano i resoconti storici di R. Bayer [20], che vorrebbero anzi mostrare tale estetica come l'unica effettivamente possibile, attiva e costruttiva. La «verità» dell'oggetto consiste nel suo «essere oggetto», oltre al quale vi è solo nebbia metafisica, estetica soggettivistica, mistica o empirica che sia. L'arte è infatti descrivibile solo «a partire da regimi e aspetti» per giungere alla determinazione delle sue strutture oggettive e forme ritmiche [21]. L'estetica dunque è quella scienza del «fatto estetico» che già Feldman aveva pensato di fondare e sviluppare presentandola come un movimento unitario

e finalisticamente intenzionato. In questa direzione anche D. Huisman [22] mostra l'estetica francese della seconda metà dell'Ottocento come ormai avviata al superamento del soggettivismo e a un interesse, con Taine e Véron, per il problema dell'oggetto o, con Bergson, Basch e Segond, a una riproposizione dei rapporti fra il soggetto e l'oggetto estetico stesso. È quindi ancora una volta il positivismo a permettere la nascita di un'estetica scientifica nell'approfondimento di alcuni suoi aspetti, la psicologia dell'invenzione in Delacroix, la sociologia tipologica in Lalo, il razionalismo di Valéry o il realismo di Focillon, Bayer e Souriau.

Tuttavia l'estetica francese oggi, secondo Huisman, «si impone forse, ad ogni livello e in tutti gli autori, per una specie di volontà comune di negatività: quella filosofia del non che Bachelard ha inventato e privilegiato in epistemologia, la ritroveremmo, se andassimo fino in fondo nella nostra inchiesta, anche nell'estetica attuale» [23]: una negatività che fa volgere l'estetica verso l'«impuro», il «vago» e il «non finito» manifestando sempre più il suo momento di crisi d'identità, crisi forse aggravata dall'intervento nel suo campo di discipline semiotiche, retoriche, poetiche o ermeneutiche che non sa più ricondurre nel proprio ambito al contrario di ciò che, a fine Ottocento, era accaduto per la psicologia, la sociologia e la fisiologia.

Ciascun problema dell'estetica francese contemporanea tende così verso la negatività, quasi a dar ragione a Valéry nel sostenere che, se l'estetica potesse esistere in modo compiuto e metodologicamente definito, le arti svanirebbero di fronte ad essa. L'unica strada di salvezza che si apre oggi all'estetica, al di là dei polemici pessimismi di Valéry, sta forse, a parere di Huisman, nella ricerca di un approfondimento metodologico che tenda a delineare la possibile e necessaria affermazione di una «estetica di laboratorio», di una vera e propria «estetica sperimentale» che sappia correttamente imboccare una delle due strade che si aprono di fronte all'estetica oggi: «affondare nel pathos o divenire una Scienza» [24].

Quella scienza che già Banfi aveva individuato in Francia attraverso Souriau, Bayer e Focillon definendola come «la ricostruzione o la creazione di forme costruttive immanenti al reale» che ha come presupposto «la totalità dell'esperienza estetica nella ric-

chezza infinita dei suoi aspetti, dei suoi piani, dei suoi valori» [25].

Al centro dunque dell'estetica devono porsi le stesse opere d'arte, quelle opere che, ancor più delle dottrine specifiche collaterali, conoscono nei nostri tempi un eccezionale rinnovarsi delle loro forme suscitando nuove riflessioni teoriche [26]. Inoltre, come già aveva sostenuto Basch, oltre che dall'arte, l'estetica è costantemente rinnovata e problematizzata dal trasformarsi delle filosofie, che negli ultimi vent'anni hanno conosciuto in Francia mutamenti veramente «esplosivi». Una visione «fenomenologica» dello sviluppo dell'estetica francese deve dunque oggi svincolarsi dai limiti imposti ad essa da Feldman (limiti che, ovviamente, vanno imputati più all'epoca che all'autore) rivelando, così come accade in Dufrenne, una interpretazione generale della realtà, una ricerca pluristratificata dell'originario che sappia adattarsi alla sua infinita forza possibilizzante. Non si può tuttavia negare che l'estetica francese, in questi ultimi anni, tenda a divenire non solo un'estetica «senza ostacoli», come nota Dufrenne, ma anche un'estetica «della dispersione» che rischia forse di trasformarsi, aggiungiamo, in un'estetica «dispersa», poco cosciente del suo passato, aperta a ogni tipo di influsso filosofico esterno, incerta fra sperimentalismo teorico e ossequio agli sperimentalismi dell'arte contemporanea. È tuttavia da considerare, come ricorda Dufrenne, che l'estetica non deve essere ineguale al suo oggetto manifestando «quella stessa libertà che costituisce tutto il valore dell'arte» [27]: il fine è comunque la dimostrazione non della «debolezza» ma del carattere «forte» con cui l'arte – le opere d'arte – si presentano al mondo offrendone una comprensione irriducibile all'univoca dimensionalità del segno. I molteplici piani in cui questa libertà dell'arte si organizza possono infatti venire, se non espliciti, almeno seguiti, soltanto da una ricerca estetica fenomenologicamente articolata che di questi piani colga differenze e connessioni.

L'estetica francese infatti, a partire da Lalo, Souriau e Bayer, «intende ricostruire attraverso diversi procedimenti la genesi del *processo* artistico» [28] con un tipo di ragionamento che, sia pure in modo ampio e, se si vuole, generico, può essere detto, come si è accennato, «fenomenologico». La ricerca genetica e costruttiva, l'impostazione descrittiva, concreta e operati-

va, la messa fra parentesi dei vaghi soggettivismi romantici, il costante rapporto intenzionale che viene instaurato fra il soggetto (creatore o ricettore) e l'oggetto estetico, l'esigenza stessa di costruire una rigorosa metodologia possono infatti rendere l'estetica francese l'esempio emblematico di una fenomenologia «in fieri», di una fenomenologia che forse non ha ancora perfettamente chiari il proprio oggetto e le determinazioni metodologiche ma che tende costantemente verso di esse nel divenire stesso della ricerca di un'estetica come «scienza rigorosa».

«Fenomenologia» deve così venire intesa in un senso estremamente «ampio» e, come ricorda G. Morpurgo-Tagliabue, considerata più un «orientamento» che un vero e proprio «metodo», un orientamento che non è qui interessato ai problemi di costituzione eidetica o trascendentale ma che si pone come una forma positiva di indagine che, pur rifiutando le metodologie empirista e associazionistica del positivismo, non disdegna alcuni loro aspetti sperimentali o concettuali. Non bisogna dunque stupirsi che in Francia «un'indagine estetica positivista si sia a poco a poco modificata fino ad avvicinarsi a un'indagine fenomenologica per lasciare infine posto ad essa» [29]. Questa evoluzione si opera non solo da Lalo, attraverso Bayer e Souriau, sino a Dufrenne, ma anche in ciascuno di questi stessi autori, a cominciare proprio da Lalo, le cui ricerche caratteriologiche, tipologiche e morfologiche possono «essere lo strumento di una fenomenologia in quanto sono dei procedimenti empirici che servono a identificare dei modi costanti e oggettivi dell'esperienza (o *essenze* o *eidòs*) e a coglierne i rapporti nelle dimensioni ideali o *regioni*» [30].

Questo spostamento è forse ancora più chiaro nelle opere di Bayer e Souriau, nei quali è però rilevabile, sia pure in «negativo» anche l'influsso di Bergson, che sarà più evidente ed esplicito nei pensatori della scuola di Aix-en-Provence. Anche in questo contesto è tuttavia un influsso «critico» poiché Segond considera Bergson «un artista nello stesso tempo che un filosofo» rilevando che la critica cui sottomette l'intellettualismo sistematico «denota nel suo pensiero una preoccupazione d'artista» [31]. Segond e la sua scuola possono peraltro venire inseriti nel movimento d'instaurazione fenomenologica dell'estetica francese, al di là dei loro indubbi aspetti mistici, per la tensione di approfondimento

teorico che anima tutte le loro problematiche le quali, pur comuni con l'ambiente «parigino», sono riprese e sviluppate in nuove vie e prospettive. Così sarà, per esempio, per i problemi della tecnica, del genio e dell'invenzione o, infine, per il problema del ritmo e della grazia, già studiati da Véron, Henry e Bayer.

È infatti evidente che, per Segond, così come vuole un'altra tradizione ben presente nella cultura francese (eminentemente «nazionale» e irriducibile a schemi esterni), quella dello Spiritualismo, la radice dell'estetica dovrà essere ricercata nello spirito, vivente bellezza che si radica nel significato segreto della Natura, la cui conoscenza, come afferma Ravaisson, è conoscenza stessa della Bellezza. Bellezza che non è l'esteriore armonia di proporzioni o di numeri, ma l'anima stessa delle forme che rivela la vita e il fondo dell'essere, la «grazia». Su queste basi, quasi a dimostrare che la sua estetica è, come aveva scritto Huisman, «nello stesso tempo mistica e empiricissima» [32], Segond accosta a Ravaisson e a Bergson la sociologia di Guyau, il genio multiforme di Alain e le meditazioni «artistiche» di Valéry, Apollinaire, M. Denis e Breton.

Mistica e razionalità, oggettivismo ed esasperato soggettivismo, sistematicità e improvvisazione: l'estetica francese che tutti gli interpreti amano considerare unitaria è presente in «nuce» in ciascuna sua opera teorica, non foss'altro per le scelte che compie e la tradizione in cui si inserisce. Inoltre, a complicare e, nel contempo, ad arricchire la situazione si pone il fatto che, in Francia, «meditare sui fenomeni della creazione artistica è, in primo luogo, meditare sulle opere d'arte» [33], meditazione che tenta sempre di chiarificare e sistematizzare.

L'artista che crea è infatti, in un modo non riconducibile a leggi causali, sottoposto, come già aveva sostenuto P. Souriau, alle idee estetiche del suo tempo. La nostra epoca è così caratterizzata dalla reciproca influenza dell'estetica sull'arte, dell'arte sull'estetica e della filosofia sull'estetica stessa, fenomeno che ha reso alcune opere d'arte veri e propri «trattati di estetica» ma che, in modo più evidente, ha trasformato ogni teoria estetica in una riflessione sulle forme esistenti, sulla loro fenomenologia tecnica e storica e non quindi, come accade nella Scuola di Francoforte, ma anche in altre correnti contemporanee e nello stesso Souriau, in una teoria della conoscenza

che ricerchi, attraverso il contenuto di verità dell'opera, il significato stesso del conoscere.

Infatti, se consideriamo, a titolo esemplificativo, «l'effetto dell'arte contemporanea sui concetti più astratti dei filosofi» vedremo molte volte che «quelle idee che sembrano a priori delle speculazioni puramente intellettuali, prendono spesso le loro fonti nelle forme dell'arte e nelle intenzioni che si assegnano loro» [34]. Questo movimento di realizzazione «concreta» dell'idea è caratteristico di Focillon, di Alain o di Valéry ma anche, e in misura non minore, di Proust o di Malraux che mostrano le forme viventi nella materia, nello spazio e nello spirito, oggettivate ma non reificate.

Forme che, in verità, a partire dagli anni sessanta, appaiono sempre più percorse da un'interna scissione, che si avvicina oggi ad una definitiva rottura. Rottura che si è in effetti verificata in quell'estetica *sans entrave* di cui parla Dufrenne, della quale è impossibile qualsiasi storicizzazione o sistematizzazione: «imitando il movimento delle arti, l'estetica si è piegata nella sua forma, al punto di scoppiare». Uno scoppio che può risultare salutare, almeno purificatore, solo se, con gli ostacoli eliminati, non travolge anche quegli argini che fanno dell'estetica una scienza fenomenologica capace di rilevare, descrivere, costituire e fondare la realtà dell'esperienza e dei suoi oggetti in quanto estetici e artistici. La fenomenologia dell'esperienza estetica «può quindi incoraggiare la rivoluzione dell'arte descrivendo una percezione o una creazione selvaggia» [35]. L'esperienza estetica, giungendo così a confinare con la creazione, selvaggia o meno, indica che l'intero ambito dell'estetica francese non ha saputo distinguere con preliminare chiarezza la sfera dell'estetico e quella dell'artistico, come dimostra la commistione stessa fra il tedesco «scienza dell'arte» ed il baumgarteniano «estetica» che sta a base del termine «scienza estetica» utilizzato in Francia.

Souriau può forse venire considerato un emblematico esempio di questa confusione dei campi, pur nell'ambito di una considerazione genetica dell'oggetto estetico. L'estetica come scienza delle forme si pone infatti lo scopo di organizzare tutto il sapere immanente all'arte, «ma il sapere, si badi, non dice assolu-

tamente nulla del fare e del farsi dell'arte. Per cui, a chi voglia spiegarsi l'arte, la via è chiara: discutere tutti i rapporti con l'estetica, separarsene, pur lasciandola sussistere a fianco del nuovo studio che si potrebbe anche chiamare scienza dell'arte» [36].

Si può così comprendere il motivo per cui un'esigenza costante dell'estetica francese, dai suoi inizi ottocenteschi con Véron, P. Souriau e Basch sino ai moderni Bayer e E. Souriau, sia il tentativo di una rigorosa determinazione metodologica in grado di inquadrare in un contesto sistematico predefinito i problemi inerenti l'opera d'arte e l'oggetto estetico dal duplice punto di vista della creazione e della ricezione. Le ricerche empiriche svolte dalle scienze complementari possono infatti venire utilizzate solo nello specifico quadro epistemologico della scienza estetica, attraverso la garanzia di un suo proprio metodo permanente. Pur mancando in Francia figure dell'importanza di un Dessoir e di un U-titz, già nel 1927 si riconosce che la «cultura generale dello spirito sarebbe incompleta e un aspetto molto interessante della filosofia trascurato se non si facesse nell'insegnamento letterario e scientifico superiore un luogo onorevole all'estetica» [37].

Fin dall'inizio del secolo si ha infatti coscienza dell'autonomia dell'estetica e si prospetta per essa un futuro limitato non solo all'insegnamento universitario ma collegato alla formazione di laboratori in stretto contatto con Conservatori e scuole di Belle Arti [38].

L'ambito interdisciplinare in cui si forma l'estetica francese è peraltro dimostrato dal *Vocabulaire d'esthétique* che la «Revue d'esthétique» inizia a pubblicare a partire dal numero dell'aprile-giugno 1963.

La voce «Arte» pur anonima come tutte le altre e quindi idealmente attribuibile all'intero Istituto di Estetica – risente dell'influenza teorica di E. Souriau e può forse ben illustrare e riassumere le linee di ricerca della «Revue» stessa. In primo luogo l'arte è qui definita come una «attività creatrice» delimitata attraverso il suo oggetto, una attività fabbricatrice dell'uomo che si oppone all'opera della natura interessando l'estetica per quanto riguarda «i rapporti fra la bellezza naturale e quella delle opere d'arte» [39]. Inoltre l'arte è anche una tecnica specializzata, un procedimento che diviene nell'oggetto

e lo forma. Significato «superato» e invece la definizione dell'arte come conoscenza e disciplina intellettuale, problema che, se ha avuto fondamentale importanza nel dibattito novecentesco sull'arte (si pensi al surrealismo, all'astrattismo, alla conceptual art), è sempre stato tenuto in secondo piano in Francia, come argomentazione eccessivamente «filosofica». Il rapporto arte/conoscenza è stato piuttosto trasferito, da Alain allo stesso Souriau, a quello di una determinazione sistematica, e quindi conoscibile e individuabile secondo precisi canoni, del campo delle Belle Arti, che devono venire classificate secondo i loro interni modi di strutturazione, ovvero i quali sensibili, le dimensioni spazio-temporali e i gradi di rappresentazione.

L'arte è tuttavia soprattutto «sperimentazione» attiva, abilità nell'utilizzazione dei mezzi che permettono di ottenere un risultato di valore o un insieme di precetti che assicurano la buona qualità di una realizzazione: è cioè un insieme di tecniche e di principi teorici che hanno come fine la realizzazione, la concretizzazione di un oggetto con un proprio specifico «valore». Valore che quindi risiede nell'oggetto stesso, nel suo essere risultato «compiuto» di un procedimento tecnico di creazione.

La creazione, scrive O. Revault-d'Allones, è qualcosa di «pluralista, multiforme, variopinto» che «suppone l'esistenza in potenza (...) di ciò a cui essa darà l'essere in atto» [40]. È un'illuminazione che si realizza solo in un ambiente storico quando l'oggetto estetico diviene per noi un'opera d'arte, vive in noi il suo divenire opera d'arte. È questo il primo passo per una fondazione scientifica dell'estetica: saper distinguere l'estetico dall'artistico, ambiti cui ineriscono intenzionalità d'atto ben diversamente strutturate. Nell'estetica infatti il piano di ricerca rischia di rimanere quello puramente contemplativo di un soggetto che intenziona un campo oggettuale senza occuparsi a fondo degli «oggetti d'arte», «vale a dire quegli oggetti che implicano una costruttività formativa e coimplicano vari aspetti sociali, etici, psicologici, culturali delle realtà oggettive» [41]. Verificare la struttura sensibile di un oggetto, intuirlo nello spazio e nel tempo, sono operazioni «estetiche» comuni per ogni oggetto del nostro mondo circostante e che non bastano quindi per la comprensione dell'opera d'arte nella sua genesi temporale, ovvero storica, intersoggettiva, attenta al

concreto divenire delle forme artistiche, degli stili, dei processi fattivi della tecnica.

Ogni opera d'arte, si potrebbe dire con Souriau, pone un «universo», un «mondo artistico» specifico che non può essere limitato alla generalità del suo essere sensibilmente per un soggetto e che deve dunque porsi «in rapporto necessario, costitutivo, con il mondo reale, (...), il mondo dei dati oggettivi (storici, geografici, concreti)», dati che sollecitano nuovi e più complessi atteggiamenti soggettivi nei confronti dell'oggetto, atteggiamenti che, coinvolgono il soggetto nella sua corporea e concreta rispondenza intenzionale con l'essere dell'oggetto. Infatti, come scrive ancora Souriau, «ogni universo (i fenomenologi ce l'hanno detto a fondo ma gli estetologi già lo sapevano) è morfologicamente solidale ad un testimone in rapporto al quale si pone e che implica» [42].

Dire dunque, con Dufrenne, che «l'opera d'arte è ciò che rimane dell'oggetto estetico quando non è percepito, l'oggetto estetico allo stato di possibile che attende la propria epifania» [43], ha una sua validità se sottolineiamo lo statuto attivo e creatore di quel possibile «progettuale» che costituisce l'opera d'arte differenziandola dall'oggetto estetico, che la pone come una «quasi-soggettività» che è nel mondo, che è storica ma che possiede vita propria e che è dunque all'origine di una dimensione della storicità stessa.

L'estetica come scienza dell'arte sarà dunque una direzione di ricerca e un compito di comprensione unitaria, un'esigenza unificatrice di variazioni senza fine, il permanente porsi di un «carattere metodologico ben saldo nel rapporto tra eidetica e fenomenologia, tra legge costitutiva e variazione descrittiva» [44].

L'opera d'arte non è infatti un mero fenomeno e le sue stesse radici estetiche – il suo essere per noi «oggetto estetico» – devono mettere in evidenza le interrelazioni fra intuizione percettiva, memorativa e immaginativa che in essa si concretizzano. Già Bergson scriveva che l'insieme di immagini chiamato universo – che è per noi l'universo dell'opera d'arte che sull'estetica si fonda – si produce soltanto attraverso il mio corpo che percepisce e che, nella percezione impregnata di ricordi, tende la memoria e le sue immagini verso la forza possibilizzante del futuro.

L'estetica francese, pur non sapendo delineare una definitiva separazione fra l'estetico e l'artistico, prende come presupposto del suo lavoro d'indagine oggettiva, «fenomenologica», l'intrinseca problematicità dell'opera e del suo divenire, l'interno rapportarsi dei suoi piani d'esistenza, il suo porsi compiutamente come un'irrisolta – ma non irrisolvibile – questione teorica organizzata in vari problemi, spesso aporetici, che presenteremo nel loro stesso sorgere, senza tentare schemi sistematici ordinatori che ne tradirebbero l'intima dinamica.

Il fine dell'estetica francese – nelle varie principali prospettive che esamineremo in sintesi storico-espositiva, ma sempre cercandone, in primo luogo, il nucleo teorico (e in quest'ottica si giustifica anche la scelta degli autori analizzati) – è dunque, come già ipotizzava V. Basch, il coglimento di un metodo «genetico», capace di studiare tutti i campi dei fenomeni estetici e artistici, dalla figura dell'artista alle leggi della tecnica e delle arti, per determinare, infine, lo statuto legislativo di una nuova scienza che dovrà essere, insieme e indissolubilmente, soggettiva e oggettiva.

Note

[1] D. Formaggio, *Introduzione* a V. Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, Milano, Minuziano, 1945. Il titolo completo dell'introduzione di Forro *l'estetica italiana e l'estetica francese contemporanea*; in essa si articola un interessante parallelo teoretico fra gli autori francesi trattati da Feldman e gli italiani A. Banfi ed A. Baratono.

[2] Lalo, Souriau, Bayer, *Que sera la «Revue d'Esthétique»*, in «Revue d'Esthétique», n.1, gennaio-marzo 1948, p.1.

[3] V. Feldman, *op. cit.*, p. 61.

[4] *Ibid.*, p. 79.

[5] M. Dufrenne, *L'estetica francese nel XX secolo* in Dufrenne-Formaggio, *Trattato di Estetica*, Milano, Mondadori, 1981, I vol. *Vers une esthétique sans entrave* è inoltre il titolo di una raccolta di saggi offerta da allievi ed amici a M. Dufrenne (Paris, U.G.E. 1975).

- [6] J.Lacroix, *Panorama della filosofia francese contemporanea*, Roma, Città Nuova Editrice, 1971, p.10 .
- [7] V. Descombes, *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française*, Paris, Editions de Minuit, 1979, p.13.
- [8] J.Lacroix, *op. cit.*, p. 8.
- [9] A ciò si aggiunga la presenza di altre correnti estetiche, che proseguono secondo una loro propria specifica tradizione, come l'estetica marxista di Lefèbvre e Garaudy o la sociologia dell'arte (da non confondere con l'estetica sociologica) di Francastel e Duvignand.
- [10] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, Colin, 1956, p. 251.
- [11] V. Basch, *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris, Alcan, 1934, p.10.
- [12] D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma, Pratiche, 1981.
- [13] V. Feldman, *op. cit.*, p. 133.
- [14] *Ibid.*, p. 134.
- [15] *Ibid.*, p. 199.
- [16] E. Souriau, *Pensée vivante et perfection formelle*. Paris, Alcan. 1923, p. 270.
- [17] H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, 1934 (tr. it., Milano, 1945, p. 51).
- [18] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 53.
- [19] *Ibid.*, p. 54.
- [20] R. Bayer, *L'esthétique française d'aujourd'hui* in AA.VV., *L'activité philosophique contemporaine en France et aux Etats-Unis*, a cura di M. Farber, P.U.F., 1950. II volume, pp. 283-297, ed il capitolo dedicato alla Francia nel suo libro postumo *L'esthétique mondiale au XX siècle*, Paris, P.U.F., 1961.
- [21] R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, Paris, 1983, tome II, p. 570.
- [22] D. Huisman, *L'estetica francese negli ultimi cento anni*, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. III, Milano, Marzorati, 1959, pp. 1067-1181 (con una buona bibliografia, sia pure carente nelle indicazioni); *L'Esthétique*, Paris, P.U.F., 1954, Coll. Que sais-je?, in particolare: pp. 46-61 e pp. 67-123; in collaborazione con A. Vergez, *Le grands cou-*

rants de l'esthétique française contemporaine in «Critique», n. 117, febbraio 1957.

[23] D. Huisman, *L'estetica francese negli ultimi cent'anni*, cit., p. 1176.

[24] D. Huisman, *Esthétique*, cit., p. 123.

[25] A. Banfi, *I problemi di un'estetica filosofica*, Milano, Parenti, 1961, p. 68 e p. 71.

[26] Si veda M. Dufrenne, *L'estetica francese nel XX secolo*, cit., pp. 403 sgg.

[27] *Ibid.*, p. 411.

[28] G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960, p. 380.

[29] *Ibid.*, p. 381.

[30] *Ibid.*, p. 387.

[31] J. Segond, *Traité d'esthétique*, Paris, Aubier, 1947, p. 202.

[32] D. Huisman, *L'estetica francese negli ultimi cent'anni*, cit., p. 1099.

[33] A. e J. Brincourt, *Les ouvres et les lumières. A la recherche de l'esthétique à travers Bergson, Proust et Malraux*, Paris, La table ronde, 1955, p. 17.

[34] *Ibid.*, p. 31.

[35] M. Dufrenne, *Les méthamorphoses de l'esthétique*, in *Esthétique et philosophie*, tome II, Paris, Klincksieck, 1976, p. 14 e p. 44.

[36] D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 195.

[37] R. De Sinety, *De l'enseignement supérieur de la philosophie et de l'esthétique* in AA.VV., *Etudes de psychologie pédagogique*, Paris, 1927, p. 146.

[38] Oggi l'estetica ha in Francia grande importanza. Oltre alle due riviste citate la meditazione sulle arti occupa un posto d'onore in molte altre, fra cui «Poétique», «Tel Quel», «Communications», «Revue musicale», «Nouvelle Critique», ecc. Anche se il loro linguaggio non è sempre «accademico», come ricorda Dufrenne (*L'esthétique dans le monde. France*, in «Revue d'esthétique», n. 1, 1972, pp. 129-144), esse sono quasi sempre legate al mondo universitario, ai C.N.R.S. o all'Ecole pratique

des hautes etudes. Ciò significa che l'estetica ha ormai notevole importanza nell'insegnamento superiore francese come dimostra l'alto numero di studenti e di tesi nelle varie università parigine ed il successo del Laboratorio di Estetica.

[39] *Art*, in «Revue d'esthétique», n. 1, 1967, p. 89.

[40] O. Revault-d'Allones, *La-création artistique et les promesses de la liberté*. Paris, Klincksieck, 1973, p. 5.

[41] D. Formaggio, *Studi di estetica*, Milano, Renon, 1962, p. 92.

[42] E. Souriau, *La correspondance des arts*, Paris, 1947, p. 61.

[43] M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Roma, Lerici, 1969, p. 61.

[44] D. Formaggio, *Introduzione all'estetica come scienza filosofica* in «Rivista di Estetica», n. 2, 1967, p. 185.

Capitolo I

ESTETICA E SCIENZE DELL'UOMO



1 - Estetica e filosofia



A fine Ottocento la filosofia francese presenta un quadro apparentemente contraddittorio: al sostanziale superamento delle dottrine comtiane, e in modo specifico di quelle relative alla gerarchia evolutiva delle scienze, fa riscontro una generale viva attenzione per alcuni principi metodologici generali del positivismo stesso quali il rifiuto della metafisica e la ricerca di relazioni costanti fra i fenomeni. Se quindi la fisica, la biologia, la sociologia e la psicologia hanno ormai preso direzioni molto diverse da quelle ipotizzate da Comte, nella loro nuova veste sono portatrici di un metodo «positivo» attento ai «fatti», alla descrizione degli eventi e alla loro comparazione più che alle grandi «instaurazioni» ideali e metafisiche. Questa corrente, che ama richiamarsi alla tradizione illuminista e che si esprime attraverso Taine, Renan, Durkheim (ma anche Brunétiere e Hennequin) si scontra tuttavia con un'altra variegata tradizione, non meno forte sul suolo francese, quella dello spiritualismo, spesso integrato da interpretazioni «cartesiane» o «kantiane», che da Maine de Biran si era via via espresso in Cousin, Renouvier, Brunschvicg, Ravaisson o Fouillée. E, in questo fiorire di idee che non è possibile schematizzare pensatori di chiara impostazione «spiritualista» non esitano ad assumere una terminologia «positiva»: valgano gli esempi del Bergson di *Matière et mémoire* e di Boutroux nel *Contingence des lois de la nature*.

Così, al di sotto delle correnti manifeste, si può notare un profondo mutamento metodologico, che segna i destini della filosofia del nuovo secolo: Boutroux, ma soprattutto Bergson e Durkheim, al di là delle grandi differenze di pensiero che li separano, scrive Brehier, «invece di dissolvere la natura umana nel

meccanismo universale. Come i deterministi, invece di fare delle sue esigenze le condizioni della realtà come i kantiani, cercano di svelare i rapporti d'interiorità che collegano l'uomo all'universo, e porlo di nuovo nel circuito di realtà, da cui le teorie precedenti l'isolavano» [1]. In questa nuova ricerca relativa alla «natura» umana non cessano tuttavia di presentarsi antichi frammenti «positivi», altre varie frammentarie tendenze del passato filosofico e accademico francese; ma, per lo più, «le filosofie dell'inizio del ventesimo secolo si oppongono tutte insieme alle filosofie che affermano un'evoluzione o un progresso necessario o quelle che, come in Taine, lo pongono, senza più alcun determinismo rigoroso» [2]. E ancor prima, nelle filosofie di fine secolo, all'interno di una dissoluzione del positivismo che non assume ancora gli aspetti di una netta, cosciente opposizione, la realtà generale ordinata dell'universo e la libertà umana appaiono come aspetti complementari che vanno indagati nei diversi piani delle loro correlazioni.

L'intera cultura francese, come dimostrano i grandi dibattiti che accompagnano più scandaloso «affaire Dreyfus», è dunque percorsa da una serie di esigenze che, al di là dei poteri universitari o delle filosofie accademiche, non potevano che frammentarsi in varie scienze, di cui la filosofia costituisce il costante punto di riferimento e Confronto. La filosofia francese, nella varietà dei suoi scenari, sta così diventando, come sarà poi in modo esplicito con Brunschvicg, una «filosofia della cultura» dove «ogni attività spirituale autentica è un aspetto di quella stessa intelligenza che ha creato le scienze: la morale vera, l'arte vera, la religione vera, ovvero la morale, la religione, l'arte liberate dalle formule, dalle tradizioni, dai sentimenti soggettivi, non hanno una radice diversa da quella del vero sapere» [3].

L'estetica, come le altre scienze di derivazione filosofica, partecipa dunque al vero sapere di questa filosofia della cultura ma non riduce ad essa i suoi principi fondanti: come sosteneva Feldman una «storia» della filosofia francese fra i due secoli non potrebbe dire molto, e ancora meno gettare luce, sui faticosi, lenti processi che hanno portata in Francia alla consapevolezza di una «scienza estetica», là dove prima c'erano stati solo ricerche su un bello ideale o riduzioni meccanicistiche dei fatti artistici.

Parlare infatti di «crisi del positivismo» [4] può aiutare a comprendere il generico «clima» culturale dell'epoca ma non certo a inquadrare in modo compiuto figure come Guyau, Séailles, Delacroix o Lalo. E Brunétiere stesso, recensendo *L'essai sur le génie dans l'art* di Séailles, e definendo l'autore un «poeta» di «derivazione idealista», non comprende che questi autori, che pure compaiono solo marginalmente nei più illustri *tableaux* della filosofia francese, hanno come scopo primario introdurre l'estetica come «scienza» fra le altre scienze «umane», in primo luogo psicologia e sociologia, *fondandola* anche «attraverso» tali scienze, utilizzando i loro principi e le loro metodologie, spesso modellate su scienze fisico-biologiche come la fisiologia: la ricerca delle *leggi* dell'estetica (dell'estetica, beninteso, e non dell'arte) è ricerca dei ruoli e delle funzioni degli oggetti estetici e delle «facoltà» soggettive loro collegate nella coscienza, nella società e nella storia.

L'estetica contemporanea nasce dunque in Francia, così come in Germania, da una serie di ricerche che possiede una relativa autonomia nei confronti della meditazione filosofica e che deve piuttosto essere ricondotta a radici fisiologiche, psicologiche e sociologiche, discipline che, pur avendo avuto nell'ambito del positivismo un ruolo importante, non sono necessariamente interpretate secondo deterministici canoni prefissati: vi sono ancora territori di «confine», difficili da dominare, da comprendere, da ridurre in precisi e rigorosi termini concettuali. Infatti E. Brehier non esita a chiamare l'estetica disciplina «semifilosofica», rivolta in primo luogo alla comprensione dell'atto creativo nei suoi molteplici elementi: «il compito dell'estetica è allora cogliere il gesto operativo e la tecnica stessa dell'artista, lasciando alle arti tutta la loro diversità, tutta la loro indipendenza, tutta la loro libertà» [5].

In questo primo momento dell'estetica francese sarà dunque difficile trovare una coerenza del discorso, un progetto ordinato e compiuto nel fine comune di offrire una fondazione scientifica a un campo percorso da linee di tendenza e di ricerca ancora troppo eterogenee fra loro, anche se, nel 1888, in riferimento all'ambito della critica, non mancano posizioni già ben orientate, come quella di Hennequin, che nel suo *Critique scientifique*, tendeva verso una critica come «studio oggettivo costituito scientifica-

mente di analisi e di sintesi delle informazioni e dei dati contenuti nell'opera, per arrivare a definire non il valore (estetico, morale, ecc.) quanto il *contenuto emozionale*» [6]. Il fattore soggettivo dell'emozione e del sentimento è peraltro uno dei punti di fondamentale analisi per la psicologia orientata verso l'estetica. Hennequin stesso parlerà di «estopsicologia» per indicare i vari livelli della critica [7], Guyau si indirizzerà a una determinazione vitalistica dei sentimenti, Delacroix li «oggettiverà» nelle facoltà creative dell'artista e Lalo li porrà su base scientifica ricercandone le leggi e le occasioni. La psicologia stessa, dopo Taine, si sviluppa secondo varie tendenze sia più specificamente scientifiche o cliniche (con Ribot, Tarde, Janet o Binet) sia orientandosi, proseguendo la tradizione di Maine de Biran, in senso filosofico (ed è il caso di Basch, Bergson e Segond): correnti che, tuttavia, hanno terminologie spesso comuni e simili richiami culturali ai contemporanei tedeschi e inglesi e che, in ogni caso, portano il discorso sull'«anima», favorendo, come nota Wahl, un notevole influsso kantiano, se non altro come antidoto critico e fenomenistico ai determinismi dei rigidi seguaci di Comte [8].

L'attenzione indubbia al problema soggettivo, che caratterizza l'estetica del primo Novecento francese, è rivolta in particolare al lato del creatore, strettamente connesso al problema del genio, occupandosi del quale per la prima volta verranno alla luce i rapporti di un'estetica nascente con la psicologia, la sociologia e la fisiologia. Temi questi che erano effettivamente di grande attualità se Brunetière nel 1884 affermava «che si potrebbe riempire una pagina soltanto con i titoli in cui venti altri» (oltre a Sully Prudhomme e Séailles) «hanno anch'essi cercato il segreto del genio» [9]. In queste ricerche, già tradizionalmente vive in Francia sin dal Settecento con Dubos, e rinnovate dai nuovi studi su Kant e Hegel, si innesta comunque, ancora una volta, l'influenza mai del tutto sopita del primo positivismo, e soprattutto quella di Hyppolite Taine con la sua concezione dell'opera d'arte come «fatto scientifico» costituito attraverso i tre fattori interagenti del momento storico (*moment*), dell'ambiente (*milieu*) e della razza (*race*).

Nella *Philosophie de l'art* Taine afferma che l'estetica deve considerare e spiegare l'opera d'arte come fa il botanico con le diverse piante: «essa stessa è una specie di botanica applicata,

non alle piante ma alle opere umane» [9 bis]. Se quindi l'opera d'arte è determinata da un insieme di regole culturali ed ambientali precedentemente esistenti, il genio, l'ispirazione o l'invenzione divengono fatti inerenti a un processo psicologico di creazione e vanno inquadrati in un contesto storico-sociale schematicamente inteso, cui ogni opera spirituale può e deve venire ricondotta. L'estetica, per lame, deve giungere a definire la natura e le condizioni d'esistenza di ogni arte non come nel passato, cercando una regola per il bello, ma costruendo una scienza storica che non impone dei precetti bensì ricerca delle leggi e le cause della produzione del «fatto» opera di arte: «intesa in tal modo, la scienza non condanna né perdona, ma constata e spiega» [10]. Questo schematismo riduzionistico in effetti costringerà Taine, come gli rimprovererà già Sainte-Beuve, a non occuparsi mai della specifica personalità dell'artista e del genio creatore, campi di ricerca che saranno invece caratteristici di Sainte Beuve, il quale «tenterà di mostrare che il determinismo di Taine non è sufficiente, perché non si conoscono mai *tutte* le cause ed in più ci sfugge la forza individuale e creatrice» [11].

È tuttavia all'interno di queste problematiche che la psicologia della creazione si è svincolata da motivazioni di carattere metafisico liberandosi polemicamente dal romanticismo e dalla sua mistica della creazione. Demitizzando l'estetica del genio dello *Sturm und Drang* o di Novalis, gli autori che tratteremo si spingeranno verso un'effettiva rivalutazione del lato tecnico-produttivo della prassi creatrice [12], che non rigetta le nozioni di genio o ispirazione ma le rimedita conducendole verso un'analisi genetica degli elementi prassistici loro costitutivi [13]. Il genio non è più, come affermava Novalis, una facoltà privilegiata che permette l'unificazione fra il soggetto e la cosa ma un processo che deve venire minuziosamente esaminato in tutti i suoi molteplici aspetti. Gli autori dell'estetica francese di fine Ottocento si avvicinano a questi problemi non come gli artisti romantici né come filosofi di professione. Le loro teorie infatti influenzeranno solo marginalmente la vita delle arti né potranno essere inserite con precisione all'interno della storia della filosofia francese, dove i pensatori di cui ci occuperemo, essendo per lo più psicologi o sociologi, rivestono un ruolo di secondaria importanza.

La base positivista della teoria della creazione dell'estetica francese fra i due secoli non si pone quindi di necessità sul piano epistemologico del positivismo, che viene invece superato da questi studiosi specialisti nella rigida normatività delle sue premesse. D'altra parte questi autori permettono di ampliare i confini teorici del positivismo stesso, che non appare qui soltanto come una dogmatica fattualista ma come un ampio dibattito di idee e contenuti fra vari ambiti scientifici, mai riconducibili a una singola schematica linea di tendenza. Tali percorsi appaiono con chiarezza attraverso un volume scritto già a Novecento inoltrato – *Le problème du génie* di J. Segond del 1930 – dove si esaminano in sintesi storica i principali problemi di psicologia della creazione variamente affrontati dall'estetica francese, costituendo così un utile punto di partenza per un'analisi specifica delle posizioni dei singoli autori [14].

Il campo del genio, in primo luogo, è considerato in una sua ampiezza cosmologica che trascende il piano particolare della creazione artistica in quanto «compie delle corrispondenze indefinite e senza fine intellegibili dei valori umani» [15]. Se vorremo dunque guardarlo nella relatività della sua azione nell'arte, dovremo anzitutto rivolgere l'attenzione alla fisiologia, scienza che, dopo gli insegnamenti di Fechner, ha dato origine in Francia a un gran numero di lavori dedicati al ruolo dei ritmi corporei all'interno dei processi di creazione o percezione di un'opera d'arte.

È infatti importante rilevare, come sottolinea Feldman, che autori d'impostazione filosofica differente (o spesso privi di una vera e propria preparazione filosofica) abbiano tutti visto nel ritmo fisiologico l'origine stessa dell'estetica, almeno nelle sue basi organico-vitali [16]. C. Henry, per esempio, afferma che «la scienza dell'arte è una fisica psico-biologica» [17] e G. Fère, ai primi del secolo, esamina il rapporto fra il piacere estetico e il lavoro muscolare. A un livello forme sentite dei movimenti sentiti e lo stesso C. Lalo nota che la ricezione di ogni fenomeno estetico è accompagnata da movimenti corporei. Tutto ciò, oltre a introdurre un tema che sarà caro anche alla filosofia francese d'impostazione fenomenologica, ed ancor prima a R. Bayer, sembra trascendere la psicofisica fechneriana ed assumere validità anche all'interno

della romantica e idealistica «simpatia simbolica» di V. Basch, il quale scrive che «l'elemento nuovo ed essenziale che dà alla sensazione il suo valore estetico è precisamente l'istintiva simbolizzazione (...), il sentimento di simpatia che si stabilisce tra il nostro sistema nervoso e gli stimoli esterni» [18].

Il legame così istituito fra l'attività creativa e i movimenti corporei conduce alcuni autori a far derivare da esso le stesse «facoltà estetiche» della memoria e dell'immaginazione. È il caso, per esempio, di L. Arréat, influenzato dal tedesco G. Hirth di cui, nel 1892, traduce una «fisiologia dell'arte». Indagando il ruolo di memoria e immaginazione in pittori, musicisti, poeti e oratori, Arréat afferma che le distinzioni fra le facoltà nell'ambito funzionale di ciascuna disciplina artistica vanno ricercate esclusivamente nella psicologia e nella fisiologia dei loro protagonisti. La memoria «motrice»- che è una memoria «della mano» – sarà dunque diversa nel pittore o nel musicista così come accadrà per gli altri tipi della memoria (visiva, auditiva, emozionale e intellettuale) e dell'immaginazione ad essa sempre correlata. L'immaginazione ha infatti la memoria per fondamento, «o meglio ancora la collaborazione di più memorie parziali»: «essa ha per prima condizione il temperamento e l'eredità, insomma uno sconosciuto psicologico» [19]. Le immagini derivano dalle differenti modalità in cui si manifesta l'essere vivente in quanto esso «ha la sua origine nei rapporti stessi del soggetto e dell'oggetto, dell'organismo fisiologico e dell'ambiente»: «l'uomo è uno strumento accordato al diapason delle cose» [20].

Al di là di tali estremistiche riduzioni della creazione alla fisiologia, il corpo e la sua «cinestesia» occupano un ruolo fondamentale nella costituzione del genio: «non è forse questa base cinestetica – scrive J. Segond – che si scorge attraverso i ricordi di Marcel Proust, in quell'evocazione indefinita di una memoria integrale?» [21].

Non tutti i fattori del genio sono tuttavia riconducibili a disposizioni ereditarie o alla cinestesia dei creatori: in esso sempre permane un qualche cosa di «casuale», di non perfettamente esplicabile anche se non di necessità misterioso; ciò consiste in un'ostinazione cosciente a scavare tutti i meandri del possibile, in un intelletto riflessivo e pronto a provare tutte

le combinazioni possibili, «in uno sforzo instancabile e sempre cosciente attraverso il quale si mostrerà il meccanismo stesso della combinazione che si apre, in breve in un cosciente persistere a voler comprendere indefinitamente il segreto della sua propria operazione» [22].

Tali posizioni – che cominciano ad apparire già in Séailles e Guyau – saranno particolarmente evidenti nell'opera di Valéry, al quale va il merito indubbio di avere più volte riaffermato che la nozione di genio ispirato e ineffabile di per sé non dice nulla sui procedimenti reali della creazione artistica né riesce a spiegare l'intellegibilità e il senso di un'opera d'arte. L'opera d'arte può invece venire osservata come una produzione tecnica, storica e culturale, come un momento del «ciclo fenomenologico» della tecnica artistica [23] che viene via via determinandosi e specificandosi attraverso le opere, oltre che di Valéry, di Alain, Delacroix e Lalo dove l'invenzione reale «diventa combinazione ideale, pienamente intellegibile, o piuttosto scienza integrale del sistema meccanico di combinazioni indefinite» [24]. Questi autori hanno dunque messo in luce «il ruolo, nell'opera geniale, della coscienza contro l'abbandono all'incoscienza, della riflessione contro la *bêtise*, della coscienza di sé e del proprio atto contro la chimera di una 'comunicazione dal cielo'» [25].

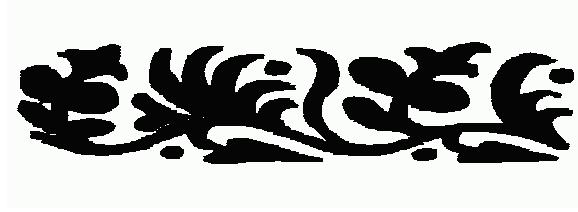
Il genio come «potenza di creazione» può tuttavia prendere le forme anche di un bergsoniano «slancio vitale» introiettato nella materia quale manifestazione tecnico-concreta della spiritualità del creatore. È da simili premesse vitaliste che avrà origine l'opera di Séailles che influenzerà profondamente lo stesso Bergson.

La psicologia del genio rivela dunque in Francia una straordinaria ricchezza di posizioni: gioco multiplo delle occasioni esteriori e indifferenti, gioco impersonale e riflessivo delle combinazioni casuali, conseguenza della costituzione dell'organismo o forza elementare interiore; in ogni caso, priva com'è di qualsivoglia carattere trascendentale, la nozione di genio si presenta sempre come un'intenzione immanente all'atto creatore e sempre solidale alla presenza e all'azione del corpo. Ciò fa pensare che, all'interno della nozione nella sua generalità, convivano due suoi aspetti, un «genio-istinto» e un «genio ragione», la cui sintesi si

effettua solo nell'opera d'arte, unico referente oggettivo per nozioni psicologiche mai perfettamente chiarificabili. Infatti esiste «nello spirito, nel corpo e nella materia» una direzionalità «che si sviluppa e si realizza, inesistente se la si vuole isolare e cogliere, reale soltanto nelle analogie interne di quelle immagini multiple, ugualmente autonome ed efficaci, legate fra loro da quell'intenzione unitaria che esse ugualmente realizzano» [26].

Il genio efficace, dunque, «quello che passa all'atto e non si contenta di una disposizione virtuale», si incarna nello sviluppo di un pensiero effettivo che è sforzo di realizzazione espresso nella realtà di un'opera tecnicamente costruita: «l'abilità del genio consiste nel possesso assicurato e nell'agile maneggio di questa tecnica necessaria» [27].

2 – Estetica e fisiologia



La scienza dell'arte – scrive C. Lalo – possiede tre grandi idee che, pur essendo acquisizioni definitive, sono destinate a evolvere ulteriormente: «la concezione del *gioco*, quella dell'*esperimento* ed infine la nozione del tutto recente dei *fatti sociologici*» [28].

La teoria del gioco, che trova in Spencer i suoi moderni presupposti ma che ha origine in Kant e Schiller, è la sfera di analisi che nella seconda metà dell'Ottocento ha permesso di collegare il fatto artistico con la psicologia e la fisiologia.

L'estetica francese contemporanea, volgendo a tali scienze e ai principi a esse correlati, nasce quindi come un'estetica «sperimentale», un'estetica che, pur avendo in Fechner il suo fondatore, ha trovato sviluppi e applicazioni in Francia nel pensiero di Charles Henry e anche negli stessi Lalo, Guyau, Séailles, Griveau e Basch, che pur non ne condividono la veste matematica e le finalità psicofisiche [29]. È quindi una «estetica dal basso», attenta alla sperimentazione e non asservita a teorie metafisiche: un'estetica che si sviluppa nell'incontro psicofisiologico del soggetto con l'oggetto cercando di determinare le regole costanti di tale incontro.

L'estetica sperimentale, infatti, «è lo studio delle condizioni astratte dei fatti estetici, non quello dei fatti estetici stessi» e si dirige quindi verso l'esame dell'impressione diretta delle rappresentazioni o dei loro rapporti, delle associazioni che esse evocano e dell'armonia o dei conflitti che vengono suscitati dalla combinazione di questi due fattori [30]. Concetti «assoluti» quali «bellezza», «arte», «stile» o «forma» sono completamente abbandonati per rifarsi soltanto all'esperienza sensibile del «piacere» e del «dispiacere». Pur nell'evidente pericolo di costruire senza consapevolezza una nuova «metafisica dell'esperienza», il

merito indubbio dell'estetica sperimentale di Fechner, che va pur sempre inquadrato ideologicamente nel vasto ambito delle reazioni anti-romantiche, è quello di aver posto la necessità di presentare la estetica come una «scienza» svincolata da soggettivismi di varia specie. In Fechner poi, tale scienza deve assumere l'aspetto di una «scienza esatta» che dà origine a conoscenze cui può applicarsi una misura matematica; misurazione che ricade essa stessa nel soggettivismo in quanto sono proprio i sentimenti del soggetto, visti come reazioni psicofisiche di fronte al bello o al brutto, a dover essere numericamente e statisticamente considerati. L'estetica sperimentale è così «una branca della psicofisica esterna, cioè uno studio dei rapporti dei fenomeni psicologici con i fenomeni fisici» [31].

Quel che ora interessa, più che l'esame delle dottrine fechneriane, è mostrare l'influsso che esse hanno avuto all'interno dell'estetica francese, sia nell'ambito della tradizione razionalistico-cartesiana con Paul Souriau sia nel settore della vera e propria psicofisica di Charles Henry, curiosa figura di pensatore che tenta di sintetizzare ogni umana conoscenza ed esperienza in un tutto costituito dai risultati della scienza e del misticismo orientale.

Il concetto generatore dell'estetica sperimentale di Henry quello del ritmo che, come accade in Fechner, va studiato nei suoi elementi costitutivi di sensazione, risonanza sentimentale e legge di successione. Henry considera infatti l'estetica una ricerca del determinismo fisico che regola i fenomeni del bello e dell'arte a partir dalle loro condizioni organiche: «la scienza dell'arte – scrive – è un, fisica psico-biologica» e l'arte cerca «l'espressione fisionomica delle cose» [32]. La «chiave» di tale ricerca si trova nel «numero», in un sorta di nuova mistica pitagorica che fa della matematica il principio di sviluppo dell'arte. In un contesto di «evoluzionismo totale», l'arte ha così «una funzione dinamogena, e la funzione del movimento dell'azione dinamogena è di espandere la coscienza», di divenir protagonista dell'evoluzione generale dell'umanità [33]. I mutamenti della funzione dinamogena dell'arte costituiscono il suo ritmo intrinseco mentre gli arresti aprono le porte al problema correlato della misura [34]; ritmo e misura devono essere studiati come i principi psicofisici di evoluzione dell'umanità.

Se in tali aspetti Henry, di fatto, non supera il pensiero di Fechner, vi è da considerare che, a differenza di quest'ultimo come di molti autori apparentemente più vicini ai classici problemi del «bello», il pensiero di Henry giocherà un ruolo di primo piano nell'arte francese contemporanea, e in particolare nella pittura di Seurat e Signac. È stato infatti scritto che «la pubblicazione di *Introduction à une esthétique scientifique* di Henry è un significativo punto di volta nel clima artistico di Parigi nell'ultimo quarto del XIX secolo» e segnale del «conscio inizio dell'era simbolista» [35]. Henry fu infatti amico di artisti e musicisti e in primo luogo di Seurat, Signac, Mallarmé e Valéry, le cui opere hanno preso senz'altro ispirazione dal simbolismo matematicamente organizzato di Henry per il quale l'estetica, «fisiognomica delle cose», «studia le condizioni in cui queste cose sono soddisfacenti» e le scopre «ridotte a forme, a colori e a suoni» [36]. Anche se non va enfatizzata la presenza dell'opera di Henry nei lavori di Seurat, bisogna considerare che Henry, alzaziano trasferitosi a Parigi nel 1875, dopo avere studiato con C. Bernard, figura centrale del panorama scientifico francese, divenne «maître de conférences» all'Ecole des Hautes Etudes nel 1892 e, nel 1897, assunse la direzione del laboratorio di fisiologia delle sensazioni alla Sorbona, acquistando così un grande prestigio che, unito alla sua multiforme e geniale personalità, non poteva non esercitare una notevole influenza formativa presso circoli di giovani artisti e poeti [37].

In analogia con Fechner, Henry riduce l'esperienza della realtà a due sensazioni di base, il piacere e il dolore, cui corrisponde, nella fisiologia, il ritmo ordinato di espansione e contrazione. Il ritmo, come aveva già scritto Levêque e come nel nostro secolo riprenderanno Bachelard, Bayer e Servien, è «l'ordine del tempo», ciò che permette di comperendere la cinesesia quale centro, in tutte le direzioni, di tutti i fenomeni.

È tale finalità che ha fatto scrivere che Henry copre, anche se in modo diverso, lo stesso «campo» dell'opera di Bergson: la dinamogenia è naturalmente espansiva e, nelle sue azioni ritmiche, è il meccanismo stesso evolutivo della vita. La nuova arte che nascerà da questa estetica farà sì che «i cam-

biamenti ritmici di direzione delle rappresentazioni creino reazioni corrispettivamente ritmiche, continue e dinamogene».

La sua estetica quindi «è la visione della integrazione delle facoltà, la tensione verso una nuova era di simbolismo in cui l'arte esprimerà conoscenza e conoscenza sarà l'espressione di ciò che è universalmente conosciuto esperito» [38].

Il movimento è naturalmente produttore di piacere e dispiacere: ma lo è secondo leggi ben precise che possono essere ridotte a un diagramma di misurazione dello sforzo inversamente proporzionale al «piacere estetico», che può in ogni caso venire misurato attraverso formule algebriche. Nel 1888 infatti Henry pubblicò un *rapporteur esthétique*, che era un vero e proprio misuratore matematico delle linee che originavano il ritmo. Ugualmente impostati gli studi di Henry sul colore raccolti nel *Cercle chromatique* del 1889, dove si esaminano le «distanze angolari» fra i colori per determinarne una razionale classificazione, di conseguenza, le leggi della loro armonia e dei valori espressivi. Anche se il punto di partenza è «ingenuo», ovvero la considerazione empirica che esistono colori «tristi» e «allegri», il passo successivo considera ogni colore connesso a una «direzione lineare». Unite insieme, tali linee possono venire rappresentate da un cerchio dove i colori allegri (rosso, arancio e giallo) corrispondono alle direzioni dall'alto verso il basso mentre i colori più tristi (verde, blu, violetto) vanno dal basso verso l'alto e da destra a sinistra. Il colore più «dinamogeno» è quindi il rosso, che occupa la parte alta centrale del cerchio. Gli otto colori del cerchio sono situati in raggi separati l'uno dall'altro di 45 gradi e, partendo dall'alto e muovendosi in senso orario, si dispongono in rosso, arancio, giallo, verde, verde-blu e violetto, passando gradualmente dall'uno all'altro grazie alla piccola quantità di colore bianco posta nel centro del cerchio. Studiando questo cerchio cromatico si può, per Henry, comprendere l'armonia «universale» dell'espressione coloristica. Usando poi il «rapporteur» per determinare gli angoli ritmici che separano i raggi corrispondenti, si coglie l'attività dinamogena del colore. Tutte queste teorie sono ben conosciute da Seurat, che però già prima dell'incontro con Henry aveva ampia conoscenza di questi temi, grazie soprattutto all'opera del danese Humbert de Superville, dal titolo *Essai sur les signes inconnu-*

tionnels de l'art, pubblicata a Leida nel 1827-32, dove già si sottolineava l'importanza del colore e della linea nell'armonia dinamica delle forme [39].

Lo sforzo di Henry è dunque quello di studiare in modo oggettivo e scientifico i fatti artistici attraverso le reazioni dinamiche che suscitano nei ricettori ed indipendentemente dal ruolo svolto dall'autore. È questo uno dei punti che differenzia il suo pensiero da quello di Eugène Véron, che pure si oppone al dominante accademismo spiritualista di Cousin e di Lèveque cercando per il bello una definizione «oggettiva».

Il valore della sua *Esthétique* – che fu pubblicata nel 1878 – è immediatamente riconosciuto da L. Tolstoj che, nel suo *Che cosa è l'arte*, vede in Véron e nella sua opera «un'eccezione per la sua chiarezza e ragionevolezza; anche se non definisce esattamente l'arte, per lo meno elimina dall'estetica il nebuloso concetto di bellezza assoluta» [40]. Tolstoj, inoltre, convinto che «l'arte contemporanea si interessa sempre meno alle esigenze della classe operaia, si fa tutto e si scrive tutto per i superuomini, per il tipo superiore, raffinato dell'uomo ozioso» [41], scorge in Véron, autore di numerosi scritti di storia operaia e di istruzione popolare, un rappresentante di quel socialismo filantropico e umanitario di cui egli stesso è sostenitore.

Il punto di partenza dell'estetica di Véron è comunque apparentemente legato all'estetica fisiologica di Henry o, in modo più generale, al clima culturale del positivismo europeo. È infatti ancora Tolstoj che pone un interessante parallelo fra Véron e M. Schasler, autore di *Kritische Geschichte der Aesthetik* (1872), poiché entrambi credono che l'estetica sia una «scienza» che deve essere liberata dalle *rêveries* dei metafisici e, di conseguenza, «fare a meno del concetto di bellezza» [42]. Véron scrive infatti che «l'arte altro non che una risultante naturale dell'organismo umano, che è costituito in tal modo da trovare una gioia particolare in certe combinazioni di forme, di linee, di colori, di movimenti, di suoni, di ritmi, di immagini» [43]. A tali fattori fisico-organici devono aggiungersi, nello studio scientifico dell'opera d'arte, gli influssi dell'ambiente storicoculturale sull'artista, anche se, a differenza di quanto sostiene lame, essi non sono una causa primaria nella formazione della soggettività. ma un giusto strumento per

considerare l'opera dell'artista nella sua realtà completa e per evitare la formazione di canoni metafisici e antistorici di bellezza.

Véron dunque, ponendosi a metà strada fra il positivismo e l'accademismo, sostiene che l'arte «è un prodotto spontaneo, immediato e necessario» dell'attività umana [44]. Egli accetta le spinte antimetafisiche e l'esigenza di uno studio obiettivo dell'opera d'arte presenti nel pensiero di Taine ma ne rifiuta le finalità guardando molto più all'aspetto fisiologico che a quello psicologico. L'arte è infatti «la manifestazione di un'emozione che si traduce all'esterno sia attraverso combinazioni espressive di linee, sia attraverso una serie di gesti, di suoni e di parole sottomesse a dei ritmi particolari» [45]. Tutto ciò ricorda le «forze dinamogene» di Henry che, nel loro movimento sistole-diastole, espansione-contrazione, costituiscono i ritmi fisiologici propri al fatto estetico e ai sentimenti soggettivi del ricettore. Véron introduce tuttavia un nuovo elemento, tratto dall'estetiche «simpatetiche» che, a partire da Jouffroy e precedendo teorici tedeschi dell'*Einfühlung*, si affermano in Francia, ovvero la potenza con cui si esprime l'emozione di fronte ad un'opera d'arte, emozione «corporea» che può dare origine a un «piacere diretto» e ad una «ammirazione simpatica». Il piacere è provocato in noi dai sentimenti estetici legati a sensazioni visive e auditive così come il dispiacere sorge dalla sensazione non accompagnata da questi sentimenti. Attraverso tale interpretazione «psico-fisiologica» del piacere estetico, Véron, in analogia con Henry, amplia la sfera dell'estetico sino a coprire l'amplicissima area del benessere fisiologico, indipendentemente da ogni interesse per il problema specifico della presenza di un oggetto estetico artisticamente intenzionato.

Se il «piacere diretto» si riferisce al soggetto che contempla l'opera e alle sue reazioni psico-fisiche, l'«ammirazione simpatica» è invece rivolta all'autore dell'opera d'arte, al «genio» produttore che noi ammiriamo per la potenza e l'originalità attraverso cui ha trasformato un'impressione soggettiva in un oggetto compiuto e definito. La «gioia estetica» non è quindi rivolta a quanto viene rappresentato nell'opera o dall'opera ma, tramite ciò, all'artista stesso. «Quest'idea dell'importanza della personalità dell'artista – scrive Mustoxidi – a cui Véron sacrifica tutto, costituisce il leit-mo-

tiv del suo libro» [46], leit-motiv che riconduce, peraltro, a tutte quelle forze nascenti dell'estetica francese sorte intorno ad una psicologia di matrice ribotiana, rivolta verso gli elementi caratteristici della creazione sin dentro i processi dell'elaborazione tecnica. Perché dunque si provi un'emozione estetica e ci si senta pervasi da una «ammirazione simpatica» è necessario guardare all'autore, «ritrovare l'uomo nell'opera»: «è precisamente questo sentimento di ammirazione che ci fornisce la nozione di bello artistico» [47]. La personalità dell'artista e il suo talento geniale e non il piacere corporeo prima definito costituiscono così il valore dell'arte e il vero piacere estetico.

L'arte, in quanto non è imitazione, non può essere ridotta alla natura o a forme di bellezza ideale: la sua realtà si trova integralmente nella personalità dell'artista a diversi gradi determinabili attraverso l'intensità e la potenza della nostra penetrazione simpatetica. La «realtà» (o la «verità») delle cose e la personalità dell'artista bastano a comprendere e spiegare il fenomeno artistico che fonde in sé questi suoi due aspetti poiché «la verità delle cose nell'arte è soprattutto la verità delle nostre proprie sensazioni, dei nostri propri sentimenti, è la realtà quale noi la vediamo e la comprendiamo in virtù del nostro temperamento, delle nostre preferenze, dei nostri organi, è la nostra stessa personalità» [48].

Véron costruisce così un'estetica che raccogliendo spunti d'ispirazione tedesca (Fechner) e anglosassone (Grant Allen) ha il suo inizio, in analogia con Henry, nella sensazione e nei movimenti fisiologici a essa connessi, inizio che permette di abbandonare il criterio della ricerca del bello come metodologia di base per l'estetica e di rivolgersi piuttosto ai processi soggettivo-psicologici della creazione e all'esame della personalità geniale. Ciò che noi oggi potremmo chiamare il campo originario e fondativo di un'estetica generale che colga i nessi e il senso dei rapporti esperienziali soggetto/oggetto è infatti qui «coperto» da analisi fisiologiche che, per specificare la realtà dell'opera, tendono via via a trasformarsi in indagini psicologiche sulla personalità dell'autore nella complessività affettiva della sua stessa vita morale.

È peraltro proprio quest'ultimo aspetto – l'identificazione implicita dell'autore con i suoi sentimenti morali – ciò che suscita

l'interesse di Tolstoj verso Véron. Il lato «stilistico-formale» dell'opera d'arte, con il suo «formalismo estetico», con la stessa vita interiore delle materie che costituiscono i processi tecnici di formazione dell'opera, fuoriescono dall'ambito di studio di questi autori tesi a sottolineare il valore morale dell'arte e non la sua perfezione e bellezza. La differenziazione fra arte e bello non comporta tuttavia in Véron alcuna consapevolezza teorica della separazione tra un'estetica «soggettiva» e un'«oggettiva» scienza dell'arte, anche se comprende che l'arte dà origine a una sfera di emozioni corporeo-comunicative tra l'autore e lo spettatore che di per sé i valori formali della bellezza non sono in grado di generare: come affermerà Guyau e sosterrà anche Tolstoj, l'arte è caratterizzata, più che dalla bellezza, da un'attività comunicativa. A Véron, tuttavia, a differenza di questi due autori, manca una chiara consapevolezza del valore sociale, oltre che morale e simpatetico, della comunicazione artistica. La sua *Esthétique*, soprattutto, un'osservazione obiettiva delle opere d'arte come fatti regolati da leggi invariabili, una «fisica delle opere d'arte completata da una fisiologia del sistema nervoso» [49], che rifiuta le formule logiche e sistematiche di Taine ritenendo della *Philosophie de l'art* solo lo spirito determinista e le istanze antiaccademiche. Anche quando parla del rapporto simpatetico fra lo spettatore e l'opera d'arte, Véron non incentra l'attenzione, come Lipps, Volkelt e Basch, sui sentimenti soggettivi del ricettore ma sull'oggettività analizzabile della personalità morale dell'autore. Vi è quindi una «correzione» in senso psicologico dell'estetica inglese di Grant Allen che, nella sua *Physiological Aesthetics* del 1876, riduce il piacere estetico al massimo stimolo con il minimo di fatica riprendendo quegli aspetti della «teoria del gioco» di Spencer ancora assenti in Véron (anche se destinati a venire più volte ripresi all'interno dell'estetica francese). Già Lipps, peraltro, aveva precisato, prima di Grant Allen e dei francesi e venendo subito ripreso da Bain, Marshall e Vernon Lee, «che quando il compito è adeguato al quanto psichico disponibile, c'è piacere, altrimenti dispiacere» [50].

Dalla teoria del gioco e dalle estetiche fisio-psicologiche, che caratterizzano la tarda fase del positivismo europeo, positivismo che ha con evidenza abbandonato la ricerca comtiana delle leggi di regolarità dei fenomeni e tende via via ad ampliare il

campo delle scienze – psicologia, fisiologia, sociologia – connettendole con problemi classici quali la funzione morale dell'arte, si allontana, almeno nei suoi concetti portanti, l'estetica di Paul Souriau, che risente in misura maggiore dei suoi contemporanei della tradizione del razionalismo francese e dell'estetica kantiana, senza peraltro porsi il problema, presente in Véron, del superamento del concetto di «bellezza». Cercare anzi «ciò che è veramente bello e degno d'essere ammirato» [51] è il caposaldo della sua «estetica razionale».

Il problema sociologico delle preferenze o quello psicologico della produzione del sentimento del bello sono ricerche di carattere sperimentale che, pur utili per la loro scientifica «imparzialità», non possono da sole esaurire l'intero campo dell'estetica che si identifica con l'ambito vastissimo del bello, che non agisce solo nell'arte ma in qualsiasi manifestazione vitale. Lo stesso Souriau ha quindi offerto notevoli contributi all'estetica «sperimentale» del suo tempo con monografie che studiano aspetti specifici di estetica psicologica e fisiologica. Tali sono, per esempio, *L'esthétique du mouvement* del 1889, contraltare «razionalista» all'*Essai* di Bergson, *La rêverie esthétique* (1906), che sarà ripresa da Delacroix e forse da Bachelard, *L'esthétique de la lumière* (1913) e *La suggestion dans l'art* (1893) dove, attento ai risultati della moderna psichiatria, affronta il problema del ruolo dell'ipnosi e della suggestione nella contemplazione estetica.

Il nucleo originale della sua estetica è tuttavia contenuto essenzialmente nella *Beauté rationnelle* del 1904, dove Souriau afferma che il compito dell'Estetica «è fornire all'arte dei metodi più sicuri per produrre la bellezza; aiutarci a meglio discernere il bello sostituendo alle impressioni vaghe che determinano ordinariamente le nostre preferenze qualche criterio infallibile; dare ai sentimenti estetici, senza nulla togliere della loro forza e del loro fascino, un migliore orientamento» [52].

Le teorie estetiche non sono un semplice epifenomeno letterario o artistico ma influiscono, sia pure in modo indiretto, sull'arte, se non altro attraverso il gusto del pubblico. Il genio dell'artista non è infatti romanticamente refrattario a ogni disciplina intellettuale ma, come già aveva affermato Séailles, è la facoltà

di inventare «portata alla sua più alta potenza» e presente in chiunque sia capace d'invenzione. Tale capacità inventiva suppone un «lavoro spontaneo dell'immaginazione» «controllato nei suoi risultati dall'intelligenza e dal gusto» [53]. Si sarà compreso, in queste parole, un influsso kantiano per cui il gusto «è una facoltà di giudicare un oggetto in relazione con la libera regolarità dell'immaginazione», un'immaginazione che si presenta come produttiva e spontanea in un accordo «soggettivo» con l'intelletto e le facoltà del *Geist* [54].

I temi kantiani sono elaborati da Souriau in un quadro rivolto in primo luogo al momento produttivo; il libero gioco di immaginazione e intelletto permette di identificare due momenti nell'elaborazione delle opere d'arte, momenti che verranno ripresi ed a fondo analizzati nell'opera di H. Delacroix, «l'uno di *rêverie* spontanea, l'altro di meditazione riflessiva» [55]. Nell'uomo di genio, così come già aveva sostenuto Kant, queste due attività sono ugualmente necessarie anche se la produzione geniale implica sempre, in primo luogo, un «raddoppiamento» delle funzioni intellettuali finalizzato alla costruzione della bellezza suprema che è, per tale motivo, il trionfo stesso della ragione. Il gusto non è più semplicemente uno specifico e irriducibile «senso del bello», soggettivo e impressionistico, ma una costruzione «intersoggettiva» che si fonda sul perfezionamento costante e finalistico della nostra sensibilità e del nostro lucido giudizio messi alla prova nei vasti campi delle scienze, della logica e della morale. «Non vogliamo – scrive Souriau – che i nostri gusti estetici restino isolati, rinchiusi in loro stessi»: «noi mostreremo il rapporto che devono avere con le forme più serie e più elevate della nostra attività» [56], con la ragione non come astratta dialettica ma in quanto organizzazione, finalità e armonia.

L'idea di bellezza, come già in Véron, non è quindi qualcosa di per sé esistente, un'idea innata o un oggetto la cui natura potrebbe esserci impenetrabile ma semplicemente «una qualità che attribuiamo alle cose» [57]. Non è allora, in verità, molto chiaro dove questa «qualità secondaria» possa fondare la propria oggettiva «evidente perfezione». Forse sulla kantiana universale del Giudizio estetico, forse, più probabilmente, su un «accordo armonioso» fra i sentimenti soggettivi e la realtà dell'opera

d'arte, accordo che peraltro costituirà l'oggetto degli studi posteriori di R. Bayer, E. Souriau e M. Dufrenne. La bellezza estetica posseduta da alcuni oggetti consiste dunque «nei sentimenti che essi ci danno, a condizione dichiarata che tali sentimenti abbiano di per sé un carattere di pagine sull'immaginazione» è una caratteristica generale dell'estetica francese nei primi anni del Novecento «bellezza»: la bellezza estetica nasce così da «una più completa armonia fra l'oggetto e noi» [58].

È quindi evidente che la bellezza non riguarda in modo specifico il mondo dell'arte: bello è ciò che, nei campi più svariati si avvicina alla «perfezione», alla perfetta armonia. È questa la «bellezza razionale», che può essere concepita e definita solo attraverso l'idea di perfezione, idea razionale che possiede un fine in sé. In questo punto Souriau si allontana allora da Kant, che nettamente distingue la bellezza dalla perfezione, e determina una serie di gradi del bello come perfezione che inerisce all'intera sfera della spiritualità.

La prima specie di bellezza che Souriau esamina è la «bellezza sensibile», base generale dell'estetica nelle sue componenti psicofisiologiche. Essa riguarda infatti il vastissimo campo delle sensazioni che, ricordando Henry e Véron, ha il suo inizio nelle sensazioni interne che comportano un benessere fisico e un valore estetico come «segno costante di una perfezione interiore» [59]. Le sensazioni si costituiscono in un'interrelazione fra gli oggetti e la percezione dei nostri sensi, che posseggono essi stessi delle elementari qualità estetiche [60].

A un livello superiore si pone per Souriau la «bellezza intellettuale», che completa la contemplazione estetica attraverso il soddisfacimento dell'intelligenza, che è la finalità stessa, «la facoltà di ordinare le azioni in vista di un fine»:

«fra l'oggetto e me stesso percepisco un'armonia perché esso è fatto come se l'avessi io stesso costruito; risponde non solo al mio desiderio di conoscere ma all'istinto più profondo della mia intelligenza» [61].

All'interno di questa bellezza si inserirà infine la «bellezza geometrica», che «consiste nella regolarità, nella semplicità del-

le forme e delle proporzioni» [62] ed in particolare nelle forme che si muovono regolarmente nella natura e nell'arte. È infatti interessante notare che Souriau, sin dall'*Esthétique du mouvement*, parla di «forme» che si muovono con un implicito quanto chiarissimo riferimento polemico alla continuità indistinta e assoluta della durata bergsoniana. Così come faranno il figlio Etienne, H. Delacroix e R. Bayer, egli contrappone alla durata quale pura intuizione di un movimento ontologico che non può essere né simbolizzato né oggettivato in forme compiute, la regolarità «razionale» delle forme che rende più intellegibili gli oggetti e giustifica il sentimento di soddisfazione intellettuale durante la contemplazione. Al bergsonismo, filosofia monista che esclude qualsiasi finalità delle forme all'interno della durata, Souriau contrappone una bellezza intellettuale che è essenzialmente bellezza di organizzazione, dove la natura manifesta in modo evidente la propria finalità. La bellezza intellettuale si identifica quindi con tutto ciò che è organizzato finalisticamente e comprende le forme della natura come quelle dell'arte sino alle forme espressive del pensiero – verbale e letterario – dove la bellezza non è più segno ma cosa significata che unisce in se «pensiero, immagine e sentimento» [63].

Nel campo specifico dell'arte la bellezza si misura secondo il grado di originalità dell'immaginazione e delle sue immagini, complessi che vanno comunque riportati al pensiero che, quando è «giusto», «armonico», «potente» e «ampio» possiede quel valore obiettivo che pone la bellezza finalistica dovunque intervenga.

Questa «bellezza razionale», seguendo in ciò influssi derivati da Véron, deve venire ricondotta al grado più alto della «bellezza morale» come «bellezza del sentimento». Il sentimento infatti, come sarà nel quadro fenomenologico del pensiero di M. Dufrenne, e quella facoltà che unifica soggetto ed oggetto e mostra l'espressività, cioè l'animazione vivente di una cosa, che «sarà tanto più bella quanto sarà più chiaramente espressiva» [64]. L'espressione come concreto manifestarsi dei sentimenti vive nella natura, in tutti gli esseri animati e in primo luogo nell'uomo dove «la bellezza fisica e la bellezza d'espressione morale sono in correlazione costante e necessaria» [65].

Una volta giunti all'uomo, ovvero al vertice teleologico dell'estetica di Souriau come forma organizzata «per eccellenza», si può forse passare, dal piano generalissimo della bellezza attribuita alla totalità dell'esistente, al campo vero e proprio dell'artisticità produttiva, che rimane comunque quasi un postulato della bellezza razionale e della sua conseguente capacità espressiva. Il fine dichiarato dell'intera sua opera è infatti mostrare l'affinità di natura ed essenza fra bello e bene, distinguibili solo per una «differenza di grado» dove «il bello è il bene portato ad un grado tale che merita di suscitare l'ammirazione» e mira comunque, come il bene, all'ideale teleologico della perfezione.

Souriau quindi, pur rifacendosi a diverse tradizioni di pensiero, è qui molto vicino a Véron, per il quale «ogni creazione artistica deve riunire in sé la bellezza della forma sensibile e la bellezza dell'espressione morale» [66]. Se però Véron insiste sul lato sensuale dell'arte e sulla personalità dell'autore, Souriau, partendo da basi kantiane, costruisce un'estetica idealista dove i sentimenti estetici sono sottomessi al controllo razionale. Il suo merito maggiore – od almeno il punto che verrà ripreso dagli estetologi a lui posteriori – sarà allora quello di avere affermato che la perfezione ideale della bellezza può venire costruita come «forma» dall'artista, dall'artista che è, in ogni caso, soprattutto un «lavoratore»:

«quale che sia l'arte alla quale si dedica, prima di produrre qualcosa, ha bisogno di un apprendistato serio, prolungato, che lo metta in possesso di tutte le risorse di quest'arte» [67].

3 – L'estetica sociologica di Guyau



L'estetica di Guyau, sia per le varie influenze di cui è il risultato, sia, soprattutto, per i fondamentali problemi che apre è senza dubbio il punto culminale dell'estetica francese di fine Ottocento. Guyau, infatti, non solo affronta il problema del vitalismo, connesso con le filosofie di Cousin e Jouffroy da un lato e con le estetiche fisiologiche dall'altro, ma apre nuove prospettive a quel metodo sociologico nello studio dell'arte che già avevano abbozzato Saint-Simon, Proudhon e Taine precorrendo così, nell'unità di un pensiero profondamente organico che suscitò anche l'interesse di Nietzsche, sia Bergson e i vari «filosofi della vita» contemporanei sia la sociologia dell'arte di Francastel e Duvignaud.

L'idea dominante e generatrice di tutto il suo pensiero – la vita come intensità e espressione naturale di fecondità e generosità – riconcilia in sé il punto di vista individuale e quello sociale e, in quest'ottica, l'arte, la morale e la religione: «trasportare nell'arte, nella morale e nella religione questa concezione della vita come fusione intima dell'esistenza individuale e dell'esistenza collettiva, tale era lo scopo che si proponeva Guyau» [68].

Le dottrine sociologiche dell'arte, che tendono, come nota Bayer, a metterne in luce la «multivocità» [69], trovano i loro primi spunti, che non sono tuttavia compiute teorie, in Proudhon, che muore nel 1838, ma di cui l'opera dedicata all'arte – *Du principe de l'art et de sa destination sociale* – pubblicata postuma nel 1865, ha aperto la «via sociologica» a un'estetica precedentemente accademica e scolastica. Al di là infatti dell'ovvia definizione dell'estetica come ciò che scorge e riconosce il bello e il brutto e del conseguente concepire l'opera d'arte come «ideale», «oggetto che riunisce al grado più alto tutte le perfezioni» [70], Proudhon sottolinea, come faranno in seguito tutti i maggiori studiosi di fine secolo da Véron a Souriau, da Guyau a Séailles, che l'arte ha uno scopo so-

ziale e morale, è «una rappresentazione idealista della natura e di noi stessi in vista del *perfezionamento fisico e morale della nostra specie*» [71]. L'arte è dunque al servizio della società e, contemporaneamente, è un prodotto della collettività, è, come dirà Guyau, «potenza di sociabilità».

Riprendendo tali esigenze, Guyau vuole soprattutto opporsi al pericolo di quelle «teorie del gioco» che, riducendo l'arte a pura contemplazione, favoriscono «una sorta di diletterismo presso gli uni, di culto esclusivo per la forma presso gli altri» e comunque rischiano «di misconoscere il lato serio e per così dire *vitale* della grande arte» [72]. Il grande artista non è dunque il solitario e geniale contemplatore ma colui che stabilisce una comunione d'affettiva solidarietà con gli altri uomini comunicando loro il suo proprio amore. Infatti le cellule individuali che formano la società organica dei viventi «hanno bisogno di vibrare simpateticamente e solidariamente per produrre la coscienza generale, la *cinestesia*» [73], che non è più, come nelle prime estetiche fisiologiche, l'espressione di un edonismo individualistico ma la concretizzazione stessa della socialità umana in un progetto di pensiero che, nelle sue grandi e generali linee, anche senza avvicinarsi alla costituzione intersoggettiva e intercorporea della fenomenologia, si richiama ai passi conclusivi della *Critica del giudizio* precorrendone le interpretazioni «romantico-simpatetiche» che ne darà Basch. Il bello è dunque sempre legato all'azione così come, nell'arte, vedere e fare tendono a confondersi nell'unitarietà dell'impulso del loro stesso principio vitale.

L'estetica di Guyau possiede tuttavia molti elementi caratteristici delle estetiche di fine Ottocento, siano esse di ispirazione positivista o spiritualista: nelle due «parti» correlate che la compongono quella «vitalista» racchiusa in *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* del 1884 e quella «sociologica» espressa in *L'art au point de vue sociologique* del 1889 – riesce, pur nella polemica con lame e Spencer, a porre problemi di fisiologia, psicologia e sociologia oltre che, come Véron, di morale. Bello e buono non devono più essere considerati come vertici ideali di un sistema ontologico e metafisico poiché anch'essi fanno parte della costituzione stratificata della «vitalità», umana. Riprendendo le opinioni della scuola evoluzionistica britannica Guyau, come già

Véron, sostiene che la percezione della bellezza è il sentimento d'intensità della vita, criticando Grant Allen e Spencer là dove questi sostengono che una sensazione utilitaria non può avere valore estetico: «contrariamente all'opinione non solo della scuola evoluzionistica britannica ma anche di Kant, Cousin, Jouffroy e Maine de Biran, egli cerca di mostrare che tutti i nostri sensi sono capaci di fornirci emozioni estetiche» [74]. Alle estetiche metafisiche o criticiste – che dominavano il panorama universitario dell'epoca – Guyau oppone un pensiero che è sì di poeta, come scrive Mustoxidi, ma soprattutto, per usare le parole di Bayer, di «biologo e di moralista» [75].

Nella nozione di vita si confondono dunque il piacevole, l'utile, l'attività, il desiderio, il bisogno, la simpatia morale e la vita sociale, la bellezza e l'arte: «il principio della dottrina – scrive Lalo – consiste nel mostrare, nell'apparente distinzione, la fusione reale di tutti gli elementi che l'analisi crede di discernere nell'attività mentale» [76].

Il punto di partenza dell'estetica di Guyau si richiama a molti aspetti delle cosiddette «estetiche fisiologiche»: è infatti la vita come irradiazione e debordamento della forza con un'intensità che tende all'infinita espansione a inglobare i diversi ambiti del vitale annullandone le differenze e comportando «una confusione di cause efficienti e di cause finali» [77]. La distinzione kantiana fra il piacevole, il bello, l'utile e il buono, come era già accaduto in Véron e come, con differenti sfumature, si verificherà in P. Souriau, è da Guyau superata nella nozione di vita, dominata da quattro grandi bisogni «che corrispondono alle funzioni essenziali dell'essere» e che «rivestono un carattere estetico»: respirare, muoversi, nutrirsi e riprodursi [78]. Le basi generali dell'estetica sono fisiologiche e sensitive: ciò che è piacevole per i sensi non può non essere identificato con il bello. Niente di più inesatto, quindi, «della completa opposizione stabilita da Kant e dalla scuola inglese così come da Cousin e Jouffroy fra il sentimento del bello e il desiderio: ciò che è bello è desiderabile *sotto lo stesso rapporto*» [79]. Le sensazioni sono al centro di un processo corporeo estetico attraverso il quale polarizzano un gran numero di associazioni ideative. L'arte non va,

dome fanno Kant e gli evoluzionisti, «intellettualizzata» negando le sue basi «estetico-sensualiste» poiché l'emozione estetica «consiste in gran parte in un insieme di desideri tendenti a realizzarsi e l'azione scaturisce naturalmente dall'arte e dalla contemplazione del bello» [80].

Si capirà allora che l'analogia con Nietzsche posta da Fouillée è giustificata proprio da tali concezioni vitaliste, anche se, come nota Formaggio, «pur ricorrendo l'uno e l'altro (...) al principio della vita intensa e potente, Nietzsche poteva senz'altro, come fece, annotare ammirato le opere del giovane poeta-filosofo, ma Guyau si sarebbe ritratto decisamente dal *Wille zur Macht*, premuroso com'era di risolvere il principio vitale in atto di amore e di solidarietà sociale» [81]. È tuttavia interessante notare, se non altro per capire il comune clima ideologico e culturale della «crisi» della borghesia europea (quella stessa crisi descritta, quasi anatomizzata, da Proust), che, nei *Frammenti 1887-1889*, quelli, appunto, della volontà di potenza, Nietzsche, accentua i motivi antikantiani e l'esaltazione incontrollata della potenza vitale. In Guyau come in Nietzsche l'arte e la creazione del bello sono «l'effetto del voler-vivere, del volere e del vivere», in un dispiegamento di potenza che esalta sia l'utilitarismo del bello sia la sua connessione con il piacevole. L'emozione estetica dunque è sempre rivolta verso l'azione perché solo la vita, e non la finzione o l'imitazione, è il fine dell'arte e l'arte come manifestazione vitale si rivela nei movimenti, nelle sensazioni o nei sentimenti irriducibili a un'attività meramente contemplativa.

Il movimento, elemento fondamentale delle estetiche legate alla fisiologia, è composto innanzitutto dalla forza, implicita nel lavoro diretto a uno scopo e finalizzato:

«la forza, questa prima bellezza – scrive Guyau – si rapporta dunque ad un semplice stato di coscienza, esso stesso legato a sentimenti di ogni specie, per esempio la fiducia in sé, la sicurezza e il coraggio» [82].

La seconda qualità del movimento è il ritmo, sua armonia e ordine interno, seguito dalla grazia, espressione visibile della volontà soddisfatta e della volontà portata a soddisfare gli altri. Or-

dinando dunque il campo generale della cinestesia, Guyau porta a compimento il processo già iniziato da Henry e Véron, ovvero l'estetizzazione del movimento corporeo, che è bello in sé, indipendentemente dai risultati possibili. Ed è bello perché esprime l'equilibrio della vita divenendo, attraverso l'associazione dei sentimenti, «l'espressione della più alta e più piena vita morale, di conseguenza della più grande bellezza» [83].

La base dell'arte, cioè del bello che si sovrappone al bene, è quindi un sentimento estetico che, quasi precorrendo Marcuse, è legato alla sensibilità e agli stessi istinti sessuali: «su questo punto Guyau si accosta a Grant Allen ed alla teoria darwiniana del corteggiamento tratteggiata nell'*Origine della specie* ed ampliata in *The descent of man* sull'importanza dell'esibizione e dell'ornamento piuttosto che all'asessuale teoria kantiana della bellezza» [84]. Ogni emozione, ogni movimento è una preparazione all'atto in cui si dispiega la gioia estetica, presupposto per l'arte che nasce in un bisogno o in un desiderio soggettivo. Tutte le manifestazioni della vita esteriore hanno infatti un loro significato per la vita interiore, che è in primo luogo vita morale fondata, come in Véron, sulla bellezza immediata dell'espansione vitale del corpo. Ancora opponendosi alla scuola inglese e a Kant, Guyau scrive che «invece di separare fra loro nel campo dei sentimenti come altrove, il bello e il bene, il bello e il serio, noi crediamo che vi si confondino» [85]; un essere infatti è tanto più morale quanto più è capace di trattenere nella profondità di se stesso un'emozione estetica.

La percezione non è quindi una facoltà contemplativa e passiva: noi vi siamo attori quanto spettatori, «le forme sentite non sono in definitiva che dei movimenti sentiti, e i movimenti sentiti non sono che dei movimenti eseguiti» [86]. Il soggetto pensante si identifica con l'oggetto che lo pensa: «per gustare un paesaggio – scrive Guyau – bisogna con esso armonizzarsi; (...) per comprendere un paesaggio dobbiamo armonizzarlo con noi stessi, cioè umanizzarlo» [87]. Tale identificazione attiva soggetto-oggetto avvicina Guyau, se non altro nella terminologia, ai partigiani della *Einfühlung* e, di conseguenza, comporta in lui il rifiuto di analizzare secondo il pensiero riflessivo i singoli elementi che costituiscono l'unità monistica della conoscenza. A ciò segue,

inoltre, una critica al kantismo incapace di cogliere che anche Kant stesso, con la distinzione fra «bellezza libera» e «bellezza aderente», aveva considerato il problema delle influenze extra-estetiche sull'estetica, pur senza concludere in una confusa identificazione psicofisiologica fra piacevole, bello, bene e utile.

Le critiche a Kant, in verità, sono dirette particolarmente contro la sua teoria del gioco come punto d'avvio per il pensiero di Schiller prima e di Spencer e Grant Allen poi. Per Schiller, in particolare, la bellezza non può essere pura vita o pura forma: «essa è l'oggetto comune di entrambi gli istinti, cioè l'istinto del gioco». L'uomo, con la bellezza, «deve unicamente giocare e deve *giocare unicamente con la bellezza*» [88]. Spencer, riprendendo questa teoria, coglie, ragionevolmente a parere di Guyau, che il gioco è una forma vitale che presso gli animali serve a liberare un'energia psicofisica sovrabbondante; ma sbaglia quando limita l'arte a questa forma elementare di piacere. Infatti, anche se il gioco, in quanto manifestazione vitale, contiene elementi estetici, esso non può da solo coprire l'intero campo della estetica, cioè del vitale stesso. Inoltre, l'utile e il serio, espressioni della socialità dell'uomo, non sono separabili dalla vita e dall'arte.

Il gioco deve allora essere considerato solo come un'essenza vitale «che straripa in tutte le sue forze profonde per i canali tutti dell'organismo, in un'espansione felice in cui consiste l'accrescimento stesso della vita»; accrescimento che è però un processo che mostra la «serietà» della vita e, nell'arte, diviene «tecnica del potenziamento costruttivo per l'uomo e la società» [89]. Così come lo intendono Schiller, Spencer e Grant Allen, il gioco, nella sua parzialità che interessa un solo organo e una sola facoltà, non può rendere ragione della seria complessità estetica della vita, di quelle emozioni estetiche «che ci possiedono interamente» e che «sono in generale molto vicine sia alle sensazioni più forti e fondamentali della vita fisica, sia ai sentimenti più elevati della coscienza morale» [90].

L'arte, che è qui identificata implicitamente con la vita e l'estetico intero, interessa invece tutte le nostre emozioni inferiori e superiori: l'emozione estetica consiste infatti «in un allargamento, in una sorta di risonanza della sensazione attraverso

tutto il nostro essere, soprattutto la nostra intelligenza e la nostra volontà», è «un accordo, un'armonia fra la sensazione, i pensieri e i sentimenti» [91]. Il bello vive dunque non nel gioco disinteressato ma nel piacevole che, riconducendoci alla coscienza non ostacolata della vita, mostra la sua «fecondità interiore» e, nel contempo, la complessità emotiva, riflessiva, morale e sociale dell'arte mai riducibile a una vuota forma fine a se stessa o a teorie negative come «l'art pour l'art» di Gautier. L'arte si compie invece solo costruendo e creando, rendendo l'idea «sensibile e concreta» e la sensazione «feconda», base stessa del pensiero.

Il primo risultato di queste iniziali analisi già mostra, dunque, che, al di là delle notevoli differenze individuali, vi è un comune «filo rosso» fra i pensieri dei maggiori estetologi francesi della seconda metà dell'Ottocento, partano essi da basi fisiologiche, romantico-vitaliste o razionaliste-cartesiane: tutti considerano l'unica vera e propria bellezza, che rivela il mondo dell'estetico e dell'arte, una bellezza che è, per usare un termine kantiano, «aderente», non fine a se stessa ma sempre collegata o sovrappoentesi ai campi extraestetici della scienza, della morale e della società, con tutte le stratificazioni categoriali e culturali che tali campi presuppongono. Per usare il linguaggio di Mukařovský, essi comprendono che la «funzione estetica» è un o dei fattori rilevanti del comportamento umano e può accompagnare qualsiasi azione dell'uomo. Il valore specifico dell'estetico appartiene senza dubbio all'arte ma è caratterizzato dalla capacità di entrare in strettissimo rapporto con tutto l'insieme di valori extraestetici contenuti nell'opera d'arte stessa. Mukařovský, richiamandosi proprio a Guyau, afferma dunque che

«l'estetico, la sfera cioè della funzione, della norma e del valore estetico, è ampiamente distribuito in tutte le sfere del comportamento umano, è un fattore rilevante e molteplice della prassi; non colgono la sua portata ed il suo significato quelle teorie estetiche che lo limitano ad uno solo dei suoi numerosi aspetti, considerando scopo dell'intenzione estetica solo il piacere o l'eccitazione sentimentale o l'espressione o la conoscenza» [92].

È seguendo il pensiero di Guyau (e di Dessoir) che Mukařovský può affermare che «qualsiasi fenomeno, qualsiasi fatto e qualsiasi prodotto dell'attività dell'uomo possono diventare per il singolo o per l'intera società segno estetico» [93].

Mancando tuttavia l'esame strutturalistico e fenomenologico della funzione e del valore estetici diventa facile – diremmo quasi «troppo» facile – criticare la prospettiva di Guyau. Già Mustoxidi si era reso perfettamente conto che il difetto principale dell'intera teoria stava proprio nel suo concetto portante, ovvero in quella nozione di vita così vasta e indeterminata che spiegare tutti gli enigmi in essa contenuti e «non spiegare nulla» [94]. Le difficoltà aumentano se dal vastissimo campo del vitale e dell'estetico vogliamo delineare con chiarezza le problematiche inerenti a una teoria dell'arte, che, come già in Véron, Henry e Souriau, resta sfera eteronoma rispetto al campo fondativo della esteticità. Se infatti in Véron l'arte è ridotta alla personalità dell'autore, in Guyau si perde nella generalità della vita, sociale e costruttiva in qualsiasi sua manifestazione.

Il fatto artistico, come aveva ben compreso Feldman, è senz'altro legato all'ambito di un'estetica generale così come a quelli più specifici e extra-estetici della fisiologia, della morale, della psicologia e della sociologia; tuttavia il «fatto estetico» come punto di partenza per fondare un'estetica «scientifica» si trova altrove [95], nell'ambito storico di queste scienze collaterali ma indipendente da esse, con una propria specifica struttura storica, tecnica e sociale. D'altra parte, come ricorda Mukařovský, le distinzioni fra «estetico» e «artistico», prima ancora che in Fiedler e Dessoir, trovano in Guyau il loro punto di partenza storico e teorico.

Il problema del «fatto artistico» è delineato dallo stesso Guyau nella seconda parte dei *Problèmes*, dedicata all'avvenire dell'arte e della poesia e composta di vari contributi pubblicati sulla «Revue des Deux Mondes». In questi lavori Guyau tende a caratterizzare storicamente la propria posizione filosofica distinguendola in particolare dal positivismo e indirizzandola già verso quell'impostazione sociologica che dominerà la sua opera successiva. La polemica è rivolta in particolare contro «quei sapienti che profetizzano che la poesia e le arti spariranno gradualmente» an-

corandosi alle scoperte della fisiologia gli uni – Spencer – ed alla storia gli altri – Taine e Renan. La storia stessa ci mostra invece che «l'arte muta e le sue variazioni corrispondono a quelle dei costumi, dello stato sociale, delle lingue e anche delle forme politiche», variazioni che non implicano affatto «una decadenza attuale o futura» [96]. Taine e Renan, presunti «innovatori», sono in verità legati all'ideale classico della «bellezza» e non comprendono di conseguenza che le nuove scoperte scientifiche, anziché annullare l'arte, possono aumentarne la complessità e il valore aiutando, per esempio nella scultura, a esprimere con nuovi mezzi tecnici sentimenti sconosciuti ai Greci [97].

Il vero problema sta quindi nel vedere «se lo spirito scientifico che penetra a poco a poco l'umanità e plasma i cervelli di generazione in generazione, non distruggerà alla lunga queste tre facoltà essenziali dell'artista: *immaginazione, istinto creatore e sentimento*» [98]. Se affrontiamo la questione da un punto di vista psicologico vedremo facilmente che l'opposizione fra scienza e immaginazione poetica, che è quel «quid» che caratterizza la poesia, il suo «mistero metafisico», è più apparente che reale, pur ammettendo che tale mistero poetico, che conduce «non solo sulle leggi sconosciute, ma fors'anche sull'essenza *inconoscibile* della realtà» [99], non potrà mai essere intaccato o distrutto dalla scienza. Permane quindi in Guyau il noumenico inconoscibile postulato da Spencer, limite per la conoscenza scientifica che viene qui «trasferito» dalla religione all'immaginazione poetica.

L'arte non ha però solo bisogno che la scienza lasci all'immaginazione poetica il suo legittimo campo, ovvero quello dell'ideale, del mistero e del sogno, ma anche che riconosca la legittimità dell'istinto creatore, del genio che, come già si è notato e come si specificherà in Séailles, è per l'estetica del tardo Ottocento il presupposto essenziale per la creazione artistica. Il calcolo, la pazienza, il metodo e la buona volontà sono infatti, a parere di Guyau, insufficienti per creare una grande opera d'arte: l'artista è invece sempre sottomesso a un istinto produttivo che non è mai completamente libero e cosciente né sostituibile con la facoltà del ragionamento. L'invenzione è dunque il momento fondamentale dell'arte che permette di distinguerla dalla scienza perché essa «ha bisogno di scoprire, il suo stesso ogget-

to, il bello, invece di doverlo semplicemente analizzare, decomporre attraverso il ragionamento» [100]. Non per questo si deve creare un'antitesi radicale fra scienza e genio, il cui istinto «non è niente di più che la ragione nel suo principio più profondo e si ritrova all'origine della scienza stessa» [101]. Il genio dunque, con elementi tratti sia da Spencer sia da echi romantici, è un principio irriducibile alla ragione che tuttavia, in quanto vitale e naturale, vive nel suo stesso svilupparsi. Taine sbaglia quando crede di ridurre a fattori precisi e predeterminati la creazione artistica e la personalità geniale: il genio è evocatore della vita in tutte le sue forme, suscita «oggetti d'affezione e soggetti viventi con i quali possiamo entrare in società» [102].

La produttività dell'immaginazione e dell'istinto del genio devono poi venire «eccitati» e «fecondati» dal «sentimento», che Guyau assimila a una facoltà tendenzialmente conscia e riflessiva vicina allo sviluppo scientifico. Infatti i tre maggiori sentimenti legati alla personalità dell'uomo – quelli che lo pongono in contatto simpatetico con la natura, la divinità e la comunità umana – mutano, nell'arte contemporanea, seguendo gli sviluppi dell'astronomia e delle scienze naturali, senza per questo perdere i caratteri intrinseci della loro poeticità.

La conclusione di Guyau è che «l'arte tende oggi a ispirarsi alla scienza, alle leggi della natura che essa scopre, alle grandi dottrine morali, sociali, metafisiche che hanno rinnovato il fondo delle idee del nostro secolo» [103]. Tuttavia la scienza, per ispirare l'arte, «deve passare dal campo del pensiero astratto a quello dell'immaginazione e del sentimento» [104], deve, in qualche modo, venire meno alla propria «scientificità».

La produttività concreta di queste tre facoltà eminentemente «artistiche» – non «estetiche», che estetiche sono per Guyau tutte quante le funzioni vitali – è mostrata analiticamente nelle indagini sulla formazione del verso e della poesia. La ricerca di un principio generatore non si traduce tuttavia nella costruzione di regole manualistiche per un «corretto poetare»: il fondamento della poesia si trova invece nella sensibilità, «con la sua gioia e le sue pene» e «sembra anche essere il primo principio di ogni pensiero come di ogni linguaggio» [105].

Questa posizione trova conferma nella seconda parte dei

Art au point de vue sociologique, dove Guyau ritorna sul problema del substrato sensibile, filosofico e sociale della poesia e sulla questione – caratteristica di ciò che Banfi chiamava il suo «naturalismo romantico» – della «missione del poeta». Missione che, come in Véron, deve essere analizzata attraverso un esame complessivo della sua personalità nelle componenti politiche, sociali, morali e psicologiche. Il poeta infatti, come dimostra la vita e l'opera di V. Hugo, svolge una specifica «missione sociale» sia mostrando i legami di fraternità e amore fra gli uomini sia rivelando nell'ignoranza la radice del peccato e del vizio. È inoltre il linguaggio, nella sua funzione comunicativa, a possedere un valore sociale poiché la sua metaforicità moltiplica il modo di sentire e, di conseguenza, la sua potenza di sociabilità. Lo stile stesso di un'opera letteraria è «la società di un'epoca, è la nazione e il secolo visti attraverso un'individualità» [106].

La parte sociologica dell'estetica di Guyau, al di là delle specifiche applicazioni alla letteratura o a singole arti, si fonda pur sempre sulla teoria vitalista dove, quasi come momento di sintesi delle varie correnti dell'estetica ottocentesca, riconduce all'unità «l'estetica idealista» e «l'estetica realista» [107]. Infatti la coscienza e la sensibilità di cui tratta *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, sono già, *in nuce*, una società, un'armonia fra stati di coscienza elementari e irriducibili. Allo stesso modo sono sociali i fattori costitutivi dell'arte, che è di per sé, come aveva intuito Saint-Simon, una rappresentazione della vita individuale e collettiva. Per il Guyau sociologico, dunque, l'arte è sociale per la sua origine e il suo scopo ma soprattutto per la sua stessa intima essenza:

«l'arte è un'estensione, attraverso il sentimento, della società a tutti gli esseri della natura, ed anche agli esseri concepiti come sorpassanti la natura, o infine agli esseri fittizi creati dall'immaginazione umana» [108].

Con Guyau la sociologia, che è peraltro la scienza «positiva» per eccellenza secondo Comte, entra nel campo dell'estetica non come confuso umanitarismo di stampo saint-simoniano ma attraverso concrete analisi sul ruolo dell'arte nella società, analisi che si o-

ccupano anche dei problemi connessi allo statuto possibile dell'arte popolare e alle relazioni fra arte, democrazia scienza e industria.

Le basi della sociologia dell'arte di Guyau sono ancora, tuttavia, come già si è detto, nel sensualismo fisiologico che è il punto di partenza della teoria vitalista e che viene qui allargato sino a comprendere l'intero ambito della società. L'emozione estetica causata dalla bellezza «si riconduce in noi a uno stimolo generale e, per così dire, collettivo della vita in tutte le sue forme». L'arte è infatti «un insieme metodico e armonico per produrre questo stimolo generale e armonioso della vita cosciente che costituisce il sentimento del bello» [109]. La legge interna dell'arte ciò che ne regola concretamente la struttura vitale psico-fisiologica, è dunque produrre un'emozione estetica di carattere sociale. La sensazione piacevole che Guyau aveva identificato con l'utile e con il bello, abbraccia ora l'intera società così come «vibra in unisono» con l'individuo e diviene un «armonia di fenomeni».

In tal senso Guyau sembra correggere il rigoroso anticriticismo dei *Problèmes* avvicinandosi quindi al concetto kantiano di «bellezza aderente», che ovviamente annulla in lui la possibilità stessa di una «pulchritudo vaga». Nell'assolutezza immanente ed attiva della vita non può neppure venir postulata una preferenza per la bellezza naturale o quella artistica: il sentimento estetico, sia esso indirizzato verso la natura o l'opera umana, è sempre un sentimento sociale, potenziato nel caso del «bello artistico» poiché qui il suo raggio intenzionale si dirige già verso un'oggettivazione storico-sociale dei procedimenti tecnico-costruttivi dell'artista. L'io, attraverso un sentimento di simpatia che influenzerà Basch e Bergson, abbraccia comunque non solo i processi psico-fisiologici del soggetto ma la totalità vivente dell'universo. Si può dunque affermare che la solidarietà e la simpatia delle differenti parti dell'io ci sembrano «costituire il primo grado dell'emozione estetica; la solidarietà sociale e la simpatia universale ci appariranno come il principio della emozione estetica più complessa ed elevata» [110]. Non può esistere di conseguenza emozione estetica senza emozione simpatia e

«non c'è emozione simpatia senza un oggetto con il quale si entra in società in un modo o in un altro, che si personifica,

che si riveste di una certa unità e di una certa vita»: «non c'è dunque emozione estetica al di fuori di un atto dell'intelligenza attraverso il quale si antropomorfizzano più o meno le cose facendone degli esseri animati e concependo gli esseri animati sul tipo umano» [111].

L'emozione estetica non va però identificata con l'emozione artistica, né, quindi, l'estetica con la teoria dell'arte. L'arte è infatti, per Guyau, il metodico uso dell'intero ambito di significati richiesto per produrre quello stimolo armonico della vita conscia della sensibilità, dell'intelletto e della volontà che costituisce la bellezza. Se dunque, nei *Problèmes*, Guyau tendeva a identificare l'emozione estetica originata dalla sensibilità con l'emozione artistica, si rende ora conto che «le sensazioni in se stesse sono soltanto un mezzo usato dalle arti degne di questo nome per rappresentare la vita, e specialmente la vita collettiva» [112]. L'emozione artistica, pur fondandosi sull'emozione estetica, tende a specificarsi in senso storico sociale poiché l'arte «è un'estensione, attraverso il sentimento, della società, della società a tutti gli essere della natura, o infine agli esseri fittizi creati dall'immaginazione umana». Se l'emozione estetica è il risultato fisiologico della realtà della vita in noi, l'emozione artistica è «essenzialmente sociale» e ha per risultato «di ingrandire la vita individuale facendola confondersi con una vita più ampia e universale»: «lo scopo più alto dell'arte è produrre un'emozione estetica di carattere sociale» [113], che è, appunto, l'emozione artistica.

Il piacere causato da tale emozione ha per Guyau tre specifiche modalità. La prima è quella del «piacere intellettuale», rapporto simpatetico fra il soggetto e l'opera d'arte che, a differenza della «simpatia simbolica» di V. Basch, non è unidirezionale, da noi all'oggetto, ma implica un rapporto fenomenologicamente paritetico fra soggetto e oggetto, così come verrà ripreso ai giorni nostri da M. Dufrenne nella *Phénoménologie de l'expérience esthétique*; il piacere intellettuale è infatti generato dal riconoscimento degli oggetti attraverso la memoria e, mediante tale processo, da un successivo riconoscimento – quasi proustiano – di noi stessi negli oggetti. Il secondo tipo di piacere deriva, con implicita analogia con il pensiero di Véron, dal rap-

porto «simpatico» con l'autore, ovvero dall'esame apprezzativo o critico delle sue capacità costruttive, del suo essere *homo faber*; il terzo tipo è invece conseguenza della «simpatia» per gli esseri o gli oggetti rappresentati dall'autore.

L'arte, e l'emozione artistica ad essa correlata, genera dunque un triplice piacere «sociale» che è insieme intellettuale e sensibile, rivolto sia alla personalità dell'artista creatore sia alla realtà rappresentata dall'opera, alla sua interna struttura «vivente» che suscita in noi simpatia e amore. Il piacere artistico è così un'emozione «sociale» che rende capaci di provare un piacere più profondo e complesso di quello «originario» estetico causato dalle sensazioni della vista e dell'udito.

La «simpatia» di Guyau, quindi, pur derivando dalla cultura francese di Jouffroy e Sully-Prudhomme da un lato e dagli esperimenti scientifici di Faraday dall'altro, ha carattere d'indubbia originalità grazie alla sua multilaterale caratterizzazione «sociologica». L'arte stessa è un mezzo privilegiato per condensare le emozioni individuali e per trasmetterle agli altri rendendole sociali. Così come la religione mette il fedele in relazione simpatetica con un mondo sovrasensibile, società ideale dove dominano carità, amore e giustizia, l'arte, quasi rappresentando «l'irreligione dell'avvenire» [114], è un'estensione della società che dovrebbe fondarsi su una simile armonia intersoggettiva.

Pur perseguendo tali finalità, la sociologia dell'arte di Guyau non ignora i piani di ricerca caratteristici della sua epoca, e in primo luogo l'esame specifico della personalità dell'artista, del genio, che è una «potenza di sociabilità», una «forma straordinariamente intensa della simpatia e della sociabilità», «una potenza d'amore che, come ogni vero amore, tende energicamente alla fecondità e alla creazione della vita» [115]. Il genio, oltre a possedere le qualità specifiche dell'artista esaminate nei *Problèmes* – immaginazione, istinto creatore e sentimento -, è anche vivente capacità di comunicare, edificatore di vita sociale, di una complessa rete di rapporti intersoggettivi e di un *milieu* sociale. Non quest'ultimo, quindi, come accade in Taine, è origine dell'opera d'arte ma la stessa personalità geniale dell'artista, che prefigura nelle sue opere una possibile società ideale del futuro, una comunità so-

ciale intersoggettiva che implica il riscatto morale dell'umanità e l'identificazione stessa dell'arte con la morale.

Il principio generatore di qualsiasi movimento di creazione o prefigurazione utopica è tuttavia sempre la vita, che rimane lo scopo, la ragione e il vero oggetto dell'arte nella sua feconda e inesauribile espansione naturale. L'arte dunque, nella sua stessa intima socialità, esprime la vita e la sua «estetività», l'accordo fra le nostre rappresentazioni soggettive e le condizioni oggettive in cui la vita stessa è resa possibile. La vera arte è dunque «quella che ci dà il sentimento immediato della vita più intensa e insieme più espansiva, la più individuale e la più sociale» [116].

«Vita» non è soltanto, come in Henry, il movimento fisico che genera piacere o dispiacere, ma, pur inglobando le conclusioni delle estetiche fisiologiche, contiene anche i principi generatori dei processi psichici e delle azioni morali: l'esame dei suoi molteplici contenuti costitutivi porta al futuro dell'estetica francese, a Basch, Bergson, Delacroix sino a Francastel o Dufrenne.

La complessità tematica dell'estetica di Guyau è peraltro dimostrata anche nelle numerose indicazioni «marginali» di cui è ricca la sua opera, per esempio quelle sulla «poesia del ricordo», sull'«effetto estetico» della memoria nel suo legame con l'immaginazione. Memoria che, anticipando Bergson, è una «memoria profonda» che vive in noi e che è sempre pronta a tornare alla luce e a risorgere in ricchezza d'immagini. Nel principio monistico della vita, il tempo ha quindi il ruolo fondamentale: come Guyau dimostra nell'opera postuma *La genèse de l'idée du temps* – pubblicata da Fouillée nel 1890 – la temporalità è il sentimento stesso della vita nella sua evoluzione e nel suo interno prodursi. In questo «flusso profondo» gli oggetti rimemorati perdono i caratteri utilitaristici posseduti nella quotidianità e divengono, come per i romantici, Bergson o Proust, l'oggetto privilegiato della poesia. Tali concezioni, pur avendo ancora la loro radice in Spencer, trascendono in modo evidente le convinzioni del positivismo francese di Taine e Zola, legati a un sistema meccanico che non può addentrarsi nella complessa profondità della vita, e si orientano verso un «naturalismo romantico» ancora integrato da una visione positiva e progressiva del divenire della società [117].

L'ampio substrato culturale di Guyau e la sua stessa asistematicità di pensiero, gli vietano tuttavia un'incondizionata adesione a critico-filosofiche siano posizioni, esse positiviste, neoromantiche o storiciste. Egli concordava infatti con Ruskin nel sostenere che i poeti di prim'ordine – e i «poeti-filosofi» – sono in grado di combinare la forma del sentimento con il potere del pensiero e l'osservazione penetrante. L'arte quindi, nel suo esprimere l'intensità e sociabilità della vita, è, per Guyau come per Ruskin, l'espressione della serietà della vita stessa, della sua connessione con la ricchezza morale dell'uomo [118]. Ma anche andando oltre questi motivi di carattere ideologico, è in Guyau che va visto nascere l'impulso teorico di un'estetica che – partendo da Proudhon, lame e Spencer giunge non solo a Séailles ma soprattutto a Bergson e allo stesso Mukařovský.

L'influsso più immediato ed evidente del pensiero di Guyau è riscontrabile in Séailles, che tuttavia, considerando la bellezza puramente spirituale, reputa un errore attribuire un valore estetico alle sensazioni. L'influenza della «simpatia» di Jouffroy e Sully-Proudhomme è quindi, come vedremo, molto più evidente in Séailles che in Guyau. Entrambi, tuttavia, ponendosi all'origine di una confusa e monistica «psicologia metafisica», conducono verso un «vitalismo estetico» che, per l'assoluta mancanza di chiari postulati ordinativi, di fondative basi trascendentali e di accurate analisi descrittive diviene (o rischia di divenire) un misticismo estetico, esatto contrario di una rigorosa scienza dell'arte. A Guyau manca dunque il riconoscimento di quella nozione di «forma artistica», che sarà la nozione portante dell'estetica francese del Novecento e che, come comprenderà Dewey, filosofo per molti aspetti vicino al naturalismo monistico e vitalistico di Guyau, è «l'arte di portare alla luce ciò che è implicito nella organizzazione dello spazio e del tempo prefigurati in ogni corso di esperienza vitale che si sviluppa» [119].

4 – La psicologia del genio di G. Séailles e il vitalismo nel pensiero estetico



L'opera di G. Séailles, spesso accostata a quella di J.M. Guyau per la comune impostazione sociologica e psicologica, possiede in realtà specifiche e particolari caratteristiche che influenzeranno non marginalmente Bergson, Delacroix, Valéry, Alain e Segond.

La psicologia della creazione nella molteplicità dei suoi significati e indirizzi d'azione costituisce il punto d'avvio e il campo prediletto delle sue analisi e ricerche. Il genio non deve essere considerato un «mostro»: esso è umano, è una differenza di grado fra le facoltà soggettive individuali e non di natura o essenza. Non c'è una frattura fra l'umanità e la personalità geniale ma una «continuità» che permette al genio di svilupparsi come se fosse un naturale «a priori della realizzazione» insito in tutte le facoltà dell'uomo, con la capacità di condurle al massimo grado della loro espansione. Il genio è quindi «oggettivo», «e la bellezza vivente nelle sue leggi e divenuta potenza, una potenza regolata, capricciosa e feconda, capace di tutte le metamorfosi» [120] e sottomessa alle leggi della natura senza alcun romantico alone di «miracolosità».

Per comprendere il genio come un fenomeno caratteristico dell'uomo nei vari aspetti della sua attività è dunque necessario «studiare questa potenza creatrice a tutti i suoi gradi, in tutte le sue forme, sottolineare il suo ruolo nei diversi atti dell'intelligenza, il suo intervento nello studio della natura; mostrare infine come l'immagine gli permette di affrancarsi, di esprimersi liberamente in una materia che non più gli resiste» [121].

La vita interiore delle immagini – quasi un kantiano «libero gioco» dell'immaginazione – permette la creazione di quel mondo integralmente spirituale che è l'universo dell'arte, sintesi «geniale» dei movimenti vitali e multiformi delle immagini dello spirito. Il genio, vivente unione fra lo spirito e le cose, mostra dun-

que il passaggio incessante e insensibile della natura allo spirito e dello spirito alla natura, il legame fra soggetto e oggetto, fra la bellezza in noi e quella che realizza l'universo sensibile.

Il genio, nel senso più ampio del termine, «e la fecondità dello spirito, è la potenza di organizzare idee, immagini, segni, spontanea mente, senza impiegare i processi lenti del pensiero riflessivo, gli approcci successivi del ragionamento discorsivo» [122]. In questa genialità, che Séailles chiama dell'intelligenza e che mira a un ordine armonico degli oggetti nel soggetto, l'attività spirituale costruttiva si impone in primo luogo nella presenza sensibile, in quella sintesi di sensazioni elementari (tattili, visive, ecc.) che costituiscono la vera e propria sensazione attraverso il corpo senziente, fornendo una base concreta al pensiero che tali «eterogenei» combinerà nella nozione di «oggetto». Lo spirito estende poi la sua vita nella durata collegando fra loro i diversi momenti del pensiero in un'unità, preparata dal – l'unità dei fatti, che ricorda il Tempo e la Durata di Bergson: «così il genio di cui tutto l'essere è slancio (*élan*) verso l'armonia è dappertutto presente» [123].

Il genio non è dunque una «facoltà» specifica dell'arte ma appartiene a tutte le manifestazioni della vita e in primo luogo alla scienza che ne è un'evolutiva «forma superiore». Qualsiasi cosa faccia lo spirito, come affermerà anche P. Souriau, lavora per l'ordine, per mettere una certa bellezza nelle cose: è un «bisogno d'essere» che viene espresso da tutte le metafisiche e da tutte le religioni, una neoplatonica identificazione fra armonia e bellezza che rivela il substrato metafisico del pensiero di Séailles, differenziandolo da quello di Guyau. Il genio è quindi «ordine» e «armonia», stato «normale» dello spirito, segno inequivocabile della sua salute e non, come sostenevano Lombroso e gli antropologi suoi seguaci, una «nevrosi» o una «malattia mentale».

La reazione di Séailles a certo «riduzionismo» di matrice tardo-positivista non vuole tuttavia negare il valore della scienza come prosecuzione della vita, espressione stessa del suo bisogno di ordine e organizzazione, ma solo cercare di comprendere i possibili limiti della conoscenza scientifica. Là dove, riprendendo echi spenceriani, non è più in grado di costruire nella scienza, l'armonia del genio riverserà le sue energie nella fabbricazione

di opere d'arte e mostrerà, nell'energia del suo slancio, incapace di fermarsi, che dalle sensazioni alle leggi più generali dello spirito si pone come sforzo verso l'armonia. Il genio si identifica quindi, come in Guyau, con la vita ma la vita non è mistica capacità di creare bensì l'organizzazione del sensibile attraverso l'intelligenza nella direzione dell'ordine e dell'armonia. Pensare, scrive Séailles, è vivere: «l'uomo vuole vivere e sottomette tutto alle leggi della vita, che non si distinguono dalle leggi del pensiero» [124]. Il genio è l'espressione «vivente» della vita, ciò che fa dell'uomo l'opera più compiuta della vita stessa imponendogli di organizzare e trasformare in qualcosa di vivente tutto ciò che gli proviene dall'esterno per affermare il proprio essere e l'armonia organizzatrice della vita. Il positivista, a parere di Séailles, riprende l'errore degli scettici e vive e pensa solo a patto di non riflettere sulle condizioni che pone per la vita e per il pensiero: vuole con ciò fermare la vita senza comprendere l'impossibilità del suo compito, lo slancio di sviluppo dell'uomo e del mondo non riducibile a mero «fatto». La funzione della riflessione è invece condurre questo slancio verso l'essere, frenandolo se necessario o potenziandolo con la propria fecondità. Vivere è sempre affermarsi: «l'azione sopprime il dubbio», la vita spirituale come attività continua del genio incosciente è la lotta stessa per la vita che aspira all'ordine e che ha nella bellezza il suo risultato e nell'arte la sua evidente concretizzazione.

L'arte, come si è già accennato, nasce da una sensazione che può rinascere nel nostro spirito attraverso «immagini». L'immaginazione quale facoltà «riproduttiva» testimonia, in un'evidente fusione con la memoria, la «durata» dello spirito e la continuità temporale della vita. L'immagine è un «punto vivente» che è parte integrante dello spirito e che spesso si confonde con la sensazione divenendo quasi una «sensazione spiritualizzata». È allora evidente che, nell'unità della vita, nel monismo di Séailles, non vi può essere spazio per distinzioni essenziali e strutturali fra i vari elementi costitutivi dell'esperienza, la sensazione, l'immagine e il ricordo. Le differenze, quando vengono postulate, sono di grado e non, come affermerà Bergson, di «natura». Nell'unità metafisica di uno slancio vitale che è spesso simile a quello di Séailles, Bergson, saprà cogliere, attraverso il metodo dell'intu-

izione, le «differenze» che conducono dalla percezione pura alla memoria pura, dalla visione pratica del mondo al coglimento della sua realtà ontologica, quando Séailles, invece, vede nella continuità solo la garanzia dello sforzo finalistico – prospettiva assente in Bergson – dell'azione creatrice del genio nel suo stesso ordine armonico, armonia che può, in certi suoi aspetti, ricordare quella di Ravaisson.

L'immagine non è tuttavia in Séailles una realtà inerte ma si prolunga in movimento, interviene nel mondo delle forze attraverso movimenti che danno loro l'energia propria dello spirito. La vita stessa è caratterizzata dal movimento, dall'azione fisiologica, dal muoversi del corpo e dei suoi organi: «in questo rapporto fra l'immagine, lo spirito e il movimento è contenuto il germe dell'arte» [125].

Le immagini non rimangono infatti isolate e distinte ma attraverso il movimento si organizzano nell'unità di forme visibili, «espressioni dei sentimenti e delle idee che dominano la coscienza»: se immaginare è vivere «ogni uomo, a gradi diversi, è artista» [126]. Gli oscuri bisogni dell'organismo, le percezioni sensibili, i ricordi e le emozioni, quindi tutta quanta la vita psicofisiologica, suscitano corrispondenti immagini che, a loro volta, cercano di costruire un corpo che le simbolizzi concretizzando i movimenti cui danno luogo.

L'immagine non è dunque semplice «riproduzione passiva» delle cose: ha in sé la vita psicologica e sociale di chi immagina, le sue abitudini e le sue profonde emozioni in «corrispondenze simboliche» che ricordano il non citato Baudelaire, così come precorrono il romanzo proustiano o, in ambito filosofico, le *rêveries* di Bachelard o gli a priori dell'immaginazione di Dufrenne: le «cose» sono cariche di immagini e di metafore involontarie, l'oggetto che contempliamo non è mai solo ma vive su uno «sfondo», «e compreso in un quadro la cui bellezza dipende dalle ricchezze interiori e dal genio poetico che le ordina» [127]. È questo il *rêve reel* che sta a base della creazione artistica e che permette di vedere le cose nella ricchezza delle immagini che risvegliano e di cui si circondano. In ciascuno di noi vive un poeta nascosto perché in ogni spirito – grazie alle «corrispondenze» – si compone una «poesia incomunicabile» che, attraverso l'i-

immaginazione, trasforma la natura e la vita, anima le cose e dà loro un senso, un'espressione, un linguaggio. L'immagine è in primo luogo legata al ricordo e al suo alone poetico che si radica nell'infanzia individuale e nelle speranze che costituiscono nell'uomo un poema interiore di desideri o ispirate tensioni desideranti.

All'immaginazione individuale si affianca un'immaginazione collettiva, correlata a quella che opera nell'organismo, poiché la società è essa stessa un organismo, composto di individui più o meno indipendenti, con una sua vita fisica, i suoi organi e le sue funzioni, la sua stessa intelligenza e immaginazione in cui si esprimono i desideri, i sentimenti e i sogni di ciascuno. Come aveva sostenuto Guyau, la vita è essenzialmente sociale perché la società è una forma di vita che continua la natura all'interno del divenire e degli accadimenti storici. La concezione della società e delle sue formazioni sovrastrutturali, morale e religione in primo luogo, denota quella che oggi si direbbe una concezione «laica», comunque legata all'illuminismo e al positivismo; la religione è infatti considerata il prodotto del lavoro di molte immaginazioni individuali «contagiate» da una medesima ispirazione come in una «poesia collettiva».

L'immaginazione creatrice – individuale e sociale – è dunque, in sintesi, il genio interiore che dispone a suo piacimento una materia spirituale che è il proseguimento stesso della natura. Le immagini riproducono il mondo ma vivono realmente solo attraverso lo spirito obbedendo al suo movimento e seguendone le leggi. Ciò rende la vita una «perpetua poesia» che «trasforma tutte le cose attraverso le immagini di cui essa le circonda e che sembrano raggiarne», una poesia che è la legge della vita interiore e non un miracoloso prodotto di una sovranaturale ispirazione. L'immaginazione è inoltre, con alcuni richiami kantiani, ciò che media il rapporto fra corpo e spirito:

«l'immagine è ancora la sensazione e già se ne distingue: materia per la sua origine, spirito per la sua vita tutta interiore, essa unisce il mondo e il pensiero» [128].

Al di là tuttavia di tali impliciti accenni kantiani, Séailles insiste sulla produttività della vita quale indistinto principio moni-

stico in cui si confondono, a differenti livelli, il genio, la scienza, l'intelletto, la morale, la religione, la società, l'immaginazione e la poesia. In tale contesto, l'immaginazione acquista la funzione predominante di allargare l'ambito della mera sensibilità costruendo realtà spirituali oggettive e autonome; come in Dilthey è creatività che possiede un *Lebensgefühl*, un «sentimento della vita» con i suoi oggettivi processi di formazione spirituale. La vita non è infatti incoscienza e spontaneità ma armonia che si compone in elementi organizzati: il sentito della vita presente alla coscienza «si rappresenta in un corpo di immagini attraverso un lavoro analogo a quello in cui la natura costruisce un corpo vivente» [129]. L'immaginazione creatrice è quindi, nella sua stessa naturalità, il genio che dirige il pensiero scientifico verso la verità, la cui strada si identifica con quella della vita.

L'immaginazione crea attraverso *i* movimenti del corpo, attraverso una «memoria motrice» che partecipa alla vita interiore dei ricordi e agli atti armonicamente organizzati del nostro corpo, che è la vita nel suo intimo divenire di tensioni ed impulsi costruttivi. Il genio ha quindi a disposizione una materia che da lui non si distingue e per affermare la propria autonomia e libertà deve costruire un suo mondo specifico che realizzi la sua potenza e, insieme, manifesti la realizzazione piena della vita e delle sue immagini. Questo mondo è il mondo dell'arte che la vita crea «per possedersi nella sua pienezza» in un gioco che offre «lo spettacolo e l'illusione di una natura tutta spirituale» [130].

Così come «il genio non è un mostro», l'artista non ha bisogno di nuove e speciali «facoltà»: in lui si producono i fenomeni caratteristici dell'uomo, le immagini che con i loro movimenti si realizzano in uno slancio che dà forma alla materia sensibile. Il genio suppone soltanto dei sensi «delicati», una vasta memoria, un'«immaginazione insieme viva e tenace, che lasci alle sensazioni la loro freschezza e la loro intensità, una sensibilità squisita, che vivifichi la natura e mischi agli elementi la poesia dello spirito in cui vivono» [131]. In tal mondo delle immagini l'artista poi raccoglierà, secondo il suo temperamento e la sua posizione nella vita collettiva, quelle che risvegliano il suo sentimento: da questi elementi, in rapporto con la sua natura, a poco a poco si compone un mondo che non è il mondo reale ma quello specifico dell'opera d'arte.

L'opera d'arte non è quindi, malgrado alcune influenze spiritualiste, né la dimostrazione di una tesi filosofica, né l'imitazione della natura, né l'apparizione dell'idea o di una pura forma: è una concreta costruzione della vita che nasce dall'emozione di un artista in cui si confondono e interagiscono idee, sentimenti ed immagini che, vivendo insieme nello spirito, si organizzano in sentimento e, successivamente, in una forma vivente. L'opera d'arte – scrive Séailles – «si fa pensandovi sempre, anche quando non vi si pensa», nell'organizzarsi delle immagini e delle idee in un libero movimento della vita che tende a una forma armoniosa.

Il complesso processo costruttivo del genio si verifica tuttavia solo perché l'artista è «lavoratore», capace di concentrare tutte le proprie forze in ciò che sta facendo, forze che fisiche quanto intellettuali, spirituali e naturali, in una parola forze vitali che si sintetizzano nell'atto unico e geniale dell'ispirazione

«la gioia dell'artista nel momento dell'ispirazione è la gioia di vivere, di sentire insieme tutte le proprie forze e di trovare per un istante in questo accordo perfetto dell'essere interiore l'illusione di una vita divina» [132].

L'opera d'arte è in primo luogo un'idea confusa, un'emozione intensa e indeterminata che si «segmenta» nella vita dello spirito trasformando in forma vivente le immagini e le idee; è anche, tuttavia, un sentimento dell'artista che risveglia analogo sentimento nello spettatore che «sente» e «prova» l'opera ancor prima di giudicarla. La personalità dell'artista è un altro fattore che non va sottovalutato: bisogna infatti considerare il contesto sociale in cui vive, la sua stessa «tipicità psicologica» [133], la sua vita fisiologica e spirituale. Questi fattori positivi e concreti nulla tolgono all'essenza «disinteressata» dell'opera d'arte che, contrariamente a quanto aveva sostenuto Guyau, è considerata da Séailles un «lusso» della vita, un gioco, uno specchio in cui la vita si presenta e in cui, guardandosi, contempla la bellezza. L'arte non cerca l'oggetto al di là dell'immagine, che, nella sua intrinseca armonia, è sufficiente perché, nel movimento, si costruisca il suo «gioco» di apparenze. Il movimento è la «lingua attraverso cui l'artista parla, una lingua di linee, di suoni, di colori, quella lingua dei movimenti

multipli della mano, dell'orecchio» che è «più della lingua del suo spirito»: «è la lingua del suo corpo, la lingua di cui tutta l'organizzazione fisiologica e psicologica è lo strumento, è più della sua lingua materna, è il suo linguaggio naturale» [134]. L'analisi del genio è quindi un'anatomia del corpo vivente, del corpo dell'artista che lavora e che acquista genio solo lavorando, attraverso quel «sentimento» della vita che è, nell'arte, il lavoro. Solo così operando l'artista si costruisce uno «stile», ovvero il pensiero visibile nella sua espressione che appartiene alla vita dell'autore e della società nelle stratificazioni delle sue componenti. L'artista è «l'artigiano della sua anima» e la sua genialità consiste nell'unità creativa che riesce a porre fra sentimento, concezione ed esecuzione: «l'opera eseguita è lo spirito visibile nel corpo che si è creato» [135].

La psicologia del genio di Séailles, che ha in sé elementi dell'estetica di Kant come di quella contrapposta di Guyau, si conclude dunque con un interrogativo sull'essenza della bellezza. Proprio la non risposta a questa domanda ha originato, fin dal primo apparire dell'*Essai sur le génie*, varie critiche riconducibili a una sola ripetuta accusa: il pensiero di Séailles è opera di poesia che non può contribuire alla fondazione di una «scienza estetica». Come Guyau egli è un poeta, un poeta che come tale va letto e apprezzato, ma che non è possibile «prendere sul serio». Scrive testualmente Mustoxidi:

«La reazione contro la corrente scientifica che presentano i sistemi di Guyau e Séailles ci sembra non apporti nulla di nuovo né di fecondo all'estetica. Essa offre delle opere, brillanti per l'immaginazione o per le loro forme poetiche, piacevoli da leggersi, ma pressoché nulle dal punto di vista della conoscenza della vita estetica dell'uomo» [136].

Critiche di tal genere – che sembrerebbero lasciare non molto margine alla discussione – potrebbero peraltro venire vanificate solo ricordando l'influenza importantissima di Guyau e Séailles sull'estetica contemporanea e l'oblio in cui sono invece cadute le meditazioni di filosofi dal linguaggio maggiormente «accademico». Ciò, beninteso, non significa che le critiche rivolte a Guyau e Séailles da Mustoxidi o Lémaitre non abbiano

alcuna validità. Quest'ultimo, per esempio, nota giustamente che Séailles dimentica di indicare il «criterio» del genio, il cui concetto è senza dubbio considerato con eccessiva «larghezza» e sostanzialmente identificato con la vita, nozione monistica che dovrebbe spiegare «tutto» e che, proprio per tal motivo, rischia di spiegare poco o nulla.

La «vita», tuttavia, in quanto concetto filosofico, ha una sua tradizione che, pur non volendo in questa sede esaminare nella sua completezza, non può neppure venire liquidata come residuo di un confuso misticismo monistico: Nietzsche, Dilthey, Simmel, Lukacs ed ancora prima Schopenhauer vedono in essa il principio dell'attività, il punto d'unione della realtà esteriore e della nostra soggettività psicologica, il vivificarsi in forme e idee della tentacolare vita della natura. Vi è inoltre, su questo problema, una «tradizione» francese, completamente slegata da quella germanica, con cui Guyau e Séailles implicitamente si confrontano: le filosofie di Cousin, Jouffroy e Sully-Prudhomme, quel «naturalismo romantico» da cui senza dubbio scaturisce in Francia sia la nozione di vita sia quella, ugualmente importante per Basch e Bergson, di «simpatia».

Cousin infatti, già dal 1818, parla di «analisi psicologiche» e di studio dello «stato dell'anima» come punto di partenza per l'estetica [137]. Jouffroy, che Souriau considera colui che, ben prima di Lipps e Volkelt, ha dato all'*Einfühlung* un valore estetico, fonda, nel 1822, la propria estetica sui concetti di «simbolo» e di «simpatia»: «il mondo non è che un simbolo materiale che permette alle forze di parlarsi e di conversare fra loro, di esprimersi a suo favore in qualche linguaggio e di comunicare le une con le altre» [138]. Il sentimento estetico fondamentale è il «sentimento simpatico», la «disposizione dell'anima umana a riprodurre o a ripetere in sé gli stati della natura vivente che gli oggetti esteriori gli suggeriscono» [139]. Sully-Prudhomme, infine, per molti versi continuatore di Jouffroy, scrive la sua opera più importante – *L'expression dans les Beaux-Arts* – nel medesimo anno (1883) dell'*Essai sur le génie* di Séailles e considera la «simpatia» non solo, come Jouffroy, come una «forza» ma in quanto rapporto d'infusione del soggetto nell'oggetto. In questo senso getta le basi per una psicologia che ha vari punti in comune con quella del vita-

lismo ma che le è decisamente inferiore per l'assoluta indifferenza nei confronti della lezione positivista di ridimensionamento dell'esaltazione romantica dell'espressività soggettiva.

Questi riscontri storici, se inseriscono in un dibattito nazionale il pensiero di Séailles e Guyau, non considerano tuttavia che esso si pone anche nel contesto di un discorso che coinvolge l'intera filosofia europea dell'ottocento post-positivistico sulla possibilità di costruire un metodo e un apparato concettuale per scienze quali la psicologia e la sociologia che, pur essendo nate come specifiche discipline scientifiche in ambito positivista, non possono più venire ridotte a una matematizzazione assoluta o ad una obiettivazione naturalistica. L'estetica, considerata come disciplina psicologica e sociologica, sembra porsi, almeno in Francia, quale crocevia sintetico in cui tali scienze mostrano la loro specifica autonomia di «scienze dell'uomo», con un proprio metodo e con un loro caratteristico contenuto epistemologico. Nell'organizzazione di tale discorso filosofico, Guyau è Séailles (e in seguito Delacroix e Lalo) superano l'accademismo delle «filosofie del bello» e il positivismo «sperimentale» e riduzionistico inserendosi, quasi senza consapevolezza, nel dibattito filosofico europeo sulla fondazione delle scienze dell'uomo e dell'estetica come loro «introduzione» generale quale scienza della sensibilità corporea e della «vita» che si oggettivano nella società e nella storia attraverso le opere d'arte. Questo dibattito – ovviamente fondamentale per la costituzione della moderna estetica filosofica – nasce dalla dissoluzione delle problematiche positiviste, derivato dalla loro incapacità metodologica a comprendere la vita della coscienza e dei suoi «vissuti», così come della società nel molteplice delle sue strutture costitutive. Si tratta invece, come in Dilthey, di considerare in una nuova luce il mondo dell'esperienza interna nel suo rapporto «produttivo» nei confronti dell'esperienza esterna, tenendo sempre presente che «la vita spirituale di un essere umano è una parte, isolabile solo per astrazione, dell'unità vivente psico-fisica in cui si configura una esistenza e una vita umana. La realtà di fatto che costituisce l'oggetto delle scienze storico-sociali, è il sistema di questa unità di vita» [140].

Séailles infatti, come Dilthey (che, in modo indipendente, fa simili osservazioni sul genio), si rende conto che la coscienza

«non è tutto il pensiero» poiché il lavoro dell'artista è sottomes-
 so a procedimenti corporeo-istintivi che rendono la vita dello
 spirito la vita stessa del corpo. Il corpo dunque e «artista», è al-
 l'origine del significato dell'arte e del genio, apre le strade per
 entrare nelle sfere interiori e nel contempo intersoggettive del
 sentimento e dell'affettività in genere. E questo ruolo del corpo
 in movimento come potenza continuamente creante avrà, al di là
 dello stile poetico di Séailles, un'importanza centrale nella filo-
 sofia e nell'estetica francesi del Novecento da Segond a Alain,
 da Bergson a Merleau-Ponty e Dufrenne. La vita è quindi un'u-
 nità psico-fisica che si identifica con l'attività del genio come
 «tendenza primitiva» e «desiderio incessante», principio che
 comanda ogni nostra attività, intellettuale, volitiva, passionale
 ed emotiva, ogni atto della percezione, della fantasia o della me-
 moria. La vita è una realtà che, costruendo il mondo visibile nel-
 la molteplicità delle sue dimensioni, annulla in sé ogni distin-
 zione fra l'estetico e l'extraestetico e tende comunque verso l'o-
 rdine, l'armonia e la bellezza. Il genio quale «facoltà della vita»
 è quindi un complesso accordo fra i fenomeni interni, i senti-
 menti, le immagini, le idee e i movimenti, accordo che si rivela
 nella sua massima espressione nell'opera d'arte, alla cui forma-
 zione, di conseguenza, concorrono elementi sociali, psicologici
 e fisiologici fusi in questa «connessione interna». La produttività
 del genio non deriva da un'ispirazione metafisica ma dal lavoro,
 che è una «fatalità organica», il meccanismo predisposto da un
 istinto, una «lunga pazienza» che esiste solo attraverso «lo sfor-
 zo continuo, attraverso un lavoro che assorbe, esclusivo, spinto a
 volte sino all'oblio di vivere» [141]. Il bello, prodotto di questo
 «genio operaio», non è dunque né nella natura né al di fuori di
 essa: è spirito che possiede le sue «leggi viventi», e «la vita del-
 lo spirito comunicato» che ripugna «le definizioni esclusive e ri-
 gide» e che non può quindi venire ridotto a pura e semplice
 «forma» opposto a una «materia». Esse, infatti, si confondono,
 «il razionale diviene sensibile, tutto si fa da sé senza sforzo, gli
 elementi sembrano essersi uniti, concentrati in un movimento
 naturale e spontaneo per la gioia di realizzare qualcosa di mi-
 gliore»: «nell'arte il corpo non si distingue dallo spirito, le im-
 magini dall'idea» [142].

Nel monismo della vita la bellezza, che è armonia, vede in sé la sintesi «geniale» del soggetto e dell'oggetto. Si tratta dunque, come si verificherà cinquant'anni più tardi con Dewey, di un monismo nient'affatto ontologico o storicistico ma che vede nell'esperienza come interazione fra uomo e mondo presente in ciascun atto soggettivo un momento energetico che produce stabilità e ordine, ciò che Dewey chiama la «qualità pervasiva» dell'esperienza «che collega tutti gli elementi definiti, gli oggetti di cui siamo focalmente consapevoli, facendone un tutto» [143] e che per Séailles è l'attività costruttiva del genio come espressione della vita.

È chiaro che in questo contesto monistico sarà impossibile delineare una differenziazione strutturale ed essenziale fra l'oggetto estetico e l'opera d'arte, che sono soltanto gradi diversi del medesimo movimento geniale di produttività della vita. Inoltre, la finalità ultima dell'opera di Séailles sembrerebbe essere, anche se in modo non perfettamente giustificato, «extraestetica». L'arte, infatti, è «il gioco» che dà l'immagine o il presentimento di una «vita divina»: riconciliando tutte le potenze interiori, confondendo la natura e il pensiero, la materia e lo spirito, facendo dei contrasti e delle opposizioni gli elementi stessi dell'armonia, l'arte «dà allo spirito la gioia anticipata di quella vivente concordia, di quell'unità senza confusione, di quella concentrazione suprema che acquisterebbe la natura realizzando Dio» [144]. Con implicita analogia alla kantiana *Critica del giudizio*, l'arte è il «simbolo» di un ordine morale intersoggettivamente comune e comunicabile attraverso il «gioco» sensibile di un oggetto armonico e compiuto quale l'opera d'arte. Ciò non significa, dunque, che Séailles si opponga a Guyau considerando l'arte «non seria» e mero «gioco» fine a se stesso. La differenza più notevole sta piuttosto nel fatto che, come nota Harding, per Guyau il genio è ben più caratterizzato come un intenso potere di simpatia e sociabilità, come un 'anticipazione della società del futuro, mentre in Séailles esso è in generale più vicino all'indistinta «simpatia» di Jouffroy o Sully-Prudhomme. L'interesse sociologico e psicologico di Séailles è inoltre maggiormente rivolto – come risulta chiaro dagli articoli raccolti in *L'origine et les destinées de l'art* – verso una psicofisiologia organicistica e, in ultima analisi, romantico-spiritualista che vede il proprio culmine nell'ordine e nell'armonia [145].

Séailles non è stato quindi in grado di approfondire in senso sociologico le intuizioni di Guyau né supera quel concetto «formale» di perfezione che costituisce il limite più grande dell'estetica francese di fine Ottocento; è tuttavia, ugualmente, uno dei maggiori studiosi dell'epoca, non paragonabile ai vari «accademici» premiati e lodati dai filosofi del tempo ma considerati «cretini» da Flaubert [146]. Séailles infatti non vuole determinare un'ideale «bellezza assoluta», che già appare, per esempio a Tolstoj, estranea alla vivente realtà dell'arte, ma comprende, insieme a pensatori di differente formazione e decisamente orientati verso un'estetica di matrice positivista e sperimentale quali Helmholtz, Taine, Guyau, Chevreul, SullyPrudhomme, Henry, Spencer o Fechner, che l'estetica, come afferma M. Griveau nel 1901, non è solo una nuova scienza ma una *science à faire*. Scienza e poesia non sono affatto, per questi autori, «termini inconciliabili» e «irriucibili l'uno all'altro»: «uno stesso oggetto suggerisce insieme *emozione* e *nozione*, informa ed esprime: è nello stesso tempo *realtà* che bisogna conoscere e *bellezza* – o *bruttezza* – che si deve sentire» [147]. L'estetologo deve perciò «fare la prova» e, senza rinunciare al «piacere ingenuo» che l'arte può offrire, impegnarsi a penetrarne la complessità utilizzando sia le scienze della natura sia quelle dello spirito: per l'*esthéticien*

«il cielo della bellezza diviene un campo di esplorazione molto arduo; senza privarsi del mondo e senza voler privare gli altri dello spettacolo ingenuo dell'arte o degli splendori naturali, egli cerca di penetrare le segrete risorser, e calcolare le orbite e le distanze, i gradi di attrazione o di repulsione, e scoprire, sotto il movimento apparente che fa il grazioso o il sublime, le leggi del movimento reale, psichico o plastico» [148].

«Sfera» non ha qui solo un significato metaforico: l'arte è quell'universo completo dove si incontrano le scienze e, nel caso particolare di Séailles, dove psicologia e metafisica pongono le premesse per un 'unione che si realizzerà pienamente all'interno della filosofia di Bergson.

5 – Psicologia del genio e immaginazione creatrice



L'estetica di Séailles, in particolare per quanto concerne la concezione dell'arte come «gioco d'immagini», è punto di partenza anche per l'opera di Frederic Paulhan *La mensonge de l'art*, pubblicata nel 1907. Paulhan, psicologo che considera la vita psichica come una composizione di elementi, *essayiste* svincolato dall'ambiente universitario ma che opera, con Ribot, Séailles stesso e vari specialisti di psicologia e sociologia, all'interno dell'importante e prestigiosa «Revue philosophique», incentra il proprio interesse sullo statuto sociale e morale dell'opera d'arte considerata nel suo valore «ideologico», e quindi «menzognero», tendente cioè al nascondimento della realtà «reale»: una concezione pessimista dell'anima umana che forse non è estranea alla lettura di Schopenhauer. La vita dell'umanità, sostiene, è resa possibile da grandi funzioni sociali quali l'arte, la religione e la scienza che dirigono l'uomo ingannandolo. Nell'arte, infatti, non vi è nulla di assoluto o eterno: essa, radicalizzando il pensiero di Séailles e Guyau, è una funzione sociale dell'atteggiamento dell'uomo che tenta di ricostruire un'armonia inesistente fra l'uomo stesso e il suo ambiente circostante. La «menzogna dell'arte» deriva quindi dall'evocazione di un insieme di elementi psichici, idee, sensazioni, movimenti che, invece di adattarci alla realtà esteriore, ce ne distaccano e, per certi versi, ce ne isolano. L'estetica, come avevano affermato i suoi predecessori, è sempre in rapporto con la fisiologia, la psicologia e la sociologia ma il suo statuto e quello di un mondo che, attraverso tali mezzi «reali», costruisce un universo al di là della realtà, una vita «falsa» che ricopre d'ombre la realtà quotidiana. L'arte non è né conoscenza né trasformazione del mondo né, aggiungiamo, un suo rispecchiamento ideologico ma una sua progressiva soppressione attraverso una menzogna. L'arte, come il gioco, ma senza con questo assimilarsi, nasce dal

«fatto primitivo» del disaccordo fra lo spirito e le condizioni della sua attività.

Ogni attività umana, ogni avvenimento od ogni fatto può, peraltro, divenire materia d'arte così come vari tipi di oggetti, anche se prodotti industriali, non differiscono fra loro in modo assoluto. Il campo dell'artisticità non è infatti determinato dagli oggetti ma coincide totalmente con ciò che Paulhan chiama *attitude artiste*, è che è una «contemplazione disinteressata» di un insieme armonizzato di percezioni, di immagini, di sentimenti. La bellezza di un'opera d'arte è soltanto un'invenzione umana che corona l'edificio artistico ma non ne è il fondamento. Su queste basi di critica ideologica Paulhan, a nostro parere con estrema consapevolezza, smantella il plurisecolare sistema delle «arti belle» e allarga il campo dell'arte un'arte che non può più usare la maiuscola – alle cosiddette arti minori quali l'arte ornamentale, l'arte industriale, persino l'arte culinaria e anche un'arte «primitiva» nascosta nella *rêverie*, in una *rêverie* «muscolare» dove il gesto è una traduzione esteriore di uno stato psico-organico: seguendo Binet e lo stesso Ribot, Paulhan è infatti un sostenitore del parallelismo «psico-fisico» oltre che dell'associazionismo degli stati psichici. L'arte infatti, pur concretizzandosi in una materia, ha la sua origine, come in Séailles, solo nel mondo interiore: «l'essenza nell'arte è la creazione, la realizzazione non al di là ma in uno spirito, del mondo fittizio sostituito al mondo reale» [149]. La «creazione interiore» è ciò che Paulhan, con un termine che avrà grande fortuna da Delacroix e Bachelard, chiama *rêverie*, il mondo immaginario in cui intervengono, in proporzioni variabili, il ricordo, l'imitazione, le suggestioni e l'immaginazione creatrice. Anche se non è sempre artistica, questa *rêverie* soggettiva e psicologica – con i suoi sentimenti ed emozioni – è la materia stessa dell'arte, che a sua volta la fissa, la prolunga e cristallizza, la estende a una dimensione eminentemente sociale. L'arte ha infatti cause ed effetti sociali: le forme dell'arte derivano dal mondo reale e vi ritornano anche se la sua stessa ragione ultima

«è isolarci dalla vita, suscitare in noi una vita artificiale e fittizia, armonizzata in se stessa, ed a causa di ciò, morale in se

stessa, ma al di fuori del sistema della vita, immorale in rapporto all'insieme degli esseri» [150].

L'arte, anziché essere il prodotto della vita come in Guyau e in Séailles, si oppone ad essa ed alle grandi funzioni dell'uomo, alla scienza, alla morale, all'industria, all'attività sociale, alla politica e a tutte le tecniche in genere; diviene quasi «fine a se stessa», un *divertissement* nel senso pascaliano del termine, un'immoralità di fronte alla morale sociale. Questa immoralità di essenza non è tuttavia in Paulhan né categorica né assoluta perché l'arte salva il proprio valore morale testimoniando la disarmonia fra il mondo e l'uomo. Essa appare dunque, in una conclusione che torna ad avvicinare Paulhan a Séailles, come «una ricerca di armonia, un bisogno di sistematizzazione che produce il disaccordo»: «l'immoralità essenziale dell'arte è una conseguenza della sua essenziale moralità» [151]. Questa possibile salvezza dell'arte da parte della «ragion pratica» certo non invalida il processo della sua genesi, che la vede nascere dall'interruzione e dall'impotenza della vita reale e pratica, da una discordanza primitiva che si impone alla vita e la invade. Il mondo dell'arte come «alterità» non nasce tuttavia, in Paulhan, da una dialettica coordinata di fenomeno ed essenza o apparenza e realtà; è invece, con un'influenza bergsoniana da non sottovalutare, il risultato di un sentimento, di una *rêverie*, di un'energia non direzionata verso scopi pratico-utilitari. L'arte è «inutile», non soddisfa alcuno dei bisogni materiali dell'uomo né accresce la sua conoscenza o dignità morale: è un bisogno «emotivo» che sorge da una frattura fra l'io e il mondo, da una *trennung* che viene postulata come a priori senza ricercarne le cause genetiche. Pur uscendo dagli schemi retorici e neoplatonizzanti delle estetiche accademiche e pur accettando, in questo senso, alcuni insegnamenti di Séailles, il pensiero di Paulhan non pone alcuna valida premessa per una teoria estetica di carattere scientifico, esito forse naturale per chi volesse analizzare nel profondo le intuizioni di Guyau e Séailles.

L'aspetto più importante dell'estetica di Paulhan non è quindi da ricercare nella definizione dell'arte come «menzogna» ma nella teoria dell'invenzione e del genio che, ispirandosi a Guyau, Séailles e Ribot, delinea in due saggi del 1898 pubblicati dalla «Revue philosophique». In ciascun fatto psicologico, affer-

ma Paulhan precorrendo Delacroix, vi è sempre una parte d'invenzione e una parte di istinto che, uniti, trapassano nel genio, pienezza dello spirito. Con ripresa quasi letterale del pensiero di Séailles, l'invenzione è definita come una risposta pronta e vivace, attraverso un lavoro lungo e faticoso, della totalità dell'organismo fisico: qualsiasi creazione intellettuale – non di necessità artistica – è il risultato di un'idea sintetica fornita dalla nuova combinazione di elementi preesistenti nello spirito con un nuovo elemento che permette la loro sintesi, il loro processo di trasformazione simbolica. Uno di questi caratteri – non generale ma così diffuso da apparire essenziale – è l'affettività, il sentimento, soggettivo o intellettualmente mediato, che mette in moto l'immaginazione creatrice e, nell'arte, permette di sostituire alla realtà vera una realtà ideale costituita da un complesso gioco spontaneo di immagini e idee. Ciò significa – con un'intuizione che verrà ripresa da H. Delacroix, legato anch'egli all'ambiente «psicologico» della «Revue philosophique» – che l'invenzione vera e propria è l'ultimo momento di un processo che tenta di portare nel compimento di una sintesi sistematica e intellettuale vari ed eterogenei elementi. E, come in Séailles, essa non si limita alla produzione di oggetti artistici o concetti scientifici ma vive in tutti i fenomeni psicologici e fisiologici, in tutte le cellule vitali del nostro organismo, nella stessa intera comunità sociale. È il pensiero di Th. Ribot che, a parere di Paulhan, porta a compimento scientifico l'analisi psicologica del processo creativo. Egli infatti comprende, sintetizzando i vari concetti di estetica fisiologica e psicologica dell'Europa di fine Ottocento, che l'invenzione creatrice è un procedimento che si sviluppa attraverso una fase puramente fisiologica, una istintuale psicofisiologia e infine una psicologica, che costituisce, propriamente, l'immaginazione creatrice.

Paulhan è tuttavia dell'opinione che la teoria dell'invenzione ribotiana vada «complicata»: essa non è soltanto la tendenza armonizzante dello spirito ma possiede, come aveva notato P. Souriau, vari elementi di disordine e conflitto: «l'invenzione esige un funzionamento a volte logico e a volte illogico dell'intelligenza» [152]. Logico perché l'invenzione è pur sempre una «sistemizzazione» e illogico perché esige anche delle «dissociazioni»,

delle «rotture di abitudini» e dei «conflitti». Ciò malgrado, è evidente che, accanto a Séailles, P. Souriau e Guyau, oltre che allo stesso Paulhan, vada posto, fra gli ispiratori della più matura estetica psicologica novecentesca, l'intero pensiero di Theodule Ribot, uno dei principali protagonisti della filosofia francese di fine Ottocento: oltre a proseguire la migliore tradizione del positivismo «classico» di Comte, Taine e Bernard, è il fondatore della psicologia sperimentale francese (di cui ha la cattedra alla Sorbona nel 1885) e il maestro attento e rigoroso di un'intera generazione di psicologi. Particolarmente importante è il suo *Essai sur l'imagination creatrice* pubblicato nel 1900. Tale lavoro, infatti, che è tra gli obiettivi critici di Bergson per le sue decise posizioni antimetafisiche, ha il merito di aver fatto conoscere in Francia la contemporanea psicologia tedesca e inglese ampliando il campo culturale del cosiddetto positivismo e riprendendo, su basi scientifico-sperimentali l'estensione di Séailles della potenza del genio all'intero ambito della creatività, non limitandolo quindi all'arte e alla scienza. È così ovvio che l'opera di Ribot eserciterà un'influenza esterna sull'estetica anche se, di per sé, mostra la specificità dell'immaginazione creatrice, vedendola all'opera in tutti i campi, dalle invenzioni meccaniche e militari alle istituzioni religiose, sociali e politiche.

Il principio fondamentale dell'immaginazione creatrice è costituito dall'unione del movimento, che appartiene ad ogni rappresentazione come sua tendenza all'obiettivazione esteriore, con un fattore «nuovo» e originale di carattere intellettuale, affettivo o incosciente. In tal modo ogni emozione si concretizza in un'idea o in un'immagine che le dà corpo: «questo principio di unità, centro di attrazione e punto d'appoggio di ogni lavoro dell'immaginazione creatrice, cioè di una sintesi soggettiva che tende a divenire oggettiva, è l'ideale», ovvero «una costruzione in immagini che deve divenire una realtà», «l'ovulo che attende d'essere fecondato per dare inizio alla sua evoluzione» [153]. Così strutturata in generale, l'immaginazione creatrice si specifica in tre forme costruttive, una «abbozzata», primordiale e originale, che compare nel sogno prima e nella *rêverie* poi, una seconda «fissata», che comprende le creazioni mitiche ed estetiche, le ipotesi

filosofiche e scientifiche e un'ultima, infine, «obbiettivata» che appare nelle invenzioni pratiche, meccaniche, industriali, militari, sociali o politiche.

Al di là dunque della veste scientifica del discorso, l'immaginazione creatrice, pur non essendo, come in Guyau, un istinto creatore, si identifica con una tendenza vitale, con una potenza onnipotente di costruzione di immagini, con un'attività «mitologizzante» attraverso cui essa «penetra la vita tutt'intera, individuale e collettiva, speculativa e pratica, in tutte le sue forme: essa è dappertutto» [154].

È allora chiaro che le differenze fra i pensieri di Guyau, Séailles, Ribot e Paulhan vanno ricercate, più che nei principi generali, all'interno delle pieghe culturali e metodologiche di ciascun discorso; comune a tutti, infatti, è la considerazione aspecifica del genio creatore e la connessione fra la sua psicologia e una teoria dell'immaginazione e del sentimento, problemi che costituiscono il comune substrato del pensiero post-positivistico francese e che influenzeranno a fondo lo stesso Bergson. In questo contesto, il pensiero di Ribot appare caratterizzato da un'esigenza di ricerca di genere empirico-sperimentale sulla realtà psicologica dell'affettività. Esiste infatti, a suo parere, una forma di immaginazione creatrice che raccoglie e combina gli stati affettivi dando origine alle opere d'arte musicali. Opponendosi al formalismo di Hanslick, Ribot sostiene che la musica è in primo luogo il risultato dei sentimenti soggettivi dei compositori, siano essi incoscienti, coscienti od analitici. I sentimenti si organizzano nella musica poiché «il lavoro creatore è anche organizzatore, esso trova ed insieme coordina» [155], obiettiva sentimenti soggettivi attraverso serie di immagini variamente coordinate. Con prospettive tratte dall'estetica sperimentale tedesca (Grosse) ed inglese (Spencer e Grant Allen), Ribot, affermando che la musica «traduce» delle emozioni, giunge a delineare, contemporaneamente a Bergson e con un metodo opposto, l'esistenza di una «memoria affettiva» e di un «sentimento estetico» che esprimono il piacere stesso dell'agire, del movimento corporeo all'interno di un contesto sociale [156].

Si dovrà dunque notare che non ha più molto senso definire tali posizioni «positiviste»: esse, pur derivando dallo sperimentalismo teorizzato dal positivismo, si pongono ormai nel conte-

sto autonomo della fondazione scientifica di una nuova scienza psicologica, che trova fra i suoi problemi nodali quelli dell'immaginazione e dell'invenzione. Ribot non ha dunque una posizione «riduzionista» – come l'accusava Bergson, che tendeva ad annullare le «differenze», da cui è costituita la vita di coscienza, e che egli stesso afferrava in *Matière et mémoire*, nell'unità ontologica della durata interiore – ma semplicemente analitica, sia pure non priva di alcune ingenuità e; peraltro, senza velleità di instaurare una compiuta teoria estetica. Criticabile, piuttosto, così come in Séailles e Paulhan, è il suo tentativo di limitare la realtà della coscienza soggettiva al «fatto» della sua vita psichica, cadendo così in quel difetto che Husserl, negli stessi anni, coglie nelle psicologie tedesche, che pongono decisamente da parte «ogni analisi diretta e pura della coscienza – ossia la descrizione o analisi, sistematicamente condotta, dalle datità che si offrono nelle diverse direzioni possibili della intenzione immanente – in favore di tutte le fissazioni indirette dei fatti psicologici o psicologicamente rilevanti» [157]. Si può quindi dire che la «psicologia sperimentale non è che un metodo per stabilire fatti e regole psicofisiche rilevanti, che però; senza una scienza sistematica della coscienza che studi il dato psichico in modo immanente, si sottraggono alla possibilità di essere intesi a fondo e di essere definitivamente valutati in senso scientifico» [158]. Nel campo dell'estetica, di conseguenza, la psicologia può inserire in un ordinato quadro metodologico molti «fatti» che ineriscono alla produzione artistica ma non sarà in grado di fondare una regione autonoma dell'artisticità.

È tuttavia indubbio che l'esame psicologico della personalità creatrice darà luogo in Francia ad una «nuova estetica». È questa, infatti, già dal 1910, la convinzione del poeta e romanziere Leon Paschal che, con la sua *Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie*, coglie come la psicologia della creazione abbia trasformato gli studi di estetica spostandoli dalla definizione di un idealistico «Bello» allo studio dei processi percettivi e costruttivi dell'arte all'interno di un ambiente sociale.

L'origine di quest'opera di Paschal va ricercata in una domanda di Flaubert – contenuta nel suo epistolario – sul senso dell'arte e dell'attività artistica nella realtà storico-sociale. Senza

dunque- cadere nei riduzionismi di psicologi e scienziati come Groos, Spencer, Lombroso e lo stesso Ribot si risponderà a tale domanda riprendendo gli spunti positivi delle loro dottrine e aggiungendo ad essi gli importanti risultati dell'opera di Guyau, meditazioni di artisti come Goethe, Hugo e Flaubert.

Risulterà allora evidente che una meditazione sull'arte può nascere solo se sostenuta da un metodo rigoroso, metodo che, a parere di Paschal, è stato offerto in Francia dal solo Comte e che è stato parzialmente adottato da Taine, che tuttavia sbaglia dove confonde le influenze estrinseche con le leggi intrinseche dell'arte. Questa affermazione di Paschal suggerisce il vero ruolo tenuto dalle dottrine classiche del positivismo nel pensiero estetico di fine Ottocento e, soprattutto, dei primi anni del Novecento: esso, al di là delle specifiche affermazioni dei suoi principali autori, fornisce un supporto metodologico che incentra l'attenzione scientifica su fattualità concretamente esistenti del mondo psicologico e sociale. È così indubitabile che le stesse categorie figurative o musicali di un Fiedler o di un Focillon, di un Hanslick o di una Brelet, che hanno una natura esplicitamente trascendentale, si avviino e sviluppino su impulso ed in parallelo con le estetiche naturaliste, psicologiche e sociologiche: «sia la prima direzione, che procede attraverso definizioni di *categorie* artistiche, quanto la seconda, che intende ricostruire attraverso diversi procedimenti la genesi del *processo* artistico, evolvono oggi e sboccano in una direzione unica, che possiamo genericamente chiamare fenomenologica» [159]. Da queste comuni basi «positive» nasce dunque la razionalista «estetica delle forme» di Focillon, Souriau e Bayer, le analisi psicologiche di Delacroix e Lalo ed anche l'estetica soggettivista della «simpatia simbolica» di V. Basch, che ha il punto di partenza nelle estetiche scientifiche della Germania di fine secolo.

L'estetica del positivismo, che deriva dalla gran fioritura del pensiero di base empirista del Settecento, comprende dunque, proprio in virtù del suo proprio clima antidogmatico di ridefinizione radicale dei concetti e dei corrispondenti contenuti, che «la parola estetica non è sufficientemente precisa» [160]. Come Fiedler, insti stessi anni e pur provenendo da matrice kantiana, metteva in rilievo che l'estetica e il correlato giudizio di gusto non possono comprendere la totalità del fatto artistico, così in Francia,

anche se in modo decisamente meno lucido, si comprende che esiste una «insufficienza di vocabolario» per cui si tende ancora a confondere un'estetica generale come teoria della sensibilità e del sentimento con un'estetica «propriamente detta» – che noi oggi chiameremmo speciale» – che apre un campo del tutto nuovo. Nella percezione di un'opera d'arte, infatti, i colori ed i suoni che la compongono servono da mezzi espressivi attraverso i quali l'artista traduce i suoi sentimenti, il suo pensiero, la sua intera personalità. L'estetica «nuova» si rivela dunque per Paschal esaminando «i modi d'attività dell'artista», il suo «genio» dove queste attività si riassumono e raggruppano. Lo studio delle facoltà creatrici «abbraccia un insieme di fenomeni molto complessi e numerosi: sono lo sviluppo di queste facoltà e la loro costituzione, gli apporti dell'ambiente sociale in questo sviluppo, i differenti modi di tale attività spontanea e sistematica» [161].

Queste posizioni, che derivano da quelle di Guyau e Séailles non pongono dunque più il concetto di bellezza al centro della ricerca estetica; così come si andava facendo in Germania è superata anche l'automatica adesione del bello all'opera d'arte: non si rimane più vincolati e limitati al soggettivismo del giudizio estetico e al libero gioco delle sue facoltà ma, a partire da un esame che è necessariamente collegato alla soggettività del creatore, ci si indirizza verso l'analisi di oggettivi procedimenti tecnico-costruttivi dell'opera come realtà storico-sociale autonomamente esistente. Paschal, pur non costituendo una compiuta «scienza dell'arte», ha comunque già senz'altro iniziato a distinguere fra i campi oggettuali dell'estetico e dell'artistico. Proprio a tale proposito; Paschal è infatti molto esplicito, forse risentendo degli influssi di Dessoir: «converrebbe dunque trattare come due scienze differenti queste due estetiche; i loro punti di contatto sono poco numerosi ed esse non sono in alcuna dipendenza l'una con l'altra». È dunque necessario riuscire, in primo luogo, a stabilire la qualità artistica od estetica dei fatti attraverso una «delimitazione molto netta fra l'estetica in quanto si occupa dello studio qualitativo delle sensazioni e l'estetica in quanto studia l'opera d'arte» [162].

Guyau e Séailles, con il loro monismo vitalistico, pur senza arrivare a tale distinzione (e anzi confondendo non poco gli

ambiti), si erano già volti verso quei piani che, nella creazione, entrano in contatto con il fatto artistico. In tal senso rigettano le cosiddette «estetiche da tavolino» e guardano invece verso le affermazioni teoriche degli artisti stessi ed alla loro «personalità geniale», che manifesta, come scrive Paschal, «l'insieme della potenza dello spirito». Il bello e «decomposto» nei singoli fattori del genio e dell'attività costruttiva: «Arte» e «Bellezza» sono «fatti secondari» «la cui conoscenza risulta da una semplice deduzione di ciò che noi sappiamo essere il genio, perché tutto in lui si riassume, tutto si svolge a partire da esso ed attraverso di esso tutto si spiega» [163]. Si tratta dunque di ritrovare nella personalità creatrice tutti quegli elementi – emozionali, sentimentali, sociali e intellettuali – che costituiscono, con le loro qualità, una «logica» specifica della creazione artistica. «Bello», come dirà Dufrenne decenni dopo, è la «pienezza» riuscita di tali elementi nell'unità dell'opera d'arte, unità concreta che sussiste indipendentemente da ogni soggettivo giudizio estetico. La funzione estetica infatti ha un campo molto più vasto della sola arte poiché appartiene alla regione intera dell'oggettualità e non solo alla sua specie artistica. Ma anche il campo stesso dell'estetica, a partire proprio da Guyau, non può venire con precisione diviso dalla sfera extraestetica:

«tanto l'arte moderna, che dopo il naturalismo non esclude più nessuna sfera della realtà nella scelta del tema e che dopo il cubismo e le correnti ad esso affini nelle arti non si pone più limiti nella scelta dei materiali e delle tecniche, quanto l'estetica moderna che sottolinea con forza l'ampiezza della sfera estetica (J.M. Guyau e M. Dessoir e la sua scuola, e altri), hanno sufficientemente dimostrato che possono diventare fatti estetici anche cose alle quali tradizionalmente non assegneremmo mai significato estetico» [164].

In Séailles infatti, e soprattutto in Guyau, il «piacevole» – da qui la ripetuta accusa di «edonismo» – ha valore estetico e, con esso, il vivere corporeo, il respirare, il muoversi, il contatto con la natura. Al di là dello stile enfatico di un Guyau, non si tratta tuttavia – o almeno non si tratta soltanto – di un sensuali-

simo edonistico ma di una teorica considerazione estetica di tutti quegli elementi soggettivi «inferiori» – la sensazione, la *rêverie*, il sentimento, la sfera intera della *Sinnlichkeit* – che la tradizione kantiana (forse più dello stesso Kant) aveva rigettato e che solo con Fechner acquistano dignità fondativa di un'estetica «dal basso». È forse quindi ancora a Guyau ed ai suoi seguaci che pensa Mukarovsky quando scrive che la capacità estetica attiva non è soltanto una qualità reale dell'oggetto ma una sua manifestazione in un certo contesto sociale. La funzione «estetica» – proprio in virtù dell'ampliamento del suo campo – non deve rimanere fissata esclusivamente al soddisfacimento dei bisogni corporeo-sensibili, al fisiologico piacere e dispiacere di Fechner ed Henry; l'emozione, scrive Guyau, diviene propriamente estetica e si trasforma in azione quando è inserita in un contesto sociale, in ciò che, propriamente, è extraestetico.

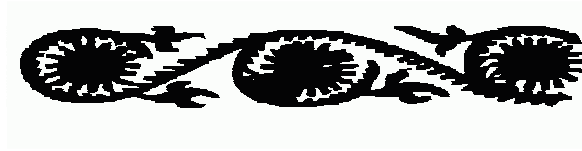
Questa posizione socio-psicologica, che è ancora atteggiamento poetico in Guyau e Séailles, trova nella psicologia del genio il necessario presupposto che apre la strada, in un più maturo quadro metodologico, alle analisi di Alain, Delacroix e Lalo, che peraltro non riusciranno anch'esse a «mettere ordine» nei complessi rapporti di distinzione e correlazione fra la teoria della sensibilità, l'esteticità della «vita» è la vera e propria «scienza dell'arte». Infatti il soggettivismo – psicologico o monistico – unito all'assenza di una fondazione trascendentale del rapporto soggetto-oggetto, costituisce il vero punto non soddisfacente di tali dottrine. Inoltre, l'ampliamento stesso della sfera estetica operato da Guyau non ha una precisa rispondenza nel campo dell'artistico, che è studiato nei suoi rapporti con tale sfera dell'estetico ma non con quella dell'extra-artistico, rapporti che soli possono dar luogo ad una scientifica sociologia dell'arte.

La sociologia di Guyau non è infatti un'indagine sulle componenti strutturali della società né, per quanto riguarda le opere d'arte, un'analisi delle esigenze sociali connesse alla sua creazione. Guyau guarda solo al «valore» sociale dell'arte ma non riesce per nulla a comprendere anche la sua specifica «funzione» nella società, il suo ruolo strutturale all'interno del divenire storico-sociale, in ultima analisi il campo stesso della artisticità che ogni opera d'arte contribuisce a costituire. In ogni ca-

so, Guyau – con Séailles – ha compreso che se l'esteticità appartiene alla «vita» nella sua generalità, solo nell'arte, come ancora si esprime Mukarovsky, «la funzione estetica è la funzione dominante, mentre al di fuori di essa, quando è presente, ha una posizione secondaria» [165].

Su queste basi di chiarificazione scientifica dell'estetica e del suo ambito si svilupperà il pensiero di H. Delacroix, vera «pietra miliare dell'estetica francese del XX secolo» [166].

6 – La psicologia dell'arte di H. Delacroix



Le opere di estetica e teoria dell'arte fra Ottocento e Novecento, pur non creando una «scolastica» d'impostazione positivista, osteggiata, oltre che dal tradizionale spiritualismo della filosofia francese, anche dallo svilupparsi della complessa e profonda filosofia bergsoniana, possono venire ricondotte a matrici fisiologiche, psicologiche e sociologiche che a sé sottomettono la specificità del fatto estetico. A questo terreno tuttavia – che ricalca analoghe esperienze che si andavano compiendo in Germania con i Vischer, Lotze, Hartmann, Fechner e anche Zimmermann, Wundt o Zihen – va ricondotto il tentativo, parallelo a quello di Dessoir, di fondare una «scienza estetica» che utilizzi fisiologia, psicologia e sociologia in un quadro unitario tendente a delineare la specificità del «fatto estetico» considerato sia nella sua struttura di base propriamente estetica sia nel suo divenire opera d'arte nel contatto con la comunità storica e intersoggettiva di un «pubblico».

Delacroix, Lalo e lo stesso V. Basch utilizza dunque gli insegnamenti delle varie scienze particolari – fra cui vi è la nozione originariamente «psico-fisica» di *Einfühlung* – adattandone il senso a nuove impostazioni culturali e ideologiche, spesso persino orientate, grazie all'influsso bergsoniano, a conclusioni di carattere metafisico.

Così come era accaduto a Dilthey, la psicologia descrittiva e analitica diviene una «scienza dello spirito», scienza del vissuto e della comprensione di quei processi energetici creativi che si oggettivano nelle opere d'arte.

In Francia tale tendenza è senza dubbio rappresentata dal «positivismo intellettualista» – la definizione è di V. Feldman – di H. Delacroix, professore universitario di psicologia, disciplina cui, in senso stretto, ha dedicato la quasi totalità della sua produzione scientifica. Egli è autore di una *Psychologie de l'art*, pubblicata nel

1927, dove, in un contesto di assoluta originalità, sviluppa una teoria della crea «classico» di Ribot quantozione attenta al pensiero del positivismo era di Delacroix è a sua a Bergson e altri «poeti» Guyau e Seailles. L'opera di Delacroix è a sua volta origine di numerose teorie estetiche della Francia contemporanea, in primo luogo di quelle che analizzano su basi psicosociali l'«oggettività» dei processi tecnici della creazione artistica, non più ridotti alla vaghezza di formule onnicomprensive quali l'ispirazione o la stessa «simpatia simbolica». A Delacroix si accostano quindi le estetiche di Alain e Lalo ma anche le sparse meditazioni di Apollinaire e Valéry, alcuni spunti della filosofia di Bachelard e della «psicologia dell'arte» di A. Malraux. Inoltre vedrà chiarissima la sua influenza nelle critiche che Bachelard e Bayer rivolgeranno a Bergson e, soprattutto, nell'estetica musicale di G. Brelet, che riconoscerà esplicitamente il suo debito.

Le fonti disparate dell'estetica di Delacroix contribuiranno a delinearne i limiti stessi: essa non darà luogo a una teoria dell'oggetto estetico nella sua struttura eidetica e genetica, nè determinerà l'opera d'arte come centro di uno specifico campo, nè, infine, saprà delineare con chiarezza scientifica il passaggio, auspicato da Paschal, da una psicologia della creazione a un'estetica come teoria generale della sensibilità corporea che si organizza in intuizioni percettive, memorative e immaginative divenendo base per la costruzione di un'opera d'arte.

Rendere scientifica la psicologia dell'arte significa, in primo luogo, chiarificare i suoi rapporti con la fisiologia, che lo stesso Basch reputava la prima scienza ausiliaria dell'estetica scientifica [167], e con la nozione di «gioco» che, dopo Spencer, si era ad essa legata. Ed è proprio da quest'ultima controversa nozione che, in un esame dei vari aspetti «soggettivi» della creazione artistica, prende le mosse l'analisi psicologica di Delacroix. Dalla critica, per certi aspetti vicina a quella di Guyau, all'arte come gioco, si comprenderà, scrive D. Formaggio, che con Delacroix siamo veramente di fronte a un taglio netto con il recente passato: ora l'arte

«è al di là del vitalismo del Guyau e dei diversi tipi di *Einführung*, poiché a spiegare l'arte non bastano né la simpatia

universale, né la simpatia simbolica, sia che col Volkelt la si intenda come un pieno attivo sprofondarsi nel segreto delle cose, sia che col Lipps la si pieghi piuttosto a significare un semplice passivo abbandono alla vita dell'oggetto con intervento di caratteri formali» [168].

Solo un equivoco – un equivoco comune a Spencer e al «romantico» Schiller – può per Delacroix ricondurre l'arte al gioco, energia psichica che nell'arte viene incanalata alla costruzione oggettiva di opere compiute. Di per sé, infatti, il gioco è quel *rêve*, negativamente inteso da Bergson e in seguito da Bachelard (ma non dall'«idealismo» surrealista): è un'immagine «vuota» che non costruisce nulla, un «ricordo-immagine» mancato. Tuttavia, come aveva intuito, sia su un piano solo formale, P. Souriau e come svilupperà Bachelard, Delacroix coglie che «la poesia porta a un grado di coscienza più distinto questo continuo *rêve* interiore al pensiero», trasforma il *rêve* in *rêverie* che «completa la vita» ed «apre al *rêveur* un 'altro mondo in cui egli si sente a miglior agio» [169]. Un «altro mondo», quello della *rêverie*, che non è sempre e di necessità artistico: se abbandonata a se stessa diviene vuota e ripetitiva fantasticheria, dà origine a fenomeni psicotici, a forme incontrollate di follia. Come affermerà anche Alain, l'immaginazione, di per sé, è cartesianamente la «pazza di casa», percezione sregolata e difficilmente controllabile a cui, secondo Delacroix, solo l'arte impone sempre una forma un orientamento. L'arte, con parole di cui solo in seguito si comprenderà tutta l'importanza, «impone una forma», non è un mero «gioco» ma un modo e un'energia in cui si rivela e si impegna l'attività totale dell'uomo. Essa, a differenza del gioco, non è indifferente alla sua materia ma è a questa inscindibilmente legata. Tutto il lavoro dell'artista mira alla «fabbricazione» di quell'insieme coordinato ed armonico di elementi che costituiscono l'opera d'arte e che rinchiudono in una forma un aspetto della vita umana: «l'arte è gioia di creare, come il gioco; ma crea una realtà armoniosa; costruisce un mondo che si impone agli spiriti attraverso il suo ordine e le sue leggi. Non è più creazione momentanea e fuggitiva che evapora nelle sue effimere emana-

zioni e che dimora trascendente e immanente alla struttura e all'apparenza esteriore delle sue realizzazioni» [170].

In queste parole è anche evidente un altro dei motivi portanti dell'estetica di Delacroix, ovvero la polemica antibergsoniana che contrappone il lavoro costruttivo dell'arte all'indistinto fluire della pura durata. In questo antibergsonismo di fondo, che in seguito meglio delineeremo, vivono tuttavia, sia pure sempre mediati con lucida intelligenza analitica, elementi bergsoniani o forse residui del vitalismo di Guyau che senz'altro in Bergson era trapassato, in primo luogo l'immagine della «animazione dell'universo» attraverso l'arte che sostituisce la percezione «visionaria» della vita delle cose all'«percezione utilitaria»:

«l'arte è il mondo come realizzazione concreta, integrale dello spirito nella sua pura potenza di percepire e agire. La percezione utilitaria non è che una deviazione di questa corrente che svolta verso l'utilità biologica o sociale» [171].

Non è tuttavia sufficiente un vitalismo indistinto per definire, parere di Delacroix, il concreto, costruito, «lavorato» fenomeno artistico nella complessità dei suoi livelli vitali; non basta una «animazione estetica», che è solo una parte di un processo spirituale più ampio e profondo. L'arte infatti – scrive Delacroix – è un «pensiero» e non solo fecondità, zampillo di vita, invenzione senza leggi; l'*Einfühlung* stessa di per sé non è affatto una nozione estetica ma solo una modalità di contatto con il mondo che non chiarisce né la struttura del soggetto né quella dell'oggetto, né, tantomeno, il loro rapporto. Non la bergsoniana «intuizione simpatetica» è quindi all'origine dell'arte ma l'intelligenza, «architetto del reale» e «perpetuo invenzione», che è essa stessa un ritorno a «una fonte di energia presso i più estinti», la «restaurazione di uno slancio dinamico arrestato nel mezzo della specie» [172].

L'arte è dunque il risultato di un'energia vitale guidata e direzionata da un'attività tecnico-razionale: il puro vitalismo di un Guyau o la simpatia simbolica di Basch non possono comprendere, come affermeranno in seguito anche i «razionalisti»

Bayer e E. Sauriau, l'atto intellettuale che costituisce il mondo dell'arte, mondo del pensiero «sovrapposto e sostituito all'eccitazione dell'azione diretta» [173].

La natura offre un campo oggettuale che l'artista non imita ma riflette in se stesso, elaborato, ricostruito e trasfigurato nel nuovo contesto dell'artisticità. Pura natura, dati immediati, coscienza pro fonda o mondo delle Idee – concetti caratteristici del bergsonism o di quelle estetiche che Dewey chiamerà «esoteriche» – sono de miti se supposti già costruiti e viventi nella natura o nell'arte. E l'arte, infatti, che crea e, nella creazione, «si riallaccia a tutta la vita mentale dell'uomo, al linguaggio, alla scienza, alla religione», al vasto campo del «possibile» in cui si incontrano, in sintesi vivente, il soggetto e l'oggetto, la forma e il contenuto, la materia e lo spirito: «non c'è poesia che attraverso l'interazione e la sintesi dell'idea, del sentimento, delle immagini, della musica verbale e delle incurvature della forma poetica» [174]. L'arte, da elementi eterogenei e disparati, costruisce una «forma» in cui trovano posto sia il lato «stilistico-formale» sia quello «espressivo-contenutisti in un equilibrio che è un gioco armonioso di facoltà».

Nel determinare gli aspetti psicologici dell'equilibrio armonico di questo «stato estetico», Delacroix riprende, in primo luogo, gli argomenti dell'estetiche fisiologiche dell'Ottocento per cui il piacere è nell'attività sensorio-motrice, nel ritmo dei movimenti fisiologici. Ma il ritmo acquista ora un significato più ampio ponendosi, come affermeranno in seguito anche Bachelard, Bayer e la Brelet, all'origine dell'arte poiché traduce in modo appropriato il valore della nostra sensibilità conducendola verso la sua stessa pienezza spirituale. Il ritmo è infatti il tempo in cui si inserisce l'uomo che crea nella compiutezza del suo essere e delle sue stesse opere. Il tempo in cui vive l'opera d'arte non può quindi venire ridotto a un'unica dimensione o a un'indistinta «pura durata»: il tempo della contemplazione estetica così come il tempo dell'opera «è il tempo costruito, stilizzato, il tempo ritmato, il tempo docile, il tempo dello spirito» [175]. L'arte ha inizio solo quando ci liberiamo dall'angoscia e dalla noia di un tempo indistinto che è sempre eccesso e non forma ritmata, che si compie nella trasfigurazione spirituale dei nostri

movimenti corporei, nella complessità delle molteplici «qualità del sentimento» che ineriscono originalmente a ciascuna singola arte impedendo la costruzione di un loro ordine sistematico.

Su queste basi di un tempo che è «sentimento» del corpo, l'arte si caratterizza attraverso le «funzioni corporee» del lavoro e della creazione, che istituiscono un rapporto comunicativo fra l'artista e l'opera. Già Guyau e Séailles avevano compreso l'importanza dell'attività «geniale» – nel senso ampio, peraltro derivato da Dubos, che davano al termine – nella produzione artistica ma la nozione stessa di «genio» rischiava effettivamente di ricondurli a mistificazioni di carattere romantico. Delacroix precisa allora che «la parola genio non porta qui nessuna chiarezza»: genio è semplicemente potenza di costruire e d'inventare, su cui soltanto dovrà incentrarsi l'interesse dello studioso di estetica. Sul piano dell'arte, infatti, l'esperienza e la vita stessa sono possibili solo attraverso la creazione: «l'artista costruisce l'idea a partire dalla cosa, che è la realtà, e va in seguito dall'idea alla cosa attraverso l'opera che è una realtà». Con un richiamo esplicito ad Alain, che elaborava il suo pensiero in questi stessi anni, «l'opera è fabbricazione e lavoro; non si inventa che lavorando, perché l'immagine che è il punto di partenza dell'opera appare all'artista solo attraverso l'opera stessa» [176]. E Alain aggiunge: «non si inventa se non lavorando. Artigiano prima di tutto»; il lavoro dell'artista «consiste nel riconoscere l'idea in embrione, nel liberarla con precauzione, avendo molta cura che la ragione non turbi questo misterioso lavoro, questa risposta del corpo umano in comunicazione con tutte le cose» [177]. È solo nel lavoro, come ricorda anche Lalo in affinità con i suoi due contemporanei, il momento che permette di collegare l'arte alla vita, l'artista alla vivente realtà della materia.

Nell'artista, infatti, la forma estetica è una necessità vitale, un necessario processo spirituale – ovvero energetico – dove sono fabbricati, insieme al contenuto dell'opera, i processi simbolici che guidano la sua espressività. A tale capacità di «simbolizzazione», che è in primo luogo «intelligenza tecnica», possono venire ricondotti genio e ispirazione. È così evidente che per Delacroix – che qui si richiama anche alla *Filosofia della composizione* di Poe – il delirio, il sogno, l'incoerenza creatrice «non hanno potenza pro-

pria». Anche se la parte iniziale della creazione si compie nella «oscurità» della regione che potremmo chiamare «subconscio» (e forse anche «inconscio») in cui la personalità «stratifica» e costituisce i suoi mezzi di espressione rinchiusa in un profondo e nascosto stato di *rêve*, il processo ha termine solo nel lavoro riflessivo e cosciente, in un momento analitico che – in polemica con Bergson – e necessariamente astraente e «formalizzante».

L'ispirazione – momento di *choc*, di rottura temporale nel ritmo vitale dell'artista – si compie solo nella creazione dove si incontrano originalità, spontaneità e produttività, come afferma Valéry, mediata dallo sviluppo rettilineo del lavoro riflessivo e dal progresso lento e regolare della normale maturazione. Si può così affermare che l'ispirazione è un processo stratificato che si costituisce attraverso quattro differenti e correlate forme di produzione: «l'attualizzazione brusca, improvvisa, l'ispirazione; la forma più lenta, meno drammatica, della ruminazione subcosciente (...). La forma dell'abitudine e dell'automatismo» [178]. L'artista dunque, il soggetto creatore, «non è un corpo unitario di cui si possano predicare le qualità specifiche e fissarle una volta per sempre»: «ogni soggetto è una complessità sempre nuova, e dunque se si vuole approfondirne la posizione, bisogna andar oltre esaminando la realtà in cui si trova immerso» [179]. L'artista è un «complesso» non riducibile al «fatto» positivista e all'unicità vaticinante dell'ispirato, un complesso di sentimenti, riflessioni, idee e azioni che si svolge solo nel lavoro dove l'ispirazione si rivela come il prodotto del sentimento e della tecnica «costantemente associati nell'elaborazione di un essere duttile, in primo luogo spettro e fantasma, poi incarnazione e vita» [180]. In straordinaria comunione di pensiero con Alain e Valéry, Delacroix sostiene dunque che l'ispirazione non è un miracolo psicologico ma un legame complesso fra materia, tecnica e vita interiore del soggetto che «mette in gioco la potenza creatrice dello spirito sia sotto la forma della sintesi brusca ed istantanea sia sotto quella della lenta maturazione» [181]. L'ispirazione, come già aveva notato Séailles, è così uno stato «normale» dello spirito che sempre di nuovo rinnova la sintesi vivente fra la creazione spontanea e il lavoro volontario. L'opera suppone infatti il «mestiere», l'acquisto e il possesso della tecnica mediante la quale si impone una forma all'azione.

Queste problematiche non sono ovviamente delle «assolute novità» nella storia dell'estetica filosofica. Già Hegel, per esempio, aveva scritto che ogni artista «lavora su una materia sensibile ed è prerogativa del genio divenire perfettamente padrone di questa materia, cosicché l'abilità e la bravura nel campo tecnico e manuale costituisce un lato del genio stesso» [182]. Anche Schopenhauer aveva inoltre affrontato il problema, presente pure nei teorici della *Einfühlung* e soprattutto nei padri del formalismo Fiedlere Wolfflin. Ciò malgrado, le affermazioni di Delacroix mantengono una duplice particolarità. In primo luogo infatti, almeno all'interno dell'estetica francese e superando una tradizione filosofica orientata in senso spiritualistico, Delacroix attribuisce al lavoro e alla tecnica artistica una specifica dignità filosofica. In secondo luogo, egli non asservisce il problema tecnico-costruttivo ad alcuna teoria preconstituita ontologica o formalista né, d'altra parte, lo riduce a una mera questione psicologica. L'analisi dell'ispirazione, e quindi della tecnica artistica, apre invece all'estetica un campo in cui soggetto e oggetto, pur nella necessaria correlazione, mantengono ciascuno la propria specifica singolarità. Il piano «empirico-descrittivo» sul quale Delacroix si pone – e ciò costituisce peraltro il maggior limite della sua opera – non gli impedisce di intuire che, nella creazione dell'arte, sono coinvolti elementi disparati che devono divenire oggetto di studio di numerose discipline o scienze, prime fra tutte la psicologia, la sociologia, la storia e la psicanalisi. L'arte non è più, come per Guyau, Séailles o Véron, il «simbolo» della moralità ma una costruzione formale che, ponendo in gioco un gran numero di scienze, è essa stessa all'origine di un campo epistemologico. Tali scienze infatti trovano nell'opera nell'opera che impone una forma all'«azione errante» – una composizione sintetica fondata sul processo della tecnica. Delacroix tuttavia, come scrive Formaggio, rimane «alla superficie del problema» perché «non vede il punto dove la strumentalità pura e semplice della tecnica si risolve in struttura organica e finalità stessa operante nell'arte» [183].

Per questi motivi, e a differenza di Fiedler, Delacroix non giunge a separare «estetico» e «artistico», separazione necessaria per chi voglia delineare scientificamente le «funzioni» della

tecnica all'interno della prassi in generale e della progettualità artistica. Il problema, infatti, non può venir ridotto, come fa Delacroix, a una «conciliazione» fra materia e spirito, fra sensibilità ed espressione nell'ambito dell'invenzione artistica, ma deve invece affrontare la questione teoretica dello statuto categoriale – e ontologico in senso husserliano – dell'opera come prodotto di procedimenti tecnici che si aprono storicamente e progettualmente nel sensibile, possibilità che diviene nel rapporto col soggetto che la percepisce o costruisce.

Malgrado questi limiti – caratteristici peraltro di gran parte dell'estetica francese – Delacroix è il primo a porsi il problema dell'opera d'arte non in modo astratto ma come prodotto di un lavoro che possiede specifiche caratteristiche in ciascuna delle particolari arti, analizzate nella seconda parte della *Psychologie de l'art*.

Per quanto riguarda la musica, su cui le indagini di Delacroix risultano particolarmente importanti, opponendosi al bergsonismo e offrendo molti spunti al «formalismo» musicale francese di G. Brelet, compie un'analisi delle sue componenti affettive e strutturali giungendo alla conclusione che il ritmo – organizzazione del tempo che ha le sue basi nella fisiologia – si compie disegnando nei suoni non sentimenti soggettivi, come affermava Ribot opponendosi a Hanslick, ma uno «schema dinamico» dei sentimenti, dove schema ha un significato kantiano come principio di organizzazione intellettuale del materiale sonoro sensibile. Il musicista costruisce dunque delle «forme» poiché «modellare delle forme, creare delle forme, è proprio il cominciamento dell'arte musicale e la sua stessa struttura» [184]. L'arte è così una trasfigurazione «schematico-simbolica» – e quindi razionale – di un sentimento oggettivato attraverso un'elaborazione costruttiva di un materiale sensibile. Nella musica in specifico, dunque, la durata è ordinata da un ritmo guidato dal nostro sentimento interiore e in seguito modellata come forma costruita da insiemi autosufficienti quali la melodia e l'armonia. La musica non deriva quindi da sentimenti soggettivi ma li costruisce creando razionalmente delle «forme simboliche» musicali che ne sono l'espressione astratta.

Non basta dunque, così come voleva Bergson, lo slancio

vitale per costituire quelle forme superiori della vita che sono le opere d'arte. L'energia creatrice del divenire, come avevano insegnato anche Guyau e Séailles, è una condizione necessaria alla creazione ma non sufficiente poiché lo slancio deve organizzarsi in stabili forme concrete, la durata specificarsi adattandosi alle particolarità ritmiche del tempo. La complessità dell'opera d'arte, che è un mondo «in cui si svolge tutta la natura umana» e sintesi di tutti i saperi – sensoriali e «razionali» – implicati nei processi della creazione e non può quindi essere ridotta all'indistinto divenire di una temporalità che non si completa mai in una forma. Riprendendo un vocabolario non del tutto rimeditato, Delacroix afferma che l'arte «è lo spirito che si rifà natura, lo spirito che si svolge attraverso la natura, la natura che si ritrova come spirito». O ancora, con parole che lo avvicinano a Guyau: «l'arte è lo stesso spirito di vita che circola nella natura, ma che ne conquista la forma e se l'assimila» [185].

Al di là di tali espressioni, che richiamano una tradizione idealista schellinghiana e hegeliana da cui in verità Delacroix è molto distante per le matrici psicologico-soggettive delle sue analisi, il merito maggiore del pensiero estetico di Delacroix si pone nell'aver delineato, riprendendo la tradizione razionalista di P. Souriau, la nozione di forma come centrale per una fondazione scientifica dell'estetica. A tale nozione – e inserendola proprio in un contesto anti-bergsonianesimo – si rifaranno tutti i maggiori studiosi francesi del nostro secolo. Inoltre, in analogia con i contemporanei tedeschi, che tuttavia mai cita, comprende che l'arte non si esaurisce affatto all'interno della dimensione estetica, considerata sia come teoria generale della sensibilità sia come sfera dei giudizi di gusto e dell'affettività del sentimento. Al centro del fenomeno artistico si pone infatti la nozione di «tema l'arte non è mai guidata dal soggetto ma dal tema – un soggetto non è niente in se stesso. Quel che importa è il modo in cui il soggetto si realizza, diviene tema estetico: insomma tutto lo sviluppo concreto nel quale il soggetto si inserisce» [186].

Il processo della creazione rimanda all'esperienza soggettiva, che non è chiusa nel soggetto solipsistico ma interagisce con tutta la realtà, realtà che è, in primo luogo, sociale e da cui si

solleva il «tema», «cioè in fondo ancora il ritmo nel suo ripercuotersi fisiologico dentro al soggetto e con tutta la sua capacità di abbozzare mediante la sua forza pulsante grandi inquadrature di forme, tirando, per così dire, le grandi ortogonali della concezione nel suo atto» [187]. Con scarsa novità terminologica e concettuale, l'arte si presenta dunque, a conclusione della *Psychologie de l'art*, come «una realizzazione concreta, integrale dello spirito umano, in tutta la sua potenza d'agire e di percepire, a condizione che questa potenza trovi la sua legge» [188].

«Realizzazione integrale dello spirito» significa che il fenomeno artistico non è né sensazione – mero oggetto estetico –, né forma – idealità separata dalla vita individuale e collettiva –, né copia della realtà – imitazione riduttiva della natura –, né manifestazione delle essenze – eidos sovrastorico rivelatore dell'essere. L'arte è tutti questi elementi insieme attraverso la di un'attività sintetica e creatrice. In questo senso l'opera è inseparabile dall'azione dell'artista, dalla sua particolare «psicologia», che sola è propria dell'arte: l'artista è l'opera stessa e l'opera è sempre abbondanza, pienezza, eccesso, debordamento. Insieme sono la pienezza dello spirito che si realizza nella creazione dando forma alla propria armonia e unità.

Charles Lalo, riprendendo questo legame del lavoro dell'artista con la realtà dell'opera, costruirà un'estetica psicosociologica fondata sulla tipologia della personalità creatrice. Ugualmente Valéry e Alain, sviluppando i temi del lavoro e della tecnica artistica, daranno origine a una «fenomenologia» della creazione artistica come fatto culturale intersoggettivo. Il pensiero di Delacroix è infatti separabile solo «idealmente da quello di questi suoi contemporanei, personalità tutte non facilmente riconducibili a univoche correnti di pensiero. È infatti chiaro che nelle loro opere – e in particolare in quelle maggiormente sistematiche di Delacroix e Lalo – le scienze dell'uomo tratte dal positivismo hanno un senso e un valore diverso da quello che possedevano per i pensatori di fine Ottocento e costituiscono ora la via scientifica privilegiata per giungere, attraverso l'analisi dei processi costruttivi, a una nuova nozione, quella di forma, che da tali processi concreti è assolutamente inseparabile. È quindi ugualmente chiaro che Guyau e Séailles, con il loro vitalismo e-

nergetico, non guardavano, nel monismo della vita, alle specificità metodologiche di ciascuna scienza che interveniva con i suoi metodi e nozioni all'interno della creazione artistica. In tal senso hanno influenzato, ben più che Delacroix o Lalo, la concezione bergsoniana della Durata e si sono quindi posti al di fuori di quella tradizione positivista che, almeno per quanto riguarda la rigosità del metodo, Delacroix e Lalo vogliono riprendere e sviluppare nel campo dell'estetica. Tuttavia il richiamarsi di Guyau e Séailles alla sociologia e alla psicologia può far supporre che esse costituiscano la base comune dell'estetica francese del Novecento, radice che dà vita a correnti che divergono decisamente e che si riunificheranno solo attraverso la mediazione di un metodo che, in qualche modo, inglobi le loro finalità epistemologiche: la costruzione di una forma concreta da un lato e il tentativo di scorgere l'essenza profonda del rapporto soggetto-oggetto – esigenza dei «positivisti» e dei «razionalisti» la prima e di Bergson e Basch la seconda – saranno anche i caposaldi dell'estetica fenomenologica di M. Dufrenne.

Il pensiero di Delacroix e Lalo costituisce quindi, al di là dell'intrinseco e indubbio valore, la necessaria introduzione a quello che V. Feldman chiamerà il «realismo razionalista» di E. Souriau, R. Bayer e H. Focillon, il primo inquadramento, in senso psicologico e non ancora trascendentale, dell'opera d'arte come una forma e del processo creativo come l'instaurazione di una forma. Il loro «positivismo» è dunque solo un'impostazione metodologica e culturale che traduce la consapevolezza del valore scientifico, anche per l'estetica, del metodo di Comte e dei suoi seguaci. Esso non può venire ignorato anche per il valore di opposizione che assume nei confronti delle filosofie di Bergson, Basch e Segond, che sembrano rivolgersi nuovamente al misticismo teorizzando la morte dell'analisi, dell'intelletto e della razionalità nell'indistinto di un'assolutezza metafisica, di una realtà sovrasensibile che ripugna all'essenza concreta e «prassistica» dell'estetica.

7 – La psicosociologia di C. Lalo



In una delle sue prime opere – *Les sentiments esthétiques* del 1910 – C. Lalo, cattedratico di Estetica alla Sorbona, scopre nei «sentimenti estetici» le basi per la costituzione di un sistema di estetica sociologica fondato su nozioni «oggettive»: così come J. Segond voleva, seguendo gli insegnamenti di Ravaisson, costituire un'estetica come rivelazione metafisica della Bellezza, egli, partendo dall'estetica «dal basso» di Fechner, depurata delle sue ingenuità e dei vari residui romantici, vuole fondare un'estetica integralmente scientifica opposta ai «sogni» dei metafisici. La mancanza di analisi specifiche costruite sul modello delle scienze dell'uomo è infatti ciò che, a parere di Lalo, ha impedito al sentimentalismo e al misticismo – da Guyau a Bergson, dai teorici dell'*Einfühlung* a Basch – di comprendere il ruolo multiplo del sentimento nella vita estetica; ruolo che, peraltro, non coglierà neppure il puro e semplice intellettualismo «à la Taine» che elimina qualsiasi influenza delle forme affettive dai processi costruttivi dell'opera d'arte.

Con Lalo, dunque, il discorso «oggettivo» sulla creazione artistica proprio a Delacroix e Alain si completa orientandosi non solo sulla «psicologia», dell'autore nel suo rapporto con i processi costruttivi ma anche verso l'analisi della psicologia del pubblico, della sua composizione sociale e dei suoi sistemi di valore. Tre sono infatti le specie di sentimenti all'interno della coscienza estetica: i sentimenti del piacere estetico, i sentimenti «anestetici» che accompagnano tale piacere e infine i sentimenti estetici propriamente detti, i «sentimenti tecnici».

I sentimenti del piacere estetico vanno a loro volta ricondotti alle forme della «ammirazione», della «simpatia» e della «vitalità», ovvero a giudizi di valore, alla comunione affettiva con

l'autore o con il pubblico di cui facciamo parte e, infine, ricordando Guyau, all'accrescimento psico-fisico della nostra energia vitale. Questi tre aspetti, che riassumono molti complessi fattori, non sono tuttavia specifici dell'attività estetica: il piacere non può essere criterio del valore estetico e avrà quindi un senso in tale contesto solo se inserito in un più vasto atteggiamento estetico.

Se i sentimenti del piacere devono essere considerati solo effetti dell'attività estetica non necessariamente appartenenti alla sua essenza, i sentimenti della seconda specie sono dichiaratamente accessori, «anestetici»: «in altri termini essi sono dei sentimenti comuni, senza qualificazione estetica di per sé, e tali che possiamo incontrarli ad ogni istante nella vita corrente» [189]. Nell'ambito dell'attività estetica, sia «creativa» sia «contemplativa», intervengono infatti molteplici atteggiamenti soggettivi, quali il temperamento, l'abitudine, le associazioni di idee e i contenuti della memoria: essi danno, «un ritmo, un colore» al sentimento estetico ma, in senso proprio, non appartengono alla sua struttura essenziale. A lato di questi sentimenti «personali» e «soggettivi» si pongono, ugualmente «anestetici», quei «sentimenti oggettivi» che attribuiamo alle cose rappresentate nelle opere d'arte attraverso una specie di «contagio affettivo» che espande il loro significato. Essi possono essere più o meno presenti e non vanno quindi considerati, come fanno misticismo e vitalismo, il fondo costitutivo dell'intera esperienza estetica.

Sentimenti propriamente estetici sono infatti quelli che Lalo chiama «sentimenti tecnici», «perché essi suppongono tutti l'intuizione immediata di quell'insieme di mezzi d'azione, accettati da una collettività, che si evolvono nel tempo e nello spazio» [190]. Più che sentimenti saranno allora delle modalità di pensiero dominate dall'esperienza intuitivo-sensibile e da fattori intellettuali. I sentimenti estetici nati dal rapporto fra l'opera e lo spirito che la contempla verranno detti del «gioco estetico», gioco che non è mera liberazione di un eccesso di energie psicofisiche ma la disciplina di una regola volta alla oduzione di un'«illusione» attraverso mezzi tecnici che mettono rapporto il soggetto e l'oggetto. Sentimenti estetici sono pure i sentimenti della «superiorità tecnica», che consistono nel riconoscimento da parte del pubblico della vera compiutezza di un'opera d'arte

come prodotto di un'azione fabbricatrice che sempre di nuovo interpreta ed elabora, attraverso la tecnica, gli elementi offerti dalla natura. I sentimenti tecnici hanno quindi il loro vertice in un sentimento di «armonia» che risiede nell'uso razionale dei vari elementi – matematici, fisiologici, psicologici e storici – che, attraverso la trasformazione della tecnica, collaborano alla costruzione di un'opera d'arte.

Questo atteggiamento di «relativismo critico», che ha parentele questo con l'empirismo e il positivismo, è, a parere di Lalo, la più sicura reazione la difesa dello spirito umano contro il misticismo e il verbalismo scolastico e metafisico. Succedendo infatti a Basch sulla Cattedra di Estetica della Sorbona, egli si opporrà integralmente al pensiero del suo predecessore, considerando l'estetica, insieme alla morale e alla scienza, una forma primaria della cultura del nostro io, da indagare attraverso strumenti sperimentali e scientificamente analizzabili. Compito dell'estetica come scienza deve essere infatti, nell'analisi di tutti gli elementi che concorrono all'esperienza estetica, e in primo luogo dei sentimenti tecnici, mostrare che l'opera d'arte si instaura un tessuto socio-psicologico che è sempre in strettissimo contatto i campi della scienza e della morale, così come avevano confusamente teorizzato già Véron, Henry e P. Souriau (oltre che Proudhon e Taine).

Questo relativismo ha tuttavia sul suo sfondo, come afferma G. Morpurgo-Tagliabue, un «principio dogmatico» che riprende un tema più volte presentatosi all'interno dell'estetica europea dell'Ottocento l'identificazione fra l'arte e il gioco. Un gioco che è in Lalo il risultato armonico di un processo tecnico che, nelle sue opere, tende via via a delinearsi in modo sempre più complesso, stratificato e polidimensionale: «esso diviene un sistema di relazioni che tocca tutta la vita dell'arte e al quale poco manca perché si possa definirlo come l'oggetto di un programma fenomenologico» [191]. Una fenomenologia che non riesce in Lalo ad uscire da un preconstituito contesto categoriale di matrice psicologica, matrice che egli mantiene anche nella sua concezione sull'importanza della tecnica nel momento costruttivo dell'arte, e che gli impedisce di portare a maturo compimento le importanti intuizioni – per molti versi vicine a quelle

della germanica «scienza dell'arte» – sullo statuto sociale dell'opera e sul suo rapporto con la sfera della soggettività.

Lalo, allievo di Durkheim e quindi partecipe dei più maturi risultati del positivismo sociologico francese, di quella corrente attenta soprattutto alle indicazioni metodologiche date dal maestro, che amplia l'orizzonte culturale di Comte ed è il vero e proprio fondatore della moderna sociologia, giunge a delineare il proprio pensiero psicosociologico connesso alla teoria del gioco attraverso una duplice ed originalmente correlata critica alla estetica psicofisica di Fechner da un lato ed ai teorici dell'*Einfühlung* e del bergsonismo dall'altra. Essi sono accomunati dall'accusa di una sostanziale non scientificità del discorso che li conduce ad un misticismo di fondo, più velato in Fechner ma decisamente imponentesi in Lipps e Volkelt come in Guyau e Bergson. Inoltre, questi pensatori, pur riconoscendo come elementi primari dell'esperienza estetica la sfera del psicofisico o del sentimentale, le hanno volute metafisicamente assolutizzare riducendo ad esse, in modo ingiustificato, l'intero campo dell'estetica. La psicofisica o la «simpatia simbolica» sono invece, di per se, elementi «extraestetici» o, come scrive Lalo, «anestetici» che, pur avendo la loro importanza nella creazione dell'opera o nel giudizio soggettivo su di essa formulato, non possono porsi come i soli privilegiati momenti esplicanti: «né intellettualismo, né sensualismo, né sentimentalismo mistico: tale dovrebbe essere la parola d'ordine dell'estetica scientifica e positiva» [192].

Ancor prima che in un'ottica psicologica l'estetica si presenta «programmaticamente» come vuole il titolo di un noto scritto del 1914, come estetica sociologica, che sola possiede la triplice qualità caratteristica dell'estetica stessa come «scienza normativa dell'arte»: un oggetto tematico di carattere artistico (e non naturale), una scientificità e una normatività delle sue regole. Se infatti la bellezza naturale è anestetica, solo quella artistica è propriamente estetica e, in quanto tale, non può ridursi a semplice descrizione o spiegazione dei fatti artistici ma deve considerare i suoi oggetti come *valori*. Infine, rifiutando l'individualismo che conduce alla *rêverie* o alla metafisica, dopo queste premesse metodologiche, l'estetica dovrà determinarsi come sociologia e, se non «scienza»,

«almeno uno studio di carattere scientifico che ha come punti di partenza i fatti e i valori stabiliti dalla storia dell'arte e dalla critica d'arte, cioè i dati dell'esperienza o della coscienza estetica in tutti gli uomini e negli ambienti più diversi e, infine, un dogmatismo essenzialmente relativista» [193].

Non per questo l'estetica sociologica nega le condizioni individuali dell'arte – matematiche, fisiche, fisiologiche o psicologiche; semplicemente non le ritiene sufficienti per una determinazione scientifica, incomplete per una qualificazione estetica fintanto che le più complesse condizioni della vita sociale non le determinano imponendo loro una forma storica precisa, «tipicizzandole», come dirà anni più tardi lo stesso Lalo. Un fatto è così sociale se e solo se è una *sintesi* di fatti individuali: l'arte è sociale non solo in proporzione del numero di individui che coinvolge ma soprattutto in riferimento alla solidarietà, all'organizzazione e alle discipline che rappresenta. Il suo carattere sociale consiste nella *collettività* e nella *organizzazione*, realizzandosi in condizioni che, come si è visto per i sentimenti, sono «estetiche» o «anestetiche», con un importante riconoscimento, da non sottovalutare, all'extraestetico nella formazione dell'opera d'arte come oggetto socialmente riconosciuto.

Lalo offre inoltre importanti suggerimenti per distinguere la sociologia dell'arte e l'estetica sociologica: la prima infatti si occupa esclusivamente dello studio dei fattori per così dire «anestetici», mentre la seconda guarda ai valori propriamente estetici e alle loro specifiche condizioni sociali, condizioni che, con un richiamo alla terminologia di Comte, possono essere statiche o dinamiche, avere cioè come oggetto le *istituzioni* e le sensazioni estetiche da un lato o l'evoluzione collettiva interna dell'arte dall'altro. L'estetica sociologica giunge così a occuparsi delle istituzioni sociali estetiche (le tecniche, le scuole, gli stili, i generi, le maniere, le sfere della critica) e delle «sanzioni» cui esse vanno incontro nella società, quali il successo, la gloria, l'ammirazione o i loro opposti negativi: e tali sanzioni collettive, tali specifiche «funzioni» estetiche, corrispondono, con un originale parallelismo fra le funzioni sociologiche e quelle psicologiche,

«ai sentimenti estetici propriamente detti, o sentimenti tecnici, di cui manifestano obiettivamente l'esistenza in ciascuna coscienza individuale» [194].

Lo studio «dinamico» delle condizioni sociali dell'arte è quello della sua evoluzione interna e specifica che esamina attraverso il metodo comparativo, presente in tutta la tradizione del positivismo, la totalità in divenire dell'arte, considerata come un essere vivente con le sue particolari fasi cicliche – pre-classica, classica e post-classica. Queste condizioni e funzioni sociali statiche e dinamiche sono in relazione a un valore estetico, che si presenta come fatto sociale in una dimensione dove l'antica «universalità» diviene, in modo più modesto, una *collettività* del gusto, collettività che sola determina la «normalità» o l'«idealità» del valore, le sue condizioni d'esistenza. Ogni giudizio di valore all'interno dell'estetica sociologica è così un giudizio sul carattere *normale*, sia attuale sia futuro, dell'applicazione della tecnica che rappresenta quest'opera. La bellezza, afferma Lalo, «è un valore, fornisce una norma, se non universale e infallibile, almeno collettiva e organizzata, e le sue leggi specifiche relativamente autonome. E ciò accade perché l'estetica sociologica non è soltanto una semplice appendice relativamente accessoria dell'estetica psicofisiologica; essa è una parte costitutiva di ogni completo schema di estetica» [195].

Il punto di partenza di tutto il pensiero ai Lalo e quindi che l'estetica è una riflessione filosofica fondata sul materiale offerto dalla critica e dalla storia delle arti, esaminato attraverso i canoni offerti dalla sociologia. E con sociologico generale, aveva insegnato Durkheim quando sosteneva che il sociologo deve «scartare le nozioni precedenti che aveva dei fatti, per mettersi di fronte ai fatti stessi» [196].

D'altra parte, proprio utilizzando Durkheim, è possibile cogliere i limiti di Lalo. Il costante riferirsi, al di là di ogni distinzione fra esociologia come scienza che determina il valore estetico e artistico, alla soci convinzione che «dietro ad essi vi sono le forze reali degli oggetti partendo le forze collettive, che sono perciò forsono forze reali ed agentize naturali anche se di carattere morale, comparabili a quelle che nel resto dell'univer-

so» [197], significa senza dubbio che sogliscono queste ricerche «obiettive» su campi già costituiti (la storia e la critica delle arti) possono determinare la scientificità dell'estetico nelle sue funzioni sociali. ovvio, scrive Durkheim, che «quando una scienza sta nascendo si è obbligati – per costituirla – a riferirsi ai soli modelli che già esistono – vale a dire alle scienze già formate»: in esse c'è un tesoro di esperienze già portate a termine che sarebbe «in esse c'è un tesoro di esperienze profitto». Tuttavia, ricorda Durkheim, e la sua affermazione viene qui utilizzata come critica dell'estetica di Lalo e a tutte le estetiche del positivismo,

«si può considerare una scienza definitivamente costituita solo quando è riuscita a farsi una personalità indipendente, poiché essa ha una ragione d'essere soltanto se il suo oggetto consiste in un ordine di fatti che le altre scienze non studiano» [198].

In questo senso si vedrà facilmente che il programma di Lalo, proprio in quanto fondantesi sulla sociologia, non ha, né può avere, «una personalità dipendente», anche se tale indipendenza, sarà per Lalo il fine che l'estetica deve raggiungere, sarà, propriamente, «l'estetica del futuro». L'estetica deve infatti comprendere il metodo sociologico, tutte le scuole, il realismo quanto l'idealismo, il classicismo quanti il romanticismo, i primitivi quanto i decadenti [199] ponendosi, con un affiato unitario che ricorda Comte, come il momento sintetico dei vari elementi soggettivi ed oggettivi che operano nell'arte. Pu ammettendo che gran parte del fascino dell'estetica si trova nel suo essere «luogo dei misteri», Lalo ricorda anche che il mistero non deve essere «la soluzione preconstituita di tutti i problemi». L'estetica mostra infatti la sua struttura «fluida e sottile, ricca del più complesso umanismo che vi sia al mondo» solo se si presenta come «il mistero in quanto problema da risolvere» [200].

Lalo non esaurisce quindi la meditazione estetica al disvelamento delle sue funzioni sociali ma mostra la molteplicità, il carattere polifonico di combinazioni eterogenee che vivono nell'arte come fatto sociale. Tale polifonicità non può invece venire compresa da misticismo estetico, che è «totalitario», né dalle varie po-

sizioni «intuizioniste» (fra cui Lalo inserisce l'estetica fenomenologica di Geiger e Ingarden) mentre opera verso di essa il «razionalismo» di Souriau e Bayer, che sottolinea l'importanza della struttura nell'estetica. Infatti, per Lalo, l'estetica è «un gioco *fra* le strutture, una *sovrastuttura*» che offre «il valore estetico tutt'intero» [201]: se lo spirito umano tende a strutturare il dato, l'arte tenta di «sovrastrukturarlo», di porre cioè un valore sulla base di una struttura. L'estetica è quindi strutturale poiché pone come suo principio sperimentale che «ogni opera d'arte possa e debba essere considerata come un gioco di combinazioni di tipo polifonico fra i dati tecnici propri a ciascuna delle arti, dati che sono le 'voci' specifiche di questo contrappunto» [202].

Le questioni fondamentali dell'estetica, che si è ormai delineata come una scienza complessa, punto d'incontro di tutte le scienze umane o della natura, vanno dunque ripensate partendo dal presupposto che essa è insieme e indissolubilmente soggettiva e oggettiva: le «leggi della bellezza», invece di risiedere negli oggetti o nel soggetto che li pensa, si ritrovano in certi rapporti fra loro, rapporti che li pongono su di un piano di pariteticità e di fenomenologica interdipendenza. Di conseguenza, l'altro problema «classico» – se oggetto dell'estetica debba essere il «bello di natura» o il «bello artistico» – è risolto, in modo esattamente antitetico alla tradizione kantiana, affermando che la natura ha valore estetico solo quando è vista attraverso un'arte, tradotta nel linguaggio delle opere «familiare a uno spirito formato da una tecnica». La natura non è più, come per Guyau e Séailles, «estetica» nel suo ininterrotto slancio vitale ma un oggetto che, per animarsi, deve venire intenzionato artisticamente da un correlato soggettivo.

Pur avvicinandosi, nell'ambito di tali problemi generali, alle posizioni di pensiero di Dessoir e Utitz, per i quali la problematica estetica nell'arte è solo un capitolo all'interno di una più ampia «scienza dell'arte», Lalo, in polemica con la scuola germanica, sostiene che l'estetica – e la nozione di «bellezza» ad essa connessa – e rimane il centro della meditazione sull'arte quale indagine psicosociologica di «ciò che piace» a una «coscienza artistica». Il vero oggetto dell'estetica, il campo della sua «ontologia regionale», sono quindi i «valori» dell'arte, ovvero la bellezza o la bruttezza tecniche, la «trasformazione dei materiali naturali at-

traverso l'uomo» [203]. Partendo da queste basi tecnico-concrete l'estetica si svilupperà per Lalo in una riflessione filosofica sull'arte o, meglio, sulla teoria e la critica delle arti stesse: sarà, seguendo la tradizione francese che abbiamo sino a ora visto svolgersi, sia una «estetica sociologica» sia una «psicologia del bello» capace di rivelare tutti i molteplici e diversi caratteri attribuiti al pensiero tecnico, «un'attività di suggestione o d'illusione, di lusso, di disciplina; il rispetto d'una superiorità; la percezione d'una armonia insieme numerica e fisica, fisiologica e psicologica, infine il senso di un consenso collettivo, dotato di sanzioni e di un'evoluzione storica o sociologica» [204]. Dunque, anche se, come già aveva affermato Ribot, tutte le forme dell'immaginazione creatrice implicano elementi e disposizioni affettive ed il sentimento è di conseguenza presente in qualsiasi attività umana, esso è, proprio a causa di tale aspecifica generalità, incapace a caratterizzare la totalità dell'esperienza estetica.

Il pensiero estetico è invece una combinazione molto complessa di elementi eterogenei, la cui sintesi è un'intuizione non bergsonianamente assoluta e immediata ma «concreta», sempre legata all'analisi e alla critica. Ogni opera d'arte, scrive Lalo in sorprendente analogia con un autore a lui contemporaneo che ben difficilmente poteva conoscere, M. Bachtin,

«è un gioco di combinazioni di tipo polifonico, o un contrappunto di strutture mentali e tecniche, da cui risulta la struttura della struttura, o sovrastruttura, che è il tutto dell'opera, sia essa musicale, plastica o letteraria» [205].

La realtà stratificata dell'arte non rifiuta così in modo a prioristico i vari metodi che ne hanno tentato una specifica comprensione. Oltre al metodo «mistico» ed a quello sperimentale, di cui già si è detto, Lalo ricorda, per la parziale correttezza di impostazione, il metodo descrittivo di Sainte-Beuve e Taine e il metodo critico-dogmatico dei bergsoniani: «del metodo descrittivo ed esplicativo bisogna conservare il relativismo metodico e organizzativo e negare la sua negazione dei valori» mentre, del dogmatismo, «bisogna conservare l'idea dei valori e rigettare l'illusione o la superstizione dell'assoluto, poiché ogni valore, per definizione, esiste solo in com-

parazione con un altro». Il risultato dell'esame metodologico dell'estetica è la delineazione di un metodo normativo ma relativista, per il quale l'opera d'arte ha un valore «normale» – ovvero e bella - quando «si adatta alle sue funzioni psichiche e sociali di realizzare, cercare, perdere l'armonia, di raddoppiare, purgare o idealizzare la vita individuale e collettiva, infine di continuare una fase di evoluzione storica finché questa ancora vive o reagire contro di essa quando sopravvive» [206]. Il relativismo sarà così la sintesi scientifica di un dogmatismo troppo assoluto e di un impressionismo troppo scettico.

Un'estetica scientifica integrale dovrebbe quindi studiare le «buone forme» nella loro totalità, siano esse matematiche, meccaniche, fisiologiche, psicologiche o sociologiche. Le parti superiori di questa gerarchia, che per alcuni aspetti ricorda la «classificazione delle scienze» di Comte, sono formate dall'estetica sociologica e dal – l'estetica psicologica, discipline che contengono in sé tutte le altre (come il pensiero di fine Ottocento aveva cercato di dimostrare) e che costituiscono il vero oggetto del pensiero di Lalo [207].

L'estetica psicologica deve per Lalo comprendere, senza barriere o fratture dogmatiche, l'esame della psicologia dell'autore e del contemplatore, del genio produttivo e, contemporaneamente, del giudizio di gusto: i due aspetti sono correlati e inscindibili nel necessario momento analitico. I tipi «psico-estetici» degli artisti, che Lalo descrive nella trilogia *L'art et la vie*, esprimono dunque le funzioni stesse dell'arte attraverso le quali essa si identifica con la molteplicità delle forme vitali, con l'essenza stessa della vita, con i nostri atteggiamenti ricettivi e valutativi. La prima funzione dell'arte è, come già si è notato, il gioco, seguita da una «aristotelica» purificazione dalle passioni ed infine, ad un maggior livello d'importanza, dalla funzione della tecnica, dall'idealizzazione compiuta dall'arte e dal «raddoppiamento» che essa opera, come rinforzo, della vita reale. Il naturalismo di Taine, il vitalismo di Guyau, il realismo di Zola e l'esistenzialismo di Sartre hanno infatti mostrato che ogni arte «ha per fine di riprodurre e intensificare la realtà e non modificarla nel suo fondo» [208].

A ciascuna di queste funzioni, che vivono nell'arte in stratificata fusione, corrisponde un «tipo» d'artista, una «famiglia» d'artisti che ha, per alcuni aspetti, «la stessa condotta artistica», i «medesimi complessi o comportamenti dell'egotismo, della confessione, dell'immunizzazione, e ancora della tecnica, della fuga, dell'economia, senza contare i lati cadetti e le alleanze» [209]. Si tratta dunque di mostrare che il rapporto arte/vita non è, come volevano Guyau e Séailles, unidirezionale e sempre avvolto nelle spire della positività, ma ha in sé una ricchezza multipla di tipi che posseggono funzioni vitali e creative notevolmente differenziate fra loro. L'espressione della vita nell'arte – che è anche il titolo di un'opera di Lalo del 1933 – è così relativizzata alla particolarità di un'elencazione di tipi psico-estetici che, rispetto alle classificazioni rigidamente positiviste, attente più alla biografia degli autori che alla concreta tipologia così come essa scaturisce dalle vite delle opere d'arte, vuole affermare una sua validità non assoluta, non ancora trascendentale ma per lo meno «meta-empirica».

I tipi degli artisti mostrano infatti l'affettiva complessità dei rapporti arte/vita sottolineando che nella contemplazione e nella creazione non interviene la sola sensibilità ma tutte quante le funzioni della nostra personalità, sia pure ordinate a diversi molteplici livelli. Il vitalismo estetico di un Guyau (e di un Nietzsche), affermando che il principio dell'arte è nella vita, si avvicina alla verità in modo solo lirico, senza fornire alcuna giustificazione scientifica. Questo misticismo ha, al suo estremo opposto, l'estetismo, mediato da una sorta di espressionismo: e proprio tale varietà dei modi di considerare il rapporto arte/vita suggerisce che esistono numerosi tipi di creazione e di contemplazione artistica – tipi o complessi psico-estetici, come li chiama Lalo, che vanno studiati in modo sottilmente analitico cercando di trarre, dal numeroso materiale empirico che le arti offrono, alcune «costanti» generali, «tipi» o i «complessi» estetici che, nella sua maturità, Lalo, anche per depurarli da qualsiasi fraintendimento biografico-individualistico, avvicinerà alle «forme» di Focillon, attribuendo loro le capacità e le funzionalità soggettivo-produttive attraverso le quali l'arte, collegandosi alla vita, può venire alla luce.

I primi di questi complessi sono quelli della tecnica, ovvero i complessi dell'arte per l'arte e dell'arte per mestiere che «procurano all'artista o ai suoi pubblici un'altra vita, sia attraverso un'attività specifica e spontanea, sia attraverso un meccanismo morto» [210]. I complessi della fuga coltivano l'arte per il gioco e per l'evasione, creando opere che procurano sia il lusso di una vita agognata sia il rifugio contro una vita ostile. I complessi dell'economia tentano invece di trovare dei medicamenti per le passioni. Se questi primi tre tipi allontanano l'attività dell'artista o la contemplazione estetica dalla vita, i complessi dell'*omeopatia* mentale e dell'*egotismo* ad essa li avvicinano: i primi, per così dire, «assolvono» la vita mentre i secondi rendono conforme l'opera alla vita, rinforzano i suoi desideri e la «raddoppiano». Si potrebbe infine notare, scrive Lalo, che «i diversi tipi psicologici distinti corrispondono ciascuno alle più celebri teorie della storia dell'estetica: dottrine formaliste o evoluzioniste del gioco, idealismo platonico, teoria vitalista del naturalismo, liberazione aristotelica o catarsi degli psicanalisti». Ciò non toglie che le analisi psicologiche e tipologiche sugli artisti, che occupano gran parte dell'estetica di Lalo, siano in realtà, come egli stesso ammette, «molto secondariamente degli studi di teorie estetiche. Esse devono piuttosto essere considerate come liberi contributi alla caratteriologia o alla biotipologia contemporanee, applicate al campo molto speciale della vita artistica» [211]. E questa indagine, come comprende Lalo stesso e come fa notare Bayer, dà origine soltanto a una «paraestetica» dove «una psicologia dell'artista si sovrappone alla sociologia dell'arte di cui l'autore si è da lungo tempo assicurato una così rara padronanza». La psico-estetica, che in Lalo segue temporalmente l'estetica sociologica, non si sovrappone così ad essa ma la corona e la compie: «è senza dubbio inevitabile che la determinazione dei fattori collettivi dell'arte, discendendo in definitiva all'individuo, arrivi, per circoscrizioni collettive, a scrutare *l'unico*» [212].

L'arte – forma superiore del gioco – vive soltanto in una concezione polifonica che determina le strutture eterogenee e complesse caratteristiche di ciascuna tecnica. Pur nel relativismo, l'originalità del metodo di Lalo consiste dunque «nel con-

siderare l'opera degli artisti, l'arte delle nazioni e delle epoche in parallelo con la vita delle epoche, delle nazioni, degli artisti» [213] introducendo, per la prima volta in Francia, la possibilità di una «estetica critica», capace di andare oltre le indicazioni delle singole poetiche o, meglio, osservandole in un quadro sistematico fondato su basi tecnico concrete e sugli insegnamenti sperimentali di psicologia e sociologia. In questo contesto, come già avevano intuito Séailles, Delacroix, Valéry e Alain e come afferma gran parte del pensiero contemporaneo da Dessoir ai vari «formalismi», l'ispirazione è soltanto «una fecondità eccezionale della funzione generale di strutturazione, specializzata in una certa tecnica» [214]. Fin dalle sue prime opere Lalo infatti sostiene che i fatti estetici sono «obiettività tecniche, concrete realtà della pratica osservate nel loro agile movimento, nella loro viva ed ondeggiante evoluzione attraverso la storia». Il grande merito di Lalo, dunque, può essere individuato nell'aver posto una chiara configurazione metodologica per il problema della tecnica artistica che è, scrive Lalo,

«il mestiere vivente, reso agile, in evoluzione perpetua, è la piena coscienza di tutte le relatività di ogni valore artistico, comprese quelle più sottili che il mestiere non può insegnare perché variano di fronte a ciascuna situazione ed a ciascuna personalità artistica, ma che una sensibilità intelligente può intuire ed una vera scienza spiegare» [215].

La tecnica è, inoltre, l'attività riflessiva per eccellenza e quindi, attraverso i sensi «intellettuali» della vista e dell'udito, ricerca l'ambito categoriale in cui inquadrare le principali leggi del pensiero estetico, i suoi specifici «valori». La determinazione di tale quadro «sistematico» avviene in Lalo partendo dal presupposto aprioristico – ma profondamente radicato nella tradizione dell'estetica fra i due secoli – che l'arte è un'armonia intellettuale attiva ed affettiva che, a seconda se viene «posseduta», «cercata» o «perduta», determina le categorie estetiche del bello, del sublime e dello spirituale (armonia intellettuale), del grandioso, del tragico e del comico (armonia attiva), del grandioso, del drammatico, dell'umoristico (armonia affettiva).

Al di là di tale tentativo sistematico, carente per l'incertezza fra il piano formale di determinazione trascendentale e quello empirico di sintesi fattuale, Lalo raggiunge qui la consapevolezza che la tecnica artistica è il centro motore dei processi costruttivi delle opere d'arte e di tutto il loro sistema categoriale e concettuale. Sempre la tecnica artistica permette infatti di completare l'estetica psicologica con un'estetica «sociologica», dove si configura «come un lavoro espressivo mentale e materiale, in funzione di un pubblico, di un'epoca, di un paese» [216]. Se i romantici o i partigiani de «l'art pour l'art» credevano che l'artista, per creare, dovesse isolarsi dalla società, già lame e, soprattutto, Guyau avevano compreso che l'arte è un fenomeno di «sociabilità» e l'artista una sua potenza, pur riconducendo erroneamente la sociologia alla psicofisiologia fondata sul principio individualista del piacere personale. Equindi soprattutto la corrente sociologica che va da Durkheim a Levy-Bruhl a mostrare il carattere scientificamente specifico delle realtà sociali, che si pongono al di sopra delle realtà individuali da cui peraltro sono sempre di nuovo generate. L'estetica sociologica dovrà allora studiare le condizioni sociali estetiche ed anestetiche, propriamente tecnico-formali le prime, materiali, storiche, geografiche, ecc. le seconde e, su tali basi, mostrame la sintesi nell'opera d'arte intesa come realtà sociale autonoma che instaura molteplici rapporti con la sfera della vita collettiva.

Ciò non significa che le influenze collettive che operano nell'estetica siano tutte anestetiche ed al di fuori dell'arte. Esistono infatti anche istituzioni estetiche socialmente organizzate che si riferiscono a una coscienza estetica paragonabile alla coscienza morale. Tali sono, per esempio, il successo, la gloria, l'immortalità e i loro contrari, in ogni caso istituzioni sociali estetiche amministrare dai diversi gruppi del pubblico e dalla sua particolare «psicologia collettiva».

Al primo posto fra le condizioni «estetiche» Lalo, con Delacroix e Alain, pone, come già si è notato, la tecnica, che non è il semplice «mestiere» come pratica materiale ripetitiva e banale dell'arte ma il suo «mestiere vivente», la sua segreta «sensibilità intelligente», la sua inventiva «sapienza intuitiva». La tecnica come vitalità di un'invenzione vagliata dall'intellet-

to prende le forme sociali più svariate e si presenta come «scuola», «genere» o «stile»: essa ha in sé tutte le condizioni prevalentemente «estetiche» dell'arte e può sintetizzare nell'atto e nella forma compiuta la totalità delle condizioni «anestetiche».

Le arti, in questa sintesi tecnica di condizioni estetiche ed anestetiche, hanno, loro tramite, come già aveva compreso Brunétiere [217], un'evoluzione sociale e collettiva. L'evoluzione delle arti, partendo dalla forma «inferiore» del rozzo mimetismo del mestiere, si sviluppa verso uno studio superiore che, attraverso una «transvalutazione delle tecniche», instaura delle «forme nuove», compiute ed autosufficienti. Questo passaggio, che avrà straordinaria importanza nell'estetica di Souriau, è in Lalo solo l'introduzione ad una legge, dove evidente è la presenza comtiana, dei «tre stadi estetici» che si svolge attraverso tre fasi, «preclassica», «classica e post-classica». Se le fasi estreme sono caratterizzate da varie impurità, l'età classica si definisce attraverso «la purezza dei gusti, la probità delle tecniche, la separazione dei generi ed il carattere chiaro e razionale delle componenti» [218]. Questa evoluzione si svolge vicinamente in cicli di corsi e ricorsi; così, per esempio, l'arte francese contemporanea a Lalo, con il dadaismo e il futurismo, sembra dare origine ad una nuova «fase primitiva» che si accompagna ad un complicarsi e a un rinnovarsi della realtà sociale in genere. Solo in tal «senso sociale» è infatti possibile per Lalo parlare di «vita» ed «arte», che divengono nozioni scientifiche e non le confuse generalità presenti nel pensiero di Guyau e Bergson.

Vi è piuttosto da domandarsi, a questo punto del discorso, se il relativismo psico-sociologico di Lalo possa effettivamente dare origine a un'estetica scientifica con una sua propria «griglia» concettuale. Se infatti Lalo ha costruito senza dubbio le premesse per un'estetica normativa, ha posto, a suo fondamento, un'assoluta relatività delle norme, utile più ad attutire l'equazione classica «artebello», che costituisce solo un momento dell'evoluzione sociale delle arti, che a rendere conto in modo scientifico dell'essenza dell'arte come trasformazione dei materiali naturali per mezzo dell'uomo. In questo senso ampio e generico l'arte comprende ogni processo trasformativo dove entra in gioco l'elemento tecnico: comprende, della relatività dei suoi assunti di partenza, tutti i metodi, le forme o le sovrastrutture culturali,

senza in definitiva saperne discernere l'effettiva specifica importanza. L'arte infatti, come scrive D. Formaggio, è per Lalo solo «un'operazione combinatoria di ordine ludico che si compie per integrazione, coordinamento, compimento di campi, forme o strutture della natura – mentale e materiale» [219]. L'arte è quindi sintesi polifonica socialmente organizzata di elementi estetici ed anestetici dove l'anestetico è sempre ricondotto nella sfera dell'estetico e considerato fattore costitutivo dell'artisticità. Tale concezione impronta la linea teorica della «Revue d'esthétique», fondata da Lalo (con Bayer e Souriau) nel 1948: l'arte non è dominio dei critici o degli studiosi poiché le sue componenti sono le stesse della nostra vita nella totalità polifonica delle sue espressioni.

La matrice culturale di Lalo, decisamente positivista al di là dei vari possibili riscontri testuali, è quindi in grado di condurre, all'interno di un contesto metodologico unitario, la meditazione sull'arte verso la realtà viva della società e della multiforme vita psicologica così come già insegnava la tradizione dell'estetica francese nell'Ottocento. I limiti relativisti di tale metodo – per il quale l'arte è in definitiva ricondotta a una tipologia psicosociologica delle personalità creatrici o degli atteggiamenti ricettivi – pur impedendo a Lalo un'analisi differenziata dell'oggetto estetico e dell'opera d'arte, nulla tolgono al suo pensiero come punto di maggiore sintesi di tutti i metodi che l'hanno preceduto, dalle estetiche fisiologiche di Fechner, Henry e Véron, a quelle vitaliste di Guyau e Séailles sino alle varie psicologie di Lipps, Volkelt, Ribot e Delacroix. Ciascuna di queste metodologie è criticata là dove vuole porsi come «il» metodo per l'estetica ed apprezzata con misura critica solo in quanto contributo parziale e «relativo» alla costituzione scientifica di un campo polifonico dove «giocano» – correlati e distinti – molteplici fattori riconducibili all'intera vita dell'uomo ed alla totalità dei vari campi epistemologici.

Oltre che per questa funzione di sintesi «scientifica» delle varie estetiche collegate alle scienze dell'uomo, l'opera di Lalo acquista anche un'importanza sua propria perché, nella polemica con le estetiche «mistiche» di Guyau e Bergson, delinea, sintetizzando in parte il pensiero di Delacroix ed Alain, il programma

di un'estetica come scienza inserendo la tradizione francese all'interno delle ricerche dei contemporanei europei, da Dessoir a Utitz e Fiedler. Psicologia e sociologia sono così strumenti scientifici per «demetafisicizzare» l'estetica rendendola aderente al divenire delle forme artistiche: al di là dell'intuizionismo bergsoniano o della mistica dell'interiorità di Basch e Segond si afferma in Lalo, sia pure ancora sottomesso alla sua genesi psicologica e sociologica, la nozione di «forma», risultato concreto di una serie di processi tecnico-intellettuali vagliati da un pensiero razionale. Possiamo allora vedere in Lalo alcune analogie con quanto nei primi anni del Novecento affermava K. Fiedler sostenendo che

«se ha da essere possibile il realizzare l'esistenza di una oggettività visibile in prodotti di un'attività cosciente, ciò non potrà verificarsi se non appunto attraverso un'attività che si configuri immediatamente come una continuazione di quel processo sensibile cui si deve l'esistenza stessa della visibilità» [220].

Note

[1] E. Brehier, *Transformation de la philosophie française*, Paris, Flammarion, 1950, p.17.

[2] *Ibid.*, p.45

[3] *Ibid.*, p. 56.

[4] Sulla complessità del substrato teorico del periodo positivista, al di là di usuali vedute restrittive, ci si può riferire, per un primo approccio a A. Manesco, *La riflessione estetica nel positivismo* in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, vol. I, Milano, Mondadori, 1981, pp. 259-283. Inoltre P. Bagni, *Introduzione* a F. Brunetière, *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura*, Parma-Lucca, Pratiche, 1981; E. Scolari, *Una ipotesi per Ippolito Taine*, in AA.VV., *Arte, critica, filosofia*, Bologna, 1965. Si veda inoltre l'Appendice bibliografica.

[5] E. Brehier, *op. cit.*, p. 226.

[6] G. Ghini, *Introduzione* a E. Hennequin, *La critica scientifica*, Firenze, Alinea, 1983, pp. 13-4.

[7] Si veda il citato libro di Hennequin. Interessante notare che la «estopsicologia» comprende in sé analisi estetiche, psicologiche e sociologiche. Qui, inoltre, si mette in luce come in Guyau, l'importanza dell'emozionale per l'estetica.

[8] J. Wahl, *Il pensiero moderno in Francia*, Firenze, La Nuova Italia, 1965, p. 100.

[9] F. Brunetière, *L'Essai sur le génie par G. Séailles*, in «Revue des deux mondes», 15.4.1884, p. 935.

[9 bis] La *Philosophie de l'art* di H. Taine è del 1865 ma si sviluppa nel corso di numerosi anni sino a quando una raccolta di vari saggi venne pubblicata con questo stesso titolo nel 1881. Ci riferiamo alla tredicesima edizione edita nel 1909.

[10] *Ibid.*, pp. 12-3.

[11] T.M. Mustoxidi, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, Paris, champion, 1920, p. 185. Mustoxidi avvicina la concezione del genio di Sainte-Beuve anche a quella di Dubos, che aveva scritto che il genio è una pianta che germoglia solo in un terreno favorevole ma la cui crescita ha sempre in sé qualcosa di misterioso nelle *sue Réflexions critique sur la poesie et la peinture* del 1719.

[12] Si veda T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino, Einaudi, 1977, p. 287.

[13] Scrive A. Manesco, *op. cit.*, p. 261: «Il genio sia pure ispirazione, ma è sottoponibile a inchiesta, indagine, inquisizione (quando non sia riconducibile a inconscio, a pazzia o degenerazione); l'arte viva pure di nuovo spirito profetico, ma essa è funzionalizzata a fini laici, edonistici e morali (talvolta politici)». E ancora (*ibid.*, p. 262): «Le principali teorie estetiche del Positivismo potrebbero ricondursi alle seguenti tesi: l'arte è un'attività sentimentale (simpatetica, emotiva) ed è fattore e sintomo di civilizzazione e cultura; il suo oggetto è l'uomo, la natura, il progresso, considerati romanticamente inscindibili; il suo fine il sollievo (catarsi, inganno, consolazione, piacere, felicità) dell'individuo e della specie».

[14] Il libro di Segond, autore che in seguito meglio esamineremo, si occupa in verità del genio nelle sue varie accezioni: scienziati, tecnici e artisti possono, a vari livelli, esser detti geni. Qui ci occuperemo soltanto dell'aspetto «artistico» del

problema.

[15] J. Segond, *Le problème du génie*, Paris, Flammarion, 1930, p. 46.

[16] Il fondamentale problema dei rapporti fra estetica e fisiologia è trattato da V. Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, a cura di D. Formaggio, Milano, Minuziano, 1945. Questa fondamentale breve lavoro venne pubblicato in Francia nel 1936.

[17] Ch. Henry, *La lumière, la couleur et la forme*, in «Esprit Nouveau», 1922, p. 36.

[18] V. Basch, *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris, Alcan, 1934, p. 300.

[19] L. Arréat, *Mémoire et imagination*, Paris, Alcan, p. 163.

[20] *Ibid.*, p. 164.

[21] J. Segond, *Le problème du génie*, cit., p. 99.

[22] *Ibid.*, p. 144.

[23] L'espressione è di D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma - Lucca, Pratiche, 1978.

[24] J. Segond, *op. cit.*, pp. 146-7.

[25] *Ibid.*, p. 161.

[26] *Ibid.*, p. 227.

[27] *Ibid.*, p. 253. Qui Segond sembra dare implicitamente ragione alla concezione «matematica» che ha Valéry del genio, autore col quale ha invece lungamente polemizzato. In realtà ciò che Segond non approva nella posizione «intellettualista» (la definizione è sua) è di considerare autosufficiente ed autocostituentesi la potenza creatrice quando invece, a suo parere, è necessario un esterno intervento spirituale. Sin da questa polemica appare chiaramente la «doppia anima» della cultura francese, spiritualista e razionalista, non necessariamente poste in antitesi fra loro.

[28] Ch. Lalo, *L'esthétique expérimentale contemporaine*, Paris, Alcan, 1908, p. 1.

[29] Bisogna tuttavia considerare che l'influsso di Fechner è stato in realtà molto più evidente nelle estetiche psicofisiologiche anglosassoni.

[30] C. Lalo, *op. cit.*, p. 202. Si può così vedere che, più

che a Fechner, l'estetica francese guarda ai suoi stessi autori del Settecento.

[31] *Ibid.*, p. 40.

[32] C. Henry, *La lumière, la couleur et la forme*, in «Esprit Nouveau», 1922, p. 86.

[33] J.A. Arguelles, *Charles Henry and the formation of a psychophysical aesthetic* Chicago, University of Chicago Press, 1972 (opera con ampia bibliografia).

[34] Si veda C. Henry, *Le cercle chromatique*, Paris, Verdun, 1888.

[35] Arguelles, *op. cit.*, p. 81.

[36] C. Henry, *Introduction à l'esthétique scientifique*, in «Revue contemporaine», 1885, p. 441.

[37] Si veda W.I. Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1964, pp. 189 sg. e le note 23 e 24.

[38] Arguelles, *Op. cit.*, p.130 e p. 101.

[39] Per tutte queste tematiche e per i rapporti con il mondo degli artisti si veda sempre il volume citato di W.I. Homer.

[40] L. Tolstoj, *Scritti sull'arte*, Torino, Boringhieri, 1964, p. 175.

[41] *Ibid.*, p. 574.

[42] *Ibid.*, p.182. Opinione simile era espressa anche dall'inglese J. Sully, i cui *Studies in Psychology and Aesthetics* del 1874 influenzarono in certa misura i contemporanei psicoestetologi francesi.

[43] E. Véron, *Esthétique*, Paris, Reinwald, 1878, p. V.

[44] *Ibid.*, p. 34.

[46] T.M. Mustoxidi, *op. cit.*, p. 197.

[47] E. Véron, *op. cit.*, p. 309.

[48] *Ibid.*, p. 447.

[49] G. Séailles, *La science et la beauté*, in «Revue philosophique», 1879, p. 610.

[50] A. Manesco, *op. cit.*, p. 276.

[51] P. Souriau, *La Beauté rationnelle*, Paris, Alcan, 1904, p.1.

[52] *Ibid.*, p. 7.

[53] *Ibid.*, p.18.

[54] I. Kant, *Critica del Giudizio*, a cura di A. Gargiulo e

V. Verra, Bari, Laterza, 1979 p. 87. Come si potrà notare anche in seguito l'infanzia di Kant (ed in particolare delle sue pagine sull'immaginazione) è una caratteristica generale dell'estetica francese nei primi anni del Novecento.

[55] P. Souriau, *op. cit.*, p. 19.

[56] *Ibid.*, p. 98.

[57] *Ibid.*, p. 101.

[58] *Ibid.*, p. 183. Ancora una volta si sottolinea che il discorso di P. Souriau si svolge essenzialmente all'interno di una terminologia e di problematiche che derivano direttamente dalla *Critica del giudizio* (mediate da una tradizione spiritualistica di fondo).

[59] *Ibid.*, p. 230.

[60] *Ibid.*, p. 292 sgg. Di una bellezza legata in qualche modo al senso dell'olfatto ha recentemente parlato in Francia E. Roudnitska, *L'esthétique en question*, Paris, Gallimard, 1977.

[61] P. Souriau, *La Beauté rationnelle*, cit., p. 350.

[62] *Ibid.*, p. 352.

[63] *Ibid.*, p. 422.

[64] *Ibid.*, p. 436.

[65] *Ibid.*, p. 456.

[66] H. A. Needham, *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angieterre au XIX siècle*, Paris, Champion, 1926, p. 274.

[67] P. Souriau, *op. cit.*, p. 486.

[68] A. Fouillée, *La Morale, l'Art et la Religion d'après Guyau*, Paris, Alcan, 1889. Molti manuali di storia della filosofia francese scorgono un legame, forse più evidente in superficie che nell'analisi approfondita delle dottrine, fra il vitalismo di Guyau e la teoria delle «idee forza» di Fouillée. Si veda di quest'ultimo *la Psychologie des idées-forces*, Paris, Alcan, 1893, 2 vol.

[69] R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Paris, Colin, 1960, p. 229.

[70] G. Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, 1865, p. 35.

[71] *Ibid.*, p. 43.

[72] A. Fouillée, *op. cit.*, p. 24.

- [73] *Ibid.*, p. 26.
- [74] F.J.W. Harding, *J.M. Guyau. Aesthéticien and Sociologist*, Genève, Droz, 1973, p. 17.
- [75] R. Bayer, *op. cit.*, p. 236.
- [76] C. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, Paris, Alcan, 1910, p. 102.
- [77] R. Bayer, *op. cit.*, p. 236.
- [78] J.M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1884, p. 20.
- [79] *Ibid.*, p. 27.
- [80] *Ibid.*, p. 29.
- [81] D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 77. A suscitare l'ammirazione di Nietzsche nei confronti di Guyau, ci informa Fouillée nell'opera dedicata al figliastro (p. IX), furono anche i suoi due libri di morale *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, Alcan 1885 e *L'irreligion de l'a penir*, Paris, Alcan, 1887. Guyau non conosceva invece le opere di Nietzsche. Si potrebbero trovare analogie, anche se a un diverso livello teorico, con l'opera del giovane Simmei, per esempio i saggi *Über soziale Differenzierung* (1890) e *Einleitung in die Moralwissenschaft* (1892-93) o con il saggio *Gemeinschaft und Gesellschaft* di F. Tönnies (tr. it., Milano, Edizioni di comunità, 1979). E' tuttavia indubbio che Simmei, che pure studierà Bergson, non ha in questi anni specifici contatti con la cultura francese. D'altra parte il pensiero di Simmel verrà conosciuto in Francia solo nella generazione successiva a Guyau con il volume di A. Mamelet *Le relativisme philosophique chez Simmel* (1914) e con lo studio di V. Jankélévitch, *Simmel philosophe de la vie*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», XXXII, 1925, pp. 213-57 e 373-86.
- [82] J.M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, cit., p. 45.
- [83] *Ibid.*, p. 48.
- [84] F.J.W. Harding, *op. cit.*, p. 21.
- [85] J.M. Guyau, *op. cit.*, p. 54.
- [86] *Ibid.*, p. 59.
- [87] J.M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1889, pp. 14-5 (d'ora in avanti abbreviato con *L'art*).

[88] F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica*, a cura di Antimo Negri, Roma, Armando, 1977, pp. 171-2, lettera XV.

[89] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 80.

[90] J.M. Guyau, *Problèmes*, cit., p. 81.

[91] *Ibidem*.

[92] J. Mukařovsky, *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973³, p. 80.

[93] *Ibid.*, p. 85.

[94] T.M. Mustoxidi, *op. cit.*, p. 215.

[95] V. Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, cit., p. 134.

[96] J.M. Guyau, *Problèmes*, cit., p. 113.

[97] In tal senso va inteso anche il rapporto arte/industria, che Ruskin e Sully-Prudhomme vedevano in modo conflittuale. Guyau, riprendendo temi spenceriani di cui, come ci informa Harding (*op. cit.*, p. 35), non era inizialmente molto convinto, afferma che l'esteticità della macchina si trova nella sua rassomiglianza con le creature viventi e la loro economia della forza.

[98] J.M. Guyau, *Les problèmes*, cit., p. 123.

[99] *Ibid.*, p. 129.

[100] *Ibid.*, p. 140.

[101] *Ibid.*, p. 142.

[102] J.M. Guyau, *L'art*, cit., p. 66.

[103] J.M. Guyau, *Les problèmes*, cit., p. 157.

[104] *Ibid.*, p. 164.

[105] Scopo di questa sezione dell'opera è infatti proporre un esame del ritmo e della rima dal punto di vista fisiologico e psicologico per accertare la loro stessa origine, esame che verrà variamente ripreso dall'estetica francese con Servien, Bayer, Landry e Segond. Il ritmo e la rima sono per Guyau l'origine non solo del «verso moderno» ma anche di tutta la «scienza del verso».

[106] J.M. Guyau, *L'art*, cit., p. 292. Su questo argomento si vedano le accurate analisi di Harding (*op. cit.*, pp. 44 sg.).

[107] H.A. Needham, *op. cit.*, p. 244.

[108] J.M. Guyau, *L'art*, cit., p. 21. L'interesse sociale dei pensatori francesi di fine Ottocento e dei primi del Novecento va considerata, oltre che una reazione ai vivaci, se non violenti,

«casi» politici che si sviluppavano in quel periodo (si veda l'«affaire» Dreyfus), un accoglimento di certe tesi dei socialisti detti «utopisti» che sempre avevano trovato in Francia fertile terreno. Ciò per ricordare che le opere di Marx erano ancora, poco lette e poco conosciute.

[109] *Ibid.*, p.16. Si noti come queste concezioni siano ancora, tutto sommato, all'interno delle problematiche psicofisologiche caratteristiche di tutta l'estetica europea contemporanea a Guyau.

[110] *Ibid.*, p. 13.

[111] *Ibidem.*

[112] F.J.W. Harding, *op. cit.*, p. 61.

[113] J.M. Guyau, *L'art*, cit., p. 21.

[114] *L'irreligion de l'avenir* è il titolo di un'opera di Guyau pubblicata a Parigi nel 1887.

[115] F.J.W. Harding, *op. cit.*, p. 65-6. In queste pagine Harding si occupa anche delle critiche di Guyau a Hennnequin e allo psicologo G. Tarde.

[116] J. M. Guyau, *L'arte*, cit., p. 75.

[117] *Nell'Art au point de vue sociologique* Guyau si occupa anche di critica letteraria ricercando le origini del «romanzo sociologico». Interessanti sono i suoi giudizi su Balzac, Flaubert, Hugo e Zola. Sul «naturalismo romantico» di Guyau si veda A. Banfi in «Logos» VII, 1924, n. 3.

[118] Si veda Harding, *op. cit.*, pp. 105 sg. Il socialismo umanitario già presente in Véron si ripresenta in Guyau: da loro trapasserà in Tolstoi che, nel suo *Che cos'è l'arte*, mostra di conoscere Guyau, se non altro attraverso *The Philosophy of Beautiful* di W.A. Knight.

[119] J. Dewey, *Arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1966², p.31.

[120] G. Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Alcan, 1883, p. VII (d'ora a-vanti abbreviato con *Essai*).

[121] *Ibid.*, p. IX.

[122] *Ibid.*, p. 3.

[123] *Ibid.*, p. 26.

[124] *Ibid.*, p. 60.

[125] *Ibid.*, p. 94.

[126] *Ibid.*, p. 98. Séailles parla qui di immagini del *rêve*. Il lato «notturno» con cui affronta il problema non ci sembra possa aver influenzato Delacroix prima e Bachelard poi. Altro discorso invece per quanto riguarda la concezione bergsoniana dei *rêve* stesso.

[127] *Ibid.*, p.102. Aggiunge tuttavia (*ibidem*): «Il principio di questo piacere non è nelle cose, è nell'attività di cui esse sono l'occasione».

[128] G. Séailles, *Essai*, cit., p. 124.

[129] *Ibid.*, p. 128.

[130] *Ibid.*, p. 153.

[131] *Ibid.*, p. 159.

[132] *Ibid.*, p. 174. La «salute dello spirito» è la vita stessa del genio, il suo costruttivo momento vitale. L'ispirazione si definisce dunque attraverso la vita e non può essere descritta come «al di là» della natura.

[133] Come si può notare nella bibliografia conclusiva, Séailles ha dedicato molti suoi lavori a «biografie psicologiche» di artisti e scienziati, da Leonardo a Renan, da E. Carrière a Watteau. Peraltro Séailles stesso era psicologo d'origine e di formazione, come gran parte degli studiosi che stiamo considerando: psicologi che, all'interno della «Revue philosophique», mostravano le molteplicità dei loro interessi nei campi delle arti e delle scienze dell'uomo.

[134] G. Séailles, *Essai*, p. 196.

[135] *Ibid.*, p. 229.

[136] T.M. Mustoxidi, *op. cit.*, p. 227.

[137] Si veda V. Cousin, *Du vrai, du Beau et du Bien*, p. 145, dove sono riportate le lezioni di estetica del 1818. Ci riferiamo qui alla 23^a edizione (Paris, 1881); di essa si vedano le pp. 136 sg.

[138] Pubblicato postumo nel 1843 con il titolo di *Cours d'esthétique* è, secondo Mustoxidi, uno dei libri più importanti dell'estetica francese. Più volte E. Souriau riterrà Jouffroy, ben prima di Lipps, lo scopritore della portata estetica dell'«empatia» o della «simpatia».

[139] T.M. Mustoxidi, *op. cit.*, p. 118.

[140] W. Dilthey, *Introduzione alle scienze dello spirito*

(1883), Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 29. Si veda anche, di Dilthey, *Psicologia descrittiva, analitica e comparativa* (1895-96), Milano Unicopli, 1979 (con un saggio introduttivo di Alfredo Marini).

[141] G. Séailles, *Essai*, cit., p. 264. Il fatto che la bellezza dipenda dal genio non significa in Séailles esclusione della dimensione «sociale» dell'opera. Anche lo spettatore partecipa infatti, rendendola sempre di nuovo vivente, alla «vita» dell'opera.

[142] *Ibid.*, p. 287 e p. 289.

[143] J. Dewey, *op. cit.*, p. 229.

[144] G. Séailles, *Essai*, cit. p. 312.

[145] Harding, *op. cit.*, p. 109. *L'origine et les destinées de l'art* pubblicata da Séailles a Parigi nel 1927 raccoglie vari saggi del periodo 1879-1912.

[146] Sul problema della concezione formale della perfezione in questi autori si veda G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960. Gli altri storici dell'estetica francese (da Mustoxidi a Huisman) non hanno mai colto in profondità le differenze fra Guyau e Séailles.

Il giudizio di Flaubert (riportato da D. Huisman, *L'estetica francese negli ultimi cent'anni* in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. III, Milano, Marzorati, 1960) è espresso in una lettera a proposito della *Science du Beau* pubblicata da Lèveque nel 1861: «Sto leggendo l'estetica del signor Lèveque, professore al Collège de France. Che cretino! Un brav'uomo, peraltro, e pieno delle migliori intenzioni, ma come sono buffi gli universitari dal momento che s'immischiano d'arte!». «Ciò vale - aggiunge Huisman (p. 1082) - per la maggior parte dei 'minori' dal 1850 al 1900». L'opera di Lèveque, che ebbe enorme successo accademico, fu scritta per partecipare al concorso indetto nel 1858 dall'Accademia di Scienze morali e politiche sul tema «La scienza del bello». Lèveque vinse il concorso con una ponderosa opera che, nel suo tentativo di determinare, con esempi discutibili o ridicoli, «gli Otto caratteri della bellezza», appare effettivamente fuori luogo in un'epoca in cui Comte, Taine, ma anche i giovani Guyau e Séailles, scoprivano gli ampi orizzonti in cui andava delineandosi la bellezza. Non hanno peraltro maggior valore o interesse le due opere «menzio-

nate d'onore» nel concorso vinto da Lèveque, ovvero: A.E. Chaignet, *Les principes de la science du Beau*, 1859-60 e P. Voituron, *Recherches philosophiques sur les principes de la Science du Beau.*, Paris, 1861.

[147] M. Griveau, *La sphère de la Beauté. Lois d'évolution, de rythme et d'harmonie dans les phénomènes esthétiques*, Paris, Alcan, 1901, p. 52.

[148] *Ibid.*, p. 919.

[149] F. Paulhan, *Mensonge de l'art*, Paris, Alcan, 1907, p. 187. Anche Paulhan è psicologo di formazione. In questo campo la sua opera maggiore è forse *L'activité mentale et les éléments de l'esprit*, Paris, Alcan, 1889, dove presenta la sua concezione della vita psichica come associazione di elementi.

[150] *Ibid.*, p. 197 e p. 294. L'arte è il risultato di una rêverie ideale concretizzata in un oggetto che è «altro» rispetto alla realtà del mondo.

[151] *Ibid.*, p. 279. Da queste basi Segond potrà cogliere il carattere «mistico» dell'arte pur mantenendo ferma la materialità della sua costruzione. Il problema della rêverie estetica trova un continuatore in P. Souriau che con la sua *Rêverie esthétique*, Paris, Alcan, 1906, sembra riprendere il lavoro di Paulhan.

[152] F. Paulhan, *L'invention* in «Revue philosophique», marzo 1898, p. 254. La «Revue philosophique» svolge in questi anni la funzione che assumerà in seguito la «Revue d'esthétique». Fondata e diretta dallo psicologo T. Ribot, pur non occupandosi in modo specifico di estetica, dedica a essa numerosi interventi in cui sempre la connette alla fisiologia, alla psicologia e alla sociologia. È inoltre una rivista che apre effettivamente la cultura francese alle opere europee contemporanee, da Husserl alla *Kunstwissenschaft* di Dessoir e Utitz. «La Revue philosophique» - si legge in un inserto pubblicitario del 1900 - «non ignora alcuna parte della filosofia», pur rifacendosi in modo particolare a quelle discipline che, per il loro carattere di precisione relativa, aderiscono a tutte quante le scuole; tali discipline sono la psicologia, l'anatomia e la fisiologia del sistema nervoso, la patologia mentale, l'estetica e le ipotesi metafisiche.

[153] T. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris,

Alcan, 1900, p. 67. L'immaginazione creatrice, per la ricchezza dei suoi contenuti e delle sue produzioni, non è riducibile ad alcuna legge prefissata: solo l'esperienza e l'osservazione potranno permetterci di trarre una formula che generalizzi il suo sviluppo attraverso due periodi separati da una fase critica: «un periodo di autonomia e di effiorescenza, un momento critico, un periodo di costituzione definitiva che presenta numerosi aspetti» (*ibid.*, p. 139). L'immaginazione così strutturata e sviluppata si specifica poi in varie forme che ne determinano il concreto spettro d'azione: il termine «immaginazione creatrice», come tutti i termini generali, rimane un'astrazione se non aderisce a uomini che immaginano. Essa diviene così immaginazione «plastica», «difffluente», «mistica», «scientifica», «meccanica», «commerciale» e «utopica». Esse dimostrano in ogni caso che l'uomo è capace di creare per due ragioni principali: «la prima, d'ordine motorio, consiste nell'azione dei suoi bisogni, appetiti, tendenze e desideri», la seconda «è la possibilità di una riviviscenza spontanea delle immagini, che si raggruppano in nuove combinazioni» (*ibid.*, p. 261).

[154] *Ibid.*, p. 277.

[155] T. Ribot, *La logica dei sentimenti*, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1907, p.167. L'edizione francese è del 1897.

[156] Si veda *La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896 (tr.it., Milano-Palermo-Napoli, Sandron, s.d.) dove compaiono accenni polemici nei confronti di Guyau e dove si comprende la derivazione «anglosassone» (Spencer, Sully, Grant Allen e Bain) della psicologia di Ribot. Tuttavia egli si ispira anche all'estetica sperimentale tedesca di Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, 1894, ed è ottimo conoscitore di tutta la psicologia tedesca contemporanea (Fechner, Wundt, Lotze. Brentano in primo luogo) cui dedica un libro già nel 1879.

[157] E. Husserl, *Filosofia come scienza rigorosa*, a cura di A. Costa, Milano, Paravia, 1975, p. 26. L'opera di Husserl del 1911.

[158] *Ibid.*, p. 27.

[159] G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, cit., p. 380. C'è chiarezza, già nel 1948, nella prima edizione della *Fenomenologia della tecnica*, D. Formaggio aveva indicato

il percorso «fenomenologico» dell'estetica contemporanea, in connessione con l'estetica tedesca di Fiedler, Dessoir e Uitz.

[160] L. Paschal, *Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie*, Paris, Alcan, 1910, p. 62.

[161] *Ibid.*, p.65.

[162] *Ibid.*, p.65 e 68.

[163] *Ibid.*, p. 339. Paschal afferma che la sua opera è nata dalle meditazioni degli artisti e, in particolare, dalle *Memorie* di Goethe, dalla *Preface de Cromwell* di V. Hugo e dalla *Correspondance* di Flaubert. Inoltre dalla critica letteraria di Sainte Beuve, Taine e Hennequin. Dopo la prima parte cade tuttavia l'originalità del lavoro di Paschal, che cominci a ripetere vecchie tesi di Taine, Zola o dei fratelli Goncourt.

[164] J. Mukařovský, *op.cit.*, p.6

[164] J. Mukařovský, *op. cit.*, p. 6.

[165] *Ibid.*, p. 10.

[166] D. Huisman, *op. cit.*, p. 1103.

[165] *Ibid.*, p. 10.

[166] D. Huisman, *op. cit.*, p. 1103.

[167] Tutto ciò non deve far pensare che l'estetica procedesse di pari passo in Francia e in Germania. Anche se è indubbia la presenza di tematiche comuni, non si possono scordare i differenti e più maturi livelli cui giunge in Germania il dibattito sulla psicologia. Si pensi, per esempio al dibattito, fra il 1894 e il 1896, fra Dilthey, Yorck, Ebbinghaus e Wundt (a questo proposito si veda: A. Marini, *Materiali per Dilthey*, Milano, Unicopli, 1979). Ma anche dal punto di vista specificamente estetico ben diverso e maturo era il livello del dibattito, in cui intervenivano Wölfflin, Fiedler, Dessoir, Uitz, Geiger e Conrad per quanto riguarda il formalismo, la *Kunstwissenschaft* e la fenomenologia, e i Vischer, Lipps, Volkelt per la psicologia dell'*Einfühlung*. E' quindi in questo contesto di ricerca - e non in Francia, malgrado alcune geniali intuizioni, - che nasce la ridefinizione del ruolo e delle funzioni della psicologia nell'estetica e soprattutto la fondamentale distinzione teorica fra estetico e artistico, distinzione che ancor oggi non è stata assimilata dalla cultura estetica francese e che intuirà, sia pure nei suoi schematismi tardopositivisti, il solo c. Lalo. Solo V. Basch, come si ve-

drà in seguito, rappresenta forse il primo vero e proprio momento d'unione fra le estetiche tedesche e francesi: egli infatti unisce tematiche tradizionalmente «francesi» con il metodo e il linguaggio delle scuole tedesche, che conosceva in modo eccellente. Vi è comunque da notare che la psicologia tedesca era ben conosciuta in Francia grazie al volume di Th. Ribot, *La Psychologie allemande contemporaine*, pubblicato a Parigi nel 1879.

[168] D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 100.

[169] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 23.

[171] *Ibid.*, p. 48.

[172] H. Delacroix, *L'invention et le génie*, Paris, Alcan, 1939, p. 480.

[173] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, cit., p. 85.

[174] *Ibid.*, p. 96.

[175] Molto importante l'influsso di Delacroix sull'estetica musicale francese. Molte delle sue affermazioni si ritroveranno, con la medesima riconosciuta diffidenza nei confronti del bergsonismo, in G. Brelet, *Le temps musicaï*, Paris, P.U.F., 1949, 2 vo¹. Sul problema del ritmo nei suo rapporto con la musica si veda il capitolo IV di E. Franzini, *Il significato del tempo in Husserl e Bergson* in E. Franzini-R. Ruschi, *Il tempo e l'intuizione estetica*, Milano, Unicopli, 1982. Sul problema del ritmo nelle estetiche tedesche fra i due secoli si veda: R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, cit., pp. 28 1-93.

[176] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, cit., p. 152, p. 155 e pp. 156-7.

[177] Alain (Emile Chartier), *Sistema delle arti*, Roma, 1953, p. 34. V. Feldman, *op. cit.*, accosta Alain a Delacroix inserendoli nella comune corrente del «positivismo intellettualista». Effettivamente esistono fra il pensiero dei due numerose analogie. Si tornerà su Alain nel trattare la sua presenza come maestro della generazione dei fenomenologi francesi del secondo dopoguerra.

[178] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, cit., p. 186.

[179] D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica arti-*

stica, cit., p.103.

[180] H. Delacroix, *L'invention et le génie*, cit., p. 521.

[181] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, cit., p. 198.

[182] G.F.W. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 1019.

[183] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 108.

[184] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, cit., p. 281.

[185] *Ibid.*, p. 456.

[186] *Ibid.*, p. 466.

[187] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 113.

[188] H. Delacroix, *Psychologie de l'art*, cit., p. 476.

[189] C. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, Paris, Alcan, 1910, p. 161.

[190] *Ibid.*, p. 185. Si noti che qui Lalo ribadisce che la simpatia non è di necessità «estetica»: e anzi un Sentimento che, di per sé, è anestetico.

[191] G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 384. Chiaramente non si può parlare, in senso stretto, di fenomenologia in senso busserliano per l'assoluta mancanza in Lalo di una visione «ridotta» della realtà circostante. La sua tipologia psicofisiologica rimane un esame empirico di alcune personalità creatrici e non è certo un'analisi rigorosa dei processi genetici di instaurazione delle opere d'arte.

[192] C. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, cit., p. 273.

[193] C. Lalo, *Programme d'une esthétique sociologique*, in «Revue philosophique», LXXVIII, luglio-dicembre 1914, p. 41.

[194] *Ibid.*, p. 44.

[195] *Ibid.*, p. 50.

[196] E. Durkheim, *Le regole del metodo sociologico*, Milano, Edizioni di Comunità, 1979, p. 131. L'opera di Durkheim, di Lalo e vero e proprio fondatore della sociologia scientifica in Francia, è del 1895.

[197] *Ibid.*, 218.

[198] *Ibid.*, p 132.

[199] C. Lalo, *Notions d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1948, p. 1.

[200] C. Lalo, *L'art et la vie*, tome I: *L'art pres de la vie*, Paris, Vrin, 1946, p. 6.

[201] C. Lalo, *Les étapes de l'esthétique structurale*, in

- «Revue philosophique», CXXXIII, luglio-dicembre 1942-1943.
- [202] C. Lalo, *L'art et la vie*, tome II: *Les grandes évocations esthétiques*, Paris, Vrin, 1947, p. 8 e p. 8.
- [203] C. Lalo, *Notions d'esthétique*, cit. p. 9.
- [204] C. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, cit., p. 262.
- [205] C. Lalo, *Notions d'esthétique*, cit., p. 17.
- [206] *Ibid.*, p. 21 e pp. 22-3.
- [207] In verità, come ricorda R. Bayer, il primo interesse di Lalo fu l'estetica sociologica. Tuttavia, sin dai primi scritti, l'aspetto sociologico e quello psicologico sono strettamente collegati.
- [208] *Ibid.*, p. 33.
- [209] C. Lalo, *L'art et la vie*, t. I, cit., p. 10.
- [210] C. Lalo, *L'art loin de la vie*, Paris, Vrin, 1939, p. 9.
- [211] *Ibid.*, pp. 10-11.
- [212] C. Lalo, *Les étapes de l'esthétique structurale*, cit., p. 280.
- [213] R. Bayer, *L'esthétique française d'aujourd'hui*, cit., p. 286.
- [214] C. Lalo, *Notions d'esthétique*, cit., p. 54.
- [215] C. Lalo, *Esthétique*, Paris, Alcan, 1927, p. 84.
- [216] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 124.
- [217] Di Brunétiere si veda *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura*, cit., volume apparso nel 1890. La critica letteraria nasce in stretta connessione con l'estetica filosofica connessa a psicologia e sociologia. Comune, infatti, è il richiamarsi alla ricca tradizione positivista.
- [218] C. Lalo, *Notions d'esthétique*, cit., p. 99.
- [219] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 177.
- [220] K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, Milano, Minunziano, 1945, p. 87. L'opera di Fiedler è del 1914.

Capitolo II
ESTETICA E SENTIMENTO



1. Il problema dell'arte in Bergson



Se ci riagganciamo idealmente alle conclusioni delle estetiche di Guyau e Séailles mettendo fra parentesi quegli aspetti sociologici e psicologici che avevano ispirato Delacroix e Lalo per sottolinearne invece i lati «vitalisti», avremo senza dubbio uno dei precedenti più rilevanti della filosofia bergsoniana che, come si può vedere in *Matière et mémoire*, è rimasta influenzata, pur non condividendone, ed anzi ribaltandone le conclusioni, da tutto il dibattito sulla psicologia della creazione svoltosi fra Ottocento e Novecento con protagonisti, oltre che Guyau e Séailles, Ribot e Paulhan. C. Lalo, infatti, che pure è stato influenzato da Guyau nella sua sociologia dell'arte, non esita ad accusarlo di misticismo, che è «la tendenza comune a molti pensatori diversi, che consiste nel diffidare della ragione ed a sostituire alle sue analisi metodiche una credenza senza prove: intuizione psicologica irriflessiva, attività libera di una volontà capace di determinarsi senza motivi, o rivelazione sovranaturale: un atto di fede qualsiasi, irrazionale, cioè è confuso e ribelle all'analisi» [1]. Queste critiche, che potrebbero venire estese alle teorie dell'*Einfühlung*, oltre che ai «mistici» Brémond e Segond, partono dal giustificato presupposto che la nozione di vita, che vorrebbe risolvere i vari enigmi dell'estetica, è a sua volta un enigma che ha aperto la via alle molteplici e complesse questioni metafisiche presenti nella filosofia di Bergson.

L'errore di Guyau, a parere di Lalo, non è avere collegato l'estetica e l'arte alla morale e alla psicologia, esigenza caratteristica di ogni studio «positivo» ed «oggettivo» del fatto artistico, ma di averle invece ricondotte in un'unica formula che ne nasconde la particolarità ritrovando dappertutto, in ogni campo e in qualsiasi disciplina, sempre e soltanto l'iniziale e confusa nozione di vita, attraverso cui l'arte vorrebbe ricongiungersi alla

forza pulsante dell'intera natura. È questo - scrive D. Formaggio - «il mondo dei poeti-filosofi o dei filosofi-poeti, di J. M. Guyau e di G. Santayana: oppure il mondo dei filosofi dell'esperienza totale, di J. Dewey» [2]. Ma l'arte, afferma lo stesso Formaggio, va oltre, al di là del vitalismo e dell'*Einfühlung*, supera l'indistinzione analitica fra soggetto e oggetto che vieta l'indagine sul loro necessario correlarsi nei processi percettivi, prassistici, storici della creazione e della ricezione. L'arte è senza dubbio collegata alla vita, è essa stessa «una delle innumerevoli forme in cui si manifesta la vita dell'umanità»: ma «ogni vera spiegazione dell'attività estetica consiste nell'analizzarla pazientemente, e non a rifiutare di distinguerla fra le altre, per confonderla con loro con il pretesto di meglio rispettarne la realtà» [3]. Se Guyau lascia spazio alla «sensazione intelligente», Séailles, privo di simile acume teorico, allarga il concetto di genio alla generalità della vita e della natura preparando con ciò, malgrado le basi scientifiche comuni anche a Ribot, il misticismo assoluto dell'evoluzione creatrice di Bergson.

«In questo stato ibrido - scrive Lalo - l'estetica è soltanto una sterile scolastica» che «rende conto della bellezza attraverso la vita pressapoco come gli antichissimi fisici spiegavano i fenomeni naturali attraverso la natura, l'ascensione dei liquidi nel tubo barometrico con l'orrore che la natura prova per il vuoto, o la guarigione di una malattia con la lotta delle forze vitali contro le altre» [4]. Su queste stesse basi, J. Benda, polemico «razionalista» anti-bergsoniano, critica l'estetica francese antecedente al 1914, anno in cui scrive il suo *Belphegor*, per il suo piegarsi alle vuote ideologie della società contemporanea che solo domandavano alle opere d'arte emozioni e sensazioni prive di qualsiasi piacere intellettuale. L'arte così si riduce ad un'unione mistico-simpatetica con una presunta «essenza delle cose», accede «ad uno *stato di puro amore* dove svanisce ogni specie di attività intellettuale» [5].

Il vitalismo estetico è dunque soltanto «lo sviluppo letterario di una metafora» [6] che ha le sue lontane origini in certa tradizione neoplatonica, nel pensiero di Schelling e nello spiritualismo e che, a parere di Lalo e Benda, non potrà comprendere nella loro pienezza né il significato dell'opera d'arte né gli atteggiamenti soggettivi ad essa variamente connessi. Questa reazione, che

sarà con vari accenti sviluppata, fra gli altri, da E. Souriau, R. Bayer, il. Delacroix, G. Bachelard e G. Brelet, è il segnale di una «frattura» all'interno del pensiero estetico francese, dove assume rilievo centrale, in positivo e negativamente, l'opera di H. Bergson e che è tuttavia comunque preceduta da un momento unitario, ben rilevato da Feldman, derivabile da una generica reazione alle estetiche di fine Ottocento. L'estetica del Novecento, infatti, sia nelle sue posizioni romantico-simpatetiche con Basch e Bergson, sia in quelle che riconducono l'opera d'arte, attraverso il «realismo razionalista» di E. Souriau e R. Bayer, che di Basch fu allievo, ad una autonomia formale, rifiutano di asservire l'opera d'arte (o, più in generale, il fatto estetico) ad una determinata scienza, sia essa la psicologia, la fisiologia o la sociologia. Tale rifiuto, che non conduce tuttavia a un totale oblio di pensatori come Guyau, Séailles o P. Souriau, che anzi continueranno a far sentire la loro influenza, è il segnale di una raggiunta consapevolezza che spinge a superare i principi riduttivi per costituire i fondamenti certi di una «scienza estetica».

È appunto all'interno di questo consapevole tentativo di fondazione epistemologica che l'opera di Bergson acquisterà un ruolo di primo piano, sia, come visto, nelle polemiche psicosociologiche di Delacroix e Lalo, sia nelle opere dei vari «formalisti». Anche se, come scrive Feldman, la tradizione dell'estetica francese non è strettamente connessa alla storia della filosofia (e, aggiungiamo, agli specifici «poteri universitari» che caratterizzano la filosofia nella Francia del primo Novecento), la fondazione di una scienza estetica è, nella sua autonomia sostanziale, pur sempre riferibile al pensiero di Bergson, che pure mai produsse una compiuta «filosofia dell'arte».

Da una parte avremo allora coloro che, riprendendo Guyau e Séailles, si pongono, anche al di là di un preciso richiamo testuale, nell'universo culturale dell'intuizionismo bergsoniano, considerato come il vertice del pensiero spiritualista e orientato verso un cattolicesimo «giansenista» venato da coloriture mistiche. In questa corrente, oltre a V. Basch che di Bergson è contemporaneo e che, anche per le matrici culturali tedesche occupa un ruolo del tutto particolare, dovremo porre J. Segond, l'abbé Brémond e la cosiddetta «scuola di Aix-en-Provence» nella sua generalità.

Dall'altra parte, che si potrebbe dividere in molteplici «sottosettori», si pongono tutti quei pensatori che reputano impossibile fondare un'estetica scientifica su basi metafisiche o puramente soggettivistico-sentimentali e si rivolgono allora non all'intuizione sovraintellettuale ma all'analisi razionale dei «fatti estetici» nella loro concreta realtà culturale e tecnico-formale. Essi non sono, seguendo una «tradizione» dell'estetica francese, esclusivamente filosofi, come Lalo, Bayer e Souriau, ma anche storici dell'arte come Focillon, poeti come Valéry, pittori come Denis, letterati come Malraux.

Questa «frattura», che vede sempre più affermarsi sia nelle università sia nella «Revue d'esthétique» la corrente «razionalista», sebbene utile per schematizzare il quadro generale, non è l'unico elemento capace di caratterizzare la molteplicità dei significati. Alla «presenza» bergsoniana dovremo infatti aggiungere l'«assenza» quasi assoluta – con l'eccezione di Croce – dei contemporanei tedeschi o anglosassoni, che, a loro volta, mai hanno prestato attenzione al pensiero francese [7]. Infine è da rilevare che l'influsso bergsoniano cade quasi totalmente dopo la seconda guerra mondiale, quando la lettura delle «tre H» – Hegel, Husserl e Heidegger – porterà l'estetica francese, in primo luogo con M. Dufrenne, verso orientamenti di carattere fenomenologico. Ma è soprattutto importante ricordare che l'estetica francese pur con diversi atteggiamenti, affronta tematiche comuni e, nella sostanza, unitarie che hanno la loro origine in Guyau, in Séailles e in V. Basch, i cui influssi permangono pur nelle critiche, facendo di loro gli insostituibili «fondatori» dell'estetica francese contemporanea. Non si può infatti scordare che due pensieri in apparenza opposti quali il positivismo di Lalo e il soggettivismo di Basch hanno entrambi origine negli studi di psicologia di fine Ottocento e nelle varie psicofisiche tedesche e anglosassoni.

Bergson stesso, inoltre, arricchisce questa tradizione autonoma inserendovi l'estetica «totale» dello spiritualismo di F. Ravaisson, che è per Segond la figura maggiore fra coloro che, opponendosi al relativismo positivista, affermano che i problemi dello spirito si pongono in funzione dell'Arte piuttosto che della scienza. La vera Arte, per Ravaisson, evolve con Leonardo verso l'affermazione della «Bellezza vivente», che è il significato

reale e segreto della Natura, la sua «anima» [8]. La Bellezza come «segreto del mondo» indica quindi, in Ravaisson come in Bergson e nello Spiritualismo in genere, che il problema dell'arte va ricondotto non a fattori tecnico-costruttivi ma, agostinianamente, all'interiorità o all'autocoscienza. Scrive infatti Bergson interpretando Ravaisson: «l'oggetto della metafisica è riaffermare nelle esistenze individuali, e seguire sino alla fonte da cui emana, la ragione particolare che, conferendo a ciascuna di esse la sua propria sfumatura, la ricollega da qui alla luce universale» [9]. L'oggetto «bello» non viene analizzato come risultato di un processo costruttivo ma come un dono metafisico che partecipa a una Bellezza che è ideale anche quando è identificata con la vita della Natura. È infatti sempre Bergson a informarci che Ravaisson, discreto disegnatore egli stesso, amava citare quelle pagine del *Trattato della pittura* dove Leonardo parla della linea generatrice di ogni disegno, linea più pensata dallo spirito che percepita dall'occhio: il pittore si pone al di là del modello e sviluppa una visione mentale riproducendo nella figura lo sforzo generatore della natura.

«Tutta la filosofia di Ravaisson – scrive Bergson – deriva dall'idea che l'arte è una metafisica figurata, che la metafisica è una riflessione sull'arte, e che è la stessa intuizione, diversamente utilizzata, che fa il filosofo profondo e il grande artista» [10]. Sin dal famoso «rapporto» del 1867, *La Philosophie en France au XIX siècle*, era infatti presentata l'idea che la filosofia deve cogliere nella natura il principio vitale riconducendolo a una forma spirituale superiore completamente svincolata dalla materia: «l'universo visibile ci è presentato come l'aspetto esteriore di una realtà che, vista dal di dentro e colta in se stessa, ci apparirebbe come un grande atto di liberalità ed amore» [11]. Nelle pagine che dedica all'arte e al disegno Ravaisson specifica che è la vita a offrire una linea di sviluppo al mondo non organizzato, ad accentuare la bellezza risalendo dall'inorganico all'organico in una rivelazione progressiva dell'intimo lavoro della natura. La Bellezza appartiene alla forma, che ha origine nei movimenti «ritmati», cioè nei movimenti della «grazia», che già per Leonardo era la categoria principale della bellezza. La bellezza è forma e la forma è grazia: parole che appariranno nel differente

contesto di R. Bayer come origine per un'estetica oggettivista e che in Ravaisson conducono invece l'estetica verso la metafisica e la teologia.

La vita, come affermerà in seguito Bergson, è dunque il superamento attivo delle distinzioni fra soggetto e oggetto: il mondo si spiega come una rivelazione progressiva della divinità creatrice, come una tendenza costante verso la perfezione della Bellezza di cui l'umanità «è la misura estetica come la misura scientifica» [12]. La filosofia diviene integralmente «estetica» solo in virtù di un principio metafisico di armonia e perfezione cosmica: la simmetria, il movimento ritmato della grazia e il divenire della vita verso l'uomo costituiscono la Bellezza come essenza finale della Natura. La Natura tende infatti a un fine che è sempre più o meno ostacolato e che solo l'arte permette di raggiungere «per far vedere allo stato puro la tendenza, la volontà della natura, cioè, al posto della realtà con le sue imperfezioni inevitabili, l'ideale e assoluta verità» [13]. L'arte ha dunque la funzione di porre in una luce più chiara la legge fondamentale della vita e dell'organizzazione mostrando la «felicità» di cui è pervasa l'anima, ovvero l'amore reciproco che circonda l'esistente a imitazione della «vita divina». Essa è così un'astrazione metafisica dove Ravaisson riunisce non solo il disegno o le «arti liberali» ma anche la morale, «arte superiore» che ha per oggetto la bellezza dell'anima.

In simile senso la filosofia di Bergson, autentica metafisica che procede con le modalità di un'indagine psicologica, sarà «estetica» non come teoria speciale dell'arte capace di analizzare scientificamente i processi costruttivi l'opera e il suo contesto storico-categoriale, ma come «metafora» di un sistema dove qualsiasi oggetto è il prodotto vivente di uno slancio creatore, di un movimento di qualità pura di cui la vita interiore offre la ricchezza dei molteplici ritmi. «Estetica» dunque la filosofia di Bergson, come quella di Ravaisson, solo in un ambiguo senso «generale», come mistica e immediata intuizione unitaria di un divenire costruttivo che assorbe gli oggetti nella sintesi armonica di una «durata» o di uno «spirito».

Se tale posizione è «marginale» nel quadro dei movimenti epistemologici dell'estetica francese, costituisce pur sempre lo

sviluppo in Senso metafisico-spiritualistico, o addirittura mistico, di alcune vaghe intuizioni di Guyau e Séailles, il cui vitalismo, come nota Lalo, spesso sembrava opporsi alla vita riflessiva: «questa vita interiore, superiore a quella della ragione ragionante, questa rivelazione di se stessa e di Dio e di tutte le cose che risiede in un sentimento o meglio in un'intuizione del tutto personale e incomunicabile, questa ultima della morale, della metafisica e dell'arte, di tutto ciò che non è ancora un oggetto di scienza incontestabile» è «la base comune di ogni misticismo, che sia scettico o sapiente, confessionale o laico, estetico o morale, religioso od ascetico» [14]. Bergson è il punto culminante del misticismo e lo dimostra quando, nell' *Evolution créatrice*, critica il concetto di «vita» di Séailles perché è, malgrado tutto, ancora un concetto che in sintetizza elementi virtualmente separati quando invece «noi reputiamo che, nel campo della vita, gli elementi non hanno esistenza reale e separata» [15].

L'intelligenza, che costruisce simboli e concetti statici, non può comprendere la vita, che è invece afferrata dall'intuizione nell'unità ontologica del suo slancio. Intuizione che tuttavia, come hanno notato Jankélévitch, Maritain e Deleuze, è in Bergson essenzialmente «metodo», un metodo rigoroso che si identifica con il divenire vero Sapere, della durata, del tempo nella molteplicità costruttiva dei suoi molteplici ritmi; un metodo che «invece di preparare una deduzione dottrinale dei concetti, si genera a mano a mano che si svolge il Progresso spirituale di cui è soltanto la fisionomia o il ritmo interiore» [16].

L'istanza suprema della filosofia è per Bergson l'esperienza interiore intuitivamente acquisita, esperienza che, trasferita nel campo dell'estetica, può facilmente identificarsi con il potere assoluto della soggettività ispirata dell'artista in comunione con il mondo degli oggetti: «intuizione – scrive Bergson – chiamo qui la *simpatia* per cui ci si trasporta all'interno di un oggetto, in modo da coincidere, con ciò che esso ha di unico e, conseguentemente, di inesprimibile» [17]. È una modalità di comprensione e azione esattamente antitetica all'analisi, che riporta l'oggetto a elementi già conosciuti; ma non per questo, proprio per la sua essenza di metodo elaborato, può venire considerata, in modo estremistico, un mero sentimento, un'ispirazione o una simpatia

confusa: attraverso l'intuizione si presenta un edificio filosofico che, oltre alla genialità della costruzione, è in grado di offrire un'estetica generale che esamina, superando gli schematismi positivisti e ribotiani, i rapporti fra la percezione, l'immaginazione e la memoria, ovvero fra i piani corporei fondativi di ogni esperienza. Inoltre Bergson, «filosofo degli artisti», come lo chiama S. Langer, è, con la sua filosofia, in comunione reale con molti aspetti dell'arte a lui contemporanea: «il disciogliersi dei corpi nella qualità della luce, che avviene con l'impressionismo, le diafane figure evanescenti dei drammi di Maeterlinck, il puro variare qualitativo d'una linea melodica continua e sfumata che troviamo in Debussy – scrive Mathieu – possono darci un 'idea di ciò che Bergson intende per durata, assai più fedele che qualsiasi ricostruzione concettuale» [18].

Non si può tuttavia scordare che in *Matière et mémoire* le differenze di natura tra le immagini corporeo-percettive (e i ricordi-immagine ad esse legate) e il ricordo-puro, che rivela l'intimità della vita dell'essere, hanno come «punto di passaggio» uno stato di *rêve*, un sogno fantasticante che ci allontana dalla corporeità materiale del ricordo per condurci verso la sua più pura essenza spirituale, verso «la memoria pura». Memoria che è pur sempre, nella sua stessa spiritualità, intuizione «estetica» che deriva la sua realtà da una situazione di carattere percettivo-immediato e non intellettuale e mediato. Il concetto di intuizione può dunque divenire «un principio d'interpretazione del fenomeno poetico» e costituire «un criterio critico e metodologico che ha una straordinaria influenza sulla cultura e sul gusto ed anche sull'ispirazione letteraria e musicale della sua epoca»:

«così l'arte è un'adesione intima, totale e senza pregiudizi, un abbandono del soggetto al suo universo in una dimensione qualitativa e al limite un'abolizione completa dei parametri del bello (lo spazio e il tempo) e un assorbimento nel corso della memoria» [19].

Per Bergson dunque, ricordando Guyau, vita e coscienza non sono soltanto, come scrive Maritain, «un'esigenza di creazione» [20] ma una vera e propria «potenza di creazione», sem-

pre sul punto – un punto costantemente sfiorato e mai raggiunto – di trasformarsi in teoria dell'arte, teoria che, accanto all'estetica generale di *Matière et Mémoire*, è presente solo frammentariamente nel saggio *La perception du changement* e in *Le rire*, ma che può essere colta, se non nel «bergsonismo di fatto», in quell'insieme di spunti molteplici presenti nelle sue opere che Maritain chiama «bergsonismo d'intenzione». L'essenza della realtà, cui Bergson giunge analizzando la percezione pura e la memoria pura, è la realtà ontologica della durata, del tempo come flusso inarrestabile di eterogenei compenetrantesi che si identifica con l'intuizione, che è nel contempo lo strumento del suo rivelarsi e che comunque non si trasforma, in Bergson, in una facoltà specifica produttiva di opere d'arte. Le basi della teoria dell'arte di Bergson si trovano infatti nelle estetiche psico-fisiologiche il cui ambito viene contraddittoriamente esteso a un campo metafisico. Ogni arte è così collegata a un particolare organo corporeo, per esempio la vista alla pittura, e la grandezza dell'artista misurata sulla sua capacità di «distaccare» dalla vita pratica tale organo per indirizzarlo verso la realtà più profonda, verso la creazione. L'artista è quindi per Bergson un «privilegiato» che, distaccandosi dalla visione pratico-utilitaria del mondo, ha di esso, attraverso il suo senso «distaccato», una visione profonda e intuitiva, sia pure mediata dall'oggettività statica dell'opera costruita. L'artista coglie dunque la realtà ontologica della durata solo in modo parziale perché parziale è il suo distacco dall'utilitarismo mondano. L'arte è esoterica in tutti i suoi aspetti mentre solo la filosofia può estendere all'intera umanità la visione intuitiva delle cose: Bergson non ha sviluppato un'estetica perché essa avrebbe in qualche modo occultato lo scopo ultimo della sua filosofia, filosofia intuizionistica che può «ispirare» – come è accaduto – gli artisti ma che non può essere, nel senso tradizionale, «teoria estetica».

Come scrive R. Bayer nel suo noto saggio *L'esthétique de Bergson*, Bergson non ha scritto un'estetica perché *non poteva* scriverla, perché la sua stessa filosofia gli vietava la possibilità teorica di analizzare un oggetto compiuto ed a sé stante quale l'opera d'arte. Anche se, come afferma Lalo, «l'attività creatrice dell'artista nell'ispirazione è l'immagine favorita con cui i mi-

stici amano rappresentare l'evoluzione creatrice degli esseri e delle cose» [21], essa resta in Bergson solo la «metafora» di un processo filosofico che deve necessariamente superare l'ambito dell'arte o, se si vuole, rendere artistico, cioè «produttivo-concreto», l'intero divenire della nostra esperienza.

Ciò non toglie che in Bergson l'arte offra della realtà una visione «più profonda di quella che ci dà la nostra intelligenza, e ciò perché essa partecipa più di questa alla 'durata concreta', all'evoluzione perpetuamente nuova e perpetuamente inventiva che è il carattere irriducibile e irrazionale di tutta la vera vita, di cui la spontaneità creatrice non si ripete mai» [22]. L'arte è solo una «via privilegiata» per un compito extraestetico, cioè metafisico, e una sua teorizzazione filosofica non potrà quindi avere un autonomo ambito categoriale e costruttivo. Essa è soltanto «una visione più diretta della realtà» che ha il solo obbiettivo «di scartare i simboli praticamente utili, la generalità convenzionalmente e socialmente accettate, infine tutto ciò che ci nasconde la realtà per metterci di fronte alla realtà stessa» [23].

L'estetica come «scienza autonoma» era quindi disciplina cui Bergson non poteva dedicarsi. Già Delacroix, come si è notato, aveva affermato che l'intuizione-ispirazione del bergsonismo impediva di comprendere i momenti stratificati e correlati del processo concreto dell'operare artistico. Inoltre, la stessa concezione della temporalità indistinta e fluente non aderiva alla temporalità specifica dell'opera d'arte, che è sempre in relazione con la vita temporale dell'autore, del «contemplatore», con la temporalità psicologica e con quella «storica». Sull'inadeguatezza del «tempo bergsoniano» per una teoria dell'arte insiste anche G. Bachelard nella sua *Dialectique de la durée* del 1936, sostenendo che la durata bergsoniana, nel suo indistinto fluire, è incapace di costruire una «dialettica» del tempo, dialettica che costituisce la sua vera realtà profonda: il tempo costruttivo non è infatti un'incessante creazione poiché è formato da un ritmo di vuoto e di pieno, di creazione e di pausa che riflette la nostra interna temporalità e la temporalità degli oggetti facendoli uscire dal regno confuso dell'indistinzione.

Neppure per quanto riguarda l'arte musicale il tempo come «fusione» di eterogenei relativamente «non-indipendenti» l'uno

rispetto all'altro può identificarsi con il tempo della musica. È vero che Bergson scrive che la melodia, continuità indistruttibile in cui tutto il passato entra nel presente e con questo forma un tutto indiviso ed indivisibile, può venire assimilata alla durata interiore nella sua «musicale» fluidità, ma egli aggiunge anche che l'identificazione è impossibile perché la melodia musicale ha ancora troppa qualità e determinazione mentre invece occorrerebbe «cancellare la differenza fra i suoni, poi abolire i caratteri distintivi del suono medesimo, e non conservare che la continuazione di ciò che precede in ciò che segue – molteplicità senza divisibilità e successione senza separazione – per ritrovare, infine, il tempo fondamentale» [24]. Inoltre, come scrive la musicologa d'ispirazione formalista G. Brelet, il tempo «interno», il tempo «psicologico», pur fondamentale per un discorso sul tempo musicale, non può comprendere la sua specifica essenza autostrutturantesi, i rapporti «razionali» che all'interno della musicasi organizzano fra le differenti modalità del tempo [25].

In queste considerazioni la Brelet si richiama al saggio citato di R. Bayer, che, a sua volta, ha come riferimento H. Delacroix e G. Bachelard, Bayer, partendo dal presupposto che «metafisica bergsoniana ed arte bergsoniana sono entrambe intuizioni presentative» [26], ritiene che arte e percezione siano accomunate in un tentativo di restaurare una tecnica «naive» della percezione pura. Al di fuori di questo discorso, che è filosofico, un artista, secondo Bayer, «non saprebbe parlare il linguaggio della metafisica bergsoniana» perché l'arte è in primo luogo lavoro e solo «la realizzazione sensibile del *tecnico*», che Bergson non considera, «rende possibile che si oggettivi, nella cosa creata, l'esperienza interiore dell'intuitivo» [27]. L'istante dell'intuizione e quello dell'opera sono dunque di natura contraria perché quest'ultimo presuppone necessariamente uno «sforzo» intellettuale, una «energia», per usare un termine caro a Delacroix, che tende all'espressione e alla comunicazione. L'arte è «un artificio *dell'homo faber*», è «dialettica sensibile», «figlia dell'intelligenza» e dell'industria.

Il tempo «estetico» si esprime dunque, come voleva Bachelard, in un sistema discontinuo di valori psichici, «in un insieme di intensità dell'impressione, in un seguito di battiti di cui

ciascuno ha il suo proprio accento» [28]. L'esperienza estetica non è formata da una serie di impressioni che si «sciolgono» l'una nell'altra ma è, per essenza, «un insieme di istanti fissati». Come dimostrerà in seguito il Bachelard della *rêverie* – stato «di passaggio» fra ricordo immagine e ricordo puro cui dà una certa importanza lo stesso Bergson – ogni istante affettivo, ogni «momento ritmato» dell'opera d'arte ha una sua propria temporalità che si radica tutt'intera nella presenza percettiva, immaginativa e memorativa di ciascun soggetto concreto.

A parte le acute indagini sulla categoria del «comico», che per il suo carattere mobile e fuggitivo ben si addiceva alla dinamicità del suo pensiero, ogni volta che Bergson ha «cercato» l'estetica «si è trovato, suo malgrado, faccia a faccia con la sua propria filosofia» [29] ed è ricaduto nelle aporie e nelle indecisioni che essa stessa comporta. Queste considerazioni non devono peraltro sminuire né l'importanza intrinseca della filosofia bergsoniana né il suo notevole influsso, se non altro per l'impulso di «confrontarsi», con l'estetica francese del Novecento e con l'intero mondo dell'arte.

2 – Basch e la simpatia simbolica



L'«eredità» di Bergson, notevole nel campo degli studi filosofici e riscontrabile, oltre che nella cultura accademica, fin dentro le pieghe del pensiero fenomenologico di Sartre, Merleau-Ponty e Dufrenne, eredità che viene, dopo la guerra mondiale, nascosta dagli influssi più diretti di Husserl e Heidegger, è presente per lo più in «negativo» nel discorso sull'estetica, svincolato in Francia, anche dal punto di vista «ufficiale» e universitario, dalla vera e propria storia della filosofia. Se infatti il richiamo a Bergson è costante da parte dei maggiori studiosi contemporanei, non è esente da venature polemiche: la sua grandezza teoretica, mai negata in senso assoluto, viene considerata inutile, se non dannosa, per una teoria della arte.

Le critiche rivolte a possibili applicazioni del pensiero bergsoniano al campo dell'artisticità trovano il loro effettivo fondamento nelle difficoltà che appartengono all'organizzazione stessa della filosofia di Bergson. È questo forse il primo dei motivi per i quali le varie «estetiche bergsoniane», più che ricalcare la «lettera» del maestro, ne riprendono solo l'esigenza spirituale e ne correggono gli indirizzi prestando attenzione a vari problemi ignorati da Bergson, sia dal lato della contemplazione e del gusto soggettivo sia da quello costruttivistico e tecnico-formale.

In senso «rigoroso» sarebbe quindi un errore sostenere che Victor Basch, primo cattedratico francese di Estetica e Scienza dell'arte, fu un «bergsoniano»: le date stesse delle opere mostrano che egli è un contemporaneo di Bergson. Il suo lavoro, infatti, può venire inserito in un clima culturale che vede in primo piano il bergsonismo ma che comprende anche il vitalismo di Guyau e Séailles, le teorie psicologiche tedesche e anglosassoni (Grant Allen, Groos e Wundt) e le varie concezioni dell'*Einführung* di

cui era in Francia il solo conoscitore profondo. Proprio in virtù della ricchezza del suo substrato culturale, che comprende anche un'approfondita conoscenza di Kant e dei pensatori romantici, Basch è, a parere di Feldman, il vero e proprio «fondatore» dell'estetica francese contemporanea, colui che la svincola dalle varie scienze complementari per darle autonoma pienezza epistemologica in una compiuta teoria che analizza gli specifici atteggiamenti soggettivi di fronte all'opera d'arte. In Basch infatti, deciso partigiano del soggettivismo estetico, il soggetto non si pone più davanti all'opera traendo il proprio atteggiamento da apparati scientifici preesistenti come quelli fisiologici, psicologici o sociologici, ma possiede uno specifico ed autonomo «atteggiamento estetico», che si identifica poi con la sfera soggettiva dell'affettività. Il soggettivismo, per riprendere un'acuta critica di Dessoir, è dunque nell'estetica il tentativo di spiegare la complessità del bello e dell'arte attraverso una caratteristica generale dell'atteggiamento estetico stesso, ovvero quel «sentimento di connaturalità» fra soggetto e oggetto che i tedeschi Vischer, Lipps e Volkelt chiameranno *Einfühlung* ma che già in Francia, come si è notato, aveva una propria particolare storia con Jouffroy e Sully-Prudhomme. Basch, riprendendo questa tradizione, qualifica il sentimento col nome di «simpatia simbolica», introducendovi così il problema del simbolo, non sempre presente nei contemporanei tedeschi. Ai tre sensi attribuiti al simbolo dall'analisi rigorosa di Cassirer, – come esperienza che è prova di sensibilità soggettiva e deve venire interpretata, come valore e dimensione di rappresentazione che dà un'esistenza linguistico-sensibile al mentale e, infine, come una dimensione di pura significazione, lo studioso di Basch, nota Bayer, aggiungerà un quarto senso, riferibile alle caratteristiche soggettive della «simpatia» [30].

Questa nozione, che difficilmente sembra poter comprendere nelle sue capacità funzionali il campo complesso dell'estetico e dell'artistico, specie per l'insopprimibile valenza psicologica, offre tuttavia all'estetica, per la prima volta in Francia, un principio autonomo di sintesi organizzatrice, principio che ha la sua origine e che sempre riconduce nella facoltà soggettive. Artifici linguistici che siano, come affermano Dessoir e Lalo, i termini di *Einfühlung*, *Anfühlung*, *Nachfühlung*, *Zufühlung*, o,

appunto, «simpatia simbolica», designano sempre «differenti gradi della proiezione della nostra vita affettiva negli oggetti simpatici, specialmente negli oggetti belli, obiettivazione di cui il risultato è identificare l'oggetto a noi e noi all'oggetto» [31]. Per usare le poetiche parole dello stesso Basch, la «simpatia simbolica», questo specifico *Sich einfühlen*, «significa immergersi negli oggetti esteriori, proiettarsi, infondersi in essi; interpretare l'io degli altri secondo il nostro proprio io, vivere i loro movimenti, i loro gesti, i loro sentimenti e i loro pensieri; vivificare, animare, personificare gli oggetti sprovvisti di personalità, dagli elementi formali più semplici sino alle manifestazioni più sublimi della natura e dell'arte»: «immergerci nel ritmo delle cose, prestarci a ciò che non è noi, donarci a ciò che non è noi, con una tale generosità e un tale fervore che, durante la contemplazione estetica, non abbiamo più conoscenza del nostro prestito, del nostro dono, e crediamo davvero d'essere divenuti linea, ritmo, suono, nuvola, vento, roccia e ruscello» [32].

Contrariamente a quanto sostenevano alcuni contemporanei tedeschi, l'*Einführung* è dunque per Basch un fenomeno psicologico anteriore e superiore alla semplice «associazione» anche se, a differenza di quanto accade in Husserl, essa non è intesa come un rapporto intersoggettivo radicato nella trascendentalità del soggetto ma come un complesso sentimento essenzialmente psicologico – pur di una psicologia ben diversa da quella di cui parlava Ribot e che svilupperà Delacroix [33]. Infatti l'*Einführung* di Basch, come di Vischer, Lipps o Volkelt, rispetto a quella husserliana, è un generalissimo stato sentimentale del soggetto che si estende, senza alcuna giustificazione intrinseca al rapporto, al campo degli oggetti naturali e artistici. Non per nulla, uno degli obiettivi polemici della prima estetica fenomenologica tedesca furono proprio le varie «estetiche psicologiche»; allo stesso modo, in Francia, il momento qualificante della nascita di una «scienza estetica» si trova nella critica che Bayer, Focillon e Souriau indirizzeranno, partendo da posizioni che potrebbero genericamente definirsi come «formaliste», allo «psicologismo» di V. Basch, uno «psicologismo» soggettivo che ben si differenzia dalle applicazioni di psicologia scientifica agli studi estetici che avevano operato H. Delacroix e C. Lalo.

Il pensiero di V. Basch non è tuttavia solo sterile ripetizione di teorie nate fuori dalla Francia: la sua opera maggiore, *L'Essai critique sur l'esthétique de Kant*, è del 1896 e precede quindi di sette anni l'*Aesthetik* di Lipps. Inoltre non è esclusivamente finalizzato a teorizzare una sottomissione dell'estetico allo psicologico ma piuttosto a mostrare, utilizzando sia i contemporanei tedeschi sia Kant e Jouffroy, la centralità in estetica della nozione di «sentimento», inteso come la partecipazione soggettiva alla vita degli oggetti. Come scriverà Lipps, e pur partendo da basi culturali differenti, «le proprietà oggettuali si determinano come estetiche, acquistano valore solo per i contenuti spirituali che vengono introdotte in esse per *Einfühlung* (entropatia)», che è «una generale disposizione originaria dell'organismo psicofisico a cogliere gli altri e le cose come animati, a sentire come significativa ogni cosa, oltre la sua pura fisicità, nel contatto con noi» [34]. Nel sentimento soggettivo si gioca quindi la complessa realtà simbolica di ciascuna opera d'arte, nel sentimento che è adesione immediata ed avalutativa alla vita più profonda dell'oggetto come concreto «vissuto» del soggetto. Il richiamarsi all'*Einfühlung*, cioè a una corrente di pensiero già diffusa in Germania, non annulla la specificità del discorso di Basch, il quale si inserisce in una meditazione storica sul ruolo del sentimento nella filosofia e nell'estetica, sentimento che, ridotto con Descartes e Leibniz a una manifestazione inferiore e confusa del conoscere, è divenuto, grazie agli sforzi degli estetologi inglesi, francesi e tedeschi del Settecento, un'energia specifica dell'anima umana, irriducibile sia alla conoscenza sia alla volontà.

Su tale base di analisi storica, Basch, seguendo la tradizione di Guyau e Séailles, compie un'indagine critica sul Kant «estetico» utilizzando i risultati delle varie psicologie scientifiche ma sottolineando anche che «io non sono in nessun modo partigiano della psicologia fisiologica e della psicologia sperimentale» [35]. Pur trovando in Kant notevoli confusioni fra il sentimento in generale, il sentimento di piacere, il sentimento estetico ed il sentimento morale, egli deve venir riconosciuto come un pensatore «eclettico», punto di partenza della contemporanea estetica filosofica: a lui si ispirano l'idealismo mistico dei romantici come il realismo formalista di Herbart e Zimmermann ed il

sensualismo associazionista di Fechner, Sully e Grant Allen, pensatori tutti che Basch era fra i pochi in Francia a conoscere in modo diretto e approfondito.

I tre «lati» del sentimento – l'elemento «sensibile», l'elemento intellettuale o formale, gli elementi associati – danno origine, per Basch, a un nuovo particolare sentimento di «simpatia», il «simbolismo simpatico», cioè «la facoltà di staccarsi da se stessi e di vibrare all'unisono con gli spettacoli della natura e dell' arte» [36]. Contrariamente a Kant, bisogna dunque affermare che ogni sentimento è necessariamente accompagnato da un desiderio e che questo desiderio è, nell'arte, espressione dei sentimenti più elevati. Pur differente dalla conoscenza teoretica, il sentimento non è né uno «stato fra le rappresentazioni né una terza facoltà» puramente contemplativa ma una realtà irriducibile e complessa che è all'origine di nuove specificità della coscienza e del conoscere.

L'origine di ciascun sentimento, come già teorizzato da Wundt, Grant Allen o Henry, è «sensibile» o, meglio, «psicofisiologica», indice di un lavoro della sostanza nervosa: prima della formazione del soggetto o del riconoscimento del Mondo, l'uomo sente il piacere o il dolore, è se stesso interamente nella reazione psicofisica allo stimolo esterno. Il precategoriale non ha quindi basi trascendentali ma si radica nel fatto obiettivo ed a posteriori della reazione corporea a un piacere o ad un dolore. I risultati della fisiologia non possono peraltro, a parere di Basch, spiegare completamente il sentimento sensibile e la sensazione di piacere o dispiacere ad esso connessa: «il centro della vera prospettiva in cui bisogna porsi per fondare una teoria del sentimento è il punto di vista teleologico» [37], vertice di una serie di sentimenti che, fondandosi sulla base sensibile, si differenziano fra loro secondo gli elementi intellettuali o morali che li accompagnano e costituiscono dei sentimenti più complessi dove è in evidenza anche il fattore intellettuale. La fase del sentimento sensibile soggettivo, in cui l'uomo è interamente e immediatamente piacere o dolore, già indica comunque che l'universo esiste soltanto in funzione della sensibilità e dell'affettività, in funzione, appunto, del sentimento come forma originaria di qualsiasi manifestazione psichica.

Kant ha quindi perfettamente ragione a riconoscere il sentimento come «campo indipendente», «energia speciale» e «facoltà originaria» della nostra anima che forma il «tessuto indelebile» dell'io precedendo la vita del pensiero e dell'azione. Egli va tuttavia corretto quando, per rispettare un'esigenza sistematica e intellettuale, sottomette il sentimento al Giudizio e non comprende quindi che un suo sviluppo teorico può verificarsi solo nel campo del Bello e dell'estetica, dove non si tratta di conoscere o volere ma di «sentire» e in cui «le rappresentazioni ritornano ciò che sono state in primo luogo, cioè delle creazioni del sentimento; dove le azioni non sono considerate che in quanto scaturenti dal sentimento, in quanto provocano dei sentimenti» [38]. «Romantica» dunque, malgrado la definizione di Feldman, l'estetica di Basch lo è soltanto per il ruolo unificatore attribuito alle facoltà soggettive: le sue basi culturali si trovano infatti nella psicofisiologia da un lato e nella kantiana delineazione di un «atteggiamento estetico» differenziato da quelli intellettuali e morali dall'altro. È attraverso questo specifico «sentire», privo della «mistica enfasi» di Schiller o Schelling, che accanto al sentimento sensibile possiamo porre un «sentimento formale», specifica coscienza soggettiva delle belle forme di un oggetto che trapassano simpateticamente nella nostra stessa vita.

Al sentimento sensibile e al sentimento formale, presenti già in Kant, bisogna aggiungere un sentimento «ideale», «in diretto» e «associato»: la loro unione darà origine al sentimento estetico o meglio a vane sue modalità differenziate secondo le quali l'oggetto bello è «quell'oggetto capace di svegliare in noi insieme tre ordini di sentimenti in tutta la loro intensità e in proporzioni che variano all'infinito» soddisfacendo così, allo stesso tempo, la nostra natura sensibile, intellettuale e morale» [39]. L'armonia in questo modo realizzata non «mette in gioco», come in Kant, l'immaginazione e l'intelletto ma «si indirizza a tutte le forze vive del nostro individuo nella sua unità indissolubile di essere corporeo e spirituale» [40]. Un sentimento estetico kantianamente disinteressato – e Kant stesso mostra più volte di averlo compreso – è per Basch inammissibile poiché «ogni sentimento, per essenza, è dovuto solo all'interesse che ci ispira la sensazione, perché il timbro della sensazione è precisamente at-

traverso l'interesse che esso eccita in noi, attraverso il sentimento di piacere e dispiacere che suscita, che una sensazione riesce a forzare l'entrata della coscienza, giunge a farsi intendere, a farsi ascoltare, a divenire veramente nostra» [41].

Il sentimento estetico come realtà complessa è per Basch, in primo luogo, un «sentimento simpatico» con una sua propria specifica natura che, differenziandolo dagli altri vari «sentimenti simpatici» che hanno origine biologica e fisiologica come psicologica e culturale, sottolinea in esso, prendendo spunto dagli studi tedeschi di T. Vischer, R. Vischer, Volkelt e Groos, l'aspetto «simbolico» determinato attraverso i gradi dello *Zuführung*, *Nachführung* ed *Einführung*, che vanno dall'imitazione esteriore delle forme all'imitazione interiore sino alla partecipazione intensa ed intima del nostro io alla vita che esiste o che prestiamo agli altri io: «quando noi contempliamo un'opera d'arte e ne gioiamo, è perché viviamo, durante la contemplazione, della vita delle cose e degli esseri che l'artista ci rappresenta» [42]. Simile comunione affettiva si produce anche nell'abbandonarsi alla contemplazione della natura ma è tuttavia potenziata di fronte alle opere d'arte dove si verifica un duplice movimento di simpatia, da una parte con i personaggi rappresentati, i loro movimenti, la loro fisionomia corporea e spirituale, dall'altra con l'artista, di cui ammiriamo la potenza di dare vita alle cose, in una parola il genio.

Il sentimento estetico considerato come sentimento di simpatia simbolica permette a Basch di introdurre un principio unitario nella «teoria del Bello» e di ridurre a un solo punto di vista quei tre fattori – sensibile, intellettuale e associato – che caratterizzavano l'atto estetico per le molteplici «psicologie» fra Ottocento e Novecento. La spiegazione «sensibile-fisiologica» del sentimento estetico, propria della tradizione ribotiana, si trasforma in una «armonia prestabilita» fra il mondo esteriore e il nostro sistema nervoso, in una «simpatia incosciente» fra i movimenti dell'etere e il movimento dei nostri muscoli visivi e auditivi: «ogni sensazione estetica, anche elementare, e dunque come il simbolo dell'armonia universale» [43]. Ugualmente superate saranno le interpretazioni puramente «formaliste», alla Zimmermann (definito «intransigente»), che, secondo modalità intellettualiste, con-

siderano dell'opera d'arte solo le forme, i contorni e l'insieme di linee ignorando le sue valenze simboliche e le connessioni, già stabilite da Robert Vischer [44], con il sentimento sensibile. Necessario, ma neppure esso sufficiente, sarà il principio dell'associazione che, pur comprendendo che il nostro io è una serie ininterrotta di collegamenti con gli oggetti, deve venire «completato» dalla simpatia simbolica che non aggiunge all'operazione intuitiva e sensibile un elemento esterno ma resta nella sfera dell'intuizione spontanea e del sentimento immediato. Si può quindi concludere che nella visione estetica il legame è così perfetto e l'unione così completa che c'è veramente fusione ed è dunque impossibile, anche all'analisi più penetrante, dissociare l'elemento sensibile e l'elemento intellettuale.

Nella contemplazione come nella creazione estetica non vi è una distinzione fra il soggetto e l'oggetto, che risultano inscindibilmente fusi in un sentimento di simpatia dove le cose, in metamorfosi simbolica, divengono immagini viventi come l'immagine della nostra anima: «il sentimento del Bello è prima di tutto un sentimento simpatico e l'atto estetico consiste essenzialmente nell'atto di conferire agli oggetti esteriori la vita, la personalità, di prestare loro l'anima, la nostra anima» [45]. L'io si «scioglie», «infonde» negli oggetti, perde quasi la sua unità sostanziale in una «trasmutazione e metempsicosi» con l'opera d'arte. Grazie *all'Einfühlung* si stabilisce così un intimo legame tra il gesto e l'emozione corrispondente, tra gli stessi soggetti fra loro, fra il contemplatore e il mondo complesso dell'artisticità, fra il sentimento estetico nella sua pienezza simbolica e i vari specifici sentimenti.

Partendo dunque da quelle che, a suo parere, sono le «contraddizioni» di Kant [46], Basch è giunto ad una radicalizzazione del soggettivismo kantiano estetizzando, nell'affettività soggettiva, l'intero campo degli oggetti, naturali, culturali e propriamente estetici, che sono comunque «simboli» o «rappresentazioni analogiche» di nostri stati d'anima, manifestazioni di quell'affinità cosmologica fra l'uomo e la vita universale che esprime la dimensione cosmica della soggettività.

La domanda che ha accompagnato tale teoria fin dalle sue origini è stata quella che dubitava della sua capacità di fondare

una estetica scientifica. Già in Germania Dessoir aveva sostenuto che l'*Einfühlung* è solo un atteggiamento estetico che, se esteso a principio interpretativo generale, diviene una metafora: e «le metafore con cui lavorano i teorici dell'estetica non sono la vera espressione di un procedimento scientifico ma solo la loro impalcatura linguistica» [47]. Negli stessi anni, in Francia, Lalo si domanda: «concezione inadeguata ai fatti e troppo generale per l'estetologo, pensiero confuso per lo psicologo, ipotesi pigra per il filosofo, qual è, infine, il valore positivo dell'*Einfühlung?*» [48].

Il soggettivismo di Basch, sia pure di una radicalità assoluta, è tuttavia meno inclistinto o «ingenuo» di quanto molti critici vogliano far supporre. Infatti il sentimento soggettivo nasce sempre nel rapporto fra l'uomo e gli oggetti, che ha una sua propria realtà indubitabile espressa dall'arte attraverso la vita emotiva di una soggettività. Anche se il fatto estetico è in Basch il «trionfo dell'io» ed uno stato psichico privilegiato esso è libero da influenze metodologiche esterne e, attraverso la «simpatia simbolica», e punto di avvio per un sistema estetico le cui leggi corrispondono a qualcosa di obiettivo. Infatti Basch, descrivendo i vari gradi dell'immaginazione, costruisce un «sistema delle arti» dove all'immaginazione visiva corrisponderanno le arti plastiche, a quella auditiva la musica e la poesia e a quella motoria la sola musica. Pur essendo fondata su una facoltà soggettiva riconducibile all'emozione simpatetica, «la classificazione secondo la forma dell'immaginazione spiega a un tempo la specificità e l'interferenza delle arti» [49].

Tale chiarezza di metodologia e intenti può essere raggiunta dall'estetica solo riconoscendo un metodo autonomo, il «metodo genetico, secondo il quale psicologia, logica e metafisica debbono fondarsi sulle facoltà «inferiori» – le sensazioni, i sentimenti, le percezioni elementari – senza le quali non riuscirebbero a costituirsi. Questo «fondo» è la base propriamente estetica che permette lo sviluppo di ciò che Basch chiama «scienza dell'arte», risentendo, dopo la pubblicazione dell'*Essai critique sur l'esthétique de Kant*, dell'influsso della *Kunstwissenschaft* tedesca, su cui aveva scritto nel 1912 un illuminante saggio, influsso visibilissimo anche nel suo intervento al II Congresso internazionale di Estetica tenutosi a Parigi nel 1937, dove

auspicava un'estetica come «scienza descrittiva» indirizzata verso l'esame dell'artista e dello spettatore ma attecchiva anche ad una fenomenologia genetica delle leggi del bello. In un saggio del 1920, *L'esthétique et la science de l'art*, Basch delinea addirittura le parti in cui avrebbe dovuto dividersi il compito immanente di una nascente «scienza dell'arte». Scrive infatti: «a mio avviso la scienza dell'arte deve avere sei grandi capitoli: 1) l'artista e la natura dell'arte in generale; 2) l'evoluzione delle arti; 3) il sistema delle arti; 4) le leggi dell'arte; 5) la tecnica delle arti; 6) lo studio individuale di un artista di un'opera d'arte particolare» [50]. È questo uno schema di straordinaria importanza, non solo per il fatto che è abbandonato il richiamo a un idealistico «Bello», ma anche perché l'arte si pone come il centro di un'autonoma meditazione teorica che unisce in sé aspetti soggettivi ed oggettivi ordinati in un metodo che tende ad una kantiana riconciliazione fra sensibilità e intelletto. È dunque questo campo autonomo che trova applicazione il «metodo genetico», che può rendere scientifica l'estetica «unendo il principio dell'analisi cartesiana al postulato della filosofia evoluzionista» e spiegando «ciò che è più elevato per mezzo degli strati inferiori, il complesso per mezzo del semplice, l'eterogeneo per mezzo degli elementi omogenei che lo costituiscono» [51].

Il punto di partenza della «scienza dell'arte» sarà tuttavia, contro Lalo, il contemplatore e non l'artista (che è un «fenomeno raro» e «fuori dall'ordinario»), contemplatore che possiede uno specifico «atteggiamento estetico» che si differenzia dagli altri atteggiamenti possibili di fronte alla realtà del mondo, ovvero l'atteggiamento «pratico-sensibile», quello «intellettuale», «morale» e «religioso», e che riesce a far vivere le cose attraverso la nostra stessa vita. Malgrado centrale attribuito al soggetto, sarebbe «inesatto», come scrive Feldman, «presentare l'estetica di Basch come una semplice applicazione della psicologia cartesiana»: è infatti «in potere del soggetto di adottare il comportamento estetico ma una volta adottato tale comportamento la qualità della contemplazione dipende dall'oggetto», che «è qualcosa di più di un invito al piacere; è esso stesso la determinazione della propria natura, la 'regola' della contemplazione» [52].

Questo «programma», intessuto di vari elementi che caratterizzeranno in seguito gran parte dell'estetica «scientifica» francese, pur presentato con chiarezza da Basch, è da lui parzialmente disatteso. L'opera d'arte non viene infatti mai considerata dal punto di vista formale o tecnico-costruttivo, come faranno i suoi vari allievi parigini, ma sempre resta sul piano di un movimento espressivo del soggetto simile al linguaggio o al gioco, il cui fine non è il soddisfacimento di una qualche funzione vitale ma l'attività stessa e il piacere ad essa correlato. La «scienza dell'arte» ricade, dunque, in Basch, nel suo fondamento originario, confuso fra fisiologia, psicologia e metafisica, di estetica generale, nel principio «idealistico» e «romantico» della «simpatia simbolica», che sola differenzia, per il turbine rappresentativo, emotivo, affettivo e soprattutto creativo che suscita, l'arte dal gioco. L'atteggiamento estetico è così un «piacere disinteressato» che è tuttavia, come già Kant con la «bellezza aderente» aveva compreso, anche piacere sensibile e piacere intellettuale. Il piacere estetico è infatti per Basch essenzialmente una «armonia» fra tutte le facoltà soggettive – sensibilità, immaginazione ed intelletto -, armonia che si realizza solo nella contemplazione soggettiva perché il carattere estetico di un oggetto, prima di essere in lui, è «un particolare nostro modo di vederlo, di riguardarlo, di intenderlo, di apprenderlo, di interpretarlo» [53].

3 – Segond e il sentimento estetico



La simpatia fra Soggetto e oggetto è ciò che, come si è notato, sta alla base delle «estetiche» di Bergson e Basch conducendo, in Bergson, a un annullamento della teoria dell'arte nel monismo onnicomprensivo del tempo-durata e, in Basch, a una ricca spiegazione genetica ma sostanzialmente aspecifica, dei vari sentimenti soggettivi in rapporto di simpatia simbolica con la natura o le opere dell'arte. Il legame simpatetico, che privilegia sempre il lato «soggettivo» e contemplativo, vieta così a Bergson e Basch un effettivo approfondimento dei lati «oggettivi», costruttivi, formali o meglio «strutturali» dell'opera d'arte.

Un bergsonismo «corretto», attraverso gli ultimi scritti di Basch, inserito in modo esplicito nella metafisica spiritualista di Ravaisson e completato da un richiamo al trascendente da un lato e da un «leonardesco» interesse per la corporeità e la tecnica artistica dall'altro è forse l'unica via per costruire, non rinunciando alle basi filosofiche di Bergson e Basch, un'«estetica del sentimento» che non sia contraddittoria o limitativa. Tale è infatti la strada che percorreranno i seguaci del «soggettivismo» ponendosi, nella Francia del Novecento, come contraltare alle formulazioni laiche e oggettivistiche di Delacroix, Alain e Lalo o al formalismo realista e «oggettivo» di Bayer e Souriau. Questa corrente è rappresentata da Joseph Segond, filosofo, come si esprime Huisman, «mistico ed empiricissimo» [54] e dalla cosiddetta «scuola di Aix-en-Provence» che raccoglie pensatori di estrazione cattolica operanti in genere in Università del Sud della Francia, in primo luogo l'abate Henri Brémond e il musicologo Lionel Landry [55].

Le «fonti» della scuola, oltre che in Bergson, vanno ricercate nelle meditazioni su Leonardo o sulla Bellezza di F. Ravaisson ma anche negli aspetti vitalistici di Guyau e nelle inda-

gini sull'interiorità creatrice di Séailles e F. Paulhan. Se infatti il carattere di «estetica della mobilità» avvicina la «scuola» al bergsonismo, il lato mistico e cristiano costituisce un punto di assoluta novità poiché né l'estetica di Basch né la filosofia di Bergson implicano, a differenza del pensiero di Segond o Brémond, un dualismo di carnale e spirituale, ponendosi anzi su un piano di assoluta immanenza. Inoltre Segond, pur mantenendo ferma quest'ispirazione «giansenista» di fondo, raccoglie in sé, a volte con acume e organicità, anche altre correnti dell'estetica di fine Ottocento e dei primi del Novecento, dai già citati Guyau, Séailles e Paulhan sino ad Alain, Delacroix e Breton.

La sua estetica, partendo dalla «antiche» basi fisiologiche, è essenzialmente, come scrive E. Souriau, «una storia della sensibilità» dove l'arte è l'avventura di questa sensibilità, avventura che è il punto di partenza della cinestesia, in cui è racchiuso il segreto dell'ispirazione dei creatori:

«e il mondo del sentimento legato originalmente alla cinestesia si traspone nella creazione artistica e vi si trasfigura stilizzandosi; così diviene *rêverie* ed impegna un mondo della fantasia; ma reciprocamente questo mondo si ritraspone in una serie di emozioni soggettive, ed è il lirismo» [56].

L'arte risulta dunque costituita dal ritmo, dalla «grazia» interiore dei sentimenti stilizzati, dalle immagini di una *rêverie* che si svolgono nel tempo interno secondo un gioco musicale di ritmi.

Segond riconduce quindi l'estetica a una «psicologia dell'arte», dove psicologia va intesa non come «scienza della natura» ma in quanto studio della generazione dei valori spirituali articolati attraverso un finalismo biologico e indirizzati a un idealismo dei valori che trova nell'estetica il suo significato più profondo. Rigettando così qualsiasi «scienza del bello» costruita sul modello positivista, Segond ritiene che compito dell'estetologo sia «rendersi conto di ciò che noi proviamo di fronte alle opere d'arte, cercare da un punto di vista puramente psicologico in che consistono le espressioni di ciò che si chiama la bellezza» [57]. La ricerca psicologica non si identifica quindi né con lo psicologismo romantico e aprioristico di Cousin o Jouffroy né

con quello «scientifico» di Delacroix e Lalo, ma sarà un'esperienza psicologica, vicina a Basch, «di quel *sentimento* ineffabile e concreto che ci coglie quando entriamo in comunione con l'opera d'arte e, suo tramite, con l'artista» [58].

È dunque evidente che «l'estetica del sentimento» di Segond, in virtù del soggettivismo che l'ispira, porrà in primo piano il gusto e l'intuizione attraverso le quali l'arte si rivela come un modo d'inventare una prospettiva sulle cose conforme alla nostra sensibilità, «cerchio magico» in cui l'arte scopre il proprio intimo valore. Psicologia e così «l'esperienza solida» che conduce il giudizio a riconoscere nell'opera d'arte l'espressione della vita interiore dell'artista, creazione soggettiva che abbraccia l'intero universo. Il «sentimentalismo» non è qui tuttavia, a differenza che in Basch, un'indistinta fusione ma procede da una serie di «stilizzazioni» degli interni movimenti dell'affettività che delimitano i contorni estetici in cui un essere si figura.

La «stilizzazione» riesce a rivelare la «musicalità interiore» che costituisce l'essenza di un'opera d'arte, musicalità che trae la sua forza espressiva dalla bergsoniana «melodia interiore», fondo stesso dell'espressione e della genialità, disposizione profonda «che ci dà il veritiero valore estetico delle creazioni espresse dall'arte e dalla vita tutt'intera» [59]. Alla base dell'opera si pone quindi un'intuizione soggettiva di carattere affettivo radicata nella «cinestesia», campo «che è impossibile limitare» in quanto «ingloba la nostra intera esperienza ed anche le creazioni proprie alla vita più raffinata, la vita spirituale integrale» [60]. La cinestesia gioca il ruolo di un tema musicale intorno al quale si dispongono molteplici variazioni contrastanti, è la base di quell'«arte personale» in cui si traspone e si stilizza la nostra visione del mondo, è il punto d'incontro delle «corrispondenze e simboliche» delle varie qualità sensibili. Seguendo quanto Bergson aveva affermato in *Matière et Mémoire*, Segond sembra sostenere che l'esperienza mistica della musicalità interiore può nascere solo su una base corporea, su un corpo in movimento che entra in rapporto con gli altri e con se stesso. Ma, contrariamente a Bergson, la percezione non è sempre «utilitaria» e possiede anzi una sua propria «estetica», una capacità di cogliere le qualità e i valori delle cose e di organizzarli in un «puro spettacolo» [61].

Il movimento cinestetico verso se stessi è uno «sguardo interiore, un raccoglimento» che si effettua a partire dal corpo stesso che esamina i suoi atti e i suoi stati psicologici. Esempio emblematico di tale procedimento psicologico generale – e particolarmente utile per la sublimazione estetica – è il processo, già analizzato da F. Paulhan, P. Souriau e H. Delacroix, della *rêverie* che, per costruire un «altro» mondo, contrapposto a quello reale e sociale, traspone in un'opera i suoi elementi costitutivi, ovvero le emozioni, i desideri e tutti quanti gli aspetti legati all'affettività. L'artista è per Segond colui che possiede questa «personalità sognatrice», è, per usare una terminologia freudiana, un «narcisista» e un «introverso». I fenomeni che conducono alla creazione non sono quindi, di per sé, misteriosi e incomparabili ma vanno ricondotti alla sfera complessa della cinestesia, sfera sentimentale ed affettiva che instaura una «estetica del sentimento», che è una «ricreazione mistica» del nostro essere interiorizzato, una mistica che, per il suo essere razionalmente intellegibile, è il punto d'avvio di una «psicologia del sentimento stilizzato». Il mondo interiore è dunque una specie di «arte prima dell'arte, una creazione interna e spontanea di cui l'opera d'arte propriamente detta non sarà che la trasposizione stilizzata» [62].

Una visione affine del mondo interiore del sentimento è offerta dalle due opere – *La poésie pure* e *Prière et poésie* – che l'abate Brémond scrisse nel 1926 (un anno prima dell'*Esthétique du sentiment* di Segond, composta tuttavia in modo indipendente) involontariamente incarnando quei modelli negativi delle opere contemporanee di estetica che J. Benda aveva descritto sin dal 1914. La «tesi di fondo» di Brémond è infatti, nella sua semplicità, estremamente radicale: l'arte è mistica e la mistica è il sostegno dell'arte. Affrontando un esame della poesia e delle poetiche simboliste, e in primo luogo di Valéry, Brémond cerca un loro superamento attraverso un invocato ritorno alla poesia romantica come potenza di rivelazione: la priorità non è, come volevano Delacroix o Alain, del lavoro ma dell'ispirazione come avvicinamento all'assoluto, senza che ciò, peraltro, significhi di necessità sottrarre l'opera poetica all'esame della ragione, ad un'indagine psicologica che permetta di assimilare razionalmente lo stato mistico all'esperienza poetica.

Non per questo il dibattito che suscitavano le tesi di Brémond fu marginale o soltanto «nostalgico»: le sue teorie sulla «poesia pura» diedero anzi lo spunto per un ampio discorso critico che coinvolse letterati e studiosi di primo piano [63], dal momento che essenzialmente polemico era il suo scopo quando affermava che ridurre la poesia ai compiti della conoscenza razionale significava andar contro alla natura stessa: la poesia è sovra-razionale e coglie la vera essenza, il senso inesprimibile delle cose. La poesia è una realtà insieme misteriosa e unificante il cui specifico carattere poetico è dato dalla presenza e dall'azione di quella realtà superiore che chiamiamo appunto «poesia pura»: «bisogna dunque ammettere in o-gui opera veramente poetica la presenza del mistero, dell'ineffabile, del *non so che*, tutte cose vaghe, imprecise, ma esistenti, prime, fondamentali» [64]. Questa via oscura verso il misticismo deve, per Brémond, rigettare l'impuro, ovvero tutto ciò che «occupa o può occupare immediatamente la nostra attività di superficie, ragione, immaginazione, sensibilità, tutto ciò che il poeta ci sembra abbia voluto esprimere e ha, in effetti, espresso» [65]; va quindi rifiutato anche il simbolo nella sua prosaica impurità, nel suo mischiarsi a una sorta di musicalismo poetico e, con esso, tutto quanto riconduce alla conoscenza razionale, al significato, ai sentimenti, al linguaggio informativo. Afferma dunque Brémond:

«Per isolare una preparazione di poesia allo stato puro, bisogna dissociare e liberare gli elementi che sono anche quelli della prosa: narrazione, dramma, didattismo, eloquenza, immagini, ragionamento, ecc.; l'essenza della poesia, la poesia pura, sarà quanto resterà dopo questa operazione» [66].

Leggere filosoficamente i poeti è tuttavia, per Brémond, leggerli in modo mistico e ispirato poiché solo l'ispirazione è «produttrice di luce» e solo la «psicologia dei mistici» «ci dà il mezzo di farci una certa idea o piuttosto di provare una certa descrizione dell'attività misteriosa che si sviluppa nel corso dell'esperienza poetica» [67]. Vedremo allora, riprendendo anche un'idea di P. Claudel, che *animus* ed *anima* stabiliscono, ciascuno con i propri caratteri psicologici, una collaborazione necessa-

ria nel poeta finalizzata a provocare in noi un'esperienza simile a quella creatrice, elevandoci ad uno stato poetico e, da qui, all'esperienza mistica, che è «il più alto grado, il supremo sviluppo di ogni conoscenza reale» [68].

Vi è tuttavia una distinzione fondamentale fra mistico e poeta: il primo si chiude in se stesso e non prova il bisogno di comunicarsi mentre il secondo «più e poeta, più lo tormenta il bisogno di comunicare la sua esperienza», «più si impone la trasmutazione magica della parola» [69].

L'evidente estremismo di Brémond e del primo Segond, dove è tuttavia mitigato dall'importanza attribuita alla cinestesia, pur indicando alcune linee caratteristiche del pensiero francese che, per i comuni richiami a una terminologia junghiana, non saranno estranee neppure a Bachelard, trova, per così dire, una «sistematizzazione» nell'opera più matura dello stesso Segond, ovvero il *Traité de esthétique* del 1947, dove vengono esaminati i principali problemi fondativi per un'estetica che abbia il suo centro nel soggetto, sia esso creatore o ricettore.

L'arte è qui vista come un «bisogno», che potremmo chiamare «trascendente», indirizzato al soddisfacimento di un desiderio di armonia – simile alla «grazia» di Ravaisson – di cui l'estetica deve ricercare i caratteri e le condizioni. L'estetica può inizialmente venire assimilata a un «puro gioco», che non è quello ingenuo del positivismo ma un'attività che esiste nel fondo di noi stessi, «la nascita coincide con il -nostro affrancamento dai bisogni di una natura che costringe e che tende – più o meno seguendo la diversità dei nostri doni e della nostra singolare potenza – a trasportare le nostre impressioni e la nostra intera vita in spettacolo che basti a se stesso e che abbia la virtù di risvegliare ed insieme colmare l'inesauribilità del nostro desiderio» [70].

Il gioco in quanto arte è immagine della vita e del mondo, della vita più interiore e spirituale: l'immaginazione, libera creatività del genio, è in un kantiano accordo con i principi logici dell'intelletto, che ha una funzione ordinatrice e regolatrice per la moltitudine delle immagini. E l'accordo, anziché esterno o formale, avviene nella pienezza dello spirito che «conduce il gioco»: «tutta questa creazione, che è pura apparenza, e interamente sottomessa all'assoluto della sua volontà creatrice» [71], è una socratica

«ironia assoluta» che coinvolge ogni cosa, la natura, la vita e la bellezza. Il risultato di questo processo concreto che ha il suo senso ultimo nel trascendente è l'opera d'arte, che è libera rappresentazione solo se è in grado di trasporre le analogie in cui si risolvono tutte le cose reali o ideali in sue proprie «corrispondenze» interiori che daranno il «sentimento» dell'unità dell'oggetto all'interno della nostra coscienza rappresentativa.

Così determinando la natura particolare del «gioco artistico» che non capriccio di un'accidentale fantasia ma bergsonianamente «procede da un'origine vitale, significativa, che appartiene al temperamento individuale dell'artista, alle tendenze più profonde e costanti nella loro efficacia, radicate nella sua carne». Segond vuole appunto disvelare la forza di tale energia costruttiva, la «sorgente vitale» dell'arte. Essa ha origine in quella «immagine centrale», per usare un'espressione di Bergson, che è il corpo o, meglio, il «corpo-artista»: dunque, per esempio, l'opera poetica «il cui fascino mi tiene sospeso e come distratto, è situata proprio nel mio orecchio che la riceve o nei vari organi vocali che ne articolano le sonorità; ma è tutto il mio corpo che la scandisce e vitalizza, ed è nel segreto delle mie viscere che si elabora il suo fascino materiale» [72].

Il «corpo artista» è quindi il luogo – ed insieme il principio – dell'opera d'arte, il pensiero infuso nel corpo che, solo, potrà pienamente soddisfare le virtualità della creazione estetica. E così, anche nel suo *Traité de psychologie*, Segond parla del corpo come una «presenza all'anima della realtà organica» «che non spiega soltanto le affezioni particolari, bisogno, tristezza o desiderio di vendetta, ma spiega anche l'organizzazione del mondo percettivo e costituisce la base della personalità nella forma di «sentimento fondamentale» [73].

Dal corpo, dalla corporeità in movimento dell'artista procedono così tutte le «fonti vitali» dell'arte e in primo luogo, come già si è notato, il «mondo del sogno» che, nella sua ampiezza indeterminata, è il trionfo assoluto del pensiero simbolico, un sentimento di «gioco assoluto» che è liberazione totale di tutti gli ostacoli del reale e della ragione. È un sentimento che, rifiutando per principio l'esteriorità cristallizzata, oltre a F. Paulhan e H. Bergson, ricorda anche il *rêve* dei surrealisti che, pur atta-

cando più volte l'«accademico» Bergson, sono in definitiva il risultato di un simile clima culturale, di una «forma mentis» che, opponendosi alla staticità del concetto, finisce per influenzare l'intera cultura francese intorno agli anni dieci e venti del Novecento [74]. Il fondo «idealistico-spiritualista» del Surrealismo era già stato peraltro compreso da G. Bataille, che proprio su tali basi motiverà il suo distacco dal movimento. La «filosofia del Surrealismo, infatti, come nota F. Alquié, si pone su uno sfondo metafisico «alla ricerca di una via di conoscenza capace di sollevare l'uomo al di sopra di se stesso od almeno sembri portarlo al di là di se stesso» [75]. La «derealizzazione» surrealista – tesa rendere il sogno realtà – ha dunque notevoli affinità con la polemica bergsoniana contro l'analisi e la visione utilitaristica della realtà «il surrealismo è condotto ad elevarsi contro il logos razionale, contro la struttura immanente alle cose, a passare dal rifiuto del di scorso degli uomini al rifiuto di quel discorso che costituisce il MonJo della percezione e della scienza» [76].

L'influenza del surrealismo su Segond cade peraltro su un terreno già di per sé fertile. Infatti nel 1922 egli pubblica il saggio *L'imagination* dove l'immaginazione assume un potere creativo assoluto: e «un intuizione creatrice dell'universo figurato», un'azione immanente al mondo delle varie immagini. Ciascuna nostra opera è infatti il prodotto di un immaginazione specifica che trova corrispondenze ed interne analogie con altri tipi di immaginazioni all'interno della ricchezza simbolica della nostra vita interiore. In particolare, «l'arte vivente e la musica vivente procedono, nell'unità analogica del ritmo vivente che noi siamo, dal nostro simbolismo emozionale e dalla nostra intuizione sentimentale» [77]. La «vita immaginativa» è dunque, nelle sue corrispondenze simboliche, un unitario potere di sintesi creatrice: ogni immaginazione reale e individuale è lo sviluppo singolare di una complessa vita immaginativa fondata sulle analogie e le corrispondenze simboliche – dove volontario è il richiamo Baudelaire – fra le varie immaginazioni individuali e su un fonconcreto di un'immediata e generale sensibilità percipiente.

L'immaginazione pura è dunque una potenza di orientamento, unità del sentimento e della vita interiore, della sensibilità corporea è della percezione diretta: «e unità dell'interiore e

dell'esteriore, dunque sovra-interiore ed esteriore, costitutiva in loro, nella sua semplicità prima, delle due esperienze e dei due mondi» [78]. È una concreta «sintesi a priori» che «differisce da quella di Kant nella misura esatta in cui rassomiglia a quella di Bergson», e una «bergsoniana» potenza generatrice, una «creazione assoluta e radicale» che si rivela liberamente nel concreto produrre della natura e che è completamente immanente al mondo che informa:

«l'esistenza dell'immagine, che sembrava empirica, è un episodio integrante dell'opera organizzatrice, insieme unificata e distintiva, attraverso cui si sviluppa l'intuizione originale ed inesauribile dell'immaginazione pura» [79].

Nella «vita estetica» l'immaginazione deriva dalla natura stessa o, meglio, dalla rete dei rapporti simbolici ed analogici che «stilizzano» la natura in una simmetria interna alla nostra coscienza. In questo modo l'arte si mostra affine alla natura: entrambe procedono dal «gioco universale delle analogie», da una «creazione analogica» che sorpassa in profondità l'intera produzione della scienza: come in Brémond l'arte – e in particolare la poesia – è vicina alla mistica perché «simbolo» della creazione, una creazione i cui processi non potranno venire esplicitati da un'analisi intellettuale. Il giudizio estetico stesso ha valore solo come traduzione concettuale del sentimento estetico intuitivo: «l'estetica astratta dell'intelletto una trascrizione, in formule regressive, dell'estetica concreta della sensibilità». Per cui comprendere veramente la creazione estetica dell'universo, la sua interna «grazia» è fondere in un unico principio – in una Bellezza – la natura, l'arte, l'impressione e lo stile [80].

La vita interiore delle immagini è una potenza creatrice soggettiva che si determina attraverso la presenza di sé a se stessi nel sentimento immediato del corpo nel suo atto. Segond vuole quindi «correggere» Bergson là dove questi non riusciva a concretizzare nella stabilità di creazioni oggettive – «belle» – l'infinita vita della durata e, a tale scopo, non esita ad utilizzare, accanto allo spiritualismo di Ravaisson, gli strumenti psicanalitici, capaci di rivelare il «regno carnale» dello spirito radicato in

un originario «gioco degli istinti». La creazione estetica procede dunque nell'artista dal fondo stesso della natura, ha il suo preludio in quel gioco di immagini in cui si esprime spontaneamente l'insieme dei suoi appetiti e la presenza carnale del suo essere. Tuttavia, se è dal corpo dell'artista che ha origine il processo costruttivo della bellezza, manca, a questo livello, il momento nodale e simbolico della «stilizzazione» il sentimento intimo del «lirismo personale» che è la realtà più vera dell'artista, quella «intenzione sentimentale» che rinchiude in un'unica melodia interiore le varie immagini sonore o plastiche.

Il significato dell'opera d'arte non risiede dunque né nel puro sentimento informe, così come voleva il primo Basch, né nella pura forma espressiva, come sostenevano le varie correnti del formalismo europeo: esso vive nella corrispondenza «fra il mondo formale delle immagini e l'affettività intenzionale, ciò che si è potuto chiamare la musica interiore» [81]. Ciò significa che l'opera d'arte deve, come avevano intuito Séailles e H. Delacroix, «stilizzare» il mondo interiore dell'affettività e delle sue immagini attraverso il lavoro sulla materia sensibile «perché non c'è arte che là dove c'è conoscenza del mestiere; ed il mestiere si apprende attraverso l'esercizio» [82], vero punto di contatto, come sosteneva anche Alain, fra l'artista e la natura.

La «fenomenologia della tecnica artistica», per usare un'espressione di D. Formaggio, si rivela dunque come il vero e proprio «filo rosso» che lega fra loro, nell'ambito dell'estetica francese contemporanea, posizioni differenti per lo svolgimento e le basi culturali. Anche in Segond infatti la creazione, ovvero la fusione di mestiere e stilizzazione, implica una serie di processi che non possono venire ridotti né alla pura e semplice «ispirazione» né alla razionalità priva d'entusiasmo del Leonardo trasfigurato da Valéry, ma che sintetizzano in sé aspetti di entrambe tali posizioni. La costituzione del «lirismo personale», ovvero dell'essere stesso dell'artista, non è un avvenimento assoluto che precede il lavoro espressivo ma un avvenimento di natura spirituale che si modifica e completa nell'evolversi dell'opera: «la stilizzazione è funzione dell'ispirazione, che essa stessa sviluppa e affina» [83]. Una stilizzazione che, come già notato, si realizza attraverso il gioco di ritmi del nostro corpo che disegna in movimenti l'inte-

riorità creatrice della nostra vita affettiva. Infatti il ritmo vitale, principio e misura di tutti gli altri ritmi che caratterizzano le singole arti, è il gioco fondamentale in cui si afferma la natura dello spirito. Un «gioco» – quasi a segnalare che la serietà della vita si trova altrove – che è condizione per lo stabilirsi del «sentimento di reciprocità» fra la cosa bella (la «cosa di grazia» di Ravaisson) e l'anima che ne accoglie il messaggio.

Se quindi, da un lato, è all'esistenza sensibile dell'opera d'arte che dobbiamo rivolgerci per comprendere il sentimento creatore, dall'altro l'arte ha un significato metafisico come «gioco supremo» che è unione inscindibile e armonica della bellezza sensibile e di quella intelligibile, una bellezza «perfetta» che, nella «grazia», sembra trascendere l'arte nella sua concretezza storico-materiale (o genetico-formale), nell'unità armonica di un principio trascendente.

È così evidente che la nostra vita interiore, pur radicata nella naturalità dei movimenti corporei e nell'ambiente della società, interesserà lo psicologo solo per quel che riguarda la genesi dei valori spirituali che, seguendo sempre il pensiero di Ravaisson, hanno il loro compimento in un'estetica metafisica, nel principio «trascendente» della Bellezza. In tale contesto, per Basch come per Segond, il bello appare essenzialmente metafisico, quasi, riprendendo una tradizione che ha origini platoniche e neo-platoniche, l'incarnazione sensibile di un elemento ideale, la stilizzazione di una vita psicologica che è essa stessa, nella sua interiore creatività, un'Arte spontanea, una teleologia d'ordine estetico. La coscienza non è quindi solo attività ma anche spettacolo, «gioco scenico» e «ironico» in cui l'arte si risolve: la psicologia è ora considerata come «una genesi dei valori spirituali che si riassumono nella Bellezza, oggetto di una specie di arte interiore, spontanea e immediata» [84].

La vita spirituale, radicata nella cinestesia, è la vita del sentimento e del pensiero nella loro «verità integrale». L'estetica è collegata così alla psicologia, «scienza dell'uomo» che tende a disvelare

«non solo quelle profondità infracoscienti ed infra-spirituali, quelle profondità 'dal basso' che scrutano le tecniche

della Tiefen psychologie e che, a parere di certi psicanalisti, sarebbero le sole profondità che dovremmo scrutare; ma anche la profondità spirituale sopracoin cui si avanza lo sforzo laborioso della riflessione e in cui la riflessione può introdurre lentamente, mcoativamente, 'poco a poco', come diceva Descartes, la coscienza stessa» [85].

La riflessione di carattere psicologico è peraltro un costante momento di riconoscimento per quei pensatori che gravitano, pur senza dogmatiche adesioni, nell'ambito della sfera teorica bergsoniana. Infatti anche V. Jankélévitch, «moralista» che si è occupato di estetica ca solo marginalmente [86], esamina i processi della creazione attraverso un metodo di analisi psicologica che si adatta alle più disparate situazioni spirituali. In una meditazione dove la musica occupa il posto centrale, egli comprende, così come Segond, e come già Bergson aveva indicato con il «lavoro dell'intuizione», che «l'artista perviene ad una comprensione ontologica della realtà passando attraverso una sofferta maturazione» [87] perché «la creazione non è un processo, un passaggio graduato e continuo dal *meno* ai più attraverso i gradi successivi di un comparativo scalare ma mutazione da niente a qualcosa o (il che dice di nuovo la stessacosa dal niente al tutto)» [88].

Creare, di conseguenza, per lui e per tutti i bergsoniani, ed è questo l'elemento di Bergson che ben vive in tutta la tradizione dell'estetica francese, non è soltanto «porre l'effettività empirica di un questo-o-quello reperibile secondo data e luogo, è piuttosto porre l'esistenza di qualcosa in generale porrei fatto che in generale qualcosa esista: un mondo, un universo di mondi cun universo di universi all'infinito» [89].

L'opera è un «quasi-niente» che richiede tuttavia un duro apprenticeship, un'evanescenza che possiede una grazia e un incanto che possono appartenere solo a un oggetto che abbia una permanenza temporale, un fascino che si racchiude nel suo *farsi*, nella sua monadologica apparenza sensibile, nella sua «cinestesia», come avrebbe detto Segond. Dunque l'opera, nella sua profondità ontologica, è un complesso inestricabile e un «mistero insondabile», uno *charme*, come affermava Valéry, che è al tempo stesso «profondo e superficiale»:

«profondo perchè l'interprete non ha mai finito di svolgerne le inesauribili ricchezze, e superficiale perchè esso consiste interamente nella invisibile fenomenalità della sua maniera sensibile» [90].

Dunque, in questo continuo esprimere l'inesprimibile all'infinito, cogliere l'ineffabile nel sensibile artisticamente intenzionato, Jankélévitch, con tutta l'«estetica» bergsoniana, mostra come, in questa particolare ontologia,

«abbia potuto ravvisare nella caratteristica ambiguità dell'arte in generale e della musica in specie – ambiguità per cui essa è sempre costituita da una fenomenalità apparente ed effettiva, ed insieme penetra da una fluenza impalpabile e inesauribile quanto irreversibile – e la-messa-in-opera più esplicita del movimento stesso del reale» [91].

Note

[1] C. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, Paris, Alcan, 1910, p. 101. Lalo ironizza sul vitalismo che sarebbe, a suo parere, il «Sesamo, apriti» dell'estetica contemporanea. L'influsso di Guyau e Séailles su Bergson è riscontrato anche da Harding (*op. cit.*, p. 114).

[2] D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 61.

[3] C. Lalo, *op. cit.*, p. 106.

[4] *Ibid.*, p. 106. Il giudizio di Lalo su Guyau e Séailles è durissimo, a parere nostro, persino inclemente. Scrive infatti (*ibid.*, p. 111): «Ci si è già potuti convincere che la teoria estetica della vita si presenta ordinariamente come una valanga di affermazioni categoriche e di parole ad effetto. È la sua più grande forza. Essa è un esempio sorprendente della facilità con cui si lasciano accettare idee confuse abilmente presentate. Il prestigio dello stile e l'ingegnosità innegabile degli sviluppi lirici e de-

scrittivi possono solo spiegare l'affliggente successo di una simile concezione presso il pubblico francese contemporaneo».

[5] J. Benda, *Belphagor*, Paris, Emile-Paul, 1918, p. 10. In altri luoghi si vedrà appariva l'acume polemico di Benda. Se qui appare vicino ai «razionalisti» critici del bergsonismo, come Alain, Valéry o Bachelard, in altre sue opere criticherà anche queste impostazioni culturali, a suo parere ugualmente «diletta-ntesche». Questa breve opera, nella sua critica feroce all'estetica francese spiritualista e accademica, suscitò un ampio dibattito in cui tuttavia, ancora una volta, rimasero quasi estranei i principali veri e propri rappresentanti dell'estetica.

[6] C. Lalo, *Les sentiments*, cit., p. 113.

[7] Se si esclude Guyau, che a volte viene citato, per esempio da Brentano nelle *Lezioni di psicologia ed estetica*, del 1885-86 (tr. it. in E. Franzini-R. Ruschi, *Il tempo e l'intuizione estetica*, cit., pp. 97-153) e, in seguito, V. Basch, che Geiger ricorderà nei suoi scritti del 1911 sull'*Einführung*. Si veda, a questo proposito, G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, Antenore, 1976. Inoltre, l'intervento di M. Geiger al Congresso di Estetica berlinese del 1913: *Das Problem der Scheingefühle in Bericht des Kongresses für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1914, pp. 19-94. Su questo Congresso si veda la relazione di C. Lalo, *Le premier Congrès d'Esthétique*, in «Revue philosophique», gennaio 1914.

[8] J. Segond, come vedremo in seguito, sottolineerà la validità dell'interpretazione di Ravaisson, nei suoi scritti del 1887, dell'opera leonardesca, in opposizione all'interpretazione «razionalista» di Valéry.

[9] H. Bergson, *Notice sur la vie et sur les œuvres de M. Felix Ravaisson-Mollien* in F. Ravaisson, *Testament philosophique et fragments*, Paris, Boivin, 1933, p. 11.11 discorso di Bergson, letto nel 1904 all'Accademia di Scienze morali e politiche, ora inserito in *Le pensée et le mouvant*.

[10] *Ibid.*, p. 18. Ravaisson, pur esercitando negli ultimi anni della sua vita, un notevole influsso sulla filosofia francese, non insegnò mai nelle Università francesi, forse per i contrasti di carattere con il vero e proprio dittatore delle nomine universitarie (di diretta pertinenza del Ministero, al di fuori di qualsiasi

concorso) Victor Cousin. Ravaisson fu infatti impiegato alla Pubblica istruzione con le mansioni di ispettore di biblioteche.

[11] F. Ravaisson, *La philosophie en France au XIX siècle*, Paris, 1867, p. 29.

[12] F. Ravaisson, *Testament philosophique*, cit., p. 77.

[13] *Ibid.*, p. 87.

[14] C. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, cit., p. 115. Scrive J. Wahl, *Il pensiero moderno in Francia*, cit., p. 101, che Guyau, sviluppando la teoria delle «idee-forza» di Fouillé, - «perviene a una concezione della vita analoga a quella di Ravaisson, ma forse più dinamica».

[15] Bergson, *Evolution creatrice*, Paris, Alcan, 1907, p. 31.

[16] V. Jankélévitch, *Bergson*, Paris, Gallimard, 1931, p. 2.

[17] H. Bergson, *Introduzione alla metafisica*, a cura di V. Mathieu, Bari, Laterza, 19703, p. 45.

[18] V. Mathieu, *Bergson. Il profondo e la sua espressione*, Torino, 1954, p. 62.

[19] G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960, p.14.

[20] J. Maritain, *La philosophie bergsonienne*, Paris, 1914, p. 26.

[21] C. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, cit., p. 117.

[22] *Ibid.*, p. 119.

[23] H. Bergson, *Il riso*, Bari, Laterza, 1982, p. 102. Il volume è del 1900.

[24] H. Bergson, *Durée et simultanéité*, Paris, Alcan, 1922, p. 55.

[25] G. Brelet, nota musicologa francese, si richiama direttamente a Hanslick. In riferimento al problema del tempo si veda il suo *Le temps musical*, 2 voi., Paris, P.U.F. 1949.

[26] R. Bayer, *Essais sur la methode en esthétique*, Paris, Flammarion, 1953, p.10.

[27] *Ibid.*, p. 26.

[28] *Ibid.*, p. 65. Questo fondamentale saggio di Bayer, scritto nel 1944, riprende tematiche che erano già presenti in Delacroix e soprattutto nella *Dialectique de la durée*, pubblicata da Bachelard nel 1936. Qui è presente una concezione del tempo

come realtà «discontinua», che in seguito meglio esamineremo. È comunque interessante notare che le critiche alla non scritta filosofia dell'arte di Bergson possono fondarsi in primo luogo sulla aspecificità della sua concezione temporale in relazione alle opere d'arte.

[29] *Ibid.*, p. 98.

[30] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, Colin, 1956, p. 46.

[31] C. Lalo, *Les sentiments esthétiques*, cit., p. 55.

[32] V. Basch, *Les grand courants de l'esthétique allemande contemporaine* in AA.VV. *La philosophie allemande au XIX siècle*, Paris, Alcan, 1912, pp. 84-5.

[33] In Francia psicologia «oggettiva» e «soggettiva» si sviluppano di pari passo. Quella «soggettiva» di Bergson e Basch, sia pure integrandola con precedenti culturali spiritualisti, non rinnega affatto le scoperte della psicologia «scientifica»; al limite, ne contesta soltanto la metodologia. Peraltro la nozione di *Einfühlung* o simpatia simbolica ha avuto nell'estetica e nella filosofia contemporanea un'importanza non secondaria, venendo utilizzata da vari ambiti filosofici, non ultimo quello di Husserl e dell'estetica fenomenologica. Si veda E. Franzini, *Kant e la genesi del sentimento estetico* in E. Franzini-R. Ruschi, *Natura e sentimento nell'esperienza estetica*, Milano, Unicopli, 1983.

[34] G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, Antenore, 1976, p. 22.

[35] V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, Alcan, 1898, vol. I, p. X.

[36] *Ibid.*, p. XIII. È qui molto evidente l'influsso su Basch dei *Grundzüge der physiologischen Psychologie* di Wundt.

[37] *Ibid.*, p. 97.

[38] *Ibid.*, p. 107. Si veda anche lo schema delle facoltà, a p. 123, che Basch contrappone a quello di Kant.

[39] *Ibid.*, p. 260.

[40] *Ibidem*. Di conseguenza, per Basch, Kant ha ragione nel sottolineare la specificità del sentimento estetico nei confronti dei sentimenti intellettuali e morali. Il torto è quindi di

Guyau.

[41] *Ibid.*, p. 274.

[42] *Ibid.*, p. 298.

[43] *Ibid.*, p. 301.

[44] Di lui si vedano: *Das optische Formgefühl e Der aesthetische Akt und die reine Forme*, in «Die Litteratur», 1874, pp. 29-30.

[45] V. Basch, *Essai critique*, cit., p. 811.

[46] Basch coglie effettivamente numerose aporie all'interno del discorso kantiano, in particolare relativamente al problema dell'interesse e del disinteresse estetici in rapporto con il sentimento morale. Particolarmente interessante è poi la sua analisi del sentimento del sublime.

[47] M. Dessoir, *Aestetik und Aligemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1923, p. 88.

[48] C. Lalo, *Sentiments esthétiques*, cit., p. 90. Questo valore, in effetti, per Lalo non esiste; o meglio, ha una sua funzione estetica solo se si considera l'*Einführung* come un effetto e non come una causa e, in quanto tale, riferita allo specifico ambito emozionale dello spettatore.

[49] V. Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, cit., p. 158.

[50] V. Basch, *Essais d'esthétique, de philosophie et de litterature*, Paris, Alcan, 1934, p. 16.

[51] V. Feldman, *op. cit.*, p. 74.

[52] *Ibid.*, p. 109.

[53] V. Basch, *Essais d'esthétique, de philosophie et de litterature*, cit., p. 54.

[54] D. Huisman, *L'estetica francese negli ultimi cent'anni*, cit., p. 1099.

[55] In effetti è bene precisare che non si tratta di una vera e propria scuola bensì di motivi culturali comuni sviluppati per lo più in modo autonomo da una serie di pensatori che avevano rapporti con le università del Sud della Francia. Non esiste infatti né una struttura «scolastica» né un riconosciuto «capo-scuola». Evidenti sono tuttavia l'impostazione cattolica del discorso e i richiami alla filosofia dello spiritualismo.

[56] E. Souriau, *J. Segond*, in «Revue d'esthétique», VII,

n. 1, 1954, p. 111. È il necrologio in occasione della morte di Segond.

[57] J. Segond, *L'esthétique du sentiment*, Paris, Boivin, 1927, p. 3.

[58] J. Beuchet, *Esthétique et psychologie chez Segond*, in «Etudes philosophiques», 1955, p. 20.

[59] J. Segond, *Esthétique du sentiment*, cit., p. 57.

[60] *Ibid.*, p. 114.

[61] Si veda di J. Segond, *Esthétique de la perception*, in «Etudes philosophiques», 1949.

[62] J. Beuchet, *art. cit.*, p. 23.

[63] Si veda in proposito C. Moisan, *H. Bremond et la poésie pure*, Paris, Lettres modernes, 1967, molto preciso nell'illustrare queste polemiche.

[64] *Ibid.*, p. 100.

[65] H. Bremond, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926, p. 22.

[66] *Ibid.*, pp. 61-62.

[67] H. Bremond, *Prière et poésie*, Paris, Grasset, 1926, p. 141.

[68] *Ibid.*, p. 207.

[69] *Ibid.*, p. 209.

[70] J. Segond, *Traité d'esthétique*, Paris, Aubier, 1947, p. 13.

[71] *Ibid.*, p. 19.

[72] *Ibid.*, p. 32 e p. 34.

[73] M. Wencelius, *La conscience du corps dans la psychologie de Segond*, in «Etudes philosophiques», 1955, p. 89.

[74] Elemento fondamentale di quest'asse Bergson/Breton di cui si fa implicitamente sostenitore Segond è l'importanza dell'immagine acquatica (su cui tornerà anche Bachelard) come fluidità del sogno che derealizza il mondo, come un'interpretazione «libera» della percezione concreta di cui parla Bergson.

[75] F. Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, p. 28. Bataille espresse le sue critiche nei confronti del Surrealismo nella nota opera *L'expérience intérieure*.

[76] *Ibid.*, p. 78-79.

[77] J. Segond, *L'imagination*, Paris, Flammarion, 1922,

p. 46.

[78] *Ibid.*, p. 50.

[79] *Ibid.*, p. 106. L'immaginazione pura come spontaneità organizzatrice da cui procedono ogni immagine vivente e ogni percezione pura ha il suo campo d'azione in tutti gli ambiti scientifici e culturali.

[80] *Ibid.*, p.106.

[81] J. Segond, *Traité d'esthétique*, cit., p. 42.

[82] *Ibid.*, p. 51-2.

[83] *Ibid.*, p.62.

[84] H. Beuchet, *art. cit.*, p. 26.

[85] J. Vialatoux, *La leçon de psychologie du philosophe J. Segond*, in «E tudes philosophiques», 1955, p. 87.

[86] In quale misura e con quali limiti viene messo in luce da E. Lisciani Petrini nel capitolo terzo del suo ammirevole libro *Memoria e poesia, Bergson, Jankélévitch, Heidegger*, Napoli, Esi, 1983, pp. 125-26.

[87] *Ibid.*, pp. 133-34.

[88] V. Jankélévitch, *Philosophie première. Introduction à une philosophie du «Presque»*, Paris, PUF, 1954, p. 206. Per ulteriori indicazioni bibliografiche, oltre al libro della Lisciani-Petrini, si veda l'appendice bibliografica.

[89] *Ibid.*, p. 225.

[90] V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (1957), Paris, Seuil, 1980, vol. I, p. 53.

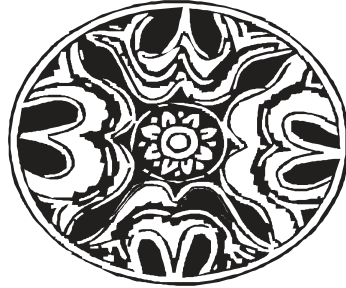
[91] E. Lisciani-Petrini, *op. cit.*, p. 179.

Capitolo III

LA NASCITA DI UNA SCIENZA ESTETICA



1. I problemi della «scienza estetica»



I vari momenti dello sviluppo dell'estetica francese che abbiamo sin qui visto svolgersi, anche quando ponevano il problema come proprio fine teorico, ben raramente erano in grado di affrontare in tutta la sua complessità la questione di una fondazione scientifica dell'estetica. Se infatti la maggior parte degli studiosi «tardo-positivisti» (da Véron a Lalo) aveva compreso che il «posto» dell'estetica era fra le scienze, era proprio il termine «scienza» non venire chiarificato cosicché le teorie dell'arte erano ricondotte ai campi collaterali della psicologia, della fisiologia e della sociologia e asservite ai loro metodi ancora incerti fra un rigoroso obiettivismo deterministico e una sintesi di un monismo spiritualistico o naturalistico che sfiorava rinascite mistiche.

In ogni caso, pur con notevoli incertezze, è senza dubbio la psicologia, così come accadeva in Germania, a portare i contributi più importanti per l'estetica, una psicologia «sperimentale» che, risentendo degli influssi di Fechner e degli associazionisti, si sviluppa in Francia in modo relativamente autonomo sia dal lato teorico (con Ribot) sia da quello clinico (con Janet) e, su queste basi; che sono poi quelle di Paulhan e Séailles, anche dal lato dell'esame dei processi della creazione artistica con l'opera importantissima di H. Delacroix, che li considera come già indirizzati all'instaurazione di una «forma».

La psicologia non si sviluppa tuttavia solo da questo lato «oggettivo», attento alla costruttività della tecnica artistica, ma, fondendosi con alcuni elementi di carattere spiritualistico o me-

tafisico, appare anche, con Bergson e Segond, come una «scienza dell'anima» che deve ricercare nell'interiorità un'armonia, una bellezza o una «grazia» di cui le opere d'arte sono, in definitiva, soltanto dei *media*; essa è qui «scienza» di uno spirito che è incessante creazione.

Sia «oggettiva» sia «soggettiva» la psicologia della creazione lascia dunque in secondo piano la questione della realtà categoriale specifica dell'oggetto estetico e della sua differenza dall'opera d'arte e disperde le comuni «basi» positiviste nella confusa ricchezza di elementi extraestetici. La consapevolezza di una specificità di metodo e atteggiamento per l'estetica è raggiunta, nei primi anni del Novecento, solo da due pensatori, che sono peraltro l'esatta antitesi l'uno dell'altro: Victor Basch e Charles Lalo.

V. Basch infatti, anche in seguito alla profonda conoscenza dell'estetica tedesca contemporanea, parla consapevolmente di una «scienza dell'arte» con una sua propria facoltà soggettiva - il sentimento come «simpatia simbolica» - capace d'indagare e penetrare entropaticamente in un ben preciso campo oggettuale. Il soggettivismo di Basch, anche se spesso orientato verso affermazioni d'indistinto misticismo, ha così un ruolo centrale scientifico e didattico nella fondazione di quella scienza che la generazione a lui successiva (formata in larga parte da suoi allievi) chiamerà «scienza estetica». Oltre ad accostare un'oggettiva scienza dell'arte a un'estetica soggettiva, Basch ha rivestito il fondamentale ruolo istituzionale di primo cattedratico francese di Estetica e Scienza dell'arte alla Sorbona nel 1918 rompendo, come ricorda E. Souriau, una tradizione filosofica decisamente ostile agli studi estetici e dando loro un'ordinata direzione di ricerca. In Francia infatti, e in particolar modo agli inizi del secolo, le discipline filosofiche potevano svilupparsi e acquistare adepti solo se venivano inserite - con una decisione che era comunque politica - all'interno dei programmi accademici [1]. Solo dopo l'istituzionalizzazione dell'insegnamento dell'estetica essa potrà così trovare largo seguito anche al di fuori dell'Università fra gli artisti e gli «amatori».

La situazione - ed è questo un indice di raggiunta stabilità - non muta quando, C. Lalo, insegnante nei licei parigini ma già notissimo cultore della materia, viene chiamato a succedere a V.

Basch sulla Cattedra alla Sorbonne: un filosofo che si ispira a un relativismo positivista e che ha più volte polemizzato con il misticismo, sostituisce un pensatore romantico e soggettivista che ha tuttavia condotto una politica culturale estremamente feconda e decisa fondando la Società francese d'estetica, dando origine, con la «Revue d'art et d'esthétique» alla progenitrice della «Revue d'esthétique» portando a Parigi, nel 1937, il II Congresso internazionale d'Estetica e Scienza dell'arte. Si può quindi dire che, se anche da un punto di vista teorico i due filosofi erano molto distanti, il curriculum intellettuale e universitario di Basch abbia avuto, come scrive Souriau, una incidenza particolare su quello di Lalo costituendo per lui una sorta di continua presenza che lo spingeva, mentre ne mutava l'impostazione teorica, a confermare e allargare le istituzioni promosse dal predecessore: infatti «la personalità potente, autoritaria, dinamica, ardente in tutte le lotte sino all'eroismo finale di una morte tragica e bella, fece correre all'estetica francese alcuni pericoli di cui la saggezza sorridente e modesta di Lalo fu molto spesso il palliativo [2]. Il primo di questi pericoli è da individuare, per Souriau, nel fatto che Basch, prima di Estetica, insegnasse alla Sorbona non una disciplina filosofica ma, pur dedicandosi quasi esclusivamente alla filosofia, la lingua e la letteratura tedesca; inoltre egli era sostenitore di una corrente estetica che, malgrado le origini francesi con Jouffroy, era all'epoca dominante in Germania con il nome di *Einfühlung*. Solo con Lalo, dunque, che pure era in rapporto di stima e collaborazione con Basch ed era anch'egli profondo conoscitore dell'estetica tedesca contemporanea, l'estetica francese riesce ad acquistare una sua specificità senza sottomettersi a dottrine straniere pur meritevoli d'attenzione.

Dobbiamo così sottolineare che, con il passaggio della Cattedra d'Estetica e Scienza dell'arte nelle salde mani «filosofiche» di Lalo prima e Souriau poi (1945), l'estetica francese tende sempre più a svolgere una serie di motivi ritrovabili nella tradizione stessa della filosofia francese divenendo peraltro, almeno sino agli anni cinquanta, un movimento piuttosto chiuso agli influssi culturali esterni [3]. Solo le tematiche fenomenologiche ed esistenzialiste riusciranno a spezzare questo indubbio nazionalismo culturale rinnovando in parte una raffinata «tratta-

tistica» estetica che rischiava sempre più di cadere in un inconsapevole narcisismo.

Ciò non toglie che questa stagione in cui l'estetica francese ha un saldo posto nell'Università, prospera a contatto con un folto pubblico di amatori nelle sedute e nelle conferenze della Società d'estetica, dà origine, nel 1948, alla «Revue d'esthétique», costruisce in rue Chaptal, nel cuore di Pigalle, un Istituto di Estetica, lascia spazio a nuovi «sottosettori» come l'estetica «sperimentale» e l'estetica «industriale», è senz'altro una stagione felice, entro certi limiti quasi eccezionale ed unica in Europa.

Lalo offre quindi, in ultima analisi, una definitiva «sistemizzazione» all'estetica francese integrando, per così dire, l'impostazione «psicologista» di Basch con un «oggettivismo» dei valori ispirato dalla *Kunstwissenschaft* di Dessoir e dal sociologismo del pensiero positivista francese ed in particolare del suo maestro Durkheim, E proprio tale «esprit positif» è forse la più consistente eredità che Lalo lascia ai suoi successori e allievi, le tracce per una «estetica concreta» che, «rigettando definitivamente il 'paradosso dei romantici' e i deliri dell'ispirato o del solipsista come la quasi-abdicazione dell'espressionismo tedesco di Dessoir e Utitz, preferisce l'analisi più modesta delle funzioni che i più nobili dei giochi umani compiono normalmente nella vita individuale e sociale, e che caratterizzano anche i complessi psico-estetici e socio-estetici» [4].

Dal punto di vista teorico, infatti, come già si è notato, Lalo, ancor più che Delacroix, riduce l'estetica non ad uno sperimentalismo psico-fisiologico o ad un'indistinta intuizione metafisica ma alla psicologia e alla sociologia, con un indirizzo di pensiero che non verrà seguito ne dal suo successore sulla cattedra alla Sorbonne, E. Souriau né dal condirettore della «Revue d'esthétique», R. Bayer. Un punto importante unisce tuttavia i tre fondatori della «Revue» e della moderna estetica filosofica francese, un punto che Lalo delinea con chiarezza sin dall'*Introduction à l'esthétique* del 1912 e che appare come il momento unitario degli studi estetici francesi da allora sino ad oggi: «per un'estetica positiva il fatto fondamentale, il fatto proprio e scientifico, *l'oggetto*, è fornito dall'opera d'arte e non dal giudizio sul bello» [5]. L'estetica e «scienza dell'oggetto»- dell'oggetto estetico che è la «forma»

dell'opera d'arte - e non deve quindi ricercare il proprio metodo in campi scientifici collaterali.

Attraverso differenti posizioni di pensiero si afferma così, dopo la prima guerra mondiale sino agli anni cinquanta, fondandosi sulle basi critiche offerte dai «positivisti» Delacroix, Benda e Lalo e sulla polemica antibergsoniana, un «movimento» che, sin dal 1936, V. Feldman chiamerà «realismo razionalista», movimento che completa il «secolo d'oro» dell'Estetica francese e che vede al suo interno la presenza viva di filosofi, letterati, poeti, artisti e storici dell'arte. Esso non forma senz'altro una «scuola» e, in senso stretto, neppure un «movimento» poiché troppo differenti sono le prospettive di pensiero dei suoi tre maggiori rappresentanti - H. Focillon, E. Souriau e R. Bayer - ma una corrente che, partendo dalle solide basi istituzionali dell'Università, si sviluppa avendo come fine la rigorosa determinazione dell'oggetto estetico (assimilato all'opera d'arte) come «forma». Alle letture degli psicologi tedeschi da parte di Basch o dei teorici della *Kunstwissenschaft* da parte di Lalo sembrerebbe essere qui subentrato l'influsso del «formalismo» tedesco. Tuttavia è chiara la completa assenza di Herbart o Zimmermann e solo relative sono le influenze di Fiedler o Wölfflin (mentre Hanslick agirà in modo ben più evidente sull'estetica musicale di Strawinsky e G. Brelet). Il nome di «formalismo» è quindi inadeguato perché mai in Francia la forma è concepita come un contorno superficiale, una cornice vuota o un oggetto di asettico valore: l'estetica è piuttosto, come afferma Feldman, una «sistematica delle strutture», un «regno delle forme», intendendo con «forma» un oggetto concreto che deve essere contemplato ed esplicito sia attraverso l'intuizione sensibile sia mediante la conoscenza intellettuale.

L'estetica delle forme trova quindi un riferimento polemico non nel «positivismo» di Lalo, i cui «statici» valori estetici tendevano sempre più a identificarsi con la forma, ma nel «misticismo» che Lalo stesso aveva combattuto, nella psicologia metafisica di Basch, Brémond e, soprattutto, Bergson e Segond. L'esperienza estetica non è uno slancio indistinto verso una Bellezza sovrasensibile ma un'esperienza razionale e reale dove lo spirito non si afferma come antitesi della materia ma in quanto

forza ed energia dell'atto che possiede tutta la sua potenza nell'incontro con l'oggetto, incontro dal quale si svilupperà l'ordine razionale di un'instaurazione cosmica. Il movimento instaurativo non scorda dunque neppure l'importante ruolo attribuito da Alain, Delacroix e Lalo non solo ai concreti processi della, tecnica propriamente materiale ma anche alla loro connessione operativa con il mondo interiore delle immagini, con il gioco ritmico delle *rêveries*. Come scrive V. Jankélévitch: «Creare non è dunque solo porre l'effettività empirica di un questo-o-quello reperibile secondo data e luogo, è piuttosto porre l'esistenza di qualcosa in generale, porre il fatto che in generale qualcosa esiste: un mondo, un universo di mondi e un universo di universi all'infinito» [6].

Non è quindi completamente casuale che uno dei primi rappresentanti di questo non sia un filosofo ma uno storico dell'arte abituato allo studio costante della concreta «materia» artistica. Henry Focillon, grande ed eclettico uomo di cultura, era infatti titolare, dal 1924, della Cattedra parigina di Archeologia medioevale e, in tale posizione, fu, con V. Basch, un punto di riferimento per i più giovani studiosi di estetica, in primo luogo Feldman e Bayer, pur senza mai dedicarsi agli studi filosofici. Ciò malgrado, come scrive A. Baratono nell'Introduzione alla *Vita delle forme*, il punto di vista di Focillon è «nuovo» ed «attuale» nei confronti della massima parte dell'estetica francese «la quale insiste di solito in una fine analisi psicologica del piacere e del gusto estetico dell'artista e del suo ambiente, positiva nel metodo ma sul presupposto di un incerto spiritualismo, e orientato in senso contrario a quello dell'estetica idealista che fiorisce presso di noi». «Grande è quindi - continua Baratono - la mia gioia nel potere confermare con l'autorità del Focillon la possibilità di un'estetica della pura forma sensibile» [7].

La «dinamicità» del sensibile (tanto che si è parlato di «dati bergsoniani» in Focillon) [8] permette di «rendere viva» la forma senza ipostatizzarla in un dato immutabile platonicamente Opposto alla materia: essa è, forse, «formatività», divenire delle forme nella concretezza dello spazio e del tempo, un farsi di questi «mondi immaginari attraverso una logica» connessa alla vita della storia poiché l'uomo non è un prodotto passivo ma «lavora perpetuamente

su se stesso», «cerca senza soste la sua forma e il suo stile» [9]. Come già affermava Alain, il «delirio» dell'immaginazione corporea può venire placato soltanto agendo sulla materia e costruendo una «forma», che così ritrova la sua genesi e il suo fondo costitutivo nell'originarietà della materia e della più elementare vita psicologica, nella stessa creatività del tempo [10].

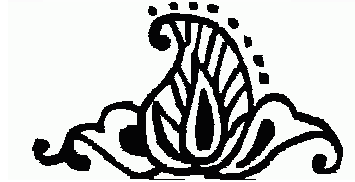
Prima ancora di Focillon è tuttavia E. Souriau, con *L'avenir de l'esthétique* (titolo emblematico per un cosciente progetto scientifico) del 1929, a parlare dell'estetica come «scienza delle forme» (o «morfologia»), scienza che deve mostrare il loro vivere ed intersecarsi nell'operatività totale della vita. L'estetologo non è infatti un puro e semplice ricercatore perché in lui non può esistere frattura fra lo studio e la vita quotidiana, fra la ricerca e il contatto vivo con lo spettacolo dell'arte e della natura.

Il «realismo razionalista» dunque, pur «filosofia universitaria», non è solo il primo vero e proprio momento di sintesi scientifica della moderna estetica francese ma anche un punto di aggregazione per amatori e artisti che operano al di fuori dell'Università e nei più disparati settori della vita sociale. In virtù di tale concezione «ampia» e «attiva» dell'estetica, che definisce l'arte semplicemente come «fabbricazione di certe cose», essa sottolinea, più che la contemplazione estetica, la «poeticità» dell'artista, i suoi atteggiamenti «instauratori». E tale tendenza, che comporta peraltro uno stretto legame organico fra il soggetto e la struttura dell'oggetto o dell'opera, sarà dominante per molti anni (fors'anche sino ad oggi) nell'estetica filosofica francese. In tale contesto, inoltre, e seguendo la tradizione aperta da Basch e Lalo, è oggi presente in Francia una solida struttura istituzionale capace di «produrre» e accogliere sempre nuovi ricercatori; struttura che ha il suo asse portante nell'Università (dove si sviluppano ormai dottrine fra loro molto differenti) e nei gruppi di lavoro del Cnrs (che fanno ora capo all'Institut della rue St. Charles e ai suoi «laboratori») ma che si estende, ramificandosi e frammentandosi, in numerose altre iniziative, riviste, associazioni, correnti di pensiero che spesso, più che ricerche teoriche di estetica, accolgono riflessioni pragmatiche sui campi delle varie arti o gli sviluppi sociologici e psico-fisiologici della cosiddetta «estetica sperimentale». Bisogna infine ricordare, anche se non le tratteremo qui in

modo specifico, le varie ricerche che, sia pure apparentate con l'estetica, mantengono nei suoi confronti la specificità delle proprie origini filosofiche sostanzialmente estranee alle radici del «movimento» dell'estetica francese contemporanea. È il caso, per esempio, di alcune opere di Derrida, Blanchot, G. Deleuze e R. Barthes ma anche, in un ambito più vicino al discorso «fenomenologico-esistenziale», di Lyotard e Baudrillard.

Di fronte all'odierno frammentarsi delle ricerche il «realismo razionalista» mantiene, per così dire, il ruolo di «estetica ufficiale» e «universitaria» del nostro secolo, un'estetica che ha il suo punto fermo nella nozione di *oggetto* e di *opera*, nell'«universo dell'opera» o «nell'opera come universo» in un'identificazione assoluta fra l'oggetto estetico e l'opera d'arte cui consegue una costante sovrapposizione dei piani dell'estetico e dell'artistico, finalizzata all'instaurazione di un mondo, di un cosmo ordinato, autonomo e autosufficiente, di una realtà espressiva come risultato di procedimenti operativi dove la tecnica assume un ruolo di primaria importanza. È tuttavia importante ricordare che uno dei primi rappresentanti di tale tendenza, Henry Focillon, proviene da un ambiente senz'altro non filosofico e quindi completamente svincolato da quelle assunzioni ontologiche e gnoseologiche che ritroveremo in Souriau. La sua *Vie des formes*, pubblicata nel 1934, ebbe un eccezionale successo in tutta Europa e in particolare nell'ambiente dello strutturalismo praghense, dove venne tradotta già nel 1936. Quest'opera non è dunque solo uno fra i numerosi testi del formalismo estetico europeo ma la testimonianza che in Francia, anche al livello di un pensiero non specialistico, si era raggiunta la consapevolezza che l'opera d'arte è una realtà spazio-temporale che vive non in un flusso mistico o coscienziale ma nel divenire concreto delle cose.

2. Focillon e la vita delle forme



Nell'opera di Focillon non bisogna senza dubbio cercare un «sistema estetico» in quanto le sue frammentarie indicazioni trovano i loro presupposti nella lettura dei «maestri» del formalismo europeo e, soprattutto, nel contatto diretto con il mondo concreto dell'arte orientale ed occidentale, sino all'esame minuzioso di alcune «arti minori», di particolari tecniche pittoriche inerenti al disegno o all'acquaforte.

«Tecnica» e «sentimento» - per riprendere il titolo di una sua raccolta di saggi del 1919 - sono i due parametri principali entro cui va inserito l'intero arco della sua opera di storico dell'arte e d'estetologo. «Tecnica» perché l'opera d'arte stessa è protagonista del divenire e costruirsi delle sue proprie «forme»; «sentimento» in quanto tali forme sono all'origine di personali ed irriducibili sfere affettive. Esse infatti non sono dei segni, non rinviano ad altre cose, «non producono emozioni psicologiche, non esprimono nulla: esprimono loro stesse» [11]. L'autonomia delle forme deriva dunque dal «possesso» della materia attraverso la tecnica artistica, da un loro stratificato e lento formarsi fra stati di coscienza ed idee generali, in una «cieca agitazione sepolta nell'intelligenza» [12]. Il sensibile in tutta la sua realtà «naturale» e così, come subito comprese A. Baratono, la realtà totale in cui si realizza la pienezza comunicativa dell'opera d'arte, la sua autonomia forma come una «cosalità» pervasa da una vita spaziale e temporale. Ma non un sensibile confuso o indistinto bensì una «metafora dell'Universo» che è origine di un processo conoscitivo dove le relazioni formali in un'opera o fra le opere costituiscono la perfezione di un ordine.

La *Vie des formes* - opera che deriva da una conferenza tenuta nel 1934 alla «Associazione per lo sviluppo dell'arte»,

progenitrice dell'attuale «Società francese d'Estetica», vuole mostrare che «l'opera d'arte è un tentativo verso l'unico, si afferma come un tutto, come un assoluto e, nello stesso tempo, appartiene a un sistema di relazioni complesse» [13]. Possiamo così spiegare Focillon applicando alla sua opera le parole che Banfi aveva usato per Fiedler:

«la contemplazione è obiettiva, ma l'oggetto non è qui un'immagine ideale o un'idea che si nasconde sotto la forma sensibile, ma la struttura stessa di questa sensibilità che nell'arte si libera dall'oscuro e confuso tumulto o dall'astratta riduzione dell'esperienza comune e appare come concreta, significativa realtà» [14].

Pur ricordando infatti che Fiedler raggiunse l'alta consapevolezza di una necessaria distinzione fra «artistico» ed «estetico», comune a entrambi è la consapevolezza che «l'arte non può ricevere dal di fuori, come per mezzo di un confronto, la propria imprescindibile legge: essa risulta dall'interiore armonico equilibrarsi degli elementi dei quali essa consiste» [15].

Ogni attività si definisce dunque, in Focillon, nella misura in cui prende forma inserendosi nello spazio e nel tempo, diviene una «forma artistica» che «esercita una specie di calamitazione sui diversi significati o piuttosto si presenta come una specie di stampo in cui l'uomo versa di volta in volta materie molto dissimili che si sottomettono alla curva che le preme, acquistando così un significato inatteso» [16]. Il disegno della forma è lo stesso dello spirito che crea e si crea, che costruisce, attraverso un lavoro tecnico che è la sua stessa vita, la vita della natura. Le forme, infatti, «obbediscono a regole loro proprie, insite in loro o, se si vuole, nelle regioni dello spirito che sono la loro sede e il loro centro» [17].

Le forme, pur caratterizzandosi come essenze in grado di conoscere la realtà circostante, non sono platoniche astrattezze sospese al di sopra della concreta mondanità bensì, anche a costo di perdersi in un'aspecificità fondazionale, si mescolano alla vita da cui derivano disegnando nello spazio determinati movimenti dello spirito.

Si raggiunge in tal modo, dopo l'identificazione compiuta da Guyau e Bergson, e la relativizzazione analitica di Lalo, una terza

modalità di considerare il fondamentale rapporto arte/vita: una fusione nella realtà razionale della forma, nel suo vivere spaziale, in uno spazio dove l'opera d'arte non solo si colloca ma anche costruisce e definisce secondo sue proprie intrinseche esigenze. La vita delle forme, infatti, nel suo storico incessante rinnovarsi, «non si elabora secondo dati fissi, costantemente e universalmente intelligibili, ma genera diverse geometrie all'interno della geometria stessa, come si crea la materia di cui ha bisogno» [18].

La forma è quindi una realtà complessa con un interno movimento fenomenologico attraverso cui si determina e manifesta nella stratificazione costitutiva del suo essere: «ogni scienza dell'osservazione - scrive Focillon - specialmente quella che ha per oggetto i movimenti e le creazioni dello spirito umano, è essenzialmente una fenomenologia nel senso stretto della parola» [19]. La forma che vive nella materia non è un principio superiore che modella una massa passiva ma si identifica con la materia stessa o, meglio, la materia impone la sua propria forma alla forma in quanto le materie comportano un certo destino o, se si vuole, una certa «vocazione formale». La materia naturale, la materia «brutta», viene così trasfigurata nella materia dell'arte, che non è un dato fisso e acquisito ma una continua trasformazione e novità. La nozione di materia artistica si riallaccia quindi al problema generale della tecnica, tecnica che solo nel lavoro sulle materie dell'arte acquista la pienezza della propria capacità formativa. Nell'arte le tecniche si compenetrano e tale interferenza tende a sua volta verso la creazione di nuove materie: e questo principio è uno degli strumenti fondamentali per interpretare il divenire delle forme nell'arte poiché l'incontro fra le tecniche costituisce la profonda coscienza storico-costruttiva dell'arte stessa. Attraverso un «elogio della mano» che si prolunga nella materia, Focillon mette in luce «la potenzialità rivelante di un'estetica a tendenza fenomenologica, capace di riconquistare, in tutta la sua interna varietà e complessità di significanti e di modi, la dinamica del-dell'arte come realtà e come storia» [20].

La forma che si determina nello spazio e nella materia appartiene anche a uno spirito come «creazione interiore» di un mondo «complesso, coerente, concreto». Essa non è il «proposito» dell'azione ma l'azione stessa che, come in Delacroix o A-

lain, possiede una serie stratificata di momenti: come la materia ha una sua propria «vocazione formale», ogni forma ha una «vocazione materiale» già abbozzata nella vita interiore. La «mano» lavora anche nello spirito e solo in questa dimensione apparentemente astratta pone le premesse per una concreta costruzione. L'idea stessa dell'artista è forma, forma è anzi tutta la vita - psicologica o esteriore - in cui è inserito, tutte le facoltà che il «vivere» risveglia. Per tale motivo «i rapporti della vita delle forme con le altre attività dello spirito non sono costanti e non potrebbero essere definiti una volta per tutte» [21].

La vita delle forme, al di là del loro lato «intemporale», si svolge anche nel tempo, in un' interna temporalità così come nel tempo storico. Vi è infatti, in primo luogo, un «ordine interno» del tempo nell'opera d'arte, che non va identificato con il tempo generale della storia, che non è «un succedersi ben scandito di quadri armonici, ma, in ognuno dei suoi punti, diversità, scambio, conflitto» [22]. L'ambiente sociale con il suo tempo storico è senza dubbio il *milieu* dell'opera d'arte, la cui realtà temporale non può tuttavia venire ridotta a tale storicità sociale che non la definisce nel suo principio né nella particolarità della sua forma.

La temporalità specifica dell'opera d'arte non viene così compresa né dalle concezioni metafisico-bergsoniane né dal riduzionismo di certo positivismo o marxismo in quanto «l'artista abita una regione del tempo che non è necessariamente la storia del suo tempo» [23]: esiste invece nella sua forma una specie di struttura mobile del tempo in cui intervengono diversi ordini di rapporti secondo la diversità dei movimenti materiali, spaziali o, in modo specifico, temporali, che, in ciascuna opera d'arte, costruiscono un «ambiente umano» con una Specifica realtà storica e psicologica. L'arte non è quindi un epifenomeno, una sovrastruttura, bensì un momento costitutivo-strutturale della realtà sociale attraverso la molteplicità di fattori - linguistici, etnici ambientali, sociali, psicologici - che in essa agiscono: «proprio questa molteplicità di fattori - scrive Focillon - si oppone al rigore del determinismo e, spezzettandolo in azioni e reazioni innumerevoli, provoca da ogni parte crepe e disaccordi». In tale realtà complessa e irriducibile si situano quei «mondi immaginari» dove l'artista è «il geometra e il meccanico, il fisico e il chimico, lo psicologo e

lo storico»: qui la forma, «per il gioco delle metamorfosi, va perpetuamente dalla sua necessità alla sua libertà» [24].

Focillon rende quindi possibile, come scrive Baraton, una estetica della pura forma Sensibile che sia anche ricerca attiva di uno stile. Siamo così usciti in modo definitivo dai problemi della psicologia della creazione, del genio e del gioco che avevano caratterizzato l'estetica francese dai pensatori del tardo positivismo sino a Delacroix, Lalo o Segond: ora il problema della creazione non riguarda più la psicologia del creatore, la sua fisiologia o i valori sociali con cui entra in rapporto ma il farsi concreto di un'oggettività autonoma svincolata dallo «psicologismo» riduttivo di quelle univoche dottrine.

Con Focillon siamo di fronte a una nuova «consapevolezza fenomenologica» all'interno della meditazione estetica, meditazione che incentra il proprio interesse sulla forma autosufficiente considerata nel suo stile e nelle sue principali determinazioni costruttive. Focillon si svincola quindi da ogni tipo di «soggettivismo» e coglie il principale valore dell'opera d'arte nella vita delle forme, attività che ha in se stessa il proprio fine. Nel compimento di questo programma egli non «ostacolato», come Souriau e Bayer, da una filosofia che pone in Primo piano istanze teoretiche poiché ha di fronte a sé solo l'opera d'arte nella sua viva realtà formale indipendente da polemiche filosofiche, la creazione tecnica dell'artista su di una materia posta nello spazio e nel tempo: «nello spirito del pittore c'è una mano che lavora e crea il concreto nell'astratto dandole la forma, non al di sopra ma dentro la sua stessa sensibilità d'artista» [25]. Il valore artistico è integralmente presente nella forma sensibile dell'opera e in essa si esaurisce.

E' quindi difficile affermare con certezza se a Focillon sia o meno possibile rivolgere quella critica che Fiedler, come ricorda Banfi, lanciava a Herbart, affermando che la sua opera era un «formalismo estetico», una teoria formale del bello incapace di rendere conto della concreta oggettività dell'arte, quando invece, a parere di Fiedler, l'arte non è solo costruzione tecnico-formale ma una serie di processi, in primo luogo tecnici, che determinano

«gli assi e le dimensioni di una nuova realtà che s'offre all'intuizione; realtà che s'afferma nell'opera d'arte, ma sfuma ben oltre di essa ad involgere tutta l'esperienza; realtà che è l'incontro pacificato ed armonico in cui l'io e il mondo sembrano aver raggiunto la loro immediata verità» [26].

È tuttavia indubbio che da queste basi Fiedler sviluppa la sua estetica verso una distinzione fra artistico ed estetico che Focillon (e in seguito Souriau) neppure lontanamente prospetta, forse proprio per l'incapacità di elaborare, accanto alla teoria della forma, un'analisi degli atteggiamenti soggettivi di fronte all'opera d'arte. Solo in tale contesto Focillon avrebbe compreso che il «bello», ciò che piace esteticamente, non possiede di necessità valore artistico, che è connesso a valori e norme estetiche ed extraestetiche e che deriva comunque da un movimento di genesi intenzionale fra il soggetto e l'oggetto nel loro incontro all'interno del campo percettivo. Se si elimina, come accade in Focillon, la sfera della soggettività estetica non si potrà comprendere la totalità del fenomeno artistico pur cogliendone un lato importante in un'autonomia strutturale che è sicura barriera nei confronti di più o meno dichiarate interpretazioni psicologiche. L'unione dei due campi, che è il fine dell'estetica fenomenologica di M. Dufrenne, non viene peraltro ipotizzata da Focillon né dai formalisti «filosofi» suoi contemporanei. Egli vuole soltanto spiegare lo slancio delle forme non in un indistinto divenire ma, come scriveva Baratono, in «un sano e quadro aristotelismo, che cerca nei puri valori formali (...) la realtà dei contenuti» [27].

E' quindi chiaro che le analisi di psicologia della creazione alle quali, con Delacroix e Alain, va l'indubbio merito di avere condotto la nascente estetica francese sul problema teoretico della tecnica, escono dall'ambito dell'estetica di Focillon, attento invece ai caratteri stilistico-formali del divenire dell'opera come insieme di contenuti che si svolgono nello spazio e nel tempo. Questo atteggiamento di fronte all'opera d'arte, che Dessoir aveva chiamato «oggettivistico», non è tuttavia l'unico presente nel panorama dell'estetica francese del Novecento dove, come esaminato in Delacroix, ha largo spazio anche un tipo di analisi che vede ricorrere nella psicologia soggettiva dell'artista eleme-

nti e fasi immanenti alla sua vita di coscienza e allo specifico rapporto che essa instaura con la materia esterna che deve formare attraverso una prassi tecnico-produttiva.

Tali influssi, pur visibili nel pensiero di Souriau e Bayer, vivono nel corso del secolo nell'asistematicità paradossale di P. Valéry, poeta «nemico dell'estetica» e tuttavia primo presidente (con M. Ravel vicepresidente) della Società francese di Estetica, «razionalista» vicino ad Alain e nello stesso tempo creatore di metafore paradossali sul processo insieme prosaico e «sognante» della creazione artistica, stimolatore per tutta la cultura francese e, in particolare, riconosciuto maestro per lo stesso movimento del «realismo razionalista».

Così, accanto a Focillon, un altro «non filosofo» è all'origine della moderna estetica filosofica in Francia, segno indubbio del già ricordato interesse teorico degli artisti - da M. Denis a P. Claudel, da G. Apollinaire ad A. Gide, da Debussy a Valéry e Malraux - nei confronti delle tematiche estetiche, dello statuto dell'oggetto e del suo rapporto con la nostra vita interiore soggettiva.

L'estetica infatti, scrive Valéry, è una «grande ed anche irresistibile tentazione» che nasce dal fatto che «quasi tutti gli esseri che sentono vivamente le arti fanno un po' più che sentirle; non possono sfuggire al bisogno di approfondire la loro gioia» [28].

3 - Estetica e filosofia in P. Valéry



L'opera poetica e teorica di Valéry, pur limitata nella quantità, è ricca di temi critici ed estetici che non sarà possibile, anche per la loro fondamentale asistematicità, trattare in modo completo. Vorremmo quindi sottolineare in particolare il suo tentativo «cartesiano» di trovare, sul modello di Poe e Baudelaire, un «metodo» per l'arte, metodo che per Valéry passa attraverso la complessa vita interiore dell'artista che crea.

È evidente, come notava Segond nel *Traité d'esthétique*, che la figura dell'artista per Valéry come puro «animal rationale», matematico coordinatore della sua propria attività costruttiva è, in questi termini, un'astrazione e insieme un paradosso; un'astrazione che possiede tuttavia i suoi ben precisi presupposti teorici nel convincimento, come abbiamo visto da più parti riformulato nell'ambito francese, che i processi «geniali», invece di essere ricondotti a fattori mistici o vitalisti, possano e debbano venire spiegati analiticamente nella loro stessa realtà conscia. In questo senso l'estetica (e in modo più generale la filosofia), non è o non dovrebbe essere quell'elegante retorica comune nella Francia del primo Novecento dove, come accusa Benda, un folto pubblico mondano frequenta le lezioni di Bergson al Collège de France e considera come passatempo le più straordinarie scoperte scientifiche. Né, peraltro, dovrebbe ridursi a puro e semplice esercizio dilettantistico, peccato dal quale, sempre a parere di Benda, non sfugge neppure Valéry, un «amateur» della scienza che in realtà non ne comprende l'effettivo sviluppo e la portata filosofica.

«Dilettante», tuttavia, malgrado la frammentarietà estrema del suo pensiero, Valéry può venire considerato solo nel lavoro polemico di Benda. Non è dilettante come non lo furono i suoi maestri Degas e Mallarmé e perché, soprattutto, nel suo pensiero è evidente la ripresa di un'esigenza filosofica «positi-

va» contro il misticismo, l'ecllettismo, gli spiritualismi «alla moda» - che, ben prima di Benda.

H. Taine aveva denunciato nel 1886 con il suo *Les philosophes français du XIX siècle*: la scienza, e non le vuote cosmogonie verbali dei filosofi, deve essere d'esempio per l'arte e le teorie dell'arte, la scienza con il suo metodo determinato e rigoroso.

Metodo che dovrà venire integrato da quell'«elogio della mano» che anche Focillon aveva compiuto: «l'idea di *Fare* è la prima e la più umana. Spiegare non è mai che descrivere un modo di *Fare*: non è che rifare attraverso il pensiero» [29].

Dunque, così come voleva Claude Bernard nella sua *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, è impossibile separare la testa dalla mano; assioma che non sempre i filosofi hanno compreso e che è invece il punto principale del pensiero e dell'opera di Leonardo che, con Eupalinos e Degas, è uno dei principali eroi in cui si trasfigura il pensiero di Valéry: «e sarà così che il *Lavoro*, dopo circa duecento anni dalla pubblicazione dell'*Encyclopédie* di Diderot, tornerà ad essere, proprio nelle pagine di Valéry, soggetto *filosofico*» [30]. Lo stesso Cogito cartesiano si libera dalle catene sillogistiche e diviene un «levier di potenza gigantesca, capace di sbarazzare il cammino dell'umanità dagli ostacoli verbali, dalla selva di pseudoconcetti delle vecchie filosofie» [31].

Questa posizione, sia pure «letteraria» e, come vuole Benda, «intimistica» (anche se nell'ottima compagnia di Proust, Gide, Alain Mallarmé, Breton, Aragon e Sartre) offre il caso «quasi unico», come scrive Adorno, di un individuo che sa dell'opera d'arte attraverso il *metier*, il preciso processo lavorativo, che

«si riflette così felicemente che si capovolge in penetrazione teoretica, in quella buona universalità che non abbandona il particolare ma anzi lo conserva in se stessa e con la forza del proprio movimento lo spinge verso la normatività»: «l'opera d'arte, che richiede un estremo di logica propria così come un estremo di concentrazione da parte del ricettore, per lui è una metafora del soggetto padrone di sé e consapevole, del soggetto che non capitola» [32].

Un soggetto che, appunto, non è il genio ispirato, il singolo illuminato ma un concreto artista che, con il suo lavoro, con la sua «passiva attività», diviene, come scrive ancora Adorno, «vicario del soggetto sociale complessivo».

Se è quindi impossibile trovare in Valéry quella profonda coerenza che teorizza nei suoi personaggi, l'estetica francese gli è in ogni caso debitrice di profonde intuizioni. Quell'estetica che, facendogli aprire nel 1937 il II Congresso internazionale di Estetica e Scienza dell'arte, lo dichiarava, oltre che padre, figlio, erede di una tradizione «cartesiana» capace di esaltare l'intelletto e la coscienza nella loro presenza all'interno dell'arte come lavoro e procedimento tecnico e che, nel contempo, problematizzando il rapporto arte/ filosofia, è in realtà, come scrive Paci, «l'erede di tutti i problemi posti dai romantici». Valéry è dunque un romantico «nel significato eterno che si deve attribuire al Romanticismo, nel senso cioè che ogni fatto dello spirito deve la sua possibilità alla fantasia, alla favola» [33].

L'universo del sogno cui ci conduce la poesia non va tuttavia confuso con l'intero campo della poesia stessa, che sempre e necessariamente si richiama al lavoro, alla fatica, alla volontà e all'analisi. «In fondo all'intelletto - scrive Valéry - c'è il corpo. Ma in fondo al corpo c'è l'intelletto», l'intelletto che solo può esaminare i processi costitutivi dell'opera d'arte: il «sacro Caos», l'entusiasmo «che di tutto è creatore», presenti in Hoelderlin, divengono qui una «stupida elettricità» [34] che deve lasciar spazio all'atto completo del «costruire», momento in cui il lavoro, la tecnica e l'analisi si concretizzano nel farsi dell'opera d'arte.

D'altra parte, malgrado gli stessi autocompiacimenti di Valéry, «è bene cominciare con lo sminuire il preconetto, a cui lo scrittore stesso ha tanto contribuito, ch'egli neghi in pieno la cosiddetta 'ispirazione', riducendo l'opera del poeta a una sorta di calcolo matematico, di cui l'altezza si misuri dalla quantità e difficoltà degli ostacoli superati» [35]. E'Dufrenne, infatti, riprendendo parti di *Propos sur la poésie*, a mettere in rilievo come Valéry riconosca al poeta una sorta di energia spirituale che gli si rivela in attimi illuminanti e decisivi, un'emozione che, attraverso la poesia, deve essere comunicata al lettore o all'ascoltatore traspa-

onendolo in un universo poetico che presenta delle grandi analogie con quello che noi possiamo supporre l'universo del sogno. L'ispirazione che Valéry esclude è quindi soltanto «il fuoco romantico e oratorio, il 'furore sacro' di cui hanno in ogni tempo parlato i poeti, atteggiandosi a vaticinatori invasati dal Dio» [36].

Questa «bipolarità» del pensiero di Valéry può in parte derivargli dallo studio degli autori eterogenei che hanno contribuito alla sua formazione, da Platone a Cartesio, da Condillac a Fichte, da Comte a Bergson: la sua «matematica» e sia precisione di linguaggio sia mistica ermetica e inaccessibile così come il suo metodo critico e insieme analisi letteraria e «gioco intellettuale» di rimandi al quadrato fra dottrine disparate e molteplici. Condillac e Maine de Biran soddisfano così il suo meccanicismo sensista mentre Hegel, oltre ad avvicinarlo al «maestro» Mallarmè, gli ispira la concezione dello Spirito e della storia. Nello stesso tempo Valéry risente dei postulati scientifici e sperimentali del Positivismo (da Comte a Taine e Bernard) e pure non ignora le critiche ad essi rivolti dal contingentismo di Boutroux e dall'intuizionismo di Bergson.

Al «rigore matematico» si affianca dunque, nella costruzione dell'opera d'arte, la «potenza di trasformazione» dello spirito, ovvero «ciò che impedisce la formazione di un sistema chiuso di bisogni, e la soddisfazione dei medesimi, perché trae dalla soddisfazione un eccesso di potenza qui renverse son contentement» [37]. Lo spirito non è capacità di trovare ma potere di trasformare, di creare e costruire comprendendo; é, come direbbe monsieur Teste, un «occhio» sulla realtà capace di trasformarla, «sguardo di un uomo *che non riconosce*, che è fuori del mondo, occhio-frontiera tra l'essere e il non essere» [38]: figura irrealista priva di emotività che rappresenta tuttavia una concezione della persona umana che è il punto di partenza di tutte le speculazioni di Valéry.

L'io, per Valéry, contrariamente a quanto sosteneva Bergson e ricordando invece vagamente il pensiero di Fichte, è diviso in un «io empirico» in preda ai legami dell'affettività ed in un «io impersonale» che si pone al di fuori del tempo, macchina cerebrale solipsistica priva di rapporti con l'altro e con la sua stessa individualità. Fuor di metafora letteraria siamo in verità di fronte ad una ripro-

posizione del dualismo cartesiano dove Teste rappresenta la libertà assoluta e quindi, al limite, negativa dello spirito, che si isola totalmente dal mondo delle cose; siamo di fronte ad un particolarissimo «idealismo» dove lo spirito è potenza capace di generare infiniti sistemi di idee: Teste e Leonardo rappresentano quindi le due modalità, fondamentali per la creazione, artistica del porsi dell'io di fronte al mondo esterno e all'interiorità, partendo dal comune presupposto che l'attività fondamentale dello Spirito è, nel suo senso più ampio, quella «fabulatrice».

Come scrive Valéry a conclusione di *Le Cimetière marine*, «il faut tenter de vivre» e quindi l'annullamento dell'individualità nel puro intelletto di cui sembra sostenitore Teste ha il suo contraltare (e complemento) nella capacità e nel piacere della creazione metodica e riflessiva di Leonardo, creatore le cui opere sono talmente distinte da far supporre che egli possieda il segreto dell'universalità, il «punto centrale» della coscienza «a partire dal quale tutto è ugualmente facile» [39]. L'uomo rappresentato da Leonardo possiede, secondo Valéry, un vivacissimo sentimento della «differenza delle cose» (che è, per Geiger, sentimento fenomenologico per eccellenza) che si traduce in continue e rinnovantesi analisi: perché infatti, scrive Valéry, «ho dato il nome di 'uomo' e 'Leonardo' a ciò che mi appariva come il 'potere dello spirito'» [40].

L'incostante frammentarietà del mondo, la sua «irregolarità regolare», trova quindi una sintesi nella personalità creatrice; costruzione è il termine generale «per designare più fortemente il problema dell'intervento umano nelle cose del mondo e per dare allo spirito del lettore una direzione verso la logica del soggetto» [41]. Simbolo di tale complessità è per Valéry l'architettura, i cui monumenti sono per noi esseri così complessi che la nostra conoscenza fatica a rilevarne la moltitudine dei motivi.

Nell'ambito della creazione il ruolo unificante fondamentale è svolto dall'immaginazione, da una «logica immaginativa» che permette di concepire e porre l'unità degli eventi, potere sulla genesi del pensiero che segue il muoversi del sensibile, il divenire dell'immagine verso il concetto, l'allegoria e il simbolo. Leonardo, attraverso tale logica dell'immaginazione, ha compreso la continuità e la realizzazione di questa unità: e una «mac-

china» destinata a combinare molteplici formazioni individuali, è una meccanica che Leonardo applica nel «paradiso» delle scienze come nelle linee dei suoi disegni «puri e fumosi».

Il problema della «continuità», del «molteplice» dei materiali nell'unità dell'opera, è peraltro una delle questioni fondamentali della filosofia e dell'estetica francese fra i due secoli. Per quanto riguarda, in particolare, *L'introduction à la méthode de Leonard*, del 1894, è facile accostare i suoi temi sia alle prime opere di Bergson sia agli scritti matematici di Poincaré. Il bergsonismo come generica «filosofia della subisce quindi il dominio del suo «contrario», quell'intelligenza analitica dei «matematici» che riconduce l'intuizione a elementi intellegibili. Se, inoltre, Bergson resta legato a una concezione tradizionale del divenire, Valéry, al contrario, volge a suo profitto le ultime scoperte della matematica e non considera quindi «definitive» le ipotesi «continuiste» espresse negli scritti dedicati a Leonardo dove il genio superiore è colui che scopre, quasi bergsonianamente, al di sotto delle apparenze divergenti, le similitudini nascoste.

Il problema della discontinuità, che la fisica dell'epoca ormai applicava al campo dell'infinitamente piccolo, è in Valéry particolarmente presente in riferimento alla sensibilità corporea, che è costituita da istanti ed elementi fra loro isolati e senza alcun legame percepibile. Gli interventi continui della sensibilità, che pure è all'origine di ogni opera d'arte, costringono l'intelletto a regolare questo confuso procedere agendo su di essa come facoltà spirituale che crea un ordine a partire dal disordine. Tale schema, che appare a prima vista costruito con modalità kantiane, è utilizzato da Valéry per mostrare da un lato che la discontinuità opera nell'intero ambito del sensibile dove sentimenti, fantasie, desideri, ritmi fisiologici sono fusi in modo inestricabile e agiscono come «intermittenze corporee» all'interno della creazione artistica e, dall'altro, che l'intelletto, la potenza dello spirito è la funzione analitica che solo e capace di portare a compimento i processi della creazione.

Queste concezioni non sono sempre espresse in modo coerente da Valéry ma si inseriscono tuttavia, come dimostra anche il *Monsieur Croche anti-dilettante* di Debussy, nel clima culturale proprio alle meditazioni teoriche degli artisti, che esaminano la

realtà della creazione indipendentemente dai vincoli dell'academicismo. E bisogna rilevare che l'asistematicità delle meditazioni teoriche non è mai esclusivo tentativo di giustificare la propria specifica opera artistica ma sempre e soprattutto uno sforzo per delineare il metodo essenziale per l'opera intera dell'artista. In questo senso - ed è a parer nostro un senso fondamentale - Valéry è «filosofo» e l'intera sua opera un «discorso sul metodo» che ha come scopo mostrare che «l'entusiasmo non è uno stato d'animo da scrittore» e «quanto grande sia la potenza del fuoco, diviene utile e motrice solo per le macchine dove l'arte l'impegna» [41 bis]. Monsieur Teste è l'esempio che l'artista può diventare «*maître de sa pensée*» trasfigurando la propria vita psicologica nel mondo rigoroso dei rapporti logici. L'artista si avvicina quindi al filosofo che è una sorta di «specialista dell'universale» che costruisce, per comprendere la varietà del discontinuo, diverse «forme» di conoscenza, una scienza dei valori dell'azione, l'etica, ed una scienza dei valori espressivi, l'estetica: «a mio avviso - scrive Valéry - ogni filosofia è un affare di forma. È la forma più comprensibile che un certo individuo possa dare all'insieme delle sue esperienze interne o altre, e ciò indipendentemente dalla conoscenza che può possedere quest'uomo» [42].

La concezione della Filosofia per Valéry sembrerebbe dunque ondeggiare verso un radicale relativismo scettico: il sapere si autodistrugge nella frammentarietà della conoscenza e lo sforzo dell'intelletto «non può più essere guardato come convergente verso un limite spirituale, verso il *Vero*». Al sapere, d'altra parte, non corrisponde alcun potere concreto sulla realtà delle cose e quindi etica ed estetica si limitano alla pura forma, si decompongono in «problemi di legislazione, di statistica, di storia o di fisiologia ... e in illusioni perdute». «Se l'estetica potesse essere - conclude Valéry - le arti svanirebbero necessariamente di fronte ad essa, cioè davanti alla loro essenza» [43].

L'Estetica può dunque morire - in effetti muore - sia nel relativismo delle sue scienze ausiliarie sia nella sua pretesa di cogliere l'assoluta essenza dell'arte. Dal momento che questa pretesa svanisce di fronte alla relatività dei saperi (alla loro «frammentarietà»), l'Estetica come scienza assoluta del Bello non può esistere: le arti, di conseguenza, «esistono solo attraverso le opere

e gli artisti, e l'arte non è una scienza» [44]. Ai giorni nostri, scrive Valéry, «una 'definizione del Bello' non può dunque essere che come documento storico o filosofico» [45]. Valéry dunque, al di là della categoricità polemica delle sue stesse affermazioni, nega soltanto la possibilità di un'estetica idealistica, mistica, definitoria, di un'estetica che ignori l'effettiva comprensione della genesi costitutiva dell'opera d'arte ovvero l'insieme di quei problemi compositivi che risultano dalla pluralità delle funzioni di ciascun elemento di un'opera e che lasciano intravedere parentele «fra le forme d'equilibrio dei corpi, le figure armoniche, gli scenari degli esseri viventi e le produzioni semi o del tutto coscienti dell'attività umana» [46].

Questi problemi di carattere tecnico-costruttivo non hanno invece mai interessato il pensiero puro cosicché per l'«estetica filosofica» le opere d'arte sono degli accidenti, dei casi particolari, «degli effetti di una sensibilità attiva e industriosa che tende ciecamente verso un principio di cui essa, Filosofia, deve possedere la visione o la nozione immediata e pura» [47]. Il rifiuto dell'estetica da parte di Valéry è quindi il rifiuto di una certa e ben delimitata storicamente estetica filosofica - che in quegli stessi anni già criticavano Alain, Delacroix e Lalo - indirizzata non verso la realtà dell'opera ma ad una misteriosa sua «essenza». Un'opera d'arte invece, a parere di Valéry, non può venire «riassunta» attraverso i concetti generali di un'Estetica che ignori le particolarità tecniche proprie alla sua specifica singolarità.

Leonardo appare dunque come un modello per il suo desiderio di «avere la pittura per filosofia» dal momento che «la sua pittura esige sempre da lui un'analisi minuziosa e preliminare degli oggetti che vuole rappresentare», analisi che non si limita alle loro apparenze visive «ma che va al più intimo od organico, alla fisica, alla fisiologia fino alla psicologia». Dipingere è per Leonardo «un'operazione che richiede tutte le conoscenze e quasi tutte le tecniche: geometria, dinamica, geologia, fisiologia»: egli è il «tipo» di quel lavoro cosciente in cui «l'arte e la scienza sono inestricabilmente mischiati», l'esemplare «di un sistema d'arte fondato sull'analisi generale e sempre desiderosa, quando fa opera *particolare*, di comporsi soltanto di elementi verificabili» [48].

La posizione anti-filosofica, che gli ha probabilmente impedito di afferrare tutti i contenuti teoretici del «metodo» e del «sistema» della tecnica artistica, conduce Valéry, così come era accaduto a Kierkegaard, a parlare solo attraverso «maschere», attraverso particolari «figure mitiche» (Teste-Cartesio, Leonardo, Eupalinos, Degas) che non sempre posseggono pienamente un valore universale -simbolico. Il frammento, il discorso aforismatico, che Adorno avvicina a quello di K. Kraus, nascondono tuttavia meditate posizioni estetiche e filosofiche che solo una volta, e pur fra professioni di modesta ingenuità, Valéry tentò di sistematizzare, e precisamente nel *Discours sur l'esthétique* tenuto nella sede «ufficiale» del già ricordato II Congresso internazionale di Estetica.

Valéry inizia qui col sostenere che «il solo nome di Estetica mi ha sempre meravigliato»; meraviglia scettica, ovviamente, che deriva dallo stupore che sia possibile trovare per l'arte «una nozione precisa e irrefutabile». In questo senso, comunque, l'Estetica apparirà come un insieme di varie scienze e tecniche, una proliferazione di ricerche, processi e contributi che hanno un rapporto con l'oggetto che andrà analiticamente e metodicamente esaminato. L'Estetica si è storicamente sviluppata «nello spazio del pensiero puro», ha supposto per sé il lato soggettivo del piacere e quello oggettivo del Bello; da tali basi «ha creduto di poter dominare il gusto, giudicare definitivamente il metodo delle opere, imporsi agli artisti come al pubblico e forzare la gente ad amare ciò che non ama e aborrire ciò che ama» [49]. Ciò ha condotto l'Estetica filosofica in un vicolo cieco, in uno sviluppo astratto entro il quale è impossibile delimitarla e definirla. Ciò che è indefinibile, aggiunge tuttavia Valéry, non è necessariamente da negare anche per il fatto che ha storicamente dato luogo ad un'ampia produzione che va catalogata ed esaminata.

Il primo gruppo di scritti relativi all'arte può così venir raccolto sotto il nome di *Esthésique*, che riguarda «tutto ciò che si rapporta allo studio delle sensazioni» e, particolarmente, «i lavori che hanno per oggetto le eccitazioni e le reazioni sensibili che non hanno un ruolo fisiologico uniforme e ben definito» [50].

L'estetica è quindi una base necessaria per qualsiasi scienza e in particolare è il fondamento sensibile generale dell'estetica in quanto vera e propria «fisica della sensazione».

Ad essa si affianca una scienza - la *Poietique* - che è un'idea generale dell'«azione umana completa»:

«da una parte lo studio della invenzione, il ruolo del caso, della riflessione, dell'imitazione; quello della cultura e dell'ambiente; dall'altra parte l'esame e l'analisi delle tecniche; procedimenti, strumenti, materiali, mezzi e supporti d'azione» [51].

Valéry sembra dunque ondeggiare, nei confronti dell'estetica, fra due posizioni non sempre conciliabili. Da un lato, rifiutando l'estetica verbale dei filosofi e quella del mero sensualismo nega anche la possibilità di una definizione rigida e assoluta dell'estetica stessa, che riguarda essenzialmente il campo della soggettività. Non si tratta infatti di delineare una Bellezza in se «ma piuttosto di definire una forma particolare della bellezza». L'Estetica, allora, «tende necessariamente a farsi nella misura in cui l'arte prende sempre più coscienza di se stessa» [52]. Essa si costituisce nella costante attenzione ai problemi della tecnica da cui l'arte sembra sorgere come natura autocosciente e consapevole delle leggi del proprio sviluppo. Nessuno infatti, scrive Formaggio, è andato vicino quanto Valéry «al segreto significato della tecnica legandola al rapporto, naturalisticamente posto, necessità-arbitrio, atto-possibilità» [53].

«Dietro il prodotto – scrive F. Pire – rivede l'atto di produrre; dietro il reale indovina il possibile; dietro la forma colui che l'ha creata»: «la sua visione è quella di un poeta artigiano per il quale è più importante lo sforzo del risultato, la genesi della bellezza più della bellezza stessa» [54]. Il mondo sensibile non è un cosmo anarchico e sorprendente in cui i fatti si succedono senza apparente giustificazione bensì possiede un «ordine» che il «poeta» deve riprodurre attraverso il lavoro - intelligenza che produce con attesa e riflessione -, lavoro che è possibilità creativa sempre di nuovo rinnovata nell'interiorità spirituale dell'artista, Eupalinos, l'architetto, «sottomesso alla natura perché ne ha biso-

gno, perché riproduce il procedimento secondo cui essa crea; egli tuttavia la domina attraverso la libertà che ha di modificarla e di ridurla al suo disegno». La superiorità dell'opera d'arte sull'opera naturale deriva quindi essenzialmente dalla presenza dell'autore, dal suo metodo responsabile e cosciente: «egli ricorda che lo spirito in potenza di creare deve contare sul, corpo che gli appartiene - o al quale egli appartiene - e anche sul mondo che resiste alle imprese del corpo e dello spirito associati» [55].

Come Valéry scrive in *Eupalinos*:

«La mia intelligenza meglio ispirata non cesserà, caro corpo, di chiamarvi ormai a sé: né voi, lo spero, di fornirle vostre presenze, vostre istanze, vostri legami locali. Perché noi, infine, si possa trovare, voi ed io, il modo di congiungerci» [56].

Dunque, come sostiene F. Pire, «a partire dal corpo preso per modello, il pensiero dell'artista, contemplativo e agente, ritorna, attraverso lo spirito al corpo, indispensabile strumento di colui che gusta e conosce, ama, analizza e gode, per infine creare e di nuovo godere e far godere qualche altro amante delle belle forme» [57]. Il discontinuo che appare nella natura, nella singola azione umana, nel procedere stesso di ogni arte viene utilizzato dalla tecnica in una possibilità organica che si rivela pienamente solo nel momento della creazione: l'artista, l'architetto del dialogo *Eupalinos*, è per Valéry, «un momento della natura, il momento nel quale la natura si ricostruisce; perciò la sua opera è strettamente legata all'altro momento, all'opera del Demiurgo differenziatore» [58]. In *Eupalinos* Valéry sostiene infatti che l'atto più completo è quello della costruzione, atto «sapiente» che unisce in sé la materia e la forza ritornando a quell'operare naturale che sembrava inizialmente aver rifiutato. Ogni elemento deve allora venire analizzato con spirito critico, così acuto da prospettare uno scetticismo radicale sulla possibilità di un Vero assoluto da raggiungere attraverso l'arte. Soltanto tuttavia nell'atto costruttivo l'artista pone (e si pone) i problemi essenziali cercando di vedere concretamente «come un'opera realizza l'unione intima della materia e della forma, dell'arbitrario e della necessità,

come lo spirito dell'artista, diviso fra l'orgoglio e la vanità, sostenuto dal 'piacere del fare', dia lo spettacolo di una lotta più o meno severa contro se stesso» [59].

Nel grande artista la sensibilità e i mezzi sono in un rapporto particolarmente intimo e reciproco, in uno stato comunemente detto «ispirato» che è in verità formato dal «sapere» dell'artista e della sua capacità di servirsi di ciò che sa. Tecnica e psicologia della creazione sono quindi i due poli del pensiero estetico di Valéry, a volte considerati per se stessi nella descrizione di concreti processi, altre finalizzati nel sogno di una «Storia Unica delle Cose e dello Spirito» che «se tradizioni o cattive abitudini scolastiche non ci impedissero di vedere quello che è e non raccogliessero i tipi spirituali secondo i loro modi d'espressione (...) sostituirebbe le storie della filosofia, della letteratura e delle scienze» [60].

Le strofe di Michelangelo che ricorda negli scritti dedicati a Degas - «Non ha l'ottimo artista alcun concetto/ Ch'un marmo solo in sé non circoscriva» - circoscrivono dunque, forse meglio di qualsiasi altra interpretazione, il messaggio «simbolico» dell'opera di Valéry, Valéry stesso come «simbolo di un uomo infinitamente sensibile a ogni fatto e per il quale ogni fatto è uno stimolo che può suscitare un'infinita serie di pensieri»; un uomo i cui «mirabili testi», come scrive Borges, non esauriscono né definiscono le multiformi possibilità e che, «in un secolo che adora i caotici idoli del sangue, della terra e della passione, preferì sempre i lucidi piaceri del pensiero e le segrete avventure dell'ordine» [61].

In questo contesto, dove il «piacere dell'intelligenza» è in primo luogo un «metodo» di vita, anche le frammentarie indicazioni contenute nel discorso del 1937 appaiono un importante messaggio per la fondazione di un'estetica scientifica capace di tener conto della complessa natura di tutti gli elementi, oggettivi e soggettivi, che entrano in gioco o, meglio, in combinazione all'interno di ciascuna opera d'arte. E, in tale contesto, «scienza» non è il positivistic culto del fatto ingenuamente accolto nell'indistinto della sua natura ma l'analisi «fenomenologica» che sa cogliere le differenze nel mondo complesso della natura e negli interni processi della nostra mente. L'estetica stessa ha infatti un valore fondativo per l'arte in quanto punto di incontro fra l'artista

e il mondo: «il mondo visibile - scrive Valéry - è un perpetuo eccitante: tutto risveglia o nutre l'istinto di appropriarsi la figura o il modellato della casa *che lo sguardo costruisce*» [62].

«Psicologia della creazione» non significa dunque - come mai in verità significò in Francia - ricostruzione della «biografia interiore» dei singoli artisti bensì riconoscimento analitico della connessione intrinseca fra i processi della creazione artistica e i problemi della conoscenza. Il soggetto, l'Io è, in Valéry, Monsieur Teste, personaggio forse puramente linguistico e astratto ma comunque sofferente per l'abitudine di sviluppare tutto il pensiero e di andare sempre al fondo di se stesso. Teste è il «testimonio», finzione di un osservatore eterno «il cui ruolo si limita a ripetere e rimontare il sistema del quale l'Io è quella parte istantanea che si crede il Tutto» [63]. L'Io è il principio di una cartesiana «scienza dell'anima» dove la ricostruzione di un dramma intellettuale e spirituale conduce, o dovrebbe condurre, all'instaurazione di un ordine continuo, costruttivo, «poietico». La comprensione dei processi spirituali degli artisti e delle loro analisi ci fa dunque comprendere l'essenza stessa dello spirito creatore.

Da una parte, quindi, Valéry ricerca una teoria dell'arte (che si identifica con un'epifania dello spirito), sostenendola con ricerche dettagliate, minuziose, pazienti e, dall'altra, esamina le «personalità geniali», «si sforza di dipingere i ritratti psicologici del genio, le scene drammatiche o divertenti della 'Commedia Intellettuale', che deve rappresentare e spiegare in modo simbolico i segreti della creazione letteraria e artistica» [64]. In entrambi questi due lati del suo pensiero, peraltro spesso inscindibili, ha sempre chiarissima la consapevolezza - che già abbiamo notato in Delacroix e Focillon - dell'importanza della tecnica nella costruzione di una «forma» artistica. Compiere un'opera, infatti,

«consiste nell'eliminazione di quanto riveli o suggerisca il procedimento di fabbricazione dal momento che l'artista non deve accusarsi che col suo stile, sostenendo il proprio sforzo sino a che il lavoro abbia cancellato le tracce del lavoro» [65].

L'opera teorica di Valéry ha peraltro dato luogo a molteplici «interpretazioni», ciascuna delle quali può trovare giustifi-

cazioni e punti d'appoggio nel suo stesso pensiero. Uno dei più acuti interpreti, M. Bemol, ha sostenuto che nel pensiero di Valéry si incrociano tre correlate «teorie»: la teoria della letteratura e del linguaggio, la teoria dell'arte e la teoria dello spirito, che presuppone le due precedenti ed è il vero e proprio «fine essenziale» della sua opera. Altri hanno invece visto in lui, più semplicemente, un «formalista», un «razionalista», uno «scienziato» o un puro «letterato». Tutte queste disparate interpretazioni ci suggeriscono evidentemente che la personalità di Valéry rimane in verità indefinibile proprio come se lo scrittore stesso avesse costruito una serie di «maschere mitiche» per nascondere sé in loro sino a confondersene e ad «essere» od «apparire» loro. Eupalinos, Faust, Teste, Leonardo, figure «letterarie» che forse portano in sé un messaggio ideologico e polemico più profondo e penetrante di quanto supponesse lo stesso Valéry: il loro culto del metodo e dell'analisi, dell'ordine dello spirito suggerisce che egli (come Kraus, forse, come Musil, in certi momenti come Wittgenstein) «propone agli uomini la lucidità in un'era bassamente romantica, nell'era malinconica del nazismo e del materialismo dialettico, degli auguri della setta di Freud e dei commercianti del *surréalisme*» [66]. Lucidità che gli deriva peraltro dalla migliore tradizione *dell'essai* francese, dall'intelligenza scettica e attenta di un Montaigne, dal suo razionalismo che non è mai astratto e fine a se stesso.

Proprio sulle basi laiche di uno scetticismo così radicale da giungere a un «salutare nichilismo ideologico», Valéry non ha lasciato soltanto un'opera poetica ma uno spazio d'intelligenza che, anche nell'ironia disperata (che tragica non sa più essere) della polemica ideologica, riveste un importante ruolo nell'estetica francese del Novecento, quell'estetica che, come già si è notato, non nasce necessariamente asservita all'accademismo dei filosofi. La formazione stessa di Valéry è fra gli artisti, fra Mallarmé, Rouart, Degas, i simbolisti, Gide, Claudel, fra coloro che, insomma, rappresentavano in qualche modo il nuovo «classicismo» dell'arte francese lontano dal nonsense Dada o dall'irrazionalismo sognante del Surrealismo. In questo ambiente, più che fra gli scienziati (meno conosciuti e compresi che esaltati e innalzati a modello), Valéry impara il «metodo», l'importanza

della lucidità costruttiva con e sulla materia rispetto ai vuoti schemi sistematici dei filosofi.

Il pensiero, valore supremo, così supremo da divenire forse anch'esso un mito, è onnipotente nel passato e nell'avvenire «ma e completamente privo di efficacia sulla realtà presente dove non ha alcun legame con l'azione diventando affatto interiorizzato»: il contatto pensiero/realtà (che in sé contiene quelli di poesia/realtà e poesia/linguaggio/realtà) può affermarsi solo «attraverso l'immagine, la poesia e i valori che vi corrispondono, il sogno e l'infanzia» [67]. Ma accanto al suo sogno apollineo vi sono forze d'improvvisate rivelazioni. In primo luogo la stessa distinzione fra *esthétique* e *poétique*, fra un'estetica come teoria generale della sensibilità e una teoria dell'arte come insieme di processi tecnico-costruttivi, distinzione che nessuno, neppure in seguito, formulerà in Francia con tale chiarezza e, si può supporre, nessuno comprenderà sino al fondo delle sue possibili conseguenze teoriche. In secondo luogo, la portata «ideologica» del pensiero di Valéry, anch'essa per la verità unica nel panorama indifferente agli eventi storici di tutta quanta l'estetica universitaria: egli ha visto chiaramente «gli ostacoli che la crisi della società capitalista ha posto all'efficienza e alla capacità d'azione del pensiero razionale» e ha compreso «la rottura radicale che si è verificata nella società occidentale tra ragione e realtà durante tutta la prima parte del secolo XX» coltivando tuttavia, con la disperazione dell'illuminista che vive in un secolo che non è più il suo, «il valore unico e supremo della ragione» [68].

Il limite filosofico generale di Valéry è infatti proprio nel suo restare legato ad una ragione intesa in senso illuministico senza riuscire (neppure in verità tentando) ad imporre una *Vernunft* dialettica, storica e concretamente costruttiva. Anche nel campo dell'estetica manca infatti il legame corporeo-costruttivo fra il soggetto senziente e la naturalità della materia, manca dunque un chiaro anello di congiunzione fra il Valéry-Teste e il Valéry-Leonardo. E tale mancanza permette ancora una volta di far rientrare Valéry nella tradizione francese della «psicologia della creazione» che, pur intuendo i principi della forma non sa, infine, come definirli [69].

4 – L'assoluto e le forme



La comunanza tematica del dibattito estetico nella Francia del Novecento, favorita senza dubbio dalla caratteristica autarchia culturale francese, trova un ulteriore riscontro, oltre che in Valéry, nelle varie opere che i creatori stessi hanno dedicato alla teoria dell'arte, occupandosi in modo particolare del ruolo costruttivo della tecnica nei processi della produttività artistica.

Maurice Denis, per esempio, teorico e protagonista del cosiddetto «simbolismo» pittorico, sostiene che un dipinto, «prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un qualsiasi aneddoto, e essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori riuniti in un certo ordine» [70].

L'arte non è «imitazione» pura e semplice della natura ma una sua più complessa trasposizione sentimentale: questa asserzione di Denis trova un sostenitore anche in Apollinaire, che nelle sue *Méditations esthétiques*, rifiuta la verosimiglianza come criterio estetico e valutativo per le opere d'arte figurative. L'arte non deve conformarsi al gusto naturale ma trasformarlo, modificando con ciò anche la stessa sensibilità degli uomini [71].

André Malraux, che è fra gli artisti colui che ha scritto la più importante opera di estetica esercitando un notevole influsso anche nei riguardi dei «professionisti», riprende anch'egli questa posizione anti-mimetica sostenendo che, più che a vedere il mondo, la pittura tende a crearne un altro, nuovo e irriducibile. È questo il punto di partenza della sua *Psychologie de l'art*, ampio studio che, al suo apparire, venne considerato non l'estemporanea meditazione di un brillante e discusso letterato ma «la più impor-

tante opera d'estetica del nostro tempo» [72]. Oggi dobbiamo forse ridimensionare tale giudizio e riconoscere, con Morawski, «che Malraux si è valso di vari e numerosi motivi, da lui assimilati in conformità ad alcune idee di fondo derivanti dalla sua visione del mondo». Più che un'estetica sistematica

«si tratta di un insieme di tesi definite, che possono essere desunte da una o più idee di fondo, esposte in un linguaggio discorsivo, mosso da ambizioni, più che persuasive, chiarificatrici; e che prende in esame solo alcuni di quei problemi che tradizionalmente sono ritenuti i principali problemi estetici» [73].

Tale impostazione deriva peraltro dalle generali (e generiche) basi filosofiche di Malraux che, conoscitore della fenomenologia, sposa piuttosto la tradizione dell'esistenzialismo nelle sue varie manifestazioni francesi e tedesche tentando di cogliere la potenza dell'uomo e il significato del suo destino, ricerca in cui dobbiamo comprendere e interpretare sia l'adesione sia la successiva rottura con il marxismo e con il partito comunista francese quanto, d'altra parte, l'idea che la ricerca della libertà dell'uomo debba essere affidata all'arte.

Questi ondeggiamenti ideologici, forse drammatici [74], sono implicitamente presenti in tutta la sua opera letteraria ed estetica, dove si nota sempre il tentativo di ridurre la frammentarietà dell'esistente a un principio sovraestetico che ne comprenda l'intima unità. Infatti l'estetica di Malraux è, in primo luogo, l'elogio del museo, il tentativo anzi di costruire il «museo dei musei» dove, se l'opera d'arte e il suo stile appaiono al centro dell'attenzione e dell'interesse, va presupposto tuttavia un criterio soggettivo di selezione delle opere che in esso sono poste: le «voci del silenzio» delle opere d'arte implicano pur sempre una voce, ovvero una «psicologia» dell'arte stessa, un esame dell'anima nel divenire delle sue stesse forme.

Il museo offre infatti alle opere d'arte un nuovo ruolo non più sottomesso alla loro funzione sociale ma indirizzato invece alla determinazione degli specifici caratteri stilistici. L'opera d'arte non è qui limitata dalle intenzioni del suo creatore ma possiede una vita propria, un autonomo universo in cui si muovono, si interpretano e «metamorfizzano» le forme e gli stili. Come già aveva sostenuto Focillon (e prima ancora Baudelaire)

l'arte è creazione di un universo concreto distinto dalla natura e non sottomesso alle leggi storiche del reale: «questo universo 'distinto della natura' l'artista l'imporrà attraverso il suo stile e non attraverso una qualità di visione» [75]. Il campo dell'arte, il «museo immaginario» non è dunque quello individuale e limitato dell'artista ma una presenza oggettiva che ha in sé il divenire delle forme e degli stili. L'arte non ha per scopo l'espressione di sentimenti soggettivi, di sogni o giochi né è riducibile alla biografia dell'artista «geniale» ma deve invece affermare l'intrinseca specifica storicità degli stili.

Dunque, anche se il museo «separa l'opera dal mondo profano»,

«le opere non entrano nel museo immaginario ripudiando la storia, come entravano nelle collezioni opere classiche; vi mantengono con la storia un legame complesso, che talvolta si spezza, perché, se la metamorfosi anima anche la storia, non incide su questa quanto le opere d'arte» [76].

Ciò significa che la nostra relazione con l'arte tende sempre più a «intellettualizzarsi» poiché il Museo non implica pura e semplice contemplazione ma una ricreazione dell'universo di fronte alla creazione, un ricreare che tiene conto dei processi di metamorfosi oggettiva delle opere che ci giungono dal passato.

L'arte è un mezzo per accedere all'assoluto e, in tal senso, l'artista si esprime per creare un suo proprio universo (come dirà in seguito anche Dufrenne) e non per un'istintuale o sentimentale necessità di espressione: la creazione non nasce dall'abbandonarsi all'ispirazione ma, come già aveva affermato Valéry, dal saperla dominare.

L'influsso di Mallarmé, così evidente in Valéry, sembra dunque presente anche in Malraux: il mondo è fatto per costruire una sola grande opera d'arte che non è, in questo Caso, un «bel libro» ma il Museo, vivente espressione di quell'unitaria «vita delle forme» di cui aveva parlato Focillon. E, in comunione con quest'ultimo, per Malraux

«studiare l'arte è studiare la vita delle forme, la successione degli stili attraverso le età, stili che vengono costruiti con il concorso di numerosi fattori, fra cui lo sviluppo delle tecniche, l'interpretazione delle differenti arti, le tradizioni accettate o respinte lo spirito delle civiltà, la ripartizione geografica» [77].

È dunque. «formalista» l'estetica di Malraux? Senz'altro se, generalizzando e semplificando, consideriamo «formalismo» qualsiasi teoria dell'arte dove sia predominante la nozione di «forma». È allora formalista come il pensiero di Focillon, Valéry, Souriau, Bayer, in parte persino Dufrenne; come Faure, Wölfflin e Fiedler.

È tuttavia proprio la diversità dei nomi citati a suggerire che il termine stesso di «formalismo» ha perso, nel nostro secolo, che ha visto sorgere numerosi distinti «formalismi» (dalla storia dell'arte alla linguistica e al cinema), la sua pregnanza significativa o, almeno, quel significato originario che possedeva in Herbart e Zimmermann. Malgrado, dunque, l'indubbia importanza che ha avuto per Malraux il pensiero di Wölfflin e di Focillon, egli ha Come fine della sua opera (e quindi del suo Museo) un'idea di valore Supremo, di assoluto che è estranea ai pensatori dei vari «formalismi». Più che vedere il mondo, la pittura serve infatti a crearne uno nuovo, a servire lo «stile», che non è solo un carattere comune alle Opere di una scuola o di un'epoca ma «l'oggetto della ricerca fondamentale dell'arte, per la quale le forme viventi sono soltanto una materia prima» [78]. L'arte è ciò per cui «le forme diventano stile», abbandonano ogni pretesa mimetica e tendono alla costruzione (all'instaurazione, direbbe Souriau) di un «altro» mondo, del mondo dell'assoluto: l'arte è invenzione di forme ed «e sempre nelle forme che l'autore scopre i valori artistici fondamentali» [79], che costruisce il «valore» stesso dell'arte.

Viene dunque rimessa in gioco la nozione stessa di «storicità» dell'arte che in un primo tempo sembrava accettata. L'artista infatti, pur parlando il linguaggio del suo tempo, non ne è il risultato necessario, né le sue opere, come affermano alcune interpretazioni sociologiche, esprimono le condizioni socioeconomiche della loro epoca storica:

«quando scopriamo - scrive Malraux - che la chiave della creazione, invece d'essere nel processo per il quale essa succede e che l'ha originata, è invece nella rottura, l'arte, senza separarsi dalla storia, vi si ricollega in senso inverso. Il legame di cui il falsario ci costringe a riconoscere la forza, non unisce l'artista alla storia ma alla storia delle forme» [80].

Il Museo immaginario è dunque il Museo degli stili, «la ricomposizione di un mondo tanto diverso dal vero come l'opera d'arte lo è dal reale» [81], l'affermarsi della «metamorfosi d'Apollino» nei confronti del confuso divenire dionisiaco. La storia dell'arte sembrerebbe dunque avvicinarsi, per Malraux, a quella «storia dell'arte senza nome» di cui aveva parlato Wölfflin: bisogna tuttavia precisare che, malgrado notevoli analogie, la radicalità e l'univocità della posizione di Wölfflin è, come ricorda anche Morawski, diversamente orientata rispetto a quella di Malraux. Allo stesso modo non è possibile assimilarlo a Focillon pur ammettendo che ha da lui tratto notevoli spunti integrandoli con la teoria del *Kunstwollen* di Riegl e forse, malgrado l'opposto parere di Morawski, anche con le influenze delle estetiche «universitarie» francesi [82].

È tuttavia certo che le influenze sul pensiero di Malraux non possono venire limitate ai nomi di filosofi o storici dell'arte; in lui si trovano, infatti, analogie con la tragica poetica di Camus, con la teoria dell'arte di Heidegger (mai esplicitamente ricordata), con il volumetto *Esprit des formes* che Elie Faure pubblicò nel 1927 e, soprattutto, con le teorie espresse da W. Worringer in *Abstraction und Einfühlung*, oltre che con le meditazioni di artisti quali Gauguin, Denis, Apollinaire, Baudelaire e gli stessi surrealisti. La densità indubbia di tali spessori culturali ha dato origine a una brillante e piacevole opera che tuttavia, per quanto riguarda il suo lato specificamente estetico, troppo spesso rivela la mancanza d'intrinseca unità, l'ispirazione letteraria che ne fa piuttosto, anche aiutato dallo splendido apparato iconografico, un «romanzo delle forme». E del romanzo, in primo luogo della *Condition humaine*, la *Psychologie de l'art* possiede anche la pessimistica impostazione ideologica, secondo la quale il mondo è in preda al caos, un

caos che l'uomo subisce e che può sfuggire solo creando un nuovo mondo, il mondo delle forme artistiche.

Per questo motivo soprattutto l'opera estetica di Malraux non può venire considerata l'espressione di un puro e semplice formalismo: essa risponde a un'esigenza esistenziale che, attraverso le forme artistiche, vuole creare un nuovo mondo da contrapporre alla tragicità dell'esistente. L'arte non è al servizio della natura, della storia o dell'ideologia ma risponde soltanto alla volontà dell'uomo di manifestare la propria libertà imponendo un mondo che egli stesso ha faticosamente conquistato. Si tratta quindi di un laico «umanesimo integrale» dove, come in Maritain, l'arte è al servizio di una trascendenza, ma di una trascendenza che non è qui il Dio dei cristiani bensì il valore supremo dell'arte come totalità delle forme e degli stili costruiti dall'uomo. Le opere d'arte, nella loro «presenza» immanente, ma trascendente rispetto alle varie diverse espressioni del loro mondo circostante, sono le vere protagoniste dell'estetica di Malraux, i principi costruttivi per l'unico vero e proprio «umanesimo universale».

L'Arte è tuttavia fenomeno così profondamente e integralmente umano che, pur finalizzato alla costruzione di un Assoluto, assume, nell'atto del suo stesso esistere, posizioni politiche e sociali:

«L'ammirevole rifiuto - scrive Malraux - opposto dai pittori moderni all'arte rispettata del loro tempo ci porta a vedere nell'arte stessa una delle più alte forme d'accusa». Infatti «dalla Pietà di Villeneuve fino a Van Gogh (come da Villon a Rimbaud e Dostoevskj) l'ululo prometeico che trova il suo più ampio accento in Rembrandt e Michelangelo si dispiega sull'arte fino a divenire il grido che l'Europa urla di fronte alla morte» [83]. Vi è così in Malraux un paradossale (in quanto ricorda Adorno e posizioni critiche a lui completamente estranee) «filo rosso» di rivolta nell'arte di fronte al caotico reale che circonda il mondo: «più che un cristallizzarsi dell'arte intorno ad una storia preesistente, abbiamo dunque un'azione della storia su di un processo costante di creazione» [84].

L'arte vive quindi in un proprio mondo che non è solo il mondo delle forme ma un campo che l'uomo ha la capacità di creare riaffermando così la propria libertà e, con termine jaspersiano, trascendenza. Ogni arte è l'espressione, lentamente conquistata, del sentimento fondamentale che l'artista prova davanti all'universo connettendosi in modo concreto (e non epifenomenico) al divenire della storia. L'artista, in quanto creatore, «non appartiene alla collettività che subisce la cultura ma a quella che l'elabora»: «la sua facoltà creatrice non lo sottomette ad una fatalità divenuta intellegibile ma lo lega al millenario potere creativo dell'uomo, alle città ricostruite sulle rovine, alla scoperta del fuoco» [85]. Non è quindi l'uomo, in verità, a costruire un altro mondo bensì l'artista, essere privilegiato: e qui si rivela l'atteggiamento aristotelico di Malraux nei confronti dell'arte che, come nota giustamente Munro [86], riporta le sue teorie al pessimismo profetico di uno Spengler o di un Toynbee. L'arte che libera l'uomo dal suo destino caotico e che costruisce un nuovo destino non è quindi un orizzonte utopico intersoggettivamente valido ma una fede personale degli artisti, un loro specifico privilegio trascendente.

«Psicologia dell'arte» assume dunque, come scrive Formaggio, quel «senso lato» che le è stato spesso attribuito in Francia:

«non fa riferimento ad alcuna ricerca di carattere strettamente scientifico, ma sta ad indicare un'analisi sotto la superficie, un'indagine condotta sulle sotterranee connessioni che legano le attività individuali tra di loro e all'interno delle leggi di sviluppo di un'epoca, come Pure sulle parentele profonde che, nello spazio e nel tempo, continuamente corrono tra le forme apparentemente più lontane e più diverse delle umane civiltà» [87].

In questo caso, infatti, la psicologia dell'arte non si rivolge più agli specifici processi tecnici della creazione o a una determinazione di atteggiamenti e facoltà interiori in essa presupposte, ma scopre, attraverso un totale rivolgimento dei canoni iconografici della tradizionale Storia dell'arte, il significato di anti

Destino attribuibile all'arte stessa, il suo significato «inattuale» che tende all'instaurazione di un esoterico Assoluto.

Vi è infatti, a parer nostro, una certa differenza fra ciò che l'opera di Malraux a prima vista appare, ovvero «un continuo dialogo, scintillante e barocco, coi capolavori di tutte le epoche» [88] e i vari significati teorici e ideologici che si nascondono nel dialogo degli stili e delle forme. Questi significati implicano un'interpretazione, più che della storia dell'arte, della «condizione umana», della sua tragedia e della possibile esoterica catarsi attraverso l'arte. Al di là dunque di quella che sembra la principale proposizione teorica di Malraux nel campo dell'estetica, ovvero che l'arte è un'azione metamorfica che trasforma il mondo in stile, vi è un substrato ideologico che fa della sua opera una critica all'attuale rapporto arte/società e ai valori a tale rapporto connessi, in primo luogo la Bellezza, una critica che sfocia nella teorizzazione di un umanismo che solo l'arte è in grado di instaurare.

Ha quindi ragione Malraux stesso a sostenere che la sua opera non è né di estetica né di storia dell'arte ma, se proprio si vuole definirla, di filosofia generale o di filosofia della storia dell'arte. L'esperienza artistica assume, oltre al già rilevato carattere «formale», una dimensione soggettiva che si riferisce non alla psicologia dell'artista ma alla sua «volontà di creare», indipendente da qualsiasi istinto mimetico. In ciò, difficile dire con quanta consapevolezza, attraverso il «museo», Malraux introduce il discorso della «civiltà delle immagini» e della connessa questione, notoriamente affrontata da Benjamin, relativa all'aura dell'opera d'arte ed al suo valore culturale. Malraux apre infatti il suo museo non alla totalità delle opere d'arte ma al valore costante in esse presente, cioè, in ultima analisi, al capolavoro. Tuttavia ciò che il museo immaginario «è» deriva dal nostro attuale esserci in quanto «se il museo è la proiezione dei nostri bisogni e delle nostre aspirazioni attuali, allora è l'arte *contemporanea* a decidere dei capolavori classici» [89]. Ricordando tuttavia che il fine ultimo di Malraux è pur sempre l'instaurazione di un Assoluto, si può concludere, con Morawski, che la sua visione del mondo, ovvero il museo immaginario creato su basi anti-realistiche ed anti-mimetiche, «è il risultato della reciproca azione di due

fattori: la visione del mondo dell'autore della *Psychologie de l'art* e i processi artistici del nostro secolo» [90].

Instaurazione di un assoluto, umanesimo integrale, trascendenza dell'arte sono termini fondamentali nell'estetica di Malraux e, quasi paradossalmente se consideriamo il suo indubbio spirito non confessionale, ricordano l'arco di pensiero di un suo contemporaneo, Jacques Maritain, grandissimo filosofo e teologo neoscolastico oltre che uomo di cultura, come dimostra il suo libro su Bergson, di rara profondità analitica. Accostare tuttavia Maritain e Malraux potrebbe venire considerato arbitrario dato che i loro obiettivi sono senza dubbio opposti. Infatti, come scrive Dufrenne, «Malraux è il profeta di un umanismo disperato» mentre «Maritain ingaggia la lotta disperata della scolastica»: bisogna però considerare che «sono sempre gli abissi dell'anima che entrambi pretendono di esplorare, l'uno per trovarvi le energie di una volontà capace di dare un senso al non, senso fino ad appropriarsi della morte, l'altro per cogliere le tracce del sovranaturale nella natura e svelare l'azione della grazia divina». Per entrambi, dunque, «l'esperienza estetica testimonia a favore di un misticismo» [91].

Cogliere nel sovranaturale le tracce della natura significa per Maritain rendere espliciti i processi dell'intuizione creativa che, pur operando con organi sensibili e attraverso la materia, contengono in sé un «germe» divino:

«l'arte, come l'intelligenza (essa, in realtà, non è altro che l'intelligenza creatrice), considerata a parte e nella sua pura essenza, realizza tutta quella perfezione che è postulata dalla sua natura soltanto passando all'Atto puro» [92].

Tale «misticismo», che è tuttavia ben più «saldo» filosoficamente di quello che Maritain stesso critica in certo bergsonismo, non è quindi distruzione dell'analisi intellettuale nell'atto creativo né adesione estatica a una «poesia pura» in quanto Maritain ha il suo punto di partenza nel rigore filosofico della filosofia tomista.

È tuttavia evidente che egli oscilla - seguendo in verità il movimento della stessa estetica francese - fra la concezione aristotelica dell'arte come virtù dianoetica che presiede al fare e

quella platonica (o neoplatonica) che guarda alla poesia come divino «poiein»; e, in tali posizioni, si riavvicina sia alla «psicologia della creazione» quanto alla psicologia introspezzionistica di Segond che, come lui, proviene da basi culturali cattoliche [93]. Entrambi sostengono infatti che l'arte deve «lottare» nel mondo, cercare di assomigliare non alle apparenze materiali delle cose «ma a qualcuno di quei sensi nascosti di cui Dio soltanto vede brillare l'iride sul volto delle sue creature, e proprio in questo assomiglierà allo spirito creato che ha percepito, alla sua maniera, questo colore invisibile» [94].

Se si getta un rapido sguardo alla sua opera maggiore, *Creative Intuition in Art and Poetry* (senza quindi considerare in modo specifico l'«aristotelica» *Responsabilité de l'artiste*), si potrà notare che Maritain distingue *l'intelletto speculativo dall'intelletto pratico*, ovvero l'amore dell'essere e l'amore del fare. Su tale distinzione si basa quella fondamentale fra *poesia e arte* che, pur non potendo fare a meno l'una dell'altra, sono ben lungi dall'identificarsi. Per arte bisogna infatti intendere «l'attività creativa o producente, l'attività operante della mente umana» mentre per poesia non il semplice «scrivere versi» ma, come affermerà in altro contesto, decisamente «laico» ed «immanentista», anche Dufrenne, «un processo più generale e di fondamentale importanza: quella intercomunicazione fra l'essenza interiore delle cose e l'essenza interiore della creatura umana che è una specie di divinazione». In tal senso poesia «è vita segreta di ciascuna e di tutte le arti» [95] che ci obbliga a considerare l'intelletto sia nelle sue fonti segrete all'interno dell'anima umana, sia in alcune sue funzioni non razionali e non logiche: poesia è «poiein», e il fare che permette una specie di interpenetrazione fra natura e uomo. Se quindi l'intelletto speculativo conosce solo per amore del sapere, l'intelletto pratico conosce solo per amore dell'azione; la sua attività si divide in azioni umane da compiersi e in opere da farsi, ovvero, in altri termini, in «attività morale» e «attività artistica».

L'intelletto lievitato dal bisogno è «l'organo della creatività dello spirito»: orienta l'intuizione creativa «senza in alcun modo limitarla, anzi, rispettando e potenziando la sua libertà e integrità, le infonde *intenzionalità*, la trasforma da creatività pu-

ra automatica, quasi narcisisticamente beata di sè, in *creazione di*» [96]. La conclusione di Maritain - che lo conduce dal discorso analitico della creatività al problema della sua fonte originaria - è dunque che, se l'arte è una virtù creativa dell'intelletto che tende a generare in bellezza e che afferra, nel mondo creato, le segrete operazioni della natura per produrre una nuova natura, allora si può affermare che l'arte continua a suo modo la fatica della creazione divina. In quest'opera il senso logico non si perde nel divenire creativo ma sussiste assimilato al senso poetico come una sua stessa sostanza multiforme, si radica in quel «fondo» di creatività che Maritain chiama inconscio o preconcio spirituale. E' qui che la poesia e l'ispirazione poetica hanno la loro fonte essenziale, la radice comune di tutte le potenze dell'anima, attività fondamentale «in cui l'intelletto e l'immaginazione come le facoltà di desiderio, amore ed emozione, sono impegnate insieme»:

«le facoltà dell'anima si avvalgono l'una dell'altra, l'universo della percezione dei sensi è nell'universo dell'immaginazione, che è nell'universo dell'intelligenza. E sono tutte, entro l'intelletto, animate e attivate dalla luce dell'intelletto illuminante» [97].

Dal momento che la poesia nasce in questa «vita profonda», in questa «unità originaria» dove le potenze dell'anima agiscono in connessione, essa richiede, e porta in sé come principio di creatività, un elemento essenziale di totalità o di integrità, un'unione, nell'uomo, di senso, immaginazione, intelletto, amore, desiderio, istinto, sangue e spirito insieme. Il poeta, attraverso la poesia, viene riportato a quel «luogo nascosto» dove la totalità di tutti gli elementi è la vita creativa stessa. La soggettività del poeta sarà quindi una soggettività «ontologica», ovvero «una totalità sostanziale della persona umana, un universo nei riguardi di se stesso che la spiritualità dell'anima rende capace di contenersi attraverso i propri atti immanenti, e che, al centro di tutti i soggetti che essa conosce come oggetti, afferra solo se stessa come soggetto» [98]. L'intuizione creativa è un oscuro afferrare la propria personalità e le cose nell'incontro di connaturalità che sorge nel «fon-

do» dell'inconscio spirituale e che solo in esso, nel fare l'opera, diviene fertile. La «conoscenza poetica» è così espressa pienamente solo nell'opera dove la poesia afferra i sensi segreti delle cose, di se stesso e della materia formantesi e formata.

Arte, poesia e opera d'arte emergono dunque come tre appeti complementari del movimento creativo ed espressivo dell'anima che si specifica in due momenti, uno immaginativo ed emotivo e l'altro propriamente costruttivo e operativo. Non è quindi la forma o lo «stile» il fine della creatività bensì una bellezza come «fine oltre il fine» della poesia e suo necessario correlato intenzionale. È con ciò evidente che in Maritain si offre una prospettiva culturale che non è predominante nell'estetica francese del Novecento: non solo per l'evidente substrato neotomista delle sue teorizzazioni ma anche per l'inserimento di termini psicanalitici che, sia pure con nuovi significati, non troveranno in Francia, con la notevole eccezione del surrealismo, grande successo nel campo della teoria dell'arte. D'altra parte il suo implicito riferimento neoplatonico lo avvicina a Segond e Brémond stesso facendogli affermare che il valore intenzionale della poesia è in primo luogo il senso poetico vicinissimo alla «fonte creativa», un significato che manifesta immediatamente la soggettività del poeta, «in quanto rivelata nella notte dell'intuizione emotiva non concettuale» [99]. A questa intenzionalità che disvela la natura della creazione all'interno del soggetto creatore si affianca la creatività libera dello spirito, la *mousikè* di Platone che è conoscenza intuitiva emozionale che trascende e permea tutte le arti, che ha, di per sé, valore universale.

Il messaggio di Maritain, così come quello di Malraux, non si chiude tuttavia in un ottimismo edificante poiché il poe-in, la poesia non può costituire né la salvezza né il nutrimento soprasensibile dell'uomo né, infine, un inno positivo alla gloria di Dio. Infatti

«un'arte sottomessa alla legge della grazia è una cosa così difficile, esige degli equilibramenti rari che l'uomo, anche se cristiano e per quanto abbia il dono della poesia, con le sue forze non ne è capace. È necessario a ciò lo spirito di Dio» [100].

La «condizione tragica» dell'arte contemporanea si situa quindi nella difficoltà di convertirsi e ritrovare Dio, ovvero il proprio radicamento trascendente. La Bellezza invece «continua a subire il fascino vergognoso del dio Estetica, considerato fine ultimo della vita umana» e cade, spesso senza consapevolezza, in concezioni simili a quella di Oscar Wilde che spingono l'uomo verso il peccato distruggendo in lui il pentimento, la speranza, l'assenso alla verità capaci di renderlo disponibile alla misericordia.

Il ritratto «demiurgico» dell'artista non basta quindi ad evitare che i risultati dell'estetica di Maritain siano senza dubbio «extra estetici» e indirizzati invece ai principi della teologia morale cattolica. Ciò è peraltro chiaro sin dalla sua prima opera, *Art et scolastique* del 1919, lavoro non isolato nel panorama culturale francese se consideriamo che, sempre riferendosi al neotomismo, è del 1920 il volume di Maurice De Wulf *L'oeuvre d'art et la beauté* e a noi più vicino (e in verità solo relativamente orientato in senso metafisico) il *Peinture et réalité* (1958) del notissimo medievalista Etienne Gilson che, ben più di Maritain, e in connessione con l'estetica francese contemporanea, presta attenzione all'atto costruttivo radicato nell'energia stessa dell'essere.

È comunque grazie al volume di Maritain che si scopri l'esistenza di un'estetica medievale e la sua utilità per i dibattiti contemporanei. Come scrive U. Eco, «la rivelazione di un'arte come *recta ratio factibilium*, fatto tecnico operativo, disposizione di materiali secondo un ordine dettato non solo dalla sensibilità ma principalmente dall'intelligenza; e la bellezza sintetizzata nei tre criteri *dell'integrità*, della *proporzione* e della *chiarezza* non potevano non rivestire una funzione liberatrice nei riguardi di tante ipoteche romantiche e decadenti che gravavano ancora abbondantemente sulla speculazione estetica» [101]. In tal senso, pur partendo da presupposti differenti e con finalità per nulla comuni, l'esigenza filosofica di Maritain, simile a quella di Focillon, Souriau o Bayer, è di rovesciare l'indubbio fascino del creazionismo bergsonianesimo in un «ordine», nella stabilità di una dottrina controllabile razionalmente come se uno spirito di «nuova oggettività» mirasse a ricostruire la concreta realtà indubitabile dell'opera d'arte, un'oggettività che percorre peraltro alcuni aspetti della «decostruzione» e «ricostruzione» joyciana che, in

Dedalus, romanzo del 1916, pure si richiama ai criteri tomistici della *integritas*, *consonantia* e *claritas* nel definire la quantità della bellezza universale.

Si può quindi ipotizzare che, entro certi limiti, il «tomismo» e quasi un pretesto: e infatti il discorso di Maritain non è affatto filologico ma elaborazione originale di una teoria della conoscenza fondata sul poiein/poesia. E, in tal senso, la costruzione di un «ordine poetico» recupera anche il messaggio delle avanguardie, e in primo luogo del surrealismo che, come aveva compreso anche Segond, ha evidenziato il valore gnoseologico della poesia e del poetare. La conoscenza poetica è radicata, come già si è notato, in un «preconscio spirituale» (di memoria surrealista) che è «la fondazione di un *primum* psicologico e ontologico a un tempo, di una sorta di regno archetipo delle Madri da cui la realtà oggettiva e la stessa attività spirituale personale traggono nutrimento» [102]. Da qui una serie di suggestioni che, nel rapporto carnale uomo-natura, in una neoromantica spiritualizzazione della natura stessa, troveranno oltre Maritain e oltre, ovviamente, la filosofia neotomista, sviluppi ed interessanti elaborazioni nello stesso ambito fenomenologico con Merleau-Ponty e, nell'estetica, con M. Dufrenne.

Peraltro, altre correnti del cattolicesimo francese non avranno la stessa tensione verso la mistica ma, come accade nell'*Introduction à l'esthétique*, scritto da M. Nedoncelle nel 1963, vorranno costruire una vera e propria scienza dell'arte" che abbraccia tre gruppi di discipline: la storia degli artisti, della loro produzione; delle loro scuole; alcune tecniche materiali o formali; la critica d'arte, cioè il giudizio che si può dare sul valore delle opere. Essa costituisce la «migliore introduzione all'estetica» in quanto «questa è una riflessione su quella, fatta per trarne i principi e le conclusioni più generali» [103]. L'artista è un demiurgo che cerca di creare un mondo autonomo partendo dai materiali che gli sono offerti dalla natura. Su tale base demiurgica si innesta, per così dire, l'ispirazione «escatologica», secondo la quale l'arte anticipa uno stato di cose «finale», una conclusiva «metafisica del bello». Ciò significa che, non potendo rivaleggiare con Dio, l'artista deve rivaleggiare col mondo e cercare in continuazione di superarlo attraverso la funzione demiurgica che lo caratterizza.

Note

[1] Su come erano, sino a non molto tempo fa, strutturati gli studi filosofici a livello universitario si veda il capitolo introduttivo di V. Descombes, *Le même et l'autre*, Paris, Edition de Minuit, 1979, validissima storia del pensiero francese negli ultimi trent'anni.

[2] E. Souriau, *La place de C. Lalo dans l'esthétique contemporaine* in «Revue d'esthétique», VI, aprile-giugno 1953, p. 188. Lalo e Basch sono in Francia i soli profondi conoscitori della contemporanea estetica tedesca. Si vedano infatti: V. Basch, *Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*, in «Revue philosophique», 1912 e C. Lalo, *L'esthétique allemande contemporaine*, in «Journal de psychologie», 1923. Inoltre, ispirato da Basch: M. Bites-Palevitch, *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'Esthétique allemande contemporaine*, Paris.

[3] È effettivamente raro che appaiano nell'estetica francese i nomi di quegli autori che, prima degli anni cinquanta, potevano in qualche modo essere considerati all'«avanguardia» o sostenitori di nuovi settori inerenti all'estetica precedentemente inesplorati. Non troveremo infatti mai citati Adorno, Benjamin, Dewey, Morris, Jakobson, Mukařovsky, ecc. prima del-l'indubbio mutamento culturale succeduto al secondo dopoguerra, anche in funzione di nuovi interessi ideologici e politici precedentemente inesplorati che già il Surrealismo aveva introdotto nella cultura francese e che verranno poi ripresi da Sartre, Merleau-Ponty e Malraux, per non citare che i maggiori. Un vivacissimo quadro della cultura e delle ideologie francesi dal Fronte popolare alla Guerra fredda ci è offerto da H. Lottman, *La Rive Gauche*, Milano, Edizioni della Comunità, 1983. Scorrendo i nomi che compaiono in questa vivace storia di idee troveremo quelli dei «padri» Alain, Bergson e Benda e dei loro figli e nipoti filosofi e letterati Breton, Camus, Sartre, Merleau-Ponty, Aragon, Gide, Malraux e Celine; ma inutilmente si cercherebbero i nomi di Lalo, Souriau o Bayer: essi procedono per la loro strada, al di fuori delle mode filosofiche e delle passioni ideologiche, apparentemente indifferenti anche nel periodo convulso dell'occupazio-

zione nazista. Atteggiamento che, se non altro, ha preservato gli studi estetici da inutili contaminazioni ideologiche ma che, d'altra parte, le ha vietato, sempre sino agli anni cinquanta, ma forse anche oltre, un arricchimento attraverso un legame più stretto con le culture straniere. L'estetica francese rimane così fedele alla sua impostazione originaria, a quella che con grande chiarezza aveva intuito V. Feldman sin dal 1936: mirare al «fatto estetico» e costituire intorno ad esso una disciplina scientifica. E, in ciò si avvicinano piuttosto ad alcuni momenti dell'estetica tedesca sino agli anni trenta del secolo. Si veda infatti: M. Dessoir, *Aesthetics and the Philosophy of Art in Contemporary Germany* in «The Monist», 1910.

[4] R. Bayer, *La méthode socio-esthétique de C. Lalo*, in «Revue d'esthétique», VI, aprile-giugno 1953, p. 138.

[5] E. Souriau, *art. cit.*, p. 191.

[6] V. Jankélévitch, *Philosophie première*, Paris, P.U.F., 1954, p. 1625. Si potrebbe dunque affermare che la considerazione data alla tecnica artistica, in quegli stessi anni deprezzata in Italia da croce, è, anche se non al livello di una rigorosa teorizzazione, uno dei momenti «unitari» dell'estetica francese, comune almeno sia agli psicologi d'ispirazione Positivista sia agli spiritualisti di Aix sia, infine, agli esponenti del «realismo razionalista».

[7] A. Baratono, *Introduzione a H. Focillon, Vita delle forme*, Milano, Minuziano, 1945, p. 9.

[8] Così afferma Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine* cit., p.

[9] H. Focillon, *Ma Perspective interieure* in «Beaux Arts», gennaio 1936.

[10] L'influsso di Bergson su Focillon, di cui parla anche E. Casteinuovo nella sua *Prefazione a H. Focillon, Scultura e pittura romanica in Francia*, Torino, Einaudi, 1972, pp. XV-XXVI. Stesse idee esprime R. Salvini nella sua antologia *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milano, Garzanti, 1977, p. 48 (dove si sviluppa anche il problema dei rapporti con il formalismo tedesco). L'estetica delle forme ebbe comunque molto successo in Francia, anche negli ambienti degli psicologi. Prima ancora di Focillon, lo storico dell'arte Elie Fau-

re, con il suo *Esprit des formes* del 1927, influenzò gli studi di Edouard Monod-Herzen. Ma ancora, oltre naturalmente agli estetologi professionisti, sono stati influenzati da questa corrente gli scritti di G. Krafft (*La forme et l'idée en poésie*, Paris, Vrin, 1944) e il libro di Ignace Meyerson *Les fonctions psychologiques et les œuvres*, Paris, Vrin, 1948. Il «Journal de psychologie», che è appunto diretto da Meyerson, ha dedicato un numero al tema *Formes de l'art, formes de l'esprit*, che molto risente del linguaggio di Faure e Focillon.

[11] G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 151. La passione per la tecnica era nata nel giovane Focillon, ricorda D. Formaggio nella *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 67, imparando a conoscere gli strumenti di lavoro del padre, noto incisore.

[12] H. Focillon, *Technique et sentiment*, Paris, Laurent, 1919, p. IV.

[13] H. Focillon, *Vita delle forme*, cit., p. 51.

[14] A. Banfi, *Introduzione a K. Fiedler, Aforismi sull'arte*, cit., p. 10.

[15] K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, cit., p. 177.

[16] H. Focillon, *Vita delle forme*, p. 58.

[17] *Ibid.*, pp. 71-2.

[18] *Ibid.*, p. 116.

[19] *Ibid.*, p. 118.

[20] D. Formaggio, *Studi di estetica*, Milano, Renon, 1962, p. 281.

[21] H. Focillon, *Vita delle forme* cit., p. 149.

[22] *Ibid.*, p. 180. Con questa espressione Focillon non solo si presenta come erede di Delacroix ma aderisce al profondo convincimento del nascente «realismo razionalista».

[23] *Ibid.*, p. 181. Parole simili dirà in seguito A. Malraux.

[24] *Ibid.*, p. 184.

[25] A. Baratono, *op. cit.*, p. 21.

[26] A. Banfi, *Filosofia dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1962, p. 299.

[27] A. Baratono, *op. cit.*, p. 35.

[28] P. Valéry, *Introduction à la méthode de Leonard*, Paris, Gallimard, 1962, p. 102. Anche il «vicepresidente» M. Ravel

è, come Valéry, convinto sostenitore del primato del mestiere sull'ispirazione. Sulla sua concezione dell'opera «combinazione» si veda V. Jankélévitch, *Ravel*, Paris, Seuil, 1956.

[29] P. Valéry, *L'homme et la coquille* in *Ouvres*, Paris, Gallimard, 1957, p. 891.

[30] E. Di Rienzo, *Il sogno della ragione*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 51. Vi è in effetti, da Diderot (si pensi all'articolo *Art* dell'*Encyclopédie*) sino a Valéry, il problema della tecnica in primo piano.

[31] *Ibid.*, p. 56.

[32] T. W. Adorno, *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1972, p. 112.

[33] E. Paci, *Relazioni e significati*, vol. III, Milano, Lampugnani-Nigri, 1976, p. 63 e p. 66.

[34] P. Valéry, *Monsieur Teste*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 91 e p. 87.

[35] S. Solmi, *La salute di Montaigne e altri saggi*, Firenze, Le Monnier, 1942, pp. 834

[36] *Ibid.*, p. 84.

[37] S. Givone, *Hybris e Melancholia. Studi sulle poetiche del Novecento*, Milano, Mursia, 1974, p. 26. Si vedano, a questo proposito, i legami che G. Macchia, *Il paradiso della ragione*, Torino, Einaudi, 1972, istituisce con Mallarmé e come essi possano venire ripresi, in E. Lisciani-Petrini, *Memoria e poesia*, Napoli, ESI, 1983, pp. 170 sg., interpretando l'opera di V. Jankélévitch.

[38] P. Valéry, *Monsieur Teste*, cit., p. 101.

[39] F.E. Sutcliffe, *La pensée de Valéry*, Paris, Nizet, 1955, p. 52.

[40] P. Valéry, *Introduction a la méthode de Leonard*, cit., p. 11.

[41] *Ibid.*, p. 48.

[41bis] *Ibid.*, p. 67.

[42] *Ibid.*, p. 106. Citazione tratta da *Leonard et le philosophes* del 1929, contenuto nello stesso volume dell'*Introduction*.

[43] *Ibid.*, p. 108.

[44] R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, cit., p. 336.

- [45] P. Valéry, *Introduction à la méthode*, cit., p. 109.
- [46] *Ibid.*, p. 110.
- [47] *Ibid.*, pp. 111-12.
- [48] *Ibid.*, p. 129 e p. 131.
- [49] P. Valéry, *Discours aux esthéticiens* in *Ouvres*, cit., p. 1304.
- [50] *Ibid.*, p. 1311.
- [51] *Ibidem*.
- [52] M. Bemol, *Valéry et l'esthétique*, in «Revue d'esthétique», 1, n. 4, 1948, p. 420.
- [53] D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, cit., p. 176.
- [54] F. Pire, *La tentation du sensible chez P. Valéry*, Paris, La Renaissance du Livre, 1964, p. 17 e p. 123.
- [55] *Ibid.*, p. 131.
- [56] P. Valéry, *Eupalinos*, in *Ouvres*, cit., p. 99.
- [57] F. Pire, *op. cit.*, p. 138.
- [58] E. Paci, *Introduzione a P. Valéry, Eupalinos*, Milano, Mondadori, 1947, p. 19.
- [59] M. Bemol, *La méthode critique de Valéry*, Paris, Nizet, 1960, pp. 128-9.
- [60] P. Valéry, *Degas. Danza. Disegno*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 82.
- [61] J.-L. Borges, *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 80.
- [62] P. Valéry, *Degas. Danza. Disegno*, cit., p. 92.
- [63] P. Valéry, *Monsieur Teste*, cit., p. 90.
- [64] M. Bemol, *La méthode critique de Valéry*, cit., pp. 69-70. In analogia con Lalo, che costruisce una sistematica tipologia psicologica delle individualità creatrici, Valéry, senza alcun apparente disegno preordinato mostra il ruolo dei «tipi» dello Spirito nella creazione delle opere d'arte, problema che era sempre stato al centro del suo interesse. In *Degas. Danza. Disegno*, cit., p. 25, scrive infatti: «mi meraviglio che la letteratura abbia indagato sì raramente sulla diversità degli intelletti, le concordanze e le discordanze che si manifestano tra individui pari nell'attivo vigore dell'ingegno».
- [65] P. Valéry, *Degas. Danza. Disegno*, cit., p. 38.

[66] J.L. Borges, *op. cit.*, p. 80.

[67] L. Goldmann, *L'illuminismo e la società moderna*, Torino, Einaudi, 1967, p. 121.

[68] *Ibid.*, pp. 129-30.

[69] J. Segond, nel *Traité d'esthétique*. cit., accusa Valéry di ridurre tutte le sue figure mitiche a Narciso, al mito di se stesso, accusa che non è priva di un fondo di verità. L'intera opera di Valéry è infatti un commento al proprio io nella molteplicità delle sue forme spirituali (Teste, Leonardo, Faust). Segond, in particolare, non sopporta che Valéry abbia «ridotto» Leonardo a uno sterile «io penso». Il suo modello di Leonardo deriva infatti dal *Leonard de Vinci et l'enseignement du dessin* che Ravaisson aveva pubblicato nel 1887 sulla «Revue Blue»: un Leonardo che esprime e crea la Bellezza rifacendosi agli insegnamenti della Natura (dove le maiuscole vogliono indicare il substrato metafisico del discorso).

[70] M. Denis, *Du symbolisme au classicisme*, a cura di O. Revault d'Allones, Paris, Hermann, 1964, p. 33. M. Denis, nato nel 1870 e morto nel 1943, dal punto di vista teorico si occupò in particolare di arte religiosa. I suoi interessi per l'estetica, piuttosto marginali, sono in connessione alle arti plastiche e alla pittura nel rapporto che esse instaurano con la natura. Scrive (*ibid.*, p. 45): «L'arte la santificazione della natura, di questa natura di tutto il mondo, che si Contenta di vivere». L'essenziale, per l'artista, non è dunque «i imitare» bensì trasporre «nel piano proprio all'opera d'arte l'emanazione che ci dà la natura» (*ibid.*, p. 45). E ciò è conforme al sentimento religioso.

[71] Apollinaire presenta un certo interesse di carattere estetico filosofico, in particolare apprezzato dai surrealisti. Si vedano le sue *Méditations esthétiques*, Paris, 1913.

[72] J. Vuillemin, *Les statues et les hommes*, in «Les temps modernes», maggio 1950, p. 1921. D. Huisman, nell'*Estetica francese negli ultimi cent'anni*, cit., sembra condividere l'alta stima per Mairaux dedicandogli un intero capitolo del suo lavoro.

[73] S. Morawski, *L'assoluto e le forme*, Bari, Dedalo, 1971, p. 94 e pp. 94-5.

[74] Il persistente ondeggiamento e l'incompiutezza stessa

delle dottrine estetiche di Malraux (ma anche delle sue posizioni politiche) hanno fatto sì che G.A. Bianca, *L'estetica di Malraux: un dramma senza soluzione*, Padova, Cedam, 1975, considerasse drammatica la sua stessa teoria dell'arte.

[75] A. e J. Brincourt, *Les ouvres et les lumieres*, Paris, La Table ronde, 1965, p. 71.,

[76] A. Malraux, *Il museo dei musei*, Milano, Mondadori, 1957, p. 123.

[77] A. e J. Brincourt, *op. cit.*, p. 142.

[78] A. Malraux, *op. cit.*, p. 268.

[79] S. Morawski, *op. cit.*, p. 112.

[80] A. Malraux, *Psychologie de l'art*, tome III, Paris, Skira, 1950, p. 150.

[81] *Ibid.*, vol. I, p. 115.

[82] S. Morawski, *op. cit.*, p. 413. Si vedano anche le pp. 150 sgg.

[83] A. Malraux, *Il museo dei musei*, cit., pp. 336-87.

[84] *Ibid.*, p. 410. G.A. Bianca fa notare le contraddizioni in cui cade Malraux: l'arte è «fuori dal mondo» ma attinge «nel mondo». La sua estetica è appunto un dramma perché «le tesi contrastanti non debbono essere superate in un concetto superiore capace di conciliarle insieme, ma debbono rimanere ognuna di fronte alle altre e ognuna con le proprie irrinunciabili esigenze a cui vuole soddisfare» (*op. cit.*, p. 55).

[85] *Ibid.*, p. 412.

[86] T. Munro, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», giugno 1957, pp. 48 1-84.

[87] D. Formaggio, *Studi di estetica*, cit., p. 296.

[88] C. Rosso, *Ragguaglio sul più recente pensiero estetico francese*, cit., p. 133.

[89] S. Morawski, *op. cit.*, p. 313.

[90] *Ibid.*, p. 315.

[91] M. Dufrenne, *L'estetica francese nel XX secolo*, in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, cit., p. 406, vol. I.

[92] J. Maritain, *Frontiere della poesia*, Brescia, 1981, p. 10 (l'edizione originale risale al 1935).

[93] Su questo problema si veda D. Pesce, *Arte e moralità in un'opera recente di J. Maritain* in AA.VV., *Jacques Maritain*,

a cura di A. Pavan, Brescia, Morcelliana, 1967, pp. 125-132. L'opera aristotelica sarebbe dunque *The responsibility of the Artist* del 1960 (tr. it., Brescia: Morcelliana, 1963) mentre quella platonica, ispirazione filosofica forse più consona al Maritain teorico dell'arte, è *Creative Intuition in Art and Poetry* del 1954 (tr. it., Brescia, Morcelliana, 1957).

[94] J. Maritain, *Frontiere della poesia*, cit., p. 17.

[95] J. Maritain, *L'intuizione creativa in arte e poesia*, cit., p. 3.

[96] G. Derossi, *Fonti ed espressioni della poesia* in AA.VV. *J. Maritain*, cit., p. 136.

[97] J. Maritain, *intuizione creativa in arte e poesia*, cit., p. 119.

[98] *Ibid.*, p. 123.

[99] *Ibid.*, p. 390.

[100] J. Maritain, *Frontiere della poesia*, cit., p. 34.

[101] U. Eco, *Definizione dell'arte*, cit., p. 105.

[102] *Ibid.*, p. 118.

[103] M. Nedoncelle, *Introduzione all'estetica*, tr.it., Roma, p. 196.

Capitolo IV

BAYER E IL REALISMO OPERATIVO



1- P. Guastalla: uno sguardo sulle origini



I vari punti di vista che impegnano gli «anni formativi» dell'estetica francese si ritrovano spesso intorno a vari minimi denominatori che avvicinano sinteticamente aspetti del pensiero di autori a volte senza dubbio diversi fra loro, non solo permettendo una quasi «naturale» visione unitaria dell'intero «movimento» ma anche indicando prospettive che potrebbero essere sviluppate in più maturi contesti teoretici.

Figura emblematica di questo accavallarsi di temi è, insieme a Focillon, Pierre Guastalla, un altro estetologo non filosofo né «professionista» della cultura, anche se per breve periodo direttore della «Revue d'Esthétique» e, comunque, apprezzato autore di due volumi - *Esthétique* del 1925 e *L'Esthétique et l'art* del 1928 - che, malgrado l'esile struttura teorica, presentano problemi che troveranno ulteriori sviluppi in Bayer, Souriau e Dufrenne stesso.

Il punto di partenza dell'estetica è, a parere di Guastalla, molto «basso» e preciso nella sua positiva ovvietà: l'ammirazione degli uomini nei confronti di uno spettacolo comunemente ritenuto «bello», considerando la bellezza come un *quid* concreto che tratteniamo dell'opera, essenza empirica che pone in uno stato in cui si deve descrivere l'oggetto per raggiungere la certezza relativa al suo riconoscimento. L'estetica è quindi «una scienza che si occupa principalmente del bello e il bello è una qualità che sosteniamo di incontrare di tempo in tempo e in certe condizioni, in uno spettacolo o sentimento» [1]. Bisogna tuttavia separare, come in Germania già avevano affermato Fiedler e Dessoir, la definizione di bellezza e quella di arte, poiché quest'ultima si definisce attraverso la costruzione, senza che in essa venga necessariamente implicata la qualità della bellezza. L'arte si basa invece sull'espressione, sul presupposto che «l'artista si

propone qualcosa, cerca di rendere, di esprimere qualcosa, un ordine qualunque» [2], mentre la bellezza, non necessariamente collegata al «fare» artistico, è «un'impressione umana molto complessa» - una «funzione estetica», direbbe Mukarovsky - che

«risulta dalla sovrapposizione di più o meno grandi piaceri fisici o del gioco di sentimenti diversi (in particolare, con una nota molto specifica, del sentimento della natura) e di quelle soddisfazioni speciali del funzionamento» [3].

Seguendo Diderot, che è uno dei principali maestri, anche se non appariscente, dell'estetica francese, Guastalla afferma che dove si parla di bellezza entra in gioco anche il problema dell'armonia e dello «stato estetico» a questa connessa: e con tali affermazioni, pur non approfondite, Guastalla si rivela fra i pochi, in Francia, a saper distinguere il «fatto estetico» dall'opera d'arte, derivando da tale distinzione un metodo descrittivo che nega la possibilità di cogliere una legge comune nella grande moltitudine delle arti e preferisce invece analizzare i loro particolari singoli caratteri strutturali.

L'estetica ha quindi, come affermava anche Lalo, un fondamento «positivo» e «concreto», è disciplina complessa che, seguendo la tradizione di Guyau e Delacroix, si radica nell'extraestetico, nei campi del piacere fisico, dei sentimenti o delle emozioni trasmesse e, infine, della gioia intellettuale. L'impressione di bellezza propriamente estetica si ha tuttavia soltanto nel momento in cui

«in uno di questi campi o insieme in numerosi fra loro, prendiamo coscienza delle *parti organizzate* in vista di un tutto (...), dei *rapporti concorrenti* che sono alla base di ogni impressione di bellezza, impressione alla quale contribuiscono anche i piaceri intellettuali» [4].

Il valore non può essere determinato (come sosteneva Taine e come, in altro contesto, riprenderà Dufrenne) in base al «consenso» di un pubblico educato e colto, né può venire limitato al dogmatismo di una solipsistica scala di valore. Allora,

con uno slancio fenomenologico da non sottovalutare (pur avvertendo che ha le sue probabili radici in Diderot), Guastalla afferma che per affermare il valore - la bellezza - di un'opera, è necessario che «essa dia luogo a rapporti concorrenti più complessi possibile, in numero maggiore possibile» colti da un'intelligenza che ne constata l'esistenza: si tratta quindi

«di riunire degli elementi che abbiano azioni molto diverse fra loro e ottenere che questo risultato generale, raccolta di piaceri, sensazioni, sentimenti, emozioni, evocazioni, associazioni, rapporti concorrenti di ogni specie, dia al massimo grado quella speciale soddisfazione, quell'armonia constatata che chiamiamo bellezza» [5].

Il nome di «bellezza» deriva dunque da un insieme di fattori di per sé extraestetici relativi ai piaceri fisici, ai sentimenti, ai piaceri intellettuali di armonia e costruzione, a partire dai quali si instaurano ulteriori piani di corrispondenze, che l'estetica, per il loro livello soggettivo, non può analiticamente indagare. Di conseguenza la bellezza non appartiene esclusivamente all'arte poiché la natura ha il suo proprio valore estetico, un intrinseco sentimento che fa attribuire agli spettacoli naturali una bellezza che non ha nulla di artistico. Le «leggi estetiche» stesse non riguardano la sola arte ma il più ampio campo della bellezza, che non è sempre di ordine artistico così come l'arte non è sempre bella. L'unitarietà della bellezza potrà anzi venire colta dal sentimento della natura che indica come «un'estetica non potrebbe trattare soltanto la bellezza artistica, correndo il rischio di essere una critica d'arte, una storia dell'arte, un sistema delle belle arti, una riflessione filosofica sull'arte, non un'estetica» [6]. E' questa un'affermazione che possiamo considerare programmatica per l'intero «movimento» dell'estetica francese, l'esplicitazione di un obiettivo scientifico che sarà anche quello di Bayer e Souriau e che dovrebbe forse essere più frequentemente ricordato.

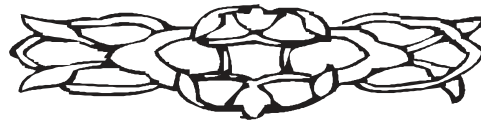
Al di là delle poetiche e delle critiche d'arte, al di là della catalogazioni positiviste (non estranee, ovviamente, a Lalo) dei valori artistici come «fatti», estetica significa comprendere in dettaglio i contenuti espressivi e comunicativi degli elementi so-

ggettivi e oggettivi che si dispiegano sia nel coglimento della bellezza sia nella sua produzione attraverso la tecnica artistica. La base di ogni arte è infatti, anche per Guastalla, la tecnica, considerata, più che un principio teorico generale per l'estetica (come appare in H. Delacroix), una ricerca, guidata dall'intelligenza e dall'abitudine, nelle particolarità materiali delle singole arti [7]. Le arti entrano così nell'estetica teorica - siano esse le tradizionali arti «belle» del sistema o la nuova arte del cinematografo come terreni di ricerca relativi alle basi comuni dell'espressività. La conclusione generale, non lontana da quella di Focillon, è quindi che «il punto essenziale che domina il problema dell'opera d'arte, di tutte le opere d'arte, è la *lotta fra lo stile e il sentimento*» [8]. Infatti

«l'arte non può essere l'espressione diretta *solo* del sentimento senza provocare una reazione verso la ricerca della bellezza attraverso lo stile; e l'arte non può essere soltanto la ricerca di una tecnica di uno stile senza provocare una reazione verso la ricerca della bellezza attraverso l'emozione, il sentimento, la vita» [9].

Il problema principale di un'estetica applicata al vasto campo delle arti risiede dunque - quasi a sintesi di influssi psicologici e formalisti, entrambi costitutivi della moderna estetica francese - «da una parte nella ricerca dell'equilibrio fra lo stile, gli elementi raggruppati sotto questo nome e, dall'altra, la personalità, l'emozione propria del creatore» [10].

2 - La grazia e le strutture dell'oggetto estetico



Raymond Bayer, allievo di V. Basch e tuttavia fra i primi nel criticarlo, pur fondando nel 1948, con Lalo e Souriau, la «Revue d'esthétique» e dedicando all'estetica la maggior parte della sua produzione scientifica, non ebbe mai la Cattedra di Estetica alla Sorbona, dove insegnò Filosofia generale vedendo passare nei suoi corsi i maggiori rappresentanti della filosofia francese degli anni cinquanta e sessanta. Il suo pensiero peraltro, che risente senza dubbio, oltre che dell'esigenza di rigosità scientifica fondativa caratteristica dell'ultimo Basch, dell'influsso di Bachelard, Delacroix e Alain, possiede alcuni richiami, impliciti ma evidenti, nei confronti di tematiche fenomenologiche, ben presenti, dopo gli anni quaranta, nella filosofia francese. Tuttavia, come si è più volte notato quale caratteristica generale dell'estetica francese, il suo pensiero si svolge in modo relativamente indipendente dal dibattito filosofico contemporaneo; l'estetica - anche nelle critiche che rivolge al bergsonismo o alle teorie dell'*Einfühlung* - è scienza autonoma che non cerca altrove i propri principi ordinativi.

Questa impostazione, oggettivistica e «realistica», è evidente sin dalla prima opera di Bayer, la sua tesi di dottorato *L'esthétique de la Grâce* del 1933, tema apparentemente tradizionale e accademico. se consideriamo che della «grazia» come specifica categoria dell'arte aveva parlato Ravaisson, riprendendo una linea di pensiero che risaliva alla tradizione plotiniana. L'opera di Bayer, dedicata a V. Basch, nasce invece, come afferma il sottotitolo, quale «introduzione allo studio degli equilibri di struttura», risentendo degli influssi del «decano» Delacroix e di Focillon, esplicitamente ringraziati nell'*Avantpropos*. L'opposizione al concetto metafisico di grazia risale inoltre, per

Bayer, all'*Esthétique* di Guastalla, dove viene formulata l'esigenza di una sua ricerca «sperimentale», là dove compaiono la linea, il movimento o comunque l'idea di una modificazione temporale, poiché la grazia è per Guastalla «la qualità di certe *successioni nel tempo*, più spesso successioni di movimento, tali che ogni stato sia preparato dallo stato immediatamente precedente e la continuità sia il massimo possibile» [11]. Non tutti gli spettacoli di movimento sono tuttavia graziosi: alla continuità va necessariamente collegata un'assenza di sforzo o, meglio, un'assenza di sforzo percepito, cui è correlato un piacere fisico soggettivo, piacere che già E. Véron aveva visto nascere nella simpatia umana e che H. Spencer aveva individuato nella «semplice economia della forza».

Attraverso numerose analisi descrittive, che l'estetica francese considererà *tout court* «scientifiche» e che comunque spesso seppelliscono nell'indagine «critica» gli elementi teorici, Bayer riprenderà le posizioni di Guastalla, collegando la grazia al movimento ritmico e contrapponendola al sentimento dello sforzo, almeno nella sua manifestazione «ideale» e «limite» in cui appare ai nostri occhi accompagnata da un magico senso di «facilità». La grazia viene alla luce solo in presenza della cosa, in un atteggiamento di «complicità» della cosa con l'io: nel movimento, il gesto che mi realizza è lo stesso gesto delle cose verso di me e si coglie nelle opere di tutte le arti, dall'architettura alle arti minori, dalla pittura alla scultura, dalla musica alla danza, dove è evidente la flessibilità strutturale e il gioco interno delle strutture che costituisce l'essenza stessa della grazia.

La grazia, infatti, «è il segno estetico di un'economia definita, un equilibrio tipico dell'opera fra dei sistemi e delle leggi» [12]: non un misterioso «non so che» perché, attraverso la sua presenza, riconosciamo nell'oggetto estetico un *equilibrio di struttura* che lo condiziona e definisce. A questo livello, in cui l'estetica si presenta come una sistematica delle strutture, cessa di essere soggettiva e impone all'estetologo di considerare le opere d'arte come cose analizzabili secondo i criteri delle loro specificità qualitative: la grazia appare dunque come un gioco dell'opera con la sua forma, un gioco nelle strutture che

tende all'instaurazione di un'armonia, luogo estetico in cui si raccolgono tutti gli elementi di «sovrabbondanza» delle forme.

Le categorie estetiche - ed è questo il principale risultato del discorso di Bayer - sussistono quindi come dipendenti dalle strutture; la grazia, in particolare, «è sempre dominata da tutti gli equilibri in cui si creano degli aspetti di sovrabbondanza» [13]. Esiste una coerenza delle strutture all'interno di ogni singolo campo creatore, coerenza che viene con chiarezza alla luce nei vari e complessi movimenti della grazia, che assume così quasi il ruolo di «categoria centrale» dell'estetica intorno alla quale si dispongono tutte le altre, equilibri di strutture regolati da specifiche leggi costitutive dell'oggetto, qualità singolari ricondotte all'armonia di una «qualità pura».

In quanto struttura di natura definita e, insieme, oggetto del mondo, l'opera sfugge all'arbitrario e all'individuale fondando invece un «sapere estetico» che si rivela come «scienza di aspetti». L'interpretazione delle opere d'arte deve quindi sforzarsi di essere esplicitativa, per cogliere, negli oggetti, il gioco multiplo delle *cause* che determina il loro equilibrio. L'estetica è scienza dell'individuale che ricerca il correlarsi delle cause in un complesso unico e gli elementi profondi che compongono ogni singola combinazione. Reinterpretando alcune conclusioni positiviste, Bayer afferma che, «dal momento che tutto ciò che è estetico nell'opera è ricondotto all'aspetto, tutte queste scienze speciali saranno esplicative e si faranno feconde per il fatto che partecipano all'organizzazione delle apparenze» [14]. Così, per esempio, la tecnica artistica esigerà la «fattura» ma anche l'organizzazione fisiologica del movimento corporeo e l'interiore gioco espressivo delle immagini: «l'interpretazione estetica dell'oggetto è dedotta correttamente dall'accordo di tutte queste scienze (...) e dall'esame del loro particolare punto di vista» [15].

L'estetica è quindi «scienza di sintesi» e l'estetologo dovrà cogliere l'oggetto, la sua struttura e i suoi equilibri, puro gioco di aspetti e di apparenze, indagandone la genesi sin nel profondo di ogni possibile causa informatrice. Tutte le scienze ausiliarie, in presenza dell'inesauribile oggetto estetico, aiutano lo studioso a comprenderne le molteplici cause, la forma del suo specifico *stato genetico*, che è nell'oggetto l'insieme visibile dei vari poteri, il

«frutto prezioso» dell'apparenza. Lo studio degli aspetti e la loro comparazione «pone per la conoscenza dell'opera le basi di una prima analisi qualitativa»: «la teoria estetica dell'oggetto nasce in primo luogo in questo spettacolo» [16]. Ogni tratto dell'opera svela giochi di strutture e livelli, lo schizzo dei suoi tipi di equilibri che suscitano e insieme spiegano il nostro sentimento in sua presenza, la sensazione indefinita di analisi e di gioia. Al di sotto degli «aspetti» possiamo così cogliere una serie di forme più astratte che prendono il nome di «regimi», che fondano in permanenza l'invariabilità e l'impersonalità delle strutture: «i regimi - scrive Bayer - rendono il campo della sensazione, che si credeva chiuso, trasparente come un intelligibile» [17].

Con lo stadio degli «aspetti» e dei «regimi» si è circoscritta, a parere di Bayer, l'opera d'arte nella sua esteticità, integrandola in un insieme complesso, in un mondo di precise relazioni che permette anche un nuovo rapporto con se stessi. L'analisi delle categorie sfugge infatti ai misteriosi ambiti dell'interpretazione riferendosi invece alla realtà del mondo sensibile, da cui ha origine il giudizio soggettivo e il problema della sua «relatività», relatività che si manifesta in modi differenti e correlati. Il giudizio è infatti, in primo luogo, una «ricostruzione», secondo la quale la contemplazione va verso l'oggetto proponendogli i suoi propri sistemi; è poi un movimento di «apprensione», ovvero un ritorno di questa ricostruzione - aspetti e risposte-verso il soggetto; è, infine, grazie al divenire del processo storico, un «equilibrio transitorio di sistemi variabili».

La «ricostruzione» permette dunque che la cosa, nella sua realtà, si rifranga prima del giudizio secondo il mobilismo degli spiriti: in presenza dell'oggetto reagisco con le mie determinazioni acquisite, pongo l'enigma dell'opera in funzione di un'educazione di tendenze, della mia specifica costruzione di sistemi che, una volta applicata, non è più possibile, tuttavia, eludere. La qualità estetica si presenta così, nell'oggetto, come una sua stessa proprietà: ma il movimento ricostruttivo dell'opera gioca sempre fra una serie di relatività, per esempio culturali e storiche, che vivono anche nel momento decisamente soggettivo dell'«apprensione». Gli «aspetti» sono in movimento, ma tale movimento ha la sua legge, una relatività che deriva dal loro oscillare

secondo un'organizzazione grazie alla quale si formano composti più stabili, in particolare il *gusto* e gli *stili*.

Il gusto è il punto di vista dell'individuo, il gioco spontaneo del temperamento artistico attraverso il quale lo spirito reagisce a certi equilibri con una particolare risonanza. Nell'artista tale scelta di aspetti guidata dal gusto individuale prende il nome di *maniera*. Quando invece la preferenza si orienta su aspetti scelti collettivamente e come cristallizzati, vi è una loro «condensazione» originaria che dà luogo agli *stili*. Tutti questi fenomeni, ricorda Bayer, fondandosi sull'oscillazione degli aspetti, sono risultati di un mondo soggettivo cui' va rapportato l'evidente relatività dei giudizi, la loro essenziale parzialità. In ogni caso - ed è questo il punto centrale, veramente «nuovo», dell'estetica di Bayer - tutti i nostri giudizi sono comunque direzionati verso l'oggetto «perché l'oggetto non è altra cosa che il limite comune di tutti i nostri possibili giudizi su di esso» [18].

Di fronte a un'opera, cogliendone la grazia, la sublimità o le caratteristiche barocche, siamo in presenza, nell'unità dell'oggetto, di due cose distinte, relative a un giudizio di valore e a un giudizio di realtà. La categoria che cogliamo ci rende noto, attraverso un valore, la realtà di un giudizio di esistenza. La qualità colta nell'equilibrio soggetto/oggetto è una *qualità sensibile* dell'oggetto che sottolinea tale equilibrio. Questa realtà esiste e persiste al di fuori e al di là del soggetto e della sua presa; la relatività del giudizio non conduce quindi alla conoscenza dell'oggetto ma alla conoscenza di noi stessi in modo tale che, paradossalmente, non siamo noi a giudicare l'opera ma è l'opera a giudicarci: dalla presenza o dall'assenza di certi aspetti nel giudizio di fronte all'oggetto si risale a quegli interessi permanenti che disegnano la comprensione attiva dello spirito.

Nella tipicità del bello, dunque, «il miracolo dell'universalità soggettiva delle nozioni è solo un problema di oggettività in un problema di rifrazione» [19]. Il giudizio di gusto è così giudizio di valore e, insieme, di realtà, che non è un giudizio di conoscenza logica ma il coglimento, sulla base dell'equilibrio percepito, di una «risonanza ritmata» che media i rapporti fra l'io e l'oggetto. Fra la cosa e il giudizio, fra la realtà che, sia pure in modo oscuro, percepiamo e l'oggettività verso cui tendiamo, fra l'immagine e

l'opera si inserisce dunque il *ritmo*, nozione fondamentale in tutta l'estetica di Bayer ma anche, come si vedrà in seguito, in molti aspetti della cultura filosofica francese da H. Delacroix a Bergson, da Bachelard a G. Brelet. Il ritmo è nozione intermedia fra il soggetto e l'opera attraverso la quale non constato più ma aderisco all'oggetto, sento oggettivamente la sua «risonanza» ritmica, intimo volto della sua struttura percepita, fatto fondamentale dell'atto estetico che in mesi costituisce.

Ogni natura ha i suoi propri ritmi, attraverso i quali si formano i ritmi estetici dell'oggetto, la sua «grazia» come superiore categoria di sintesi estetica. Ciascuna categoria estetica, scrive infatti Bayer, «si individualizza in organizzazione di processi ritmici i cui *veicoli* sembrano proprio essere intercambiabili ma le cui *forme* si rivelano *costanti*» [20]. Bisogna dunque separare i sentimenti oggettivi (e anche l'analisi degli aspetti come primo approccio all'oggetto) dal sentimento puro rivelato da una «ritmica generale» che si eleva al di sopra della sua «materia umana» e la domina: fra l'io e la cosa si instaura così un vero e proprio accordo di equilibrio dal momento che l'opera d'arte è l'unione di una forma sensibile data dei ritmi con dei ritmi posti sotto una forma. Vi è, nell'oggetto, un incontro fra due strutture interdipendenti, soggettiva e oggettiva, che, unificate, costituiscono la realtà concreta, propriamente estetica, dell'oggetto stesso: e questa posizione, che forse già risente di vaghi influssi fenomenologici ma che, molto più probabilmente, deriva da Kant, sarà comunque fondamentale per il futuro dell'estetica francese e, in particolare, per l'opera di M. Dufrenne, che di Bayer fu allievo. In tal senso non è quindi del tutto casuale che la critica di fondo condotta da Bayer nei confronti delle dottrine dell'*Einfühlung* (e della simpatia simbolica del suo stesso maestro Basch) abbia accenti non dissimili da quella che Husserl compie nel *Manoscritto* sull'estetica del 1907, manoscritto che peraltro abbozza una teoria generale dell'oggetto estetico che potrebbe essere posta in confronto con quella di Bayer [21].

Il problema del sentimento e del giudizio, per Bayer come per Husserl e Dufrenne, non si limita a un sentimento di *Einfühlung*, a un sentire «reale» nel soggetto, identità di atteggiamento o unione mistica fra l'io e le cose, ma è essenzialmente la

messa in atto della corrispondenza di vari equilibri strutturali, la risposta concordante alle strutture dell'oggetto dei ritmi specifici dell'emozione soggettiva: «l'estetica, ritmica generale, scrive Bayer, avendo la propria costanza e il proprio referente nella cosa, realizza fra gli equilibri dell'opera e le economie del ricettacolo questo parallelismo di frontiera e questo sincronismo» [22]. Sono dunque strettamente correlati, nell'oggetto, la conoscenza esterna degli equilibri e la scienza delle nostre emozioni. In questo contesto, la grazia appare quasi come la realizzazione dell'unità di tali elementi, principio unificatore estetico delle molteplici dinamiche ritmiche che implicano nell'opera uno svolgimento di energie che mantiene un suo proprio equilibrio oggettuale corrispondente al nostro stesso equilibrio emotivo. A sua volta, l'equilibrio fissato dell'oggetto creato procede dall'equilibrio finale del movimento creatore: il «sensibile comune» del ritmo è quindi mosso nella cosa dal suo stesso «poeta» e l'oggetto estetico si caratterizza proprio per la presenza di questi ritmi precisi, mobili, imprevedibili e inflessibili. L'opera, termine di passaggio stabile e definito fra l'artista e i suoi pubblici, è quindi, in primo luogo, una «ritmica dell'emozione». Il ritmo la costituisce così intimamente nella totalità del suo essere reale che si potrebbe per Bayer definire la cosa estetica come l'introduzione «nell'oggetto, da parte dell'artista, di un sensibile comune in più» [23].

E' dunque dal ritmo che deve partire la meditazione estetica, dal ritmo che è percepibile come il movimento e l'estensione ma anche interiore come la durata. In tal modo apparirà sfumata l'antinomia, ben evidente nell'estetica tedesca e già attutita in Francia dall'opera mediatrice di Lalo, fra psicologismo e formalismo, poiché il ritmo è l'elemento, concreto e percepibile, che li fonda e li spiega: dal lato dell'oggetto la ritmica costruisce i regimi, le strutture e gli aspetti mentre dal lato soggettivo organizza in disciplina l'ondeggiante vita emotiva. Il bello è l'ordine sintetico, punto di contatto fra questi due mondi, luogo privilegiato dei ritmi, autentica ricomposizione del campo interiore e di quello cosale, fondazione di un universo costruito su un limite comune, ai confini del mondo delle forme che lo disegna e del mondo dello spirito che lo instaura. E' questo il motivo per cui sia lo psicologismo bergsonianesimo, che limita la realtà profonda

dell'arte all'indistinta durata, sia la psicoestetica di Lalo, che fissa i valori dell'arte nel riconoscimento di realtà tipologiche, sia, infine, lo stesso formalismo (al quale comunque Bayer appare più legato) «mancano», per così dire, un lato della ritmica estetica, un aspetto costitutivo e strutturale dell'intrinseca ritmicità concordante del soggetto e dell'oggetto.

Se la risonanza ritmica dell'oggetto estetico è inscindibilmente correlata al giudizio sulla sua realtà, una volta che tale realtà è costituita, che il giudizio è formulato, l'opera pretende anche un giudizio di valore, che nasce dall'esigenza di rigore dell'apparenza, dalla necessità di determinare i singoli statuti delle categorie estetiche da un lato e, dall'altro, dalla volontà di manifestare un apprezzamento implicito nell'ordine del bello in generale. Il giudizio estetico è quindi formato da un duplice giudizio, fatto di stima e di conoscenza: ciascuno di questi due elementi ha la sua funzione, che non potrebbe venire afferrata nell'indistinzione di un singolo giudizio di gusto.

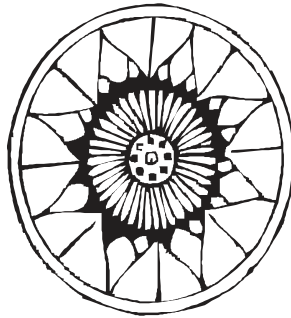
Il piacere estetico è complesso quanto il giudizio di gusto cui è correlato e, forse, più complesso ancora, dal momento che se ne possono distinguere almeno tre forme. Vi è infatti, con un influsso di Basch che non potrebbe essere più evidente, un piacere sensibile, un piacere intellettuale e un piacere estetico «puro» che, kantianamente, Bayer non esita a definire come il «vero» piacere, quello che si incontra soltanto nell'atteggiamento di fronte al Bello, risultato della presenza simultanea in noi del nostro sentimento e dell'immagine della cosa, di una materia umana fluente e della stabile forma dell'opera. Il piacere estetico puro è così il piacere di essere ritmata e di ricevere dall'esterno, con l'emozione, la propria disciplina: «è proprio questo gusto d'essere ritmato, di questa disciplina del sentire, che costituisce, a lato del piacere del volgare e del tecnico, il piacere distinto, il solo specifico della *natura artista*» [24]. Anche analizzando il genio creatore, quando il ritmo segreto dell'emozione si pone nei sistemi esterni con le loro strutture, dobbiamo considerare l'opera come uno *stato* fissato che pure appartiene al flusso psichico ed è quindi un equilibrio intimo, raccolto, conservato, ricomposto attraverso un'azione energetica.

La grazia non è quindi, per Bayer, quella categoria metafisica descritta da Ravaisson che, parlando attraverso la natura, mostra l'assoluto del trascendente, ma uno strumento che permette di spiegare e comprendere la complessa fenomenologia dell'oggetto estetico, fenomenologia che accompagnerà Bayer nel suo intero percorso filosofico. La stessa tesi di fondo dell'*Esthétique de la grâce*, ovvero che l'arte è descrivibile a partire da *regimi* e da *aspetti* e che le strutture oggettive e le forme ritmiche sorgono e si fondono su queste specifiche, riconoscibili, percepibili «generalità secondarie», che formano un ordine di relazione sufficientemente costante, è rimasta invariata, nelle sue grandi linee, attraverso gli arricchimenti delle sue opere posteriori.

La possibilità di organizzare un'«oggettività estetica», esigenza primaria di Bayer, rende necessario, come affermerà E. Souriau e come già V. Basch aveva compreso, l'instaurarsi di una «scienza estetica», indipendente dalla filosofia e dalle varie scienze umane:

«fra la specificità irriducibile delle pratiche, in cui si esercita il tecnico, e la riduzione ultima delle specie, compiuta dal filosofo, può costituirsi, su un saldo terreno di ricerca autonoma, una disciplina autonoma, può precisarsi il suo oggetto, i suoi metodi e l'interpretazione dei suoi risultati» [25].

3 - Estetica del ritmo



L'esthétique de la grâce, emblematico esempio di trattatistica brillante e analiticamente acuta di «scuola francese», ha una sua precisa importanza non solo nel contesto storico in cui fu elaborata, i primi anni trenta, ovvero un'epoca in cui la filosofia francese era ancora sottomessa all'influsso del bergsonismo e dello spiritualismo nelle sue varie correnti, ma anche per gli intrinseci elementi di novità nell'ambito dell'estetica che, in modo esplicito, dopo i suggerimenti di Focillon e dell'ultimo Basch, si indirizzano verso l'oggetto estetico e le sue strutture.

Bayer non sembra conoscere - non sono infatti presenti nella ristretta bibliografia che accompagna quest'opera - ne i primi risultati dello strutturalismo praghense né, per lo meno in modo approfondito, le *Ricerche logiche* di Husserl; ciò malgrado, la sua esigenza primaria è mostrare, a partire dai regimi e dagli aspetti dell'opera come appaiono al soggetto, le sue strutture oggettive, la sua realtà e il suo valore estetico. Non sempre, in quest'opera giovanile, possiede pienamente quella rigosità metodologica che mostrerà più tardi, in *Epistémologie et logique depuis Kant jusqu'à nos jours* del 1954 per quanto riguarda la filosofia generale e nel *Traité d'esthétique* del 1956 in riferimento all'estetica; sono infatti evidentemente non del tutto giustificati sia la rottura fra il giudizio di valore e il giudizio di realtà sia la tripartizione gerarchica del piacere estetico. Affascinante rimane, tuttavia, l'impostazione generale della sua ricerca, che vede nello statuto dell'oggetto e nei suoi rapporti con la sfe-

ra della soggettività il momento fondativo della moderna estetica filosofica. E tutto ciò su un terreno dove è implicitamente accolta tutta la tradizione dell'estetica francese, da Séailles, Guyau, P. Souriau sino a Basch, Alain, Focillon e Delacroix.

La nozione di ritmo, in particolare, appare estremamente importante per la sintesi estetica fra i piani del soggetto e dell'oggetto: nozione che, pur derivata dagli scritti di Bergson (sin dai *Données immédiates*), si specifica proprio in opposizione alla sua filosofia trovando in Delacroix, o nel Bachelard della *Dialectique de la durée* del - 1936, oltre che negli esponenti dell'estetica musicale «formalista» (G. Brelet in testa), precisi teorizzatori, fra loro connessi e, entro certi limiti, relativamente interdipendenti.

L'origine dell'estetica del ritmo si ha tuttavia, secondo Bayer, nel pensiero tedesco dell'ottocento. In un paragrafo della sua non sempre felice *Histoire de l'esthétique* ricorda infatti numerosi studiosi di metrica e teorici della poesia che in Germania, fra il XVIII e il XIX secolo, si sono occupati della questione del ritmo, considerandola nei suoi diversi aspetti e secondo distinte metodologie, che Bayer chiama «generiche», «teleologiche», «fisiologiche», «psicologiche» e «musicali» [26].

E' tuttavia probabilmente in ambito francese, e ancora nell'*Esthétique* di Guastalla, che bisogna cercare quel legame intrinseco fra grazia e ritmo che pervade totalmente la prima opera di Bayer. Guastalla sostiene infatti che «la grazia e il ritmo sono i due elementi speciali di apprezzamento degli spettacoli che si svolgono nel tempo, costituendo una successione» [27]. Esse appartengono, in particolare, a quelle opere, non riprodotte ma di creazione assolutamente originale, come la danza e la musica dove il ritmo diviene infatti un elemento originario di bellezza e di giudizio sulla bellezza.

Inoltre, sin dalla *Psychologie de l'art* di H. Delacroix, il problema del ritmo come questione fondante, almeno dal punto di vista psicologico, la sfera dell'esteticità, acquista forza e si caratterizza proprio opponendosi al dominio incontrastato dell'indistinta durata e specificandosi come il tempo proprio della vita di coscienza e, in particolare, dell'immaginazione creatrice. E queste tesi di Delacroix spesso sembrano confondersi con quelle esposte da G. Bachelard nell'*Intuition de l'istant* del 1932 e nel-

la *Dialectique de la durée* del 1936, oltre che con *L'Esthétique de la grâce* e il famosissimo saggio di Bayer del 1941 sull'estetica di Bergson. Tali problematiche, linea polemica fondamentale dell'estetica francese di contro ai misticismi d'ispirazione bergsoniana, rivestono anche specifica importanza all'interno delle singole filosofie di questi autori.

Bachelard, in particolare, con questi scritti esce per la prima volta dall'ambito epistemologico e sembra voler quasi presentare un'introduzione metodologica alla psicanalisi e alla poetica delle *rêveries*, di cui il ritmo è l'anima segreta, il vero e proprio principio vitale dell'immaginazione nel momento della creazione poetica. Nell'analisi della *Siloe* di Rupnel, Bachelard si oppone alla filosofia bergsoniana che, nella mistica della durata continua, considera «un taglio artificiale che aiuta il pensiero schematico del geometra», uno strumento dell'intelligenza che, «nella sua inettitudine a seguire il vitale, immobilizza il tempo in un presente sempre fittizio» presente che è «un puro niente, che non arriva nemmeno a separare realmente il passato e l'avvenire» [28]. E' invece necessario sottolineare l'esperienza dell'istante e la filosofia dell'atto in essa presente: atto, dice Bachelard, che si concretizza nella vita e nell'oggettività stessa del tempo, nella realtà concreta delle cose e non in quella «impressionante tela impressionista», offerta dalle immagini dell'introspezione bergsoniana.

Bachelard vuole quindi dimostrare, come già era implicito in Delacroix, il carattere assolutamente discontinuo del tempo - attraverso una serie di argomentazioni che verranno utilizzate anche da musicologi e che erano già presenti nella filosofia della musica di M. Emmanuel e L. Landry. Queste teorie non sono tuttavia puramente distruttive nei confronti del bergsonismo poiché intendono a loro volta formare una vera e propria «filosofia del tempo» dove, ispirandosi anche a P. Servien, e al portoghese Alberto Pinheiro dos Santos, Bachelard, in sintonia con Bayer, vuole mostrare che «i fenomeni della durata sono costruiti con dei ritmi e dunque i ritmi sono necessariamente fondati su una base temporale uniforme e regolare» [29]. Se il pensiero di Bergson è una «filosofia del pieno», dove il presente si annulla nella durata, quella di Bachelard è una costruzione della durata stessa attraverso la ritmicità coordinata degli istanti temporali concreti:

per la monade nascere e rinascere e sempre la stessa azione ma «le occasioni non sono sempre le stesse, tutte le riprese non sono sincrone e tutti gli istanti non sono utilizzati e collegati dagli stessi ritmi» [30].

Il ritmo è dunque una nozione inseparabile della conoscenza del tempo, che è costituito da istanti discontinui che aderiscono alla coscienza nella sua attività concreta: il tempo ritmico è il tempo della *rêverie*, della creatività poetica e poetica, di quella «melodia spirituale» che conduce verso le creazioni dell'arte, di quell'immaginazione che costruisce ritmicamente, in un alternarsi di vuoto e di pieno, quell'infanzia di sogni che è all'origine dei nostri stessi ritmi. Solo una pluralità - una pluralità di istanti - può quindi durare «e divenire una pluralità è polimorfo come il divenire di una melodia è, a dispetto di tutte le semplificazioni, polifono» [31]. Poesia e musica hanno in sé una «dialettica della durata» formata dagli istanti ritmati delle loro *rêveries* costitutive: sono «il principio di una simultaneità essenziale in cui l'essere più disperso, il più disunito, conquista la sua unità» in modo tale che «l'istante poetico è una relazione armonica di due contrari» [32], l'espressione di un dinamismo puro e creativo.

L'opera poetica, come qualsiasi oggetto estetico, si pone di fronte a noi nella specificità della sua struttura temporale che lo differenzia dagli altri oggetti del nostro mondo circostante. Differenza che non è solo psicologica e soggettiva ma che dipende, come Bayer afferma con chiarezza nel saggio *Essence du rythme* del 1956, dalla sua struttura temporale oggettiva in accordo con la nostra interna temporalità, col tempo ritmico, direbbe Bachelard, degli istanti delle nostre *rêveries*: «bisogna cogliere l'oggetto estetico, scrive Bayer, come uno strano composto di *Io* e *cosa*, il cui insieme potrebbe apparire, in primo luogo e per natura, inseparabile» [33]. L'estetologo vede qui apparire una legge intrinseca alle cose stesse e al giudizio estetico: i fenomeni dell'ordine estetico sono tutti caratterizzati da una certa costanza, che è rivelata dallo studio dei ritmi. Il ritmo può dunque apparire, in Bayer, come l'essenza dell'arte (o, meglio, dell'estetico) grazie alla sua natura costitutiva e al ruolo che gioca nell'espressione della bellezza. Esso è infatti percepibile e intimo: da un lato partecipa alla durata incorporata ai movimenti della coscienza e, dall'altro, è percepibile anche come sca-

nsione di un corpo esteso. E', per così dire, «un termine anteriore all'oggetto e all'io: voi *vedete* questa ritmica nell'arte ricadere nell'universo in regimi visibili, in forme, in strutture; voi lo *sentite* nel mondo intimo mantenere delle pause e una disciplina» [34].

Il piano dei ritmi è dunque il luogo di incontro fra soggetto e oggetto, fra il formalismo e lo psicologismo, cui Bayer ha sempre mirato. La costanza delle figure dei ritmi - la loro grazia - si ritrova infatti, al di là delle differenze specifiche, nel fondo di tutte le arti come una qualità sensibile che cogliamo negli oggetti del mondo esterno percependo la figura, il movimento o il numero. L'oggetto estetico si eleva «sul fondamento di un sensibile proprio» che, nello stesso tempo, si trova nell'intimità del mio io psichico presentando il ritmo come «quel sensibile comune che introduce la cosa nel mondo dell'arté» [35]. Se l'opera è una forma sensibile data a dei ritmi, se esiste una ritmica sotto ogni forma, è allora l'oggetto stesso che offre al soggetto il ritmo il cui equilibrio corrisponde all'economia dell'opera. Nell'oggetto si ritrova dispiegato tutto ciò che è dell'io, il suo stesso equilibrio riprodotto in qualità percepibile ed esteriore.

L'esame fenomenologico dell'oggetto estetico - che Bayer non distingue dall'opera d'arte ma anzi tende a indentificare con essa o, meglio, in virtù di residui positivistici, con il gran numero delle opere d'arte realmente esistenti - , la ricerca dei suoi ritmi e delle sue interne strutture non è quindi un «obbiettivismo», indirizzato unicamente allo studio delle forme fissate, ma un indagine in grado di rivelare anche l'intimità dell'io, ovvero, come voleva Delacroix, le strutture oggettive della psicologia individuale nella sua energia creatrice, nella specificità estetica della sua energia interiore, nella ricchezza delle sue strutture espressive. Le indagini sul ritmo tendono dunque a un momento di armonia in cui gli opposti convivono. attivamente - a una «grazia», come la chiama Bayer, o a una «infanzia cosmica» per usare l'espressione di Bachelard. Il Bello è il risultato assoluto di processi relativi, è il venire alla luce di un «bilancio», di un'armonia umana che il «mondo estetico» rappresenta simbolicamente, assumendo una venatura etica che sempre percorre l'estetica francese.

Il ritmo, nella sua armonicità, non è tuttavia riposo o abbandono bensì, sempre di nuovo, «poieticità», «musicalità» attiva. Come

ha recentemente scritto Raymond Court, il ritmo, «articolazione vis-suta di due contrari primordiali, Dioniso e Apollo», la cui musicalità pervade ogni opera d'arte, è il senso stesso del nostro tempo e della creatività che lo plasma nell'oggettività dell'arte [36].

4 - La sensibilità estetica



Il «realismo», che più volte riaffiora in Bayer e che è spesso considerato il metodo di fondo che avvicina la sua estetica a quella di E. Souriau, trova nell'oggetto «bello» il terreno della propria ricerca. Se altre tradizioni culturali contemporanee, dal formalismo alla *Kunstwissenschaft* di Dessoir e Utitz, coglievano l'insufficienza della onnicomprensiva qualità della bellezza, non limitata all'arte né, peraltro, capace di circoscrivere il campo stesso dell'artisticità, gli studiosi francesi accettano questa nozione quasi come un ovvio «pregiudizio» indiscutibile, che non può venire messo seriamente in questione neppure da quei movimenti artistici, come per esempio il surrealismo e l'espressionismo, che lo rigettano senza ritegni. Allo stesso modo, gli estetologi francesi non affrontano le varie complesse distinzioni fra l'estetica generale e speciale, fra i campi stessi dell'estetico e dell'artistico che molti loro contemporanei, incalzati sia dalla concreta vita delle arti sia dal sempre più complesso strutturarsi scientifico delle scienze umane (e delle «nuove scienze» come la semiologia), sentivano ormai come un dovere imprescindibile per una «scienza estetica».

Queste ingenuità teoriche, questi «vuoti» incolmabili dell'estetica francese non significano tuttavia che essa vada considerata come radicalmente «altra» rispetto alle teorie dei contemporanei europei: semplicemente il desiderio di rimanere fedeli a una tradi-

zione già instaurata porta ad affrontare le principali problematiche estetiche secondo modalità del tutto originali, completamente aliene da qualsiasi influsso «esterno», sia dalle «mode» filosofiche sia dalle ideologie sia, in modo quasi sorprendente, dagli avvenimenti storici, politici, sociali che intorno a essa si verificavano.

Lo stesso problema del bello è affrontato in modo tale da rimanere fedeli alla terminologia «classica» di Kant e dei suoi interpreti francesi, senza per questo non rendersi conto che il problema teorico centrale si era ormai spostato sull'oggetto e le sue strutture nel rapporto con il sentire» soggettivo e nelle relazioni con gli atteggiamenti ricettivi e creativi, influenzati dalla psicologia individuale e dall'organizzazione della società.

Un campo così multiforme, anche se descritto con una terminologia «antica», deve comunque essere ordinato da una disciplina che non si abbandoni a indimostrabili voli metafisici o ipotesi ontologiche né derivi la sua validità dalla vaghezza concettuale della teoria dell'*Einfühlung* o della simpatia simbolica: l'estetica è una scienza che trova nel giudizio di gusto un «contatto figurato» di pura scrittura fra il soggetto e l'opera. All'interno di tale «semantica personale», l'esperienza dell'estetologo si dirige verso l'opera costituita di qualità e aspetti, vedendo in essa il limite di tutti i nostri giudizi sull'oggetto: «il mio giudizio - scrive Bayer - non giudica l'opera ma mi giudica, raddrizzando così il fattore personale e apportando l'equivalente dell'obiettività delle scienze della natura» [37].

Già questa impostazione di partenza indica che il pensiero di Bayer non è certamente un «realismo ingenuo», costruito sul presupposto dell'indistinta «presenza» spazio-temporale dell'oggetto estetico o artistico: l'opera è invece, a suo parere, una realtà «aperta» ricca di significati che vanno pazientemente indagati nelle loro specificità strutturali. Il bello, come si vedrà in seguito anche in Dufrenne, non è quindi un'essenza ideale posta al di sopra dell'oggetto sensibile né il termine di un'ascensione mistico-simpatetica bensì il «primo stato» di un'esperienza in cui la percezione rappresentativa genera la percezione estetica «che comincia quando l'esplorazione epicritica gioca per se stessa fra quelle rassomiglianze che l'attività percettiva normale identifica» [38]. L'essenza dell'attività del bello - attività perché si inserisce nei

processi della percezione - è la piena riuscita nell'ambito di un empirismo, la cui visione, che è la visione dell'artista, trascende la realtà rappresentata. L'esperienza del bello si rivela così un mondo di rapporti, una continua ricerca che è «messa in opera» e «in problema» di quello spettacolo che sempre si rinnova costituito dal divenire delle opere d'arte.

Alla radice del senso estetico si ritrova dunque la «sensibilità - sensazione», da cui ha origine l'esperienza estetica e la comprensione stessa della virtù euristica del bello: esperienza sensoriale che si distingue dal piacere sensibile e che possiede una sua propria struttura, un'organizzazione di atti in cui si costituisce, in primo luogo, un'«estetica dell'estetica trascendentale», ovvero un'esperienza del bello nell'organizzazione dello spazio e del tempo nelle rispettive modalità del «modulo» e del «ritmo», che si adattano perfettamente alla libertà caratteristica all'esperienza «aperta» della bellezza. La costanza delle figure e dei ritmi è così il «sensibile comune» che si ritrova nel fondo di tutte le arti dominando il loro universo chiuso, permettendo l'inserimento stesso di una mera «cosa» nel mondo del bello e dell'arte.

Il creatore è quindi, in primo luogo, un'«inventore di ritmi»: ha una sensibilità motrice particolare che proietta un mondo interiore su ciò che Valéry aveva chiamato l'estesica, ritrovando negli oggetti, grazie alla «consustanzialità ritmica», l'intimo movimento della propria interiorità. Fra la «cosa estetica» e l'io si instaura infatti «una critica generale e un va e vieni dell'identico e dell'eterogeneo, dell'altro e dello stesso» [39], una vera e propria dialettica ritmica che apre la strada alla via simbolica d'interpretazione del mondo, al simbolo che è l'esperienza aperta dell'immaginazione al lavoro.

Già Basch aveva parlato dell'attività simbolizzatrice come essenza dell'operare artistico, come il meccanismo specifico delle arti. Riprendendo questa visione generale, Bayer sostiene che il simbolo ha la proprietà di inserire la cosa identica a se stessa nell'altro, ponendosi all'origine dell'attività sintetica dello spirito. L'arte è così una «provincia del pensiero simbolico», dove il simbolo è un'«immagine aperta» che, da un lato, rimanda a molteplici valori definiti e, dall'altro, è chiusa in se stessa nella concretezza di possibili interpretazioni. L'esperienza del bello

tende dunque a presentarsi come un'esperienza «aperta» radicata nel sensibile e nei suoi ritmi, esperienza che si compie nei processi di significazione simbolica.

Rimane tuttavia, al cuore di quest'esperienza, l'inesauribilità del «senso del bello», quella sua «indefinibilità» che, come nota giustamente U. Eco [40], già appariva nel gioco dialettico dei vari irrisolti tentativi definitivi dell'*Esthétique de la grâce*. Il «piacere del bello», la «delectatio», il lato soggettivo del discorso, ha infatti una sua propria complessa fenomenologia critica all'interno della quale si pone in relazione con il giudizio estetico nella varietà dei suoi modi. Ancora una volta vedremo dunque, come nell'*Esthétique de la grâce*, la triplicità del piacere, che è appunto sensibile (intuitivo o, meglio, edonistico), rappresentativo (o tecnico) e infine estetico, piacere che assorbe le prime due specie senza tuttavia fondersi con esse. In quest'ultimo «stadio relazionale», «trasfigurazione percettiva che vive di analogie» [41], il Bello appare nella sua pienezza come oggettività del percepito, radicato nel sensibile, nella sua ritmicità, nella sua dialettica simbolica rivelatrice di significati. Allo stesso modo, dalla parte del soggetto artista, la sensibilità è creatrice di valori in un processo che non si limita alla «rappresentazione» di un mondo ma che tende a esprimerlo attraverso la «sensibilità-sentimento», che diviene immediatamente un elemento caratteristico dell'estetica come contemplazione e intuizione dell'apparenza de gli oggetti.

I sentimenti suscitati dalle rappresentazioni sono in primo luogo autonomi «sentimenti di apparenza» che, grazie all'attività simbolizzatrice dello spirito umano, evocano e «presentano» una nuova realtà. Il sentimento è dunque una «sensibilità specializzata», «un'attività che è insieme apparenza e realtà» [42] e che si realizza nella creazione dei valori, nell'intelligenza come sensibilità tecnica e nell'azione come necessità di costruire un mondo: l'arte non è una «cosa mentale» perché, come già aveva scritto Focillon, è una «mano» che crea, la mano dell'artista che incontra nel suo lavoro, nel fare, solo ciò di cui ha conoscenza immediata e intuitiva.

La sensibilità estetica, che Bayer chiama «generalizzatrice», deve dunque differenziarsi dalla «sensibilità comune»: è

una sensibilità immaginativa che va verso l'immaginazione e da essa proviene, acquisendo in sé i suoi specifici schemi. La sensibilità sembra così esercitare la funzione del giudizio, anche se, come scrive Dufrenne, non certo del giudizio tradizionale: «esso non si esercita sull'oggetto stesso, è piuttosto la confessione di un'attesa colmata, di un'esperienza felice» [43]. Tutto ciò, continua Dufrenne, può ricordare la nozione husserliana di «riempimento»:

«se ogni atto è ricerca e attesa, se in modo generale l'evidenza il riempimento di ciò che è mirato attraverso la presenza dell'oggetto intenzionato, all'origine del sensibile il riempimento può essere, se si osa dirlo, quantitativo o qualitativo: la presenza del sensibile attesta la realtà dell'oggetto, la pienezza del sensibile attesta la sua bellezza» [44].

La sensibilità-sentimento, anche se è al di là dell'intelletto, permette un'intelligenza con l'opera, la cui verità si definisce nella sua stessa presenza, nell'essere dell'essente; permette quasi una comprensione «antepredicativa», originaria, dell'oggetto estetico, quel suo *quid* che rimane ignoto alla percezione ordinaria e che è invece ben presente nella «esperienza affettiva» dell'artista.

La produttività della sensibilità generalizzatrice è infatti collegata alla facoltà produttiva per eccellenza, all'immaginazione che, con i suoi schemi, offre le basi sulle quali si edificano i concetti sensibili. Le principali modalità strutturali di questa immaginativa «sensibilità schematica» sono gli stili, i luoghi comuni, i canoni e il tipo, ovvero fenomeni di carattere espressivo che di nuovo sottolineano i due poli fra i quali ondeggia l'estetica di Bayer. Da una parte vi è infatti un'accurata analisi dei momenti che costituiscono la realtà esperienziale del soggetto nel suo incontro sensibile con l'oggetto estetico e, dall'altra, una fenomenologia «empirico-descrittiva» (e quindi ingenua, nel senso husserliano) dei «fatti», non sempre debitamente «ridotti», attraverso cui, in vari campi, si offre la realtà sensibile dell'opera. Quel che è tuttavia importante, secondo Dufrenne, è che tali schemi organizzativi vengano scoperti nella spontaneità antepredicativa del sensibile, origine prima dei fenomeni espressivi.

L'immaginazione è dunque, dal lato dell'oggetto, l'organizzazione dei suoi schemi, mentre, dalla parte del soggetto, si rivela come il potere di unificare il sensibile attraverso un sentimento di «presenza» del mondo che a noi appare, sentimento che dilata l'oggetto alla dimensione di un mondo: «non aggiunge l'immaginario al reale ma ingrandisce il reale sino all'immaginario, un immaginario che è ancora il reale e che cerca di unificarlo invece che disperderlo» [45]. Questi due lati dell'immaginazione, soggettivo e oggettivo, sono inseparabili poiché, in ultima analisi, l'uno si rivela e completa solo nell'altro: ed entrambi sono presenti nell'oggetto estetico ben organizzato nella sua struttura sensibile.

Gli schemi dell'immaginazione, una volta oggettivati, rivelano le strutture fondative su cui si edificano le opere d'arte. Lo stile infatti, come aveva ricordato Wölfflin, è una generalizzazione affettiva dell'artista nell'opera, sottomessa sia al gusto nella sua mutevolezza storica sia alla storicità dell'esperienza dell'artista stesso. I luoghi comuni si riferiscono invece agli aspetti individuali della specie umana, mentre i canoni, in quanto misure e figure, sono «una generalizzazione sensibile imposta alle forme, come un senso astratto delle strutture» [46]. Il tipo, infine, «e la figura, l'espressione della struttura essenziale, è l'indagine aperta sui valori, sul genere, cioè sul pensiero attraverso schematizzazione, così come il simbolo è l'indagine aperta sul concetto, ovvero il pensiero attraverso simbolizzazione» [47].

Affermando che il tipo è il risultato espressivo di uno stile - risultato che costituisce una struttura della sensibilità immaginativa come appare nell'opera d'arte - Bayer rinnova radicalmente le indagini tipologiche sugli artisti e, di conseguenza, dà nuovo significato alla realtà dei valori dell'opera cui il tipo stesso ci apre. L'estetica è infatti una scienza di aspetti, costruita da qualità e non da quantità, e quindi il tipo si presenta quasi come un'essenza qualitativa cui l'oggetto deve corrispondere per apparire bello.

Tale conclusione, tuttavia, è necessaria ma non sufficiente: l'astrazione qualitativa, che si svolge nella sfera della sensibilità, ha afferrato soltanto i sistemi di necessità che l'artista ha provato e seguito nella sua creazione. La differenza fra il creatore e lo spettatore è solo che «il primo pensa in termini di regole e di

operazioni, in modo tale che la necessità è in primo luogo una necessità tecnica, e il secondo pensa in termini di effetti, in modo che la necessità è subito quella di un senso» [48]. Lo schema sarà dunque, nell'artista, anche il gesto attraverso cui il creatore è interamente presente alla sua opera, è ritmicamente in sintonia con essa nei giochi della sua stessa immaginazione motrice, nel contatto concreto con la materia. Indagando quindi lo schematismo, sia pure solo con abbozzi non sempre compiuti, Bayer cerca comunque «di uscire da una considerazione delle forme, da un'instaurazione esclusivamente formale, e di giungere alla considerazione dei contenuti artistici o valori» [49].

L'astrazione qualitativa, che determina gli schemi immaginativi dell'oggetto estetico (o dell'opera d'arte, ancora indistinti), deve venire quindi integrata da contenuti che siano elementi di carattere «poietico». Il problema dell'oggetto estetico non può essere posto in termini astratti o metafisici ma secondo un realismo estetico per il quale la nostra esperienza del bello, pur rimanendo libera, è orientata dall'oggetto stesso nel suo percorso dinamico e attivo. L'oggetto estetico è tuttavia anche «altro» dall'oggetto: è un «pretesto spirituale», «un oggetto in cui tutte le relazioni si compiono attraverso lo spirito» [50], in cui il segno è sempre simbolo dove il sensibile serve da materia allo spirituale che lo trascende. L'estetica è così una «sensazione trasfigurata» e l'esperienza estetica un'attività della sensazione trasfigurata dove è in opera una dialettica fra lo spirito da una parte e l'oggetto dall'altra «ma all'interno di un *oggetto nuovo e creato* che opera il loro collegamento» [51], all'interno di una nuova realtà, del nuovo valore «opera d'arte».

5 - L'oggetto e il metodo



La «dialettica interna» dell'opera, in virtù del carattere di «esperienza aperta» proprio all'estetica, potrà dunque esplicitare pienamente il senso del bello solo se inserita a sua volta in una più ampia dialettica che ne studi i rapporti con le nozioni di vero, bene e piacevole e sia quindi finalizzata alla comprensione dei legami fra l'estetica, la teoria della conoscenza, la metafisica e la morale. In questo «gioco serio» fra le dialettiche e le loro esigenze conoscitive in senso ampio, se non cosmologico, l'opera ha la funzione fondamentale di mettere «in forma» dei valori, valori che sono «reali» e quindi, a diversi livelli, metafisici, morali, ecc. L'oggetto estetico, di cui si sono delineati i primi aspetti all'interno dell'attività pratica e sensibile, viene ulteriormente «riempito» di significati e compiuto in riferimento al suo senso anche al di fuori di tale attività: è il risultato di una dialettica, un «sistema di relazioni», un sistema di risposte, un equilibrio fra somme e consegne» [52].

Bayer, tuttavia, non studia la genesi costitutiva del valore ma si rivolge piuttosto, su di un livello esclusivamente descrittivo, ai processi della sua instaurazione, al loro ruolo nella significazione artistica. I valori, come scrive G. Morpurgo-Tagliabue, «sono riconosciuti, ma come un materiale preconstituito, che l'operazione estetica ha la funzione di mettere in forma e di fare apparire» [53].

L'estetica si presenta quindi chiaramente come una «scienza di aspetti» guidata da una dialettica dello stesso e dell'altro che, se non è ancora un metodo preciso rigorosamente comprovato, permette comunque di rigettare i metodi dell'*Einführung* e della simpatia simbolica, che rilevano un tipo di rapporto sog-

getto/oggetto assolutamente incapace di sottolineare la specificità dell'oggetto estetico, rimanendo piuttosto in un alone confuso dove la simpatia occupa integralmente la realtà dell'oggetto senza riuscire tuttavia a spiegarla. La rappresentazione analogica dell'oggetto da parte dell'io è invece, a parere di Bayer, «un certo ordine nell'oggetto e un quadro di certi elementi ben determinati, scelti e prelevati dal gioco dell'astrazione qualitativa» [54]. Ugualmente insoddisfacente, d'altra parte, sarebbe tuttavia una teorizzazione puramente intellettuale e astratta poiché l'esperienza del bello è «aperta», non mistica né formalistica bensì attività che ha le sue origini nella sensibilità generalizzatrice e nel movimento sensibilizzante dell'astrazione qualitativa dove l'oggetto bello si rivela, attraverso il giudizio estetico soggettivo di cui è protagonista, una realtà stratificata di aspetti e di valori.

L'estetica non è quindi una semplice «scienza del bello» ma anche una «scienza del sentimento», «cioè dell'impressione che produce nei nostri spiriti l'opera d'arte» [55], una scienza non riducibile ai rapporti quantitativi, che pure in essa giocano un certo ruolo, poiché è scienza di qualità dove la cosalità dell'oggetto «diventa supporto e spunto per un processo costitutivo dell'oggetto in quanto esperito, vale a dire in quanto attuato pienamente» [56].

La piena attuazione dell'oggetto comporta di conseguenza una comprensione dei suoi molteplici aspetti, dei suoi vari livelli di presenza e di presentificazione dove i valori vengono alla luce. L'estetica non può infatti ignorare, in primo luogo, la sua stretta relazione con la componente sociale nel processo di formazione delle singole arti o con la società che influenza «dall'interno», coscientemente o meno, la stessa estetica. Tale presenza della sociologia non significa peraltro che il sociale debba dominare sull'arte: essa è solo una via di ricerca, sulla strada aperta da Lalo, nei complessi rapporti arte/vita, che vanno considerati solo partendo dalla realtà dell'oggetto, evitando le mistiche bergsoniane o esoterici estetismi che vedono l'opera in un'impossibile solitudine. Il relativismo sociologico di Lalo ha invece compreso, a parere di Bayer, che l'arte non è né tutto né nulla della vita ma un oggetto costruito che mantiene con essa rapporti che non potranno mai presentarsi come univoci e unidirezionali. D'altra parte, bisogna sempre ricordare, anche contro

Lalo, che il lato sociale dell'arte è solo un aspetto di quella dialettica essenzialmente realizzatrice fra lo spirito e la natura con cui si identifica l'estetica stessa.

Nella natura, possibilità permanente d'esperienza del bello, apertura stessa dell'esperienza, vi è la prima origine di un movimento che si svilupperà pienamente solo nell'arte, nell'opera come oggetto costruito che apre la realtà di un mondo oggettivo, risultato di processi tecnici dove, come voleva H. Delacroix, coincidono lo stato di coscienza e l'espressione, un insieme di sentimento e atto che solo una minuziosa indagine descrittiva potrà giustificare.

E' quindi evidente - sia pure in modo non sempre esplicito, e senza mai scordare il valore fondativo della sensibilità in qualche modo «costitutiva» - che l'impostazione generale del discorso di Bayer, e comunque le sue analisi più profonde, appaiono orientati verso lo studio della creazione e dei processi - memoria artistica, sensibilità artistica, giudizio e ragione artistici - che caratterizzano l'estetica come una «poetica generale», non limitata cioè è ai processi considerati nella singolarità di meditazioni personali, che si confonde con la «poietica» di Valéry. L'arte, scrive Bayer, «è fabbricatrice, e l'opera non è che un dispositivo fabbricato» [57], un'obiettività qualitativa di aspetti.

Bayer, ancor più di E. Souriau e seguendo piuttosto H. Delacroix e Alain, sottolinea così l'importanza e i livelli qualitativi della creazione artistica, finalizzandola tuttavia non all'esame psicologico della personalità creatrice bensì all'oggetto prodotto, all'opera che si presenta al giudizio soggettivo come una combinazione simbolica di effetti, combinazione che costituisce insieme, senza che Bayer li distingua, l'estetico e l'artistico. Si potrebbe forse affermare, ponendosi su un piano interpretativo, che l'esteticità e l'artisticità sono per Bayer «aspetti» della realtà generale dell'opera; rimane tuttavia assente la spiegazione teorica del loro costituirsi in quanto tali nell'intersoggettività e nella storia. Malgrado questa indubbia carenza, che forse è soprattutto metodologica, Bayer ha saputo vedere che, pur radicandosi nell'estetico come sensibilità generale e schematismo dell'immaginazione, la realtà dell'oggetto-opera d'arte non può limitarsi alla sola esteticità in quanto essa

va posta su altri piani che implicano differenti atteggiamenti soggettivi e intersoggettivi.

Bayer diffida dunque di chi si fa sostenitore di estetiche «soggettiviste» od «oggettiviste», del «creatore» o del «ricettore», delimitando in modo a prioristico e formale il campo oggettuale di quell'esperienza «aperta» che è l'estetica, in cui l'opera non può mai rinchiudersi in un solipsistico riconoscimento di se stessa in quanto tale senza riferirsi all' «altro», agli sfondi, direbbe Husserl, relativi alla sua posizione nel mondo circostante e nel tempo storico. Questo atteggiamento non è semplicemente «critico», come a volte Bayer stesso lo definisce, o di mera «comprensione» dell'opera e della sua instaurazione: è, o dovrebbe essere, in primo luogo, un tentativo di determinare in via teorica i procedimenti esperienziali soggettivi, estetici in senso stretto, e, successivamente, su queste basi, descrivere e costituire degli orizzonti di senso che l'opera stessa apre al soggetto. Questa prospettiva, che apparirà con maggiore chiarezza nell'opera di Dufrenne, è soltanto abbozzata in Bayer che, come scrive Eco, rimane legato alla «denotazione», cioè alla «catalogazione per nozioni generali e omogeneizzanti» piuttosto che alla comprensione costitutiva, «trasparenza della cosa a noi e del nostro discorso a chi dovrà riavvicinarsi alla cosa» [58].

Non è quindi casuale che, pur intuendo il superamento di una rigida compartimentazione dell'estetica, Bayer ritorni spesso a un lavoro «denotativo», a un'analisi minuziosa e raffinata di quegli aspetti che costituiscono la realtà dell'oggetto mostrandone il contenuto espressivo, la portata cosmologica. C'è infatti nell'opera d'arte, come aveva scritto nell'*Esthétique de la gèce*, «una specie di emozione, di slancio primitivo, di sentimenti ritmici che l'artista mira a ritrasmettere». Mettersi «sulla lunghezza d'onda» dell'opera è quindi in ultima analisi, il vero compito dell'estetica per Bayer: cogliere l'espressività denotativa dell'oggetto estetico, comprendere che, in senso ampio e non limitato alla sfera del verbale, ogni «fatto estetico» è un «fenomeno del linguaggio». E ciò accade non solo nella poesia dove, con una frase simile a quella che Sartre userà in *Che cos è la letteratura*, «lavoro sulla parola come su un oggetto», ma in tutte le arti, per esempio nella musica in cui

l'espressione, potere di comunicazione, si rivela come linguaggio manifestandosi attraverso segni.

L'espressività dell'opera, nella sua autonoma cosalità significativa, e «orientata verso lo spirito, con i fenomeni di concezione dell'opera, di ispirazione, di messa a punto dove il fattore personale, l'idea, sono predominanti» [59]. L'arte è quindi separata dal mestiere poiché è un complesso procedimento formativo di un oggetto artistico che ha un suo proprio specifico *stile*. Per usare le parole di Wölfflin, forse non estraneo, insieme a Fiedler, alle tematiche di Bayer, «ogni forma di *visibilità* ha come premessa un oggetto della visione e ce da chiedersi quanto l'una dipenda dall'altra» [60]. Quindi, come scrive Fiedler, «che altro è, in fondo, l'attività spirituale dell'uomo, se non un salvarsi continuo dall'eterno fluire del sensibile nella sfera delle forme fisse? E questa salvazione si compie nella figurazione artistica non meno che nella costruzione concettuale» [61]. Il ritmo sensibile dell'opera si organizza attraverso l'astrazione qualitativa in una forma artistica che, come afferma Wölfflin, «non accompagna sempre la vita solamente come un docile, uniforme strumento di espressione» ma «possiede un suo proprio sviluppo e una sua propria struttura» [62].

Bayer ha infatti un atteggiamento essenziale rivolto alla ricerca delle leggi qualitative dell'estetica, «analisi metodica del bello» in grado di discernere, all'interno delle singole arti del sistema, i problemi che si pongono con la presenza dell'opera da quelli che invece pone l'artista stesso: «bisogna dunque ordinare le arti secondo ciò che indica l'esperienza aperta, e ciò riunisce i materiali e i sistemi tecnici» [63]. Ogni opera d'arte è quindi il tracciato e la traccia di un'attività: l'oggetto bello è una traccia d'azione, una traccia di manovra» poiché il realismo operativo, processo produttivo del bello e di conseguenza dell'arte, indirizza su ogni oggetto artistico il suo segno, «il percorso immobilizzato di un'attività» [64], un'attività che va dall'opera d'arte agli aspetti e alle strutture, da questi alle categorie e solo in ultimo al suo nome in un procedimento comprensivo. Il problema «umano» dell'estetica come scienza, afferma infatti Bayer, non è sapere se ci sono delle leggi ma darsi da fare per trovarle, per riconoscere gli aspetti qualitativi dell'opera.

I vari aspetti e le costanti strutturali che in un'opera si sovrappongono e intrecciano danno origine alle «categorie estetiche», «qualità fondate» e «modi tipici» del sentire che sono «gli effetti diversi del potere messo nell'opera» e «i modi diversi in cui l'artista riesce nel compimento dell'opera» [65]. Il realismo estetico di Bayer nasce così, sin dal suo primo lavoro, con l'esame delle categorie, con la minuziosa descrizione delle caratteristiche essenziali, strutturali, metaforiche della grazia, del sublime, del bello e del brutto, del comico e via dicendo: analisi strutturale che, nella sistematizzazione delle generalità essenziali dell'artisticità, vuole soprattutto cogliere i livelli dell'espressività comunicativa dell'arte. Queste sono le realtà estetiche che, con la loro apparenza sensibile, comandano la nostra disposizione affettiva, l'attività stessa che è inscritta nell'opera e non si esaurisce nella sola contemplazione. L'arte, scrive Bayer, «è autenticamente solo attraverso una virtù operativa: l'opera è il bilancio stesso delle operazioni dell'artista» [66]. Il valore estetico nasce da questa «riuscita» operativa che organizza l'universo estetico attraverso le categorie. Il bello è un mondo omogeneo dove le categorie che formano l'universo artistico si presentano come un dato «sul quale la dialettica non può nulla, che si constata, di cui si descrivono i tratti, come delle specie o delle varietà botaniche. E' una realtà, come tutto ciò che resiste al pensiero e che gli impone dei contorni prestabiliti e predeterminati» [67]. Al di sotto di una categoria estetica definita vi è dunque «una costanza di strutture e di aspetti»: le categorie sono «qualità *fondate*» che «prendono il loro posto fra le realtà del mondo sensibile» [68].

In questa ricchezza di temi e analisi descrittive, comincia quindi a rivelarsi il «sistema» di Bayer. Dal punto di vista del soggetto, allora, le opere d'arte, nel loro porsi come strutture organizzate di fronte a noi, possiedono uno specifico «valore», che è appunto il riflesso nell'oggetto della soggettività. L'universo dei valori, scrive Bayer, è «il mondo dei nostri fini, lo schematico della nostra attività e, per così dire, la sua ideologia» [69], sempre relativa, tuttavia, non a colui che opera ma all'oggetto bello, all'oggetto riuscito. Si viene così ricondotti all'opera, alla sua presenza sensibile come un insieme, una combinazione di

regimi e aspetti, «modi strutturali» «che l'estetica individua e raggruppa sotto categorie omogenee»[70]. L'oggetto dunque, pur correlato di necessità a un giudizio soggettivo, non si esaurisce nel giudizio che il soggetto ne può dare: esso rimane «il termine di riferimento di tutte le predicazioni che ne faccio, e ogni predicazione deve essere commisurata alla realtà strutturale dell'opera» [71]. Il giudizio è un sistema di referenze al centro del quale è posto l'oggetto estetico, limite comune di tutti i nostri possibili giudizi su di lui, vera e propria «*adequatio mentis et rei*»: qui, nell'oggetto, si trova dunque «il senso dell'obiettività in estetica» [72].

Queste conclusioni sono, in definitiva, molto simili a quelle implicitamente presenti nell'*Esthétique de la grâce*: l'estetica è un *realisme opératoire* che ha come centro l'oggetto estetico, da Bayer identificato con l'oggetto bello e l'opera d'arte, nozioni che si identificano nel loro comune ricondursi alla nozione di «oggetto», concetto «aperto», schema espressivo e comunicativo, «messaggio» e idea che domina tutta l'estetica. Esiste infatti un linguaggio in ogni opera, «un mezzo di comunicare, di restituire un'emozione in cui l'oggetto è un termine di passaggio stabile e definito»: «la messa in chiaro della nostra emozione che è nell'oggetto, è un equilibrio intimo, trasmesso e ricomposto, filtrato un istante e captato per l'eternità in differenti sistemi» [73]. In questa «chiusura del cerchio» compiuta dall'oggetto e nell'oggetto il metodo che ha guidato la ricerca - la descrizione analitica, «fenomenologica» in senso aspecifico - sembra identificarsi con lo stesso «stile» di Bayer, accurato ma non pedante esegeta dei valori e delle categorie dell'opera secondo una tradizione che ricorda Taine, ma che in realtà appartiene a gran parte della saggistica filosofica francese [74].

Il metodo di Bayer ripercorre infatti linee polemiche comuni a gran parte dell'estetica «oggettivista» europea, che ha accolto la lezione del Positivismo ma che tende ormai a un suo irreversibile superamento. L'estetica scientifica deve infatti rifiutare tutte le metodologie preesistenti, dall'estetica «fisica» di Fechner allo psicologismo dei vari tipi di *Einführung*, dall'oggettivismo rigoroso, unilaterale di Uitz alla psicosociologia di Lalo, dai vari indistinti misticismi agli oggettivismi ingenui.

L'estetica, per Bayer, come realismo operativo, è l'esatto contrario di qualsiasi estetica mentale o dell'estetica «negativa» di Bergson. Il metodo deve così «aderire» all'oggetto, riconoscere che l'opera «è ciò che è», ovvero un multiforme «blocco di scrittura», un oggetto fabbricato, uno slancio creatore e un'intuizione rivista «da un'energia del dire», un «artificio dell'*homo faber*», «figlia dell'intelligenza e dell'industria» [75].

Gli avvertimenti metodologici che il realismo operativo offre all'estetica sono più volte sintetizzati dallo stesso Bayer in tre regole elementari: «1) Rigettare ogni estetica mentale; 2) Non porsi, in estetica, che i problemi che si pongono; 3) l'oggetto dell'arte è cosa visibile, non commentare che ciò che si vede» [76]. Si noterà, tuttavia, che il primo principio è soltanto negativo, rifiuto di estetiche idealistiche o psicologistiche ma non effettiva presa di posizione a favore di un metodo positivo; il secondo punto è poi un corollario del primo e un'introduzione al terzo: i «problemi che si pongono» sono quelli che riguardano gli ambiti «reali» della nostra vita spirituale, il mondo degli oggetti da un lato e i processi percettivi dall'altro. Il terzo punto, infine, con il suo richiamo alla «visibilità», contiene forse il vero e proprio insegnamento metodologico positivo, malgrado i dubbi che possono sorgere per la riduzione delle opere d'arte a «cose visibili»: dal momento che non c'è bellezza che non sia realizzata, che non sia «reale», compito dell'estetologo è in primo luogo descrivere tale realtà cogliendone, attraverso un processo di omogeneizzazione, il lato «qualitativo» [77], che pure, per il carattere «aperto» dell'estetica, sempre di nuovo sfugge e si ripresenta in nuovi aspetti, che, ancora, devono venire vagliati attraverso l'analisi e ricondotti nell'ambito della qualità. Ci si può chiedere, allora, se è veramente l'oggetto che, secondo Bayer, «vediamo» nell'estetica o non, piuttosto, la riduzione in «categorie» di quest'oggetto: come scrive U. Eco, la categoria «introduce un nuovo tipo di diaframma, un nuovo ben più immobilizzante schematismo tra esperienza diretta ed esperienza riferita; il linguaggio, diventato formale, ci fa conoscere la cosa solo attraverso il fantasma generico del predicato» [78].

Al di là di questi limiti intrinseci, dove si scorge una visione «predata» delle categorie e dei valori dell'oggetto, non costituen-

tesi con l'oggetto stesso - prospettiva che avrebbe avvicinato in modo ben più evidente Bayer alla fenomenologia - il realismo di Bayer ha avuto in Francia il merito storico di aprire la via alla considerazione della realtà specifica dell'oggetto estetico e delle sue categorie in connessione assiologica con il giudizio soggettivo. Già Lalo, secondo Bayer stesso, aveva conservato la nozione di valore e si era liberato dai vari miti dell'ispirazione e del genio: «il campo era ormai libero per un'estetica autenticamente epicritica, che intende conoscere i fenomeni attraverso le cause», anche se permaneva il rischio di sostituire all'opera una «statistica delle opinioni e ai valori la «borsa dei valori» [79].

La «dementizzazione» dell'estetica implica comunque una concezione «attiva» dell'arte, che genera nell'opera aspetti e strutture costanti rivelate all'osservatore da quelle qualità fondate che sono le categorie estetiche. La visione estetica, contrariamente a quanto sosteneva Bergson, deve quindi saper cogliere nella realtà fluente il suo frammento immobilizzato, carico di espressione nascente: «nello scorrere delle durate, un istante o un aspetto è all'improvviso prelevato come eminente, l'occhio artista lo eternizza; è tutto il meccanismo della visione estetica» [80]. Al di là di qualsiasi vitalismo o misticismo, Bayer ha riaffermato che l'opera d'arte è un oggetto del mondo, che ha la sua definizione nello spazio e prende le sue coordinate nel tempo: è un oggetto «estetico» che si impone con la varietà dei suoi aspetti ed effetti nella totalità dell'universo sensibile, che ha in sé una specifica struttura ritmica che appartiene sia agli aspetti dell'oggetto sia all'attività costruttiva e spirituale del soggetto. Tutto il problema dell'estetica di Bayer è infatti «condurre lo spirito più vicino alla realtà nell'interiorità dell'oggetto creato»: «per noi il fondo delle cose è estetico e l'estetica è il risultato delle metafisiche dell'intuizione» [81]. «Ogni valore estetico, continua Bayer, è per noi il centro di un problema operativo; ciò che bisogna cercarvi è il realismo particolare delle riuscite, e ciò attraverso un'investigazione dell'universo degli effetti» [82].

Il «formalismo», che deriva a Bayer dalla tradizione tedesca, e tuttavia integrato, come accade in Focillon e in E. Souriau, da una prospettiva dove «l'a priori» autostrutturantesi della «forma» e dello «stile» permea in sé, attraverso la «dialettica» dell'attività tecni-

ca, la totalità degli schemi «materiali-concreti» che realizzano l'opera. Come scrive Morpurgo-Tagliabue - il pensiero di Bayer implica un percorso «che va dal formalismo al contenuto, da un'estetica formale a un'estetica materiale, dagli schemi stilistici formali a dagli schemi emozionali, e di conseguenza a dei *valori*» [83]. La missione dell'arte è per Bayer rivelare il reale e se l'intuizione filosofica va più lontano dell'arte nella rivelazione diretta, «l'opera d'arte e il sistema del filosofo non sono per questo in misura minore traduzioni autonome dell'universo» [84].

L'estetica non è teoria della conoscenza ma teoria critica dell'oggetto, un espressivo «sistema degli oggetti» (per usare un'espressione di Baudrillard) che, prima di ogni considerazione politica, ideologica ed economica, vede in essi la traccia di un percorso e di un'azione, traccia che si rivela in quella che potremmo chiamare la loro «artisticità». Un'artisticità che Bayer tuttavia ipostatizza (o rischia di ipostatizzare) nella fissa obiettività delle categorie, predata di per sé significativa indipendentemente da una dimensione storica e dall'intersoggettività della ricezione. Allo stesso modo, l'importante nozione di valore, di cui pure è necessario recuperare la specificità di significato, non sempre appare con chiarezza sullo sfondo di una fenomenologia costitutiva dell'oggetto estetico. Bayer, infatti, ha ben compreso il fondamentale ruolo del soggetto nell'instaurazione del valore estetico, attraverso una serie di atti specifici riconducibili alla sfera del «sentimento», ma non sempre ha saputo porre in relazione, all'interno della tematica dell'oggetto estetico da costituire in quanto valore, i vari atti intuitivi - percettivi, memorativi, immaginativi - che, nella loro sintesi progettuale, costituiscono «l'ontologia regionale» del sentimento estetico. E' indubbio - e questo è il merito di Bayer in relazione alla fondazione di un'estetica fenomenologica in Francia - che abbia toccato tutti questi temi; tuttavia non sempre li ha saputi ordinare in una coerente costituzione assiologica - teorica e non critica o retorica - dell'oggetto estetico nei vari livelli della sua realtà - realtà in primo luogo intersoggettiva proprio perché carica di espressività significativa.

L'opera è in lui, come sarà in Dufrenne, un oggetto espressivo che apre un mondo autonomo irriducibile alla conoscenza

razionale: ma attraverso quali atteggiamenti soggettivi e intersoggettivi, attraverso quali processi genetici riesca a esprimersi il mondo dei valori e delle categorie dell'oggetto Bayer non sa dire proprio per difetti metodologici di fondazione del discorso. La sua stessa critica all'*Einfühlung* e al soggettivismo psicologico a essa collegata, non sfiora neppure di passaggio la possibile importanza di tale nozione, depurata da vizi «mistici» e puramente «sensibili-emozionali», per la costituzione del valore dell'oggetto, tematica che pure in Germania già avevano affrontato Geiger, Scheler e lo stesso Husserl (sia pure nell'inedito Manoscritto A VII del 1907).

Molti di questi rilievi critici, che possono trovare una loro giustificazione teorica, devono comunque tenere conto della particolare posizione storica non solo di Bayer ma dell'intera estetica francese: posizione che, volendo affermare l'autonomia scientifica dell'estetica e dell'oggetto estetico, tende in primo luogo a distanziarli dai dibattiti «classici» della (o delle) filosofia, pur rimanendo all'interno della sua terminologia e delle sue griglie metodologiche. L'estetica francese, e in particolare quella di Bayer, nasce così in opposizione alla filosofia bergsoniana e alle estetiche soggettiviste, su cui peraltro si erano «formati» durante gli studi universitari. Bayer, E. Souriau, il Focillon, H. Delacroix e molti altri ancora tentano di farsi portavoci e fondatori di una «nuova» estetica che deve opporsi non solo a Bergson ma a tutte quelle estetiche già formulate di cui Bergson è il massimo risultato, ovvero alle estetiche di Ravaisson, Guyau, Séailles e dei teorici dell'*Einfühlung*: la concezione bergsoniana dell'intuizione, come scrive E. Souriau, è soltanto «una promozione, nell'ordine della teoria generale della conoscenza, delle idee di questi estetologi» [85]. Idee che, sia pure contrastate, rappresentano il punto di avvio dei sentieri - spesso interrotti - dell'estetica francese contemporanea.

Bayer si pone quindi quale momento di cosciente ripensamento di alcuni dei principali temi dell'estetica dei primi trent'anni del secolo, mettendo inoltre in questione quelli che saranno i punti di maggiore dibattito per l'estetica (e la filosofia generale) almeno sino agli anni sessanta: la nozione di oggetto, il suo rapporto con il soggetto e l'inserimento di tale relazione in

un «abbozzo» di teoria costitutiva dove assumono rilevanza centrale da un lato la percezione e l'immaginazione nella loro funzionalità soggettiva e, dall'altro, la genesi degli «aspetti» strutturali dell'oggetto. Bayer, inoltre, non dimentica neppure le difficoltà del «linguaggio» dell'estetica di fronte a una realtà oggettuale - estetica e artistica - dove i linguaggi formano stratificati livelli di significato: temi tutti che costituiscono il «fondo» della particolare fenomenologia di Sartre, Merleau-Ponty e Dufrenne. Ciò non significa peraltro che Bayer si sia ispirato alla fenomenologia husserliana, scarsamente ricordata nei suoi scritti, anche perché Husserl rifiuta «una psicologia meramente descrittiva» o «una dottrina empirico-descrittiva delle essenze» identificando invece la fenomenologia con «lo studio delle possibilità ideali degli *Erlebnisse*» [86]. E' tuttavia ipotizzabile che la fenomenologia francese sia passata attraverso la lezione di Bayer divenendo, come scrive Dufrenne, «descrizione che ha di mira un'essenza, a sua volta definita come significato immanente al fenomeno e dato con questo» [87].

Note

[1] P. Guastalla, *Esthétique*, Paris, Vrin, 1925, p. 5.

[2] *Ibid.*, p. 61.

[3] *Ibid.*, p. 89.

[4] P. Guastalla, *L'esthétique et l'art*, Paris, Vrin, 1928, p. 8. In molti lati di Guastalla si vendono chiaramente le sue origini «positiviste»: una ricerca, quasi pedante, di tutti gli elementi che concorrono alla formazione dell'opera e che riguardano il soggetto che la afferra.

[5] *Ibid.*, p. 22.

[6] *Ibid.*, p. 39. L'estetica si occuperà delle arti solo per comprendere i modi attraverso cui ciascuna di loro può spiegare la bellezza.

[7] Tuttavia Guastalla, a differenza di Delacroix, parla soprattutto delle tecniche intrinseche a ciascuna espressione artistica senza comprendere il significato teorico generale della tecnica artistica.

[8] *Ibid.*, p. 201.

[9] *Ibid.*, pp. 202-3.

[10] *Ibid.*, p. 203.

[11] P. Guastalla, *Esthétique*, cit., p. 141 e p. 147.

[12] R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, I, Paris, Alcan, 1934, p. 327.

[13] *Ibid.*, p. 347.

[14] *Ibid.*, p. 435.

[15] *Ibid.*, p. 435.

[16] *Ibid.*, p. 435.

[17] *Ibid.*, p. 437.

[18] *Ibid.*, p. 470.

[19] *Ibid.*, p. 476.

[20] *Ibid.*, p. 515. In queste pagine di Bayer si trovano anche molti spunti che saranno in seguito sviluppati. Particolarmente interessanti sono le descrizioni che Bayer compie sul sentimento della natura, nel secondo volume dell'*Esthétique de la grâce*, pp. 489 sg., che si vedranno in qualche modo riprese nelle ultime opere di Dufrenne. Sulle fantasie relative all'acqua (II, pp. 507 sg.) Bayer ricorda invece le *rêveries* dell'acqua di Bachelard. Che i due si leggessero reciprocamente è peraltro indirettamente provato dai loro scritti relativi a Bergson ed al problema del ritmo.

[21] Il Manoscritto A VI 1 di Husserl si può leggere tradotto e commentato in S. Zecchi, *La magia dei saggi*, Milano, Jaca Book, 1984. Sulle differenze fra le posizioni estetiche di Husserl e quelle contemporanee della cosiddetta estetica fenomenologica si veda G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, Antenore, 1976.

[22] R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, cit., p. 531.

[23] *Ibid.*, p. 558.

[24] *Ibid.*, p. 562.

[25] *Ibid.*, p. 570.

[26] Si veda R. Bayer, *Histoire de l'esthétique*, Paris, Colin, 1961, pp. 281-290. Abbiamo per Bayer varie teorie genetiche del ritmo, in qualche modo fuse in Lotze. Vi sono poi teorie teleologiche o, più importanti, quelle psicofisiologiche così come quelle psicologiche e formaliste di Herbart e Zimmermann.

- [27] P. Guastalla, *Esthétique*, cit., p. 148.
- [28] G. Bachelard, *Intuizione dell'istante*, Bari, Dedalo, 1973, p. 46. Si noti che in quest'opera Bachelard cita *La gènese de l'idée de temps* di Guyau, segnale di una certa conoscenza del mondo degli studiosi di estetica.
- [29] G. Bachelard, *La dialectique de la durée*, Paris, Boivin, 1936, p. 5.
- [30] G. Bachelard, *Intuizione dell'istante*, cit., p. 97.
- [31] G. Bachelard, *Dialectique de la durée*, cit., p. 142.
- [32] G. Bachelard, *Istante poetico e istante metafisico* in *Intuizione dell'istante*, cit., p. 115 e p. 116.
- [33] R. Bayer, *Essence du rythme*, in «Revue d'esthétique», ottobre-dicembre 1953, p. 370.
- [34] *Ibid.*, p. 377.
- [35] *Ibid.*, p. 384.
- [36] R. Court, *Le Musical*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 205.
- [37] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, Colin, 1956, p. 8.
- [38] *Ibid.*, p. 14. Si noterà in seguito l'affinità con queste espressioni di quelle di Dufrenne.
- [39] *Ibid.*, p. 42.
- [40] U. Eco, *L'estetica di Bayer: la cosa e il linguaggio*, in U. Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, Garzanti, 1978, p. 89.
- [41] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 54.
- [42] *Ibid.*, p. 66.
- [43] M. Dufrenne, *La sensibilité generalisatrice*, in «Revue d'esthétique», n. 2 (aprile-giugno), 1960, p. 216 (Il saggio è ora pubblicato in M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie t.I*, Paris, Klincksieck, 1967)..
- [44] *Ibid.*, p. 216.
- [45] *Ibid.*, p. 221.
- [46] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 78.
- [47] *Ibid.*, p. 78.
- [48] M. Dufrenne, *art. cit.*, p. 223.
- [49] G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960, p. 415.
- [50] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 87.
- [51] R. Huyghe, *R. Bayer*, in «Revue d'esthétique», n. 2, p. 1960, p. 189.

[52] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 121.

[53] G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 416.

[54] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 130.

[55] *Ibid.*, p. 155.

[56] U. Eco, *op. cit.*, pp. 98-9.

[57] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 179. Se si considera che l'opera di Bayer è del 1956, ovvero di tre anni posteriore alla *Phénoménologie de l'expérience esthétique* di Dufrenne, si può qui vedere una polemica indiretta nei confronti di quest'ultimo, per il quale l'estetica doveva presentarsi come «estetica dello spettatore».

[58] U. Eco, *op. cit.*, p. 100 e p. 101.

[59] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 210.

[60] Wölfflin, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Milano, p. 475. Il formalismo tedesco si affermerà in Francia in modo piuttosto evidente. Anche per quanto riguarda l'estetica musicale, rappresentata in modo prioritario da G. Brelet (su cui si veda la conclusiva bibliografia), risente in certa misura del *Bello musicale* di Hanslick, anche se le sue indagini riprendono tutta una tradizione francese a proposito che va da Emmaflue fino a H. Delacroix, H. Bergson e G. Bachelard.

[61] K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, Milano, Minuziano, 1945, p. 163.

[62] Wölfflin, *Avvicinamento all'opera d'arte*, Milano, Minuziano, 1948, p. 63. Questo lato «strutturale» dell'estetica francese è ben evidente anche nella sociologia dell'arte francese e in particolare nella vasta e importante opera di P. Francastel, di cui si veda *L'arte la civiltà moderna*, Milano, Feltrinelli, 1959.

[63] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 216.

[64] R. Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, Flammarion, 1953, p. 109.

[65] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 223.

[66] R. Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique*, cit., p. 130.

[67] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 224. È qui evidente, e non solo per il richiamo alla botanica, l'influsso del positivismo ed in particolare di Taine, per esempio nella descrizione delle caratteristiche delle varie categorie estetiche. Il sublime

sarà allora direzionato verso il contenuto, in grazia verso la forma e la tecnica, il bello verso un equilibrio raggiunto fra le due precedenti categorie, il brutto verso una disarmonia naturale.

[68] R. Bayer, *Essai sur la méthode en esthétique*, cit., p. 185 e p. 187.

[69] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 231.

[70] U. Eco, *op. cit.*, p. 89.

[71] *Ibid.*, p. 97.

[72] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 264.

[73] *Ibid.*, p. 285.

[74] Benda criticherà violentemente questi modi di ricerca della filosofia francese (anche se non riferendosi, in particolare, a Bayer). Benda, anche se le sue origini culturali si trovano nei razionalismo cartesiano (da qui le sue feroci critiche al soggettivismo bergsoniano e all'estetica da questo derivata), fu in realtà soprattutto un polemista, fustigatore attento e aggressivo di qualsiasi atteggiamento di intellettuali e scrittori che fuoriuscisse anche parzialmente dai suoi canoni prefissati. A testimonianza sono le critiche rivolte a pensatori che, in apparenza, potrebbero sembrargli vicini, come Valéry, Alain o Bachelard. Particolarmente violento, anche se interessante per inquadrare ideologicamente il pensiero francese dei primi trent'anni del Novecento, è *La trahison des clercs* del 1927 (tr. it., *Il tradimento dei chierici*, Torino, Einaudi, 19762). Per comprendere come effettivamente molti intellettuali francesi tendessero al tradimento o abbiano di fatto tradito (nel periodo dell'occupazione nazista) si veda H. Lottman, *La Rive Gauche*, Milano, Edizioni di comunità, 1982. Bisogna tuttavia notare come gli «estetologi» non siano mai vittime dirette delle critiche di Benda: ciò è dovuto non a concordanza di opinioni ma alla loro, a volte sorprendente, autoesclusione dai vivacissimi dialoghi culturali che imperversarono in Francia sino alla seconda guerra mondiale.

[75] R. Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique*, cit., p. 36.

[76] R. Bayer, *Esthétique mondiale au XX siècle*, Paris, P.U.F., 1961, p. 99.

[77] La contraddizione implicita in questo passo è ben colta da U. Eco, *op. cit.*, p. 91.

[78] *Ibid.*, p. 95.

- [79] R. Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique*, cit., p. 126 e p. 127.
- [80] *Ibid.*, p. 77.
- [81] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 287.
- [82] *Ibid.*, p. 288.
- [83] G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 415.
- [84] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, cit., p. 257-8.
- [85] E. Souriau, *Art et philosophie*, in «Revue philosophique», 79, 1954, p. 10.
- [86] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Libro terzo, Torino, Einaudi, 1976, p. 847.
- [87] M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Milano, Lerici, 1969, p. 447.

Capitolo V

SOURIAU E L'INSTAURAZIONE



1 - Estetica e filosofia in E. Souriau



Souriau, come si sarà compreso dai frequenti richiami alle sue opere e al suo pensiero, rappresenta, per così dire, l'*esthéticien* per eccellenza, quasi un momento di sintesi e piena realizzazione dell'intero movimento dell'estetica francese, senza il quale, peraltro, la sua stessa personalità filosofica perderebbe vigore e prestigio teoretico. Vi è infatti, in lui, sia la tradizione razionalista e kantiana della filosofia francese sia un'attenzione non superficiale ai risultati del positivismo sia, infine, uno studio, spesso criticamente implicito, di Bergson e di alcuni testi della fenomenologia: il ritorno ai «fatti», intesi come le «cose stesse», è l'esigenza primaria della sua filosofia, l'esigenza di aprire un campo epistemologico che ponga nella finitezza il punto di partenza per l'estetica, nei fatti formalizzati e indicatori di trascendenza, nell'esperienza del vissuto come totalità esistenziale.

Come più volte egli stesso ricorda, Souriau, prima di essere estetologo, è filosofo poiché, a differenza di tutti i suoi predecessori, è la ricerca di una soluzione per il problema della conoscenza che l'ha condotto a meditare sull'arte, meditazione che, tuttavia, deve venire svincolata dal dominio filosofico per acquisire un suo proprio campo scientifico, per diventare «scienza estetica». Il problema che apre la strada a questa scienza è però indubbiamente il problema classico della filosofia, l'idea di verità; non una verità metafisica e assoluta - il principio Dio o il principio Uomo - ma la verità dell'essere nel suo instaurarsi, una verità che deve venire afferrata con un concreto «sforzo» umano, con un tentativo dell'uomo di cogliere le forme dell'essere - le forme «essenziali» - tondate nell'empirico in quanto dimensione virtuale dell'esistere ontico. E', in questo senso, un ritorno alle fonti, della filosofia e del conoscere: è il problema «del valore ontologico dell'atto di conoscere, quello della partecipazio-

ne del pensiero all'essere» [1]. Il pensiero e costruzione, atto tetrico, instaurazione di una serie di forme che svelano il senso del mondo, la stessa «instaurazione cosmica».

Al di là, dunque, di ogni antropocentrismo, Souriau considera il pensiero e le sue forme come fenomeni cosmici e assoluti, come un «cominciamento assoluto» che pone la realtà e l'uomo: il pensiero pensante, il Cogito, «e fattore e funzione di una realizzazione cosmica ideale dell'esperienza vissuta prima di divenire fattore e funzione della sua propria strutturazione e di quella delle cose» [2]. L'uomo è così al servizio del pensiero, che a sua volta è al servizio dell'Essere che si manifesta nel dato cosmico, nella forma. Il pensiero è ontologico, il pensiero richiede un compimento cosmico che è il compimento della sua propria verità.

Già da questa prima sommaria esposizione si comprenderà che la filosofia di Souriau è senza dubbio «inattuale» rispetto a numerose correnti filosofiche contemporanee, con le quali peraltro sempre rifiutò sia il dibattito sia la polemica. Tuttavia, se si guarda al di là del linguaggio, formatosi esclusivamente sui «classici» del pensiero filosofico, Souriau affronta, sin dagli anni venti, una problematica che tornerà anni più tardi nella fenomenologia francese, ovvero la costruzione di una conoscenza ontologica di fronte al mondo e alla realtà ontica che la pone. L'impresa di Souriau precede così quella di Merleau-Ponty nel *Le visible et l'invisible*, dove si tratta di cogliere e ristabilire l'ordine del vissuto e del fenomenico come fondamento per un ordine obiettivo.

Tale ristabilimento dell'intelligibilità del mondo come conoscenza ontologica di un dato ontico [2] è stata da Souriau intrapresa su vari piani, dove l'estetica occupa un posto indubbiamente privilegiato anche se, in ogni caso, è il pensiero a essere protagonista di una dialettica instaurativa in cui il «fare dell'arte si offre al pensiero filosofico come modello di una realizzazione del reale *nel e attraverso* l'opera» [3]. Il pensiero si rivela qui come «terrestre» le essenze platoniche sono state riportate sulla terra ed è quindi solo nel mondo sensibile che potremo ritrovare le forme, anzi una certa «virtualità formale», che funge quasi da terreno antepredicativo per le forme stesse. Solo il mondo sensibile ha infatti la pienezza dell'essere: «questo mondo di materie più le forme e di forme secondo le materie; questo mondo in cui

nulla è in potenza e tutto in atto» [4] e dove il pensiero è il «mediatore plastico» tra le forme e la materia.

Non è quindi l'io che genera esistenzialmente e ontologicamente i pensieri singolari ma sono tali pensieri che generano questo io, io che li abbraccia e che ne accetta sempre di nuovi: il mondo stesso si instaura in una dimensione coscienziale cosmica che precede il cogito e, anzi, lo fonda. La verità prima non è l'autocoscienza ma il pensiero, che, in quanto pensato, è «nunc cogitatur ergo quid est» o, meglio, «patefit ergo quid est», cioè l'evidenza che costituisce originariamente l'esperienza. Riduzione «esistenziale» che Souriau stesso dichiara essere l'esatta antitesi della riduzione fenomenologica [5], riduzione «che ristabilisce il fenomeno nell'autonomia del suo *apparire* esistenziale, anteriormente alla sua essenzializzazione come fenomeno *di* qualche cosa o *per* qualcuno» [6]. Il fenomeno acquista così la sua esistenza specifica rivelando la sua appartenenza all'essere: «è l'essere che manifesta la sua presenza spirituale ed incita il mondo a creargli un modo di esistenza o riflettere questa presenza»[7].

Vi è così un'esistenza «ontica», già data, e un'esistenza «instaurata» che è, in qualche modo, «inventata». Il primo è il livello dell'esistenza pura o di primo grado, l'aseità, per il quale la spiegazione migliore è ancora l'istanza eleatica «l'essere è», livello in cui la datità dell'esserci si presenta in tutta la pienezza del suo essere e in tutta la povertà di un momento non ancora cosmicamente instaurato. Il secondo grado dell'esistenza, l'esistenza «plurimodale» cosmicamente fondata, deve necessariamente riferirsi al primo grado, al mondo dell'esistenza data che, a sua volta, «ha bisogno delle esistenze di secondo grado per realizzarsi in piena esistenza terrestre (per compiere cosmicamente la sua intrinseca verità d'essere)» [8].

In questo processo instaurativo che porta a compimento il senso del mondo si inserisce in primo piano l'opera d'arte nel suo rapporto intrinseco con le operazioni dell'essere e del pensiero. Infatti, come Souriau scrive nell'*Avenir de l'esthétique*, la meditazione sull'arte è una conseguenza dell'esame del problema della conoscenza, di un discorso di filosofia generale. Le sue «radici» non sono, come sarà per la fenomenologia e come si notava anche in Bayer, nel «sentire» la bellezza di un oggetto

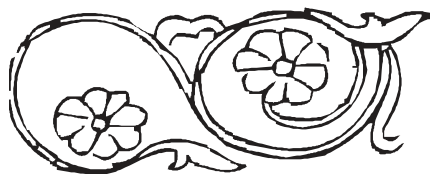
ma nel considerarla immediatamente come il risultato di una «fabbricazione», di un'instaurazione di forme secondo criteri che rivelano il carattere noetico dell'arte, senza permettere che una precostituita idea di Bello (come appare, per esempio, in Ravaisson) ne confonda il campo viziando la positività concreta del suo affermarsi come forma. Il Bello infatti, come avevano compreso molti pensatori inseriti nell'area del positivismo, non è una nozione «specificante»: «l'impressione del Bello deve qualificare e vivificare tutta l'estetica» ma «non può esserne l'oggetto» [9].

Il «patefit» implica così un movimento anaforico secondo il quale un essere tende sempre al suo più alto grado di esistenza: e la forma è la promozione anaforica, l'atto attraverso il quale il dato riceve un grado superiore di lucidità. Questo processo è chiamato da Souriau, invece che «creazione» o «invenzione», termini «compromessi» con la psicologia o la teologia, «instaurazione», procedimento che mira alla promozione di un'opera o di una forma che esiste con la sua propria realtà distinta e indipendente da quella di colui che l'instaura. L'instaurazione quindi «il movimento attraverso il quale l'uomo, se non crea propriamente parlando, scopre e attualizza certi tipi o morfemi preesistenti, compie ciò che la natura ha abbozzato o schizzato, in breve porta alla sua realizzazione ciò che dappertutto è incoativo» [10]. Dunque, in quanto instaurazione di una presenza, essa non governa solo l'uomo ma anche le cose e le cose che sono attraverso l'uomo, in primo luogo le opere d'arte. Se è vero, infatti, che l'artista sembra sedotto dalla forma in quanto archetipo o modello, è anche vero che la forma si libera all'artista sempre e soltanto come qualcosa di unico, di particolare, di individuale.

Da questi veloci cenni sulla filosofia generale di Souriau, peraltro poco nota ed ancor meno studiata fuori dalla Francia, già si comprende che il suo particolare «formalismo» non ha molti punti di contatto né con i vari «formalismi» europei (da Zimmerman a Wölfflin) né con la «vita delle forme» di Focillon, che giunge a conclusioni a grandi linee simili ma partendo da presupposti teorici del tutto differenti e comunque pur sempre legati alla realtà storica delle opere d'arte. Siamo quindi di fronte a un filosofo, addirittura a uno «scienziato» dell'estetica, che, pur presentando analogie con il pensiero di Bayer, Focillon,

Faure, Valery e Malraux stesso - e utilizzando come loro la nozione di «forma» - pone le premesse di un generale discorso «ontologico» che giunge all'estetica solo per un tentativo, complesso e articolato, di autogiustificazione.

2 - La conoscenza estetica



Si è già avuto modo di notare in precedenza che il pensiero di Souriau si caratterizza, in primo luogo, nella ferma opposizione teorica all'intuizionismo di Bergson e al soggettivismo «simpativo» di Basch, che rinunciano a una conoscenza razionale del dato a favore del coglimento del divenire delle sue qualità, vietando così la possibilità di «fissare» la datità formale dell'oggetto, che rimane per loro un 'incognita non ben definita, una realtà ineffabile che ricorda tradizioni mistiche e neoplatoniche. Lo scopo dell'estetica in quanto studio dell'instaurazione delle forme artistiche, non è quindi la ricerca dell'essenza assoluta di un Bello ideale né l'intuizione del flusso concreto del tempo come già di per sé estetico, senza ulteriori determinazioni ontiche dei gradi di esistenza in esso supposti: l'estetica deve invece essere una comunicazione reale con una realtà esterna che, a sua volta, comunica il suo essere.

La conoscenza delle opere d'arte è infatti, prima di Merleau Ponty e Dufrenne, già nell'*Avenir de l'esthétique* del 1929, una «conoscenza», la nascita simultanea dell'oggetto cosmicamente appreso e del soggetto che riflette sulla sua propria esperienza, ovvero dell'opera che viene costruita e del movimento dell'artista verso di essa:

«in questa prospettiva la conoscenza equivale a catturare l'essere con una forma (qui ancora una forma: contenuto metafisico, essenza d'essere, giunta all'essere da una dimensione intellegibile della realtà)» [11].

La forma dovrà così venire instaurata nell'opera non solo dal pensiero puro ma dalle altre forme che qui prende il pensiero, attraverso la mano, l'occhio, l'orecchio, la totalità dei sensi. Come per gran parte dell'estetica francese anche per Souriau l'arte è fare e il fare è atto, quell'atto integrale che è la natura, la natura nei materiali e la natura nell'uomo creatore. Ogni forma d'arte è quindi un processo e insieme il risultato di un processo che ha il suo inizio nel movimento percettivo. L'obiettività della forma è concepita sotto un modo di esistenza virtuale, dell'opera «da fare», che richiede d'essere portata al compimento della presenza: «perché l'opera si possa dire compiuta, basta una specie di analogia sufficiente dei due modi di presenza dell'essere da instaurare» [12].

Il sostegno teorico di questo processo instaurativo sarà, per Souriau, una «scienza estetica» capace di studiare la dialettica anaforica dei processi e delle categorie fondamentali del mondo dell'Arte: la creazione artistica è una promozione di esistenza, un instaurarsi della forma verso il grado di esistenza più «pieno». L'arte è instaurazione, è potenza instauratrice: il valore dell'opera, il sistema assiologico che la qualifica segue dunque e non accompagna l'instaurazione come fondamento. Dire infatti che l'arte è «l'attività instauratrice» significa che in essa sono presenti sia le operazioni pratiche che sboccano nella presenza di una cosa sia lo spirito che anima queste operazioni, una vera e propria «saggezza instauratrice».

L'artista è così all'origine di un «sapere», all'origine del rapporto inscindibile che lega l'arte alla conoscenza: «noi crediamo che il suo atteggiamento davanti alle forme del mondo non sia di gioirne ma al contrario di scrutarle avidamente e attivamente per prenderne conoscenza» [13]. La forma si offre dunque alla conoscenza e la reclama nell'arte, che né è l'organo, anche «nella sfera di quel prolungamento dell'arte che è in qualche modo l'estetica» [14]: l'estetica è conoscenza scientifica di quelle forme, esse stesse conoscitive, che fanno l'arte e che l'arte medesima promuove. Di conseguenza né le forme artistiche né l'estetica quale loro studio scientifico, rigorosa rivelazione della «saggezza instauratrice» all'interno della promozione anaforica, possono avere come correlato la nozione di Bello poiché la bellezza - se deve apparire - è il risultato di una «poieticità ar-

tistica, del suo instaurare uno stile e una forma nell'indubitabilità della loro presenza percettiva.

L'unica definizione possibile per l'arte è dunque connessa all'idea di cosa e al lavoro instaurativo che ne consegue: l'arte è l'Essere dove Materia e Forma operano dialetticamente in virtù della mediazione dello Spirito, è l'attività che mira a creare delle cose in quanto forme conoscibili radicate in un Essere, portatrici di una specifica conoscenza cosmologica.

La nozione di forma - che è il centro dell'esame scientifico dell'estetica - nasce dunque in relazione alla «cosa», cosa in cui bisogna riconoscere l'elemento propriamente «formale», ovvero l'insieme delle determinazioni del percepito in quanto tale, l'essenza sensibile che si attualizza nella percezione, e l'elemento «materiale», cioè l'insieme delle necessità che regolano l'attualizzazione del percepito. Se dunque lo scienziato mira a cogliere la «strumentalità» delle forme, l'artista compie, nell'instaurazione, l'esperienza della forma percependo il mondo sensibile nella pienezza della sua attualità, del suo «atto» che costruisce il *quid* della forma.

Il «lavoro» dell'arte è dunque «suscitato, controllato, finalizzato dalla *visione sia immaginativa sia percettiva della cosa determinata che deve uscire da questo lavoro*» [15], «cosa in quanto cosa», presenza che unifica in sé il formale e il materiale, punto d'incontro dell'intelletto e della sensibilità. Si compie così quella «riduzione» all'esistenza della cosa che per Souriau, nel volume *Les différents modes d'existence*, del 1943, è l'opposto radicale della riduzione fenomenologica dove, a suo parere, si perde la specificità esistenziale dell'oggetto. Quando invece l'arte, con la sua «logica», la sua saggezza instaurativa, compresa ed esplicitata dall'estetica, deve giustificare l'esistenza di una cosa singolare esteriore che, dal fenomeno-cosa alla cosa-forma mostra la necessità intrinseca alle azioni instaurative del pensiero. L'esistenza «piena», «trionfante» e «ardente» di tale essere singolare è il fine dell'arte in quanto fabbricatrice, fine che non viene raggiunto creando un contesto in cui domina l'una o l'altra fra le categorie estetiche: il sapere dell'arte «è come il fiore o il frutto di una riuscita o di un compimento» e bisogna dunque ben guardarsi dal confondere con una causa ciò che, come la qualità

o il bello, è solo un effetto dell'instaurazione artistica, un a posteriori che, malgrado abbia la sua importanza, fa parte di un «ritorno riflessivo» verso l'opera che non è in grado di definirla come forma instaurata.

Non c'è quindi, scrive Souriau, «alcuna necessità razionale di far uscire la realizzazione dell'opera singolare da una concezione prestabilita generale e astratta, da una designazione puramente qualitativa»:

«La generazione effettiva dell'opera d'arte non è mai un processo attraverso il quale un ideale si concretizza poco a poco, regolarmente, logicamente in una concezione sempre più dettagliata, sempre più positiva e infine capace di imprimersi nella materia, plastica e sonora» [16].

Ogni opera d'arte porta in sé, nella sua propria quiddità individuale, il suo valore, anche puramente affettivo: e ciò costituisce l'«oggetto-tema» con i vari sentimenti che suscita - oggetto che va differenziato dall'«oggetto-cosa», cui si dirige in primo luogo l'instaurazione della forma e, di conseguenza, la sua logica strutturale, logica complessa che rivela una serie di possibilità instaurative e una natura articolata e stratificata dell'oggetto nel suo relativo «autogenerarsi», nel suo statuto paradossale e rivelatore dell'essere.

L'opera d'arte è un'esistenza «virtuale», forse «inconcepibile» per l'uomo, condizionata comunque dalla cosmicità rivelata dalla sua forma, dall'espressività della forma che si appella sempre di nuovo all'artista e all'osservatore. Vi è una saggezza propria al pensiero costruttivo, «una specie di reciprocità felice fra il pensiero creatore e la virtualità della cosa da instaurare» [17]. La risposta dell'artista alla potenza domandante, che è l'opera da realizzare, a partire dall'abbozzo iniziale sino al momento finale, dà luogo a una serie di «giudizi esistenziali», ovvero a una serie di atti che, nel loro compiersi, rispondono al richiamo dell'opera e, giudicando se stessi, giudicano della forma che stanno instaurando. La prima preoccupazione dell'artista è dunque «nel delimitare, esistenzializzare l'Altro, la cosa da realizzare, pur rispettando l'indipendenza ontica delle sue intrinse-

che determinazioni d'essere singolare» [18]. La «verità» dell'arte è così il risultato «pieno» di un procedimento instaurativo che si compie nell'indubitabile presenza cosale e percettiva dell'esistenza singolare di un'opera d'arte, opera che richiede tale verità e la pienezza della propria esistenza attraverso la poieticità del fare che attualizza il giudizio dell'artista: «il 'fare dell'artista è un giudizio: la cosa *sarà* nella sua verità d'essere perché è questa stessa verità d'essere che la chiama per edificarla, per attualizzarla in esistenza singolare» [19]. Tale movimento anaforico si compie nell'opera d'arte realizzata, nella sua evidenza che è insieme definente e definita in rapporto alla copula del giudizio, giudizio che trova la verità dell'opera nel predicato e non nel soggetto ed è quindi, in conformità con i principi generali della sua filosofia, un giudizio ontologico che coglie nell'attività instauratrice la finalità ontica della forma dell'opera d'arte.

La verità che l'opera d'arte raggiunge non è quindi la verità propria alle scienze filosofiche e naturalistiche - una verità che si riferisce al rapporto soggetto/oggetto - ma una verità più profonda, più diretta, una verità che costituisce il cuore stesso dell'Essere e non è quindi mediata o relativa: verità che è resa luminosa dall'idea dell'arte e che la dialettica artistica rende di per sé soddisfacente senza alcun bisogno di richiami o appoggi esterni. L'arte è vera attraverso il lavoro dell'arte, la «cosa» artistica «è vera di una verità intrinseca fatta secondo l'arte, secondo la dialettica provata dell'azione instaurativa» [20], dialettica che permette di porre la cosa esterna nella sua trascendenza come funzione di un fare che è rivelativo dell'essere, dell'oggettività essenziale dell'essere. L'arte de finisce l'oggetto e l'instaura come presenza reale di fronte al pensiero: «l'arte cattura nella sua dialettica instaurativa ciò che sfugge all'architettura kantiana: la sostanzialità del fenomeno, la sua identità essenziale con il noumeno come principio formale» [21].

La creazione artistica ha così compiuto la verità dell'oggetto che instaura, una verità che non è «per» l'uomo ma una verità dell'essere e per l'essere: la «messa in opera» dell'essere, per usare il linguaggio di Heidegger, passando dal virtuale al reale esistente attraverso un processo che è quello del pensiero costruttivo. Ma l'accento non è posto, come accade invece in

Heidegger, sul problema generale dell'essere ma su quello particolare della verità singolare dell'opera d'arte, sul suo «essere fatta» come forma concreta. È quindi giusto notare, come suggerisce L. Vitry-Manbrey nel suo volume dedicato a Souriau, che l'estetica è il fondamento dell'epistemologia di Souriau che si forma «nel contesto di questa visione di una conoscenza estetica, come fondamento della conoscenza che partecipa all'essere» [22]. L'estetica, malgrado la sua specificità rispetto alla filosofia, riveste un ruolo importante nell'ambito generale della conoscenza ontologica; e infatti Lalo considerò il risultato più importante dell'opera di Souriau avere realizzato l'alleanza dell'estetica con la filosofia dal momento che «l'ispirazione instauratrice dell'artista è il tipo della rivelazione metafisica delle realtà assolute» e apre quindi alla filosofia «la realtà più profonda dell'ontologia» [23].

L'arte è realizzazione non di un essere indistinto ma dell'essere che diviene ed è opera tecnicamente costruita e concreta: è l'instaurazione nel suo farsi, nel suo divenire forma. Di tale forma l'aspetto più importante, anche se non esaustivo, è l'esistenza «virtuale», rapporto reale fra l'ordine dell'essere e quello della conoscenza. Le forme così compiute realizzano per Souriau uno sforzo cosmologico di architettura «costruendo lo spirituale *nel* cosmo, invece di lasciare che il cosmo svanisca nel suo intrattenersi con uno spirituale informulabile» [24]. È così evidente, ancora una volta, la polemica antibergsoniana: malgrado la comunanza di uno slancio ontologico produttore, la prospettiva di Souriau mira alla costruzione di un'esistenza formale cosmicamente realizzata mentre Bergson teorizza il suo impressionistico frantumarsi nel tempo durata. È piuttosto Merleau-Ponty, e in seguito Dufrenne, ad avvicinarsi, forse inconsapevolmente, al pensiero di Souriau quando afferma, nei suoi ultimi scritti, che l'Essere è ciò che esige da noi la creazione poiché noi stessi se ne possa avere esperienza. Allo stesso modo «tutto il pensiero di Souriau esprime una volontà di fondarsi empiricamente e, se si sforza di integrare al cosmo la spiritualità latente che ci porta l'evidenza del *patefit*, questa integrazione deve sempre compiersi attraverso esperienze positive e concrete» [25].

L'instaurazione è così un passaggio dal virtuale al concreto, da un'opera «da fare» a un'opera «fatta»: è un «tragitto» dove l'artista non è il demiurgo dominatore e ispirato ma un «lavoratore» che, nel corso del lavoro stesso, risponde alle domande dell'opera nel suo farsi, viene da essa «sfruttato» e ne cerca lo statuto ontologico, sempre fondato nell'esperienza dell'esistenza virtuale. L'atto ontologico è così dipendente dall'attualizzazione formale dell'esperienza anaforica - esperienza estetica che giustifica l'opera nella sua verità organica.

Si può quindi concludere che «l'intellegibilità determinata dal soggetto conoscente non è la ricostruzione ideale soggettiva di un'esistenza ideale obiettiva, ma la *costituzione dell'idealità nella percezione*»: ogni nostra percezione sarà sempre un'apprensione modale dell'essere «cioè un'apprensione regionale e limitata della realtà ontica» [26]. Vi è dunque un'esperienza originaria e indifferenziata - il *patefit* - che deve essere in qualche modo esplicitata attraverso un lungo lavoro instaurativo, che ha il suo modello nell'instaurazione artistica, processo genetico che porta alla conoscenza dell'essere, che, producendo un'opera, manifesta l'essere e lo rende ontologica-mente presente e anche concretamente percepibile. La percezione infatti rivela la «forma», significato reale e concreto (e non quindi platonicamente «ideale» o fenomenologicamente essenzializzato) che esprime gli aspetti sia spirituali sia materiali dell'oggetto. La conoscenza non è per Souriau il tentativo di stabilire un perfetto ordine ideativo, eventualmente fondato sulla sensibilità, ma è un processo che rende via via esplicita la percezione, superficie dell'essere in cui si incontrano l'attività riflessiva della coscienza e l'esperienza cosmica. Così, scrive Vitry-Manbrey, «il mondo della conoscenza e il mondo espresso nel suo aspetto percettivo, un mondo percepito modalmente, cioè in un'esistenza formale reale, ma riferita all'essere» [27].

La percezione estetica costituisce il modello di una genesi che pone un'esistenza cosmicamente realizzata come «predicativa» di una realtà che esiste su un piano che trascende quello della conoscenza. È dunque il predicato e non il soggetto che l'opera d'arte cerca di esprimere, opera che è così, nel suo stesso porsi, un giudizio. In questa rete di rapporti, non estranei alla fe-

nomenologia, fra esperienza e giudizio, l'arte si rivela sempre più come un insieme di atti che tendono a condurre l'essere dal nulla o dal caos iniziale sino all'unicità concreta della sua vera esistenza: atti che, pur riguardando anche l'aspetto esecutivo, traggono la loro natura soprattutto dallo spirito che li anima, «cioè esattamente dalle ragioni di tutti gli atti attraverso i quali si opera tale anafora», «sollevamento progressivo di un essere dal nulla all'esistenza piena» [28]. Ciò differenzia l'arte, fabbricatrice di cose, di esseri particolari che hanno l'esistenza per loro fine, da tutte le altre attività dell'uomo: e tale specificità inizia proprio sul piano del percepito.

La rilevanza centrale attribuita da Souriau alla percezione nella conoscenza delle cose può senz'altro avvicinarlo al contesto del pensiero fenomenologico, favorendo un incontro che, come scrive Dufrenne, «senza dubbio non è stato fortuito» [29]. Rispetto quindi ai possibili agganci ritrovabili in Bayer, legati alla descrizione delle strutture costitutive dell'oggetto, Souriau coglie in misura maggiore alcune esigenze generali della fenomenologia. Il suo pensiero, incentrato intorno alla nozione di essere, non vuole coglierne l'essenza metafisica ma i volti in cui si manifesta, le forme con cui si radica nel reale e nel pensiero empirico, i giudizi cui la sua presenza materiale da luogo. In questo senso la filosofia di Souriau si pone sulla «via mediana» - che è poi quella ricercata da tutta l'estetica francese - fra le tendenze «irrazionalistiche» e «ultrarazionali» della filosofia contemporanea; è un «nuovo organo» che «tenta di preservare il pensiero formale postkantiano da un imprigionamento all'interno di un mondo chiuso, conferendogli la missione di *esistere* attraverso rapporti reali e positivi con l'ordine dell'ontico - e di esprimere un'apertura sull'essere» [30].

Il pensiero di Souriau è valorizzazione della nostra esistenza attraverso Una realizzazione ontologica del cosmo, in particolare nell'instaurazione di opere d'arte. Tutto quanto esiste nel mondo esteriore -sia cosa o legge - troverà nel pensiero i suoi punti di appoggio:

«attraversando il mondo esteriore alla ricerca delle nature costanti che postulava il ragionamento deduttivo, ci troviamo necessariamente ricondotti al mondo del pensiero; è solo in esso, se ne troviamo, che troveremo dei stabili punti di appoggio» [31].

In questo mondo «formale» la nostra esistenza realizza altre esistenze che ci pongono nuovamente di fronte all'essere: e le realizza lavorando sulla materia, scoprendo in essa i dati cosmologici ché, con la forma percettiva, donano loro l'intimità del significato. Al centro del discorso di Souriau è quindi sempre il «pensato» ma in un senso «cosale», come un organismo semantico con una sua propria forma e struttura, con una realtà «personale» la cui organicità è paragonabile a quella dell'uomo [32].

3 - Arte e filosofia



Sarà ormai chiaro che la filosofia di Souriau non è nata come «estetica» ma in essa si è trasformata grazie alla nozione di «instaurazione». Con ciò egli si è liberato, come Bayer, da qualsiasi «estetica mentale» affermando con chiarezza che l'uomo deve rigettare il soggettivismo contemplativistico per incentrare il proprio interesse sul, l'arte, sulla produzione artistica, sulla poetica nel senso greco del termine [33]. In tutto l'arco della sua opera l'«avvenire dell'estetica» è nella comprensione dei procedimenti costruttivi dell'arte e non, quindi, nella descrizione delle forme e degli aspetti dell'opera. In questo senso l'arte è filosofia e la filosofia arte: entrambe, infatti,

«mirano a portare gli esseri, di cui l'esistenza si legittima da sé, attraverso una specie di dimostrazione evidente di un diritto all'esistenza, che si afferma e conferma per l'estrema realtà dell'essere instaurato secondo una certa dialettica tetica» [34].

La filosofia non può essere divisa in *theorein*, *poiein* e *prattein*, dal momento che c'è azione nella scienza e nell'arte così come ci sono scienza e arte nell'azione, oltre a numerosi rapporti «concreti» fra l'arte e la filosofia: la «simbiosi d'epoca», il valore paradigmatico, il rapporto «speculativo», la considerazione del filosofema come opera d'arte e la stessa vita specifica della filosofia dell'arte. Quest'ultimo punto conferma che «la filosofia non è isolabile, che deve sforzarsi di mobilitare, riunire, esprimere teticamente tutta una situazione del pensiero in un momento in cui sono valide tutte le testimonianze umane» [35]. Dalla filosofia Souriau pretende quindi non solo la ricerca dell'unità interna fra le sue parti ma anche una funzione formatrice e attiva che ne dimostri l'autenticità e il potere di costruire

una prospettiva per il futuro dell'uomo: lo slancio instaurativo avvolge la totalità dell'azione umana, quasi come fosse una trama unitaria delle espressioni, sia artistiche sia filosofiche, dell'anafora umana. Come l'arte, e con l'arte, ogni filosofia deve essere instaurativa:

«inizialmente è presa di coscienza del momento presente nella sua totalità umana, con tutte le sue ricchezze, tutte le sue deficienze, le sue aporie, le sue espressioni anche contraddittorie. Ma oltre a ciò essa deve cercare non soltanto l'impatto nuovo, inventivo, che oltre passerà tali aporie: a questo scopo potrebbe bastare l'arte; essa assume una responsabilità che l'arte non ha, quella di una promozione totale realmente anaforica che coordina il momento presente e il momento futuro secondo una gerarchia» [36].

L'arte progredisce in virtù di un continuo arricchimento alla totalità delle opere d'arte che, con linguaggio gnostico, Souriau chiama il Pleroma delle opere; ma la filosofia non può progredire solo aggiungendo nuovi filosofemi al Pleroma. Se così fosse la filosofia non si distinguerebbe in nulla dalle arti mentre essa «esige dalla nuova instaurazione una promozione, un avanzamento dalla totalità del Pleroma secondo un ordine che non è affatto temporale ma al quale il tempo deve poter sottostare perché il progresso sia anche un progresso dell'uomo nella sua esistenza reale» [37]. La funzione anaforica del filosofare tende così alla costruzione di una «grande opera»:

«l'ambizione di fare della filosofia l'arte suprema è la chiave della vera efficacia filosofica, perché tutto ciò che può rendere autentico il successo di questa ambizione, non soltanto constatata, ma compie il compimento della Grande Opera, al grado di esistenza del Pleroma» [38].

È evidente che tale nozione di arte - di arte «filosofica» - sorpassa il campo delle tradizionali «belle arti»; tuttavia tale ambito; «stretto ed esemplare», è per Souriau una parte non solo importante ma fondamentale di ogni filosofia riflessiva: è infatti l'emblema della promozione anaforica, dell'instaurazione del-

l'essere. «L'arte - scrive D. Formaggio - diventa dunque l'unica prova sperimentale di quella tecnica o architettura universale che dipende dal principio instaurativo o Arte pura» [39].

Viene così in luce anche la profonda differenza fra le estetiche di Bayer e Souriau, che Feldman accostava sotto la denominazione di «realismo razionalista»: là dove il primo tenta di fondare l'estetica come una scienza in grado di definire gli aspetti dell'oggetto estetico in strutture e valori, Souriau tende invece a considerare come un «ostacolo» la nozione di valore, per il suo carattere soggettivo, considerando l'estetica come una «poetica» che conduce la sua instaurazione reale e formale delle opere d'arte sul modello di un'Arte pura filosofica. L'arte è instaurazione di cose, di oggetti, di opere che vivono nella realtà del nostro mondo ma questa attenzione per la sfera della «cosalità», pur sottolineando una comune ispirazione di fondo con l'opera di Bayer, non permette un'identificazione perché è considerata in primo luogo il risultato di un procedimento anaforico. La cosalità della cosa instaurata è garanzia della materialità concreta all'interno della forma strutturata: ma il mediatore di questo rapporto non è uno schema sensibile bensì lo Spirito che informa la materia, il principio generatore dell'Arte pura, del Pleroma. Il lato «aristotelico» di Souriau viene così ben presto assorbito da quello «platonico» o, meglio, neoplatonizzante, per cui il possesso delle forme è «un assoluto e perfetto diletto dell'anima, con la sicurezza di attingere e possedere un Essere» [40].

L'estetica di Souriau è quindi, se la si applica al campo delle belle arti., una «poetica» ispirata e sostenuta dalla instaurazione filosofica; se invece si considera la filosofia come esplicazione dell'Arte pura, è allora tutta quanta questa filosofia a presentarsi come Estetica, in senso metafisico, come definizione dei principi ontologici del movimento instaurativo. Partendo così da Posizioni Opposte e conducendo il suo discorso con differente metodologia (ovvio è infatti il rifiuto dell'intuizionismo bergsoniano), Souriau è in definitiva giunto a conclusioni non in tutto dissimili da quelle di Bergson, fors'anche per il fondo che accomuna tutte le ontologie e per il simile amore nei confronti di alcuni aspetti del platonismo: come Bergson afferma implicitamente nella *Perception du changement*,

è l'intera filosofia a diventare estetica perché il compito del filosofare - che ha sempre un alone etico - è la rivelazione della verità profonda del reale.

In questo contesto, come ben comprese R. Bayer [41], le leggi e le categorie estetiche rischiano di porsi al di fuori dell'arte nella singola specificità delle sue manifestazioni assorbite dalla totalità del principio ontologico. A «salvare» tuttavia Souriau dal misticismo del Pleroma o dal monismo aspecifico di Bergson è proprio la nozione di «forma», che pure rappresenta il «quid» ontologico che anima le opere. Infatti la forma deve essere «instaurata» e ciò può accadere soltanto attraverso un processo di concretizzazione che esige lavoro e strumenti tecnici. Sul Souriau metafisico si innesta dunque il «fenomenologo» delle forme con accenti di descrittivismo Positivista. Sarebbe così un errore dimenticare il contesto in qualche modo «spiritualista» della sua filosofia: ma errore ben più grave sarebbe porre in secondo piano, ridurre alla sola ontologia filosofica, le sue ricerche sull'arte, che si inseriscono invece in modo quasi «naturale» nella tradizione del tardo Positivismo francese, proseguita da Lalo e Bayer.

Il lato «realista» di Souriau non è elemento secondario bensì costitutivo della sua estetica, che non è quindi solo «scienza dell'Arte totale» ma scienza che studia l'instaurazione delle forme artistiche concrete, i loro procedimenti poetici. In questo senso, come scrive G. Morpurgo-Tagliabue Souriau si ispira alla *Gestalpsychologie* e alle contemporanee filosofie dell'oggetto, a Ehrenfels, Meinong, Benussi, Koffka e Koehler: «le leggi dell'instaurazione adottate da Souriau sono dello stesso ordine delle *qualità formali* di Koffka e delle *forme fisiche* di Koehler: vi si ritrova la stessa tendenza al rapporto tutto/parte, all'omogeneo, al necessario» [42]. E le forme diventano quindi, grazie anche agli influssi del formalismo francese ed europeo, le opere d'arte nella loro storia, nel loro divenire.

La nozione di opera è, secondo Souriau, al centro della problematica dell'arte sin da quando Aristotele ne affronta il problema nella *Metafisica*; l'opera non nella sua staticità data ma in quanto collegata, come volevano Alain, Delacroix e Focillon, alla dinamicità dell'azione artistica. Certe «potenze» e strutture risultano così inerenti all'opera: opera che è, in primo

luogo, all'inizio della creazione, una potenza che interroga l'uomo, che richiede un compimento nella sua problematicità che si rinnova anche quando, finalmente conclusa, libera messaggi che gli autori stessi non avevano neppure concepito. «Dal punto di vista della poetica - scrive Souriau - è un fatto molto grande e molto importante che si constata constatando che il potere innovatore e instauratore può essere esercitato dall'opera stessa quando e interamente distaccata dal suo autore e in un modo che, molto spesso, supera e sorpassa le forze proprie di quest'autore» [43]. L'opera possiede infatti una «potenza ontica» che è la sua capacità di esistere intensamente e di esistere come un'esistenza giustificata. L'arte si rivela nell'opera come un dialettica della «promozione anaforica» che deve «conducerci verso un'impressione di trascendenza in rapporto a un mondo di esseri di cose che pone col solo mezzo di un gioco che ordina dei *quali* sensibili sostenuto da un corpo fisico disposto in modo tale da produrre degli effetti» [44].

L'artista può così instaurare un suo proprio «stile»: «il suo lavoro, in quanto lavoro *dell'arte*, è promozione di un sapere che è nel lo stesso tempo e indissolubilmente un poter fare, un *potere tecnico*: è una tecnica resa adeguata a ciò che l'opera dice» [45]. Discorso «tecnico», «empirico», «fenomenologico» e «positivo», come stato variamente definito, vicino comunque al mondo delle arti, delle forme e degli stili pur non annullando la metafisica intrinseca alla promozione anaforica nella sua tensione ontologica ma anzi affermando, in tale contesto, l'oggettività di un'opera che bisogna comprendere nella molteplicità dei suoi significati [46].

4 – L'avvenire dell'estetica e le arti



La maggiore parte della produzione saggistica di Souriau risulta dedicata all'estetica e al problema dell'arte, che comunque è presente in tutte le sue opere, dall'*Abstraction sentimentale* del 1925 alla *Couronne d'herbes* del 1975, cinquant'anni di ricerche appartate, «inattuali» che, pur portandolo a una grande fama nell'ambiente degli «estetologi», non gli sono valse quel successo «mondano» che in Francia ha arriso, dagli anni trenta sino a oggi, a pensieri spesse volte dubbiosamente vicini ai vari standards delle «industrie culturali». In una ricerca prodigiosamente ricca, e sempre vicina al mondo concreto di tutte le arti, tradizionali o meno, risultano particolarmente importanti per l'estetica due opere separate fra loro da quasi un ventennio, l'*Avenir de l'esthétique* del 1929 e *La correspondance des arts* del 1947, opere che peraltro riescono a completarsi in modo vicendevole.

L'avenir de l'esthétique, che ha come sottotitolo «saggio sull'oggetto di una scienza nascente», mostra sin dalle prime pagine che Souriau intende qui parlare di quell'estetica non «assoluta» che vive nella concreta instaurazione delle opere d'arte. Di conseguenza «non lasciare che la filosofia (non più che la storia dell'arte) comprometta l'Estetica è una delle idee dominanti di questo libro: l'avvenire dell'estetica è fra le scienze» [47]. L'estetica potrà così definirsi come «scienza delle forme», in Opposizione anche allo stesso formalismo infatti, per Souriau, le forme dell'opera d'arte «non hanno il significato che rivestono in Focillon, in Wölfflin o anche in Riegl e Dvorak. E gli le vede piuttosto come le 'presenze separate di un'unità, che raggiungono all'improvviso al di là della diversità fenomenica» [48].

Il problema dell'estetica, come già si è notato, è quello del significato cosmologico della creazione. «Creare - scrive Du-

frenne commentando Souriau - è per l'artista rispondere all'appello dell'opera, è dunque accrescere la densità ontologica del cosmo» [49]. In questo senso - e in tale contesto filosofico generale - Souriau deduce le prime conseguenze della sua iniziale asserzione specificando che: «1) Di tutte le speculazioni proprie alla filosofia dell'arte, pur interessando molti elementi, i soli che hanno valore scientifico sono quelle che riguardano lo stretto studio positivo della forma. 2) In qualsiasi ordine di problemi scientifici, ogni speculazione relativa alla forma è di natura estetica» [50]. L'estetica sta così all'arte come una scienza teorica sta alla scienza applicata corrispondente.

Bisogna tuttavia notare che la separazione tra «scienza estetica» e «scienza dell'arte» non giunge mai in Souriau su un effettivo piano teorico, come invece accadeva nella contemporanea *Kunstwissenschaft* tedesca. Siamo infatti di fronte soltanto a una separazione pragmatica tra le attività dell'artista (il cui compito è costruire delle cose) e dello scienziato «estetologo» che deve invece «conoscere» le forme. Di conseguenza, «l'estetica non canonizza le regole tecniche, non risolve in regole gli stati psichici dell'artista, non cerca le condizioni dello spettatore o del creatore ma cerca il suo posto tra le scienze col ritagliarsi nell'universo il suo dominio diretto» [51]. Tali operazioni, che sono invece tipiche, per esempio, nell'estetica di H. Delacroix, vengono sacrificate alla ricerca delle specifiche conoscenze immanenti dell'attività artistica, delle «forme» nella loro portata cosmologica, nella loro «vita» che rivela l'«architettura» cosmica. L'estetica come scienza non potrà così essere, nel senso di Dessoir, una ricerca di analisi metodologica e normativa sui vari livelli soggettivi e oggettivi della realtà estetica e artistica; e ciò anche se si afferma come un tentativo di cogliere in modo unitario, nel metodo e nella sua finalità gnoseologica, un mondo di «ricerche laboriose» che implicano la necessità «delle nozioni tecniche, di un linguaggio ben fatto, di esperienze esatte, di investigazioni che adattano pazientemente la ricerca al metodo, il metodo alla ricerca» [52].

In queste parole, in cui oggi potrebbe riconoscersi la «poietica» di René Passeron, è evidente che la rigosità del metodo è imposta dalla materia stessa, ovvero dall'arte che è una

forza instaurativa in cui operano forze stratificate che vanno metodicamente disvelate da una scienza specifica, dall'estetica. Essa avrà quindi come oggetto le arti e i loro materiali e come scopo teoretico il loro studio in «forme concrete» «al di là di ogni preoccupazione di apprezzamento qualitativo e di valore» [53]. Dunque per Souriau le speculazioni scientifiche inerenti al fatto artistico che si occupano in particolare delle connessioni con la psicologia e la sociologia, così come accade in Lalo, hanno validità scientifica solo se conducono «allo stretto studio positivo della forma» [54]. La forma è dunque un quid ontologico che «lontana dall'essere l'attività trascendentale del pensiero» è una «qualità inerente alla cosa», «una particolare quiddità per cui una cosa è quella cosa e non potrebbe essere un'altra» [55].

Lo studio scientifico delle forme, che costituiscono il «sapere» immanente all'arte, è diviso da Souriau in quattro parti - estetica pitagorica, estetica dinamica, estetica skeuologica e psicoestetica - che corrispondono a quattro classi di fatti ben specificabili, che Souriau esamina ed elenca nelle loro modalità «positive» con un'attenzione al loro aspetto fattuale che può ricordare Lalo o Bayer. È tuttavia da queste analisi, secondo la «classica» interpretazione di Feldman, che l'estetica francese acquista la vera consapevolezza della propria autonomia epistemologica riconoscendo nella «forma» una realtà complessa, in connessione a dati percettivo-materiali ma completamente autosufficiente, «cosmo» che si instaura indipendente da ogni giudizio assertorio o valutativo: la «cosalità» dell'arte diviene qui, per la prima volta, «scienza» delle forme che agiscono all'interno dei processi instaurativi. L'efficacia dell'azione dell'artista, scrive infatti Feldman, «non suppone sempre la coscienza della dottrina di cui è verifica e fondamento» anche se «la dottrina si elabora per via di riflessione sull'azione» [56].

Si può così notare che, se anche l'estetica è analisi e descrizione dei processi instaurativi, la sua scientificità si rivela nella ricerca del quid ontologico che ne costituisce la cosalità data e offerta alla percezione, unione di un elemento «formale»

«o, se si preferisce, quidditativo. che è l'insieme delle determinazioni di ciò che è percepito in quanto tale - il *to ti en einai*

- l'essenza sensibile così come si attualizza nella percezione - e di un elemento 'materiale' che consiste nell'insieme delle necessità che regolano il fatto dell'attualizzarsi del percepito» [57].

Al primo posto delle scienze delle forme si pone l'estetica «pitagorica», che tratta delle forme ideali, in un certo senso «matematiche» o «geometriche», operanti nei processi di instaurazione artistica, riferiti in particolare alle loro armonie spaziali. L'estetica «dinamica» studia invece le forme nei loro processi di dispiegamento spazio-temporale, quindi le forme «successive» che si presentano in movimento e, come nella musica, in «lunghezza di tempo». Nel campo delle scienze a queste forme corrispondono i procedimenti della chimica e della fisica. A fianco invece dell'astronomia, della geografia e delle classificazioni naturali si pongono le forme esaminate dall'estetica «skeuologica» che «tratta della forma delle cose, vale a dire di tutto ciò che una forma è in grado di definire nell'universo concreto» [58]. La «psico-estetica», che per Lalo e Delacroix aveva sostanzialmente completato ed esaurito il campo dell'estetica, costituisce qui solo quell'ambito che studia le forme psichiche nella loro varietà tipologica.

Tutte le forme hanno la caratteristica di essere «obiettive», nella misura in cui l'obiettività è un permanere, limite indeformabile che costituisce nel divenire un punto fermo sempre ritrovabile. Ma l'obiettività di queste forme, la cui analisi rigorosa potrebbe a prima vista ricordare la «scienza degli aspetti» di Bayer o addirittura un abbozzo di riduzione eidetica della complessa varietà delle forme artistiche, è essenzialmente nella sua stessa radicalità empirica; la testimonianza dell'unità cosmologica, dell'unità metafisica dell'Essere dove Materia e Forma trovano la loro necessaria mediazione.

Da un lato, quindi, le forme stilizzate rappresentano il pensiero puro della ragione, ma, dall'altro, la loro materialità ne caratterizza la specificità sostanziale, sottolineando che la logica delle forme non è affatto una logica formale, che le forme stesse non sono vuote categorie bensì materialità ordinata e strutturata. Le forme esistono nel mondo sensibile dove, aristotelicamente sempre si pongono in «atto» attraverso l'arte, «attività che mira a creare

delle cose in considerazione della loro propria quiddità o forma» [59]: è attività instaurativa che «coglie, filtra, ritiene e pone da lato» gli atti essenziali che strutturano una meditazione indirizzata al contenuto cosmico delle cose. L'idea di attività artistica, a differenza di quanto accade in Bergson ma anche in Brémond e Segond, «non deve essere contaminata dalle idee di contemplazione estetica, di estasi spettacolari, di giudizi soggettivi di gusto, di priorità data al sentimento del bello su quello del vero e così via» [60].

La filosofia e l'arte, nella loro comune essenza di «attività tetica», mirano a porre esseri la cui esistenza si legittima da se stessa, nel loro stesso «essere posti» secondo l'oggettività instaurativa di una dialettica tetica. Siamo quindi tornati all'idea centrale di «instaurazione»: instaurazione di un cosmo significante che ha in sé tutto il movimento della realizzazione spirituale.

L'instaurazione filosofica costruisce infatti una cosmologia dove, accanto alla Saggezza e alla Ragione, opera anche una *Sur-imagination* che rappresenta «il bisogno di andare verso il concreto, verso l'ultimo dettaglio, verso un modo di presenza che attesti particolarmente la sapienza del reale e che in effetti raggiunga il reale» [61]. L'immaginazione, in un ruolo che le è caratteristico nell'ambito del pensiero francese, è la «grande realizzatrice» e una «potenza d'informazione diretta», plasmatrice del reale che sottomette il sogno, la ricchezza del *rêve*, alla necessità di concretizzarsi, di precisarsi, di rivaleggiare in lucidità con il reale, di diventare esso stesso reale: come in Alain, in Delacroix e, successivamente, in Bachelard, il sogno fantastico non è soltanto un vaneggiamento soggettivo ma un atto costruttivo legato all'oggettività della materia; è, kantiana-mente, un «libero gioco» dell'immaginazione ma un «gioco» che costruisce forme, ovvero le chiavi dell'esistenza, e che mostra la filosofia come «ragione poetica», Arte pura, saggezza instauratrice: nel, «gioco delle forme» l'elemento formale e quello materiale, incontrandosi, costituiscono l'essere nell'attività spirituale dell'Instaurazione, essere che si incarna necessariamente in una Materia, una «realtà esterna» che deve sempre essere formata e che è essenziale per l'attività artistica.

L'instaurazione, pur nel suo indubbio divenire poetico, non può tuttavia dirsi una compiuta teoria della creazione artistica

poiché in essa manca un consapevole ripensamento teorico delle possibilità intrinseche all'operare tecnico. La sua concezione, scrive Formaggio, «appare limitata, oscillante tra la più generica riduzione della tecnica a precettistica, pratica di mestiere, o la prospettiva, naturalmente da respingere, di una scienza delle leggi fisiche applicative dell'operare artistico, a puro scopo didattico» [62]. Il «contemplativismo ontologico», il platonico «realismo delle idee» che percorrono il pensiero filosofico di Souriau sembrano quasi impedirgli - nel campo dell'estetica quale meditazione teorica sul compito dell'artista, «esistenziale le forme in una cosa» -, un'adeguata comprensione dei procedimenti tecnici in atto. Tuttavia, «prescindendo dagli sfondi platonizzanti che tendono ad immobilizzare in entità metafisiche le: forme (...), il sistema di Souriau svela l'implicita coincidenza dell'operare tecnico con l'operare artistico e l'essenzialità della tecnica come unica via di mediazione tra l'infinito possibile ed il reale, determinatissimo presente». E ciò malgrado la ricerca di Souriau non sia stata in grado di passare «dalle forme formate ai processi formanti ed autoformativi» poiché il suo sapere estetico, spesso solo contemplativo nel rivolgersi verso le forme, «non dice assolutamente nulla del fare e del farsi dell'arte» [63].

Il contemplativismo stesso che rischia di minare alle radici la prospettiva instaurativa è forse anche la causa prima della mancata differenziazione fra oggetto estetico (contemplato, intuito, percepito) e l'opera d'arte storicamente costruita all'interno di un campo dove si intersecano numerosi «saperi» oltre che norme, valori e funzioni ad essi relativi. La forma instaurata appare invece spesso identificarsi nell'ambiguo statuto di un'opera d'arte contemplata come prodotto di un'instaurazione artistica che conduce un essere «dal nulla o dal caos iniziale sino all'esistenza completa, singolare, concreta che si attesta in indubitabile presenza» [64]. E questa presenza formale - il risultato e non il processo genetico - è forse, almeno a livello analitico, il principale interesse dell'estetica di Souriau. Egli infatti sottolinea la cosalità reale e significativa dell'opera nella sua presenza *hic et nunc* ma non dice come l'arte compia, guidi e orienti l'opera stessa mettendo così da lato, sia pure

solo implicitamente, il problema della creazione artistica per approfondire la ricchezza cosmologica della forma instaurata.

Il punto di partenza - nell'*Avenir de l'esthétique* come nella *Correspondance des arts* - è comunque la «saggezza instauratrice», ovvero «l'acquisizione intuitiva e il possesso, l'uso attivo e concreto di un sapere direttivo, che veda da lontano le conseguenze future e le armonie di un insieme, non escluda né la potenza né l'amore» [65], nei suoi processi di fabbricazione. Su queste basi Souriau vuole scoprire, per la comprensione generale dell'arte, «ciò che è comune a una sinfonia, a una cattedrale, a una statua e a un'anfora; quel che rende paragonabili la pittura o la poesia, l'architettura o la danza» [66]. Non il bello è quindi al centro della scienza estetica ma un principio essenziale, una Forma instaurata in una serie di processi concreti, in una catena di opere d'arte di cui sarà necessario, come già voleva Diderot, determinare differenze e analogie, «una specie di parentela». Estetica comparata sarà così quella disciplina «la base è confrontare fra loro le opere, così come le tecniche, delle differenti arti (come pittura, disegno, scultura, architettura, poesia, danza, musica, ecc.)» [67].

Al centro dell'estetica si pongono quindi gli oggetti, le opere d'arte: ciò che è il risultato concreto dell'instaurazione artistica, quel «dato cosmologico» che possiede un suo proprio universo e che è all'origine dell'universo «vero» dell'Essere. L'opera d'arte - ogni opera d'arte - è un «essere unico» che possiede multiformi modi di esistenza, una pluralità di piani esistenziali che vanno fenomenologicamente indagati per disvelarne il significato profondo e l'intrinseca finalità, diremmo quasi le sue «sintesi estetiche».

Souriau, che sin da giovane aveva conoscenza dei testi di Husserl, e che quindi non ignorava i principi fondamentali delle genesi costitutive della fenomenologia, tenta, pur in un differente contesto storico e teorico, un'analisi «esistenziale» dell'opera d'arte che a volte richiama analoghi tentativi di scuola fenomenologica [68]. Il primo livello sarà costituito dall'esistenza «fisica» dell'oggetto, nella cui corporeità materiale l'opera «comincia a esistere della sua esistenza positiva e veritiera» [69]: e tale fisicità è propriamente, una «regione», la base costi-

tutiva materiale su cui si edifica ogni oggettualità nel suo essere «cosa corporea». È questo il «materiale dell'arte», ciò che le offre la presenza sensibile e un'oggettività «bruta» e indeterminata permeata soltanto da un «gioco» di qualità sensibili che si offrono al creatore o allo spettatore.

Un'opera non è tuttavia costituita solo da tale «gioco di apparenze sensibili» «la cui presenza ha titolo di pure apparenze, di pure qualità sensibili»: c'è, per tutte le opere d'arte, uno statuto esistenziale che è quello del fenomeno, e specialmente dell'apparenza ai sensi» [70]. A questo livello l'opera si specifica come costituita non dall'ordine soggettivo delle sensazioni bensì da una serie di qualità sensibili che ne caratterizzano l'esistenza fenomenica nei confronti di quella fisica su cui è fondata. I *qualia* sensibili si strutturano qui «in un sistema definito e organizzato» [71] o, meglio, è l'arte stessa a organizzare le qualità sensibili e le entità fenomeniche di cui si serve. Se quindi, in riferimento all'esistenza fisica, un colore di un dipinto veniva considerato solo nella sua quantità elementare, nella sua *extensio* indeterminata, esso diventa nell'esistenza fenomenica una «essenza sensibile», un «atomo qualitativo» che specifica la realtà particolare dell'oggetto. Questo primo livello di organizzazione in sistema delle qualità sensibili, per esempio l'accordo fra colori in un dipinto, non esaurisce tuttavia la realtà complessa dell'opera.

I *qualia* riescono a organizzarsi solo in un'esistenza «reica», dove l'oggetto è rappresentato con un suo preciso significato: «i fenomeni del colore, della luminosità, dei dispositivi formali - scrive Souriau - evocano una cosa assente, ma di cui mi obbligano a formare un'idea a metà strada fra l'immaginazione pura e la presenza concreta» [72]. Questa «finzione» e «illusione» collettiva è particolarmente evidente nelle arti dette «rappresentative» dove allo spettatore si offre un intero mondo, un mondo «nuovo» che allude a uno spettro di significati rinchiuso in ciò che appare. Per quanto riguarda peraltro le arti non rappresentative, per esempio la musica, anch'esse non possono venire considerate semplicemente un puro gioco di combinazioni qualitative: «noi la sottomettiamo a una serie di interpretazioni più o meno *fabulantes*, che mettono in gioco delle forme improntate al nostro sistema ordinario di percezione degli oggetti rea-

li» [73] e die ci permettono di inerire sino in fondo al loro significato unitario.

È sul piano dell'esistenza cosale che è possibile, per Souriau, dividere le arti in due grandi gruppi,

«il gruppo delle arti dove l'universo dell'opera pone degli esseri ontologicamente distinti dall'opera stessa; e quello delle arti in cui l'interpretazione cosale dei dati interpreta l'opera senza supporvi un'altra cosa oltre a se stessa - in ogni caso questo piano è solidamente occupato da tutte le arti e fa ugualmente parte del loro svolgersi esistenziale» [74].

Ciò significa che, attraverso l'esistenza reica, si è condotti al coglimento del «sistema delle arti» nella sua completezza, fine cui tende, in ultima analisi, l'intera estetica di Souriau in quanto «scienza». Se infatti, nell'esistenza fenomenica, Souriau aveva cominciato a presentare quelle qualità sensibili che come linea, colore, volume, voce, movimento, luce e suono «giocano» in un oggetto, ora, nell'esistenza cosale, le organizza in una rappresentazione [75] che, kantianamente, diviene il principio di interna divisione del «cosmo» delle arti. Ma prima ancora del «sistema» - su cui si dovrà tornare - il livello cosale mostra anche, come riaffermerà Dufrenne, che la vita di un'opera d'arte non può esaurirsi né nella sua materialità cosale né nell'organizzazione dei suoi aspetti sensibili. Tuttavia non è sufficiente neppure la raggiunta consapevolezza della «semanticità» dell'opera, della sua indubbia «significanza»: vi è infatti un'ulti che Souriau chiama «trascendente», che è l'orizzonte comunicativo ed espressivo in cui l'opera autonomamente si inserisce, trascendendo, appunto, la sua fisicità e i qualia sensibili che la costituiscono in quanto rappresentazione di un oggetto.

L'opera d'arte occupa, in tutta la sua profondità, la totalità dei quattro piani esistenziali formando un solo essere, un essere unico, reperito, per così dire, a livelli diversi, su dei piani di cui ciascuno ne offre solo un'immagine parziale e insufficiente [76], piani che sono fra loro in molteplici, se non innumerevoli, corrispondenze e correlazioni. L'opera d'arte è quindi considerata

come una «forma ontologica» dinamica sempre legata ai suoi compiti operativi e agli attivi rapporti con lo spettatore: l'arte si realizza

«nel condurci verso un'impressione di trascendenza in rapporto a un mondo di esseri e di cose che pone con il solo mezzo di un gioco concertato di *qualia* sensibili, sostenuto da un corpo fisico, prodotto per la produzione di tali effetti» [77].

La definizione dell'arte deriva quindi dall'analisi dello statuto esistenziale delle sue «forme», dalla reale determinazione della loro struttura e dalla loro funzione operativa all'interno della realtà generale dell'opera, essere unico che accanto alla cosalità materiale e «reale» si circonda a ogni momento di un cosmologico affiato metafisico. Ed è proprio questo «affiato metafisico» che non convince R.Bayer: «una tale ontologia della presenza -scrive infatti - ci presenta l'opera d'arte in modo troppo vago e ci dice troppo a suo proposito: non sapremo così, dell'oggetto artistico, niente di preciso, e soprattutto niente di specifico, attraverso questi quattro statuti» [78]. Se quindi per Bayer una definizione generale delle strutture dell'opera sarà necessariamente generica non riuscendo a coglierne gli aspetti costitutivi, i valori intrinseci e le determinazioni categoriali, o comunque rinchiudendoli, attraverso la comparazione, nel vago ambito psicologico delle «similitudini», per Souriau invece i quattro livelli esistenziali sono «i punti cardinali» dell'opera rivelati dall'esperienza artistica stessa, elementi sufficienti «per dare al cosmo dell'opera d'arte una ricchezza strutturale semplificata, stilizzata, organizzata» [79].

5 - Il sistema delle arti

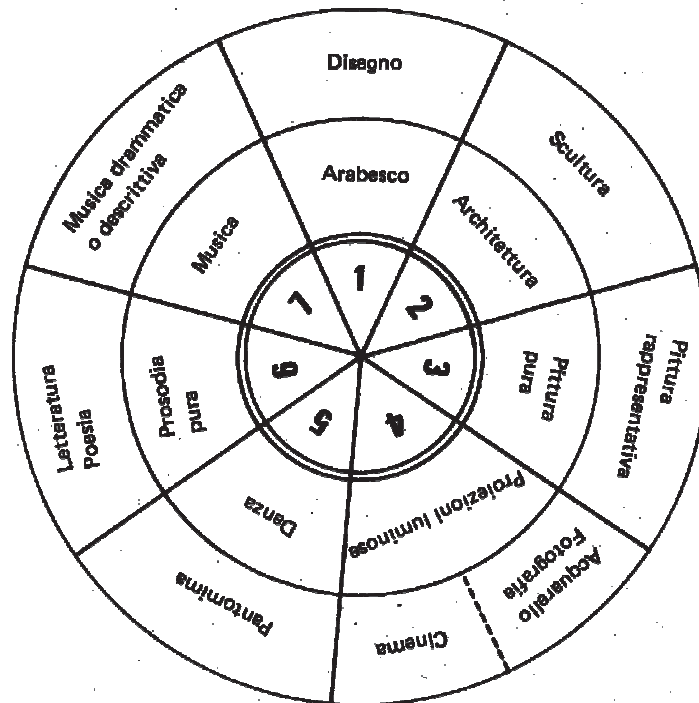


Dopo lo «storico» sistema delle arti di Batteaux, ripreso e reso universalmente noto dalla *Critica del giudizio* di Kant, l'intento sistematico ha avuto in Francia un ruolo non secondario negli studi di estetica anche all'interno del Novecento stesso. Si sono così avuti, per esempio, il tentativo di V. Basch, chiaramente influenzato dal suo soggettivismo, di classificare le arti sulla base dell'immaginazione o, all'opposto, il sistema di Alain, la cui distinzione fra «arti solitarie» e «arti di società» deriva da un attento esame delle «materie» che nelle varie arti sono plasmate da un'immaginazione poetica. Questa attenzione per i materiali all'interno del sistema è presente anche in Souriau, che la considera un buon punto di partenza per considerare il rapporto fra l'arte e le arti senza lasciarsi fuorviare da un generico asservimento a principi generali quali il vero, il bello o il bene.

È comunque «sospetto», dopo le rivoluzioni progressive dell'arte contemporanea, e in Francia dopo il surrealismo, il tentativo di rinchiudere le arti (e quindi le opere) in un ontologico circolo sistematico, anche se rinnovato, per finalità e canoni, rispetto ai suoi podromi settecenteschi. Ci si può infatti domandare quale sia l'utilità (o comunque la funzione) per la comprensione teorica della processualità delle arti coglierne alcune proprietà solo in apparenza stabili e definite ma di fatto sempre di nuovo superate non solo dalla storia della disciplina ma dalla stessa storicità significativa dell'opera. Oggi, come scrive E. Migliorini, «l'arte si ribella al sistema, s'impadronisce del negativo, opera sotto il segno della sottrazione, del rovesciamento, della fuga» e il sistema dunque «con i suoi sottosistemi di poetiche, di tecniche, di consuetudini, pur continuando apparentemente a restare in vita, a mostrare buona salute nelle sue manifestazioni ufficiali, è minato da una corrosione inter-

na, da una nascosta (ma non tanto) contestazione, che lo porta in crisi con tutte le sue belle certezze» [80].

Il sistema di Souriau non sfugge e non può sfuggire a questa critica di fondo. I suoi meriti, che pure esistono, vanno quindi considerati solo in relazione ad altri sistemi, ancor più categorici e totalizzanti. Souriau tende invece a superare la distinzione fra arti maggiori e arti minori, spaziali e temporali (presente, per esempio, nel sistema di Dessoir), figurative o della parola sottolineando invece, in una circolarità che simboleggia il movimento dell'Instaurazione, ovvero dell'Arte, la sola differenza fra arti di primo grado (non rappresentative) e arti di secondo grado (rappresentative). Il sistema appare quindi come uno strumento «interno» al mondo dell'arte che permette una migliore comprensione delle forme artistiche e delle loro corrispondenze. Perché ciò potesse compiersi, afferma Souriau, sono intervenuti «tutto un insieme di condizioni empiriche, di abitudini, di possibilità agogiche e ritmiche, di necessità o di convenienze sia tecniche sia sociali, in breve, la storia e le condizioni abituali e pratiche dell'attività umana» [81].



**1. Linee; 2. Volumi; 3. Colori; 4. Luminosità;
5. Movimenti; 6. Suoni articolati; 7. Suoni musicali**

Questa serie di faticosi processi ha come scopo ridurre la lista degli elementi impiegati nel sistema alle sole forme pure della linea, del volume, del colore, del chiaroscuro, del movimento, della voce articolata e del suono puro. A partire da questi sette elementi e da; una loro ulteriore divisione si otterrà per Souriau il sistema delle arti, la cui lettura specifica non presenta grandi difficoltà.

Le arti rappresentative (disegno, scultura, pittura, cinema, pantomima, letteratura, poesia, musica descrittiva), ciascuna delle quali è collegata a uno degli elementi formali puri, si fondono sulle arti non rappresentative, rispettivamente arabesco, architettura, pittura pura, giochi di luce, danza, prosodia e musica.

Anche se alcune di queste «arti» non sono propriamente tali (per esempio le proiezioni luminose), per Souriau è importante che tutte rinvino comunque ai diversi *qualia* o principi sensibili, *qualia* che, come scrive MorpurgoTagliabue, «si incontrano già in parte nei trattati figurativi del Rinascimento (L.B. Alberti, Leonardo, Dolce), in parte anche nella critica formalista moderna (Hanslick, Wölfflin, Berenson)» [82].

Il fatto che il sistema di Souriau ignori le gerarchie e le compartimentazioni delle «arti belle» non significa che costituisca una vera propria «novità», anche se Huisman lo considera una «rivoluzione fondamentale» e Souriau stesso lo definisce «il centro e il cuore d tutto il nostro lavoro» [83]. Si vedrà facilmente, infatti, che si riproducono, malgrado la circolarità, le divisioni di Dessoir fra art spaziali e arti temporali e quelle kantiane fra arti figurative e dell parola. Nuovo è forse soltanto il tentativo di mostrare, attraverso il sistema, «l'espressione concreta di tutto l'insieme organico che forma questo pleroma delle opere d'arte» [84] e, da qui, le loro più profonde corrispondenze, sia «verticali» (fra l'arte pura e la corrispondente arte non rappresentativa) sia, per così dire, «orizzontali» fra le arti del medesimo grado: esigenze che soddisfano dunque sia il «descrittivismo» positivo (se non positivista, a tratti) di Souriau teso verso le classificazioni, sia la struttura metafisica di base della sua filosofia, sia la riduzione «fenomenologica» dell'arte a elementi di carattere eidetico, sia, infine, la determinazione, d'ispirazione formalista, a definire l'arte attraverso *qualia* sensibili che abbiano i caratteri della concretezza e della «visibilità».

Souriau dimostra così che l'ampio campo dell'arte «de-borda enormemente le belle arti» mantenendo tuttavia «un medesimo slancio, una medesima azione, una medesima natura, un medesimo spirito» [85]. È una potenza «cosmogonica e ontogonica» che va oltre le regioni della sensibilità e dell'attività cosalmente organizzatrice (cioè percettiva) dell'uomo pur affermandosi come «l'espressione di una messa in ordine della sensibilità percettiva umana, attraversata dalle linee di forza dell'azione instauratrice» [86].

È quindi sulla base della stessa instaurazione, della «comunanza» dello slancio instauratore - un *élan* i cui frammenti

non si dissolvono progressivamente, come nell'esempio bergsoniano dell'*Evoluzione creatrice*, ma costituiscono positive realtà formali - che Souriau compie analisi comparative fra le singole arti inaugurando un tipo di indagine «sull'oggetto» che avrà grande fortuna nell'estetica francese sino a trasformarsi, e ve ne sono oggi alcuni esempi, in un esame critico delle opere, dove la sospensione di qualsiasi giudizio assiologico è accompagnata anche da una indifferenza per i suoi significati teorico-filosofici e quindi per le regioni materiali in cui si inserisce e per le funzioni intersoggettive che esplica [87].

Il sistema delle arti e il suo diderotiano desiderio di afferrare connessioni e corrispondenze esistono tuttavia, per differenziarli da un analogo comparativismo positivista, solo all'interno di un più ampio sistema cosmologico: ogni opera d'arte pone un universo, un mondo artistico che a sua volta pone apparenze ed esseri. Mondo che vive nella realtà dei dati oggettivi, storici, geografici, culturali, ecc., ma che pure li trascende così come si affranca da un'altra sfera con cui è in diretto contatto, dal mondo formato dalle strutture psichiche, soggettive e interiori, il mondo del *rêve*, del «libero gioco dell'immaginazione». L'arte non può così venire ridotta, in polemica con molte correnti estetiche contemporanee, né alla storia, né al sogno o all'illusione, né alla sua fondativa struttura sensibile: il mondo dell'arte è essenzialmente autonomo e tale autonomia deriva da un processo di instaurazione «spirituale e cosmico». Non si da infatti instaurazione estetica, scrive Souriau, «senza una deferenza ispirata, inventiva e zelante verso certe norme eterne, universali e perenni di architettura e d'armonia. di nobiltà, di grandezza e di pienezza significante (...). Non si da accesso all'esistenza sublime, in tutta la sua autenticità, senza una giusta risposta alle questioni che essa pone a ciascuno dei gradi che ci conducono, senza un compimento totale delle sue condizioni, senza una progressione regolata verso questi alti luoghi le cui chiavi sono quelle stesse dell'arte, con tutto ciò che tale termine implica, non solo d'ispirazione e di fervore, ma di rispetto per le leggi alle quali gli dei stessi furono obbligati a subordinare questo cammino efficace verso i luoghi delle loro abitazioni» [88].

Ogni universo posto in essere dall'instaurazione artistica, come affermano i fenomenologi - «ma gli estetologi già lo sapevano», puntualizza Souriau - «e morfologicamente solidale a un testimone in rapporto al quale si pone e che implica» [89]. Il testimone «essenziale» di fronte al quale si compie l'instaurazione artistica, il gioco di corrispondenze nella ciclica architettura del sistema, non relativizza tutto il processo poiché non è «ne la persona psicologica e concreta dell'autore, né quella di tale o tal altro lettore: e colui che implica in sé e che pone con sé l'universo dell'opera poetica» [90]. Un fine che quindi non può venire ridotto alla psicologia - né oggettiva e scientifica né soggettiva e mistica - ma che soltanto l'estetica può assumere nella pienezza delle sue prospettive scientifiche, dove è preliminare l'esigenza ontologica di «porre un mondo», mondo autosufficiente che ha il suo centro nell'arte, demiurgo che, «malgrado la diversità delle sue creature», opera «secondo qualche grande legge instaurativa, di cui la chiave unica e spirituale è sempre la stessa: uno sforzo per condurre il dato intravisto, abbozzato verso tutto il compimento di cui è suscettibile, verso la sua più intera presenza» [91].

L'essere non viene così rivelato in modo intuitivo e immediato (di qualunque origine sia l'intuizione) nella sua assolutezza ma in quanto «esistente», diversificato nei vari momenti e processi che, al interno dell'arte, manifestano l'anafora esistenziale. La divisione dell'Arte in arti diverse è soltanto la più semplice e la più evidente diversificazione di un'attività che è essenzialmente instauratrice e che mira, dunque, all'individuale, alla singolarità dell'opera, un essere che ha diritto all'esistenza, da promuovere e da compiere in ciò che ha di unico e di particolare. In tale particolarità, nelle «differenze» - così come, in altri livelli, si verificava anche, in Bergson - la frammentazione dell'arte in apparenze sensibili e livelli formali è una comprensione genetica (o una comprensione «in atto», nel possibile che inerisce al suo necessario farsi esistenza) dell'Arte, un ritrovamento della trama metafisica e ontologica dell'azione instaurativa.

Souriau non è quindi un filosofo «ingenuo»: sa che l'estetica è in ogni caso «scienza filosofica», sa che l'arte, nel suo processo di instaurazione, non può venire rinchiusa in una definizione, sa che porre i problemi in estetica, come riprenderà in

seguito Dufrenne, è la presenza significativa ed espressiva dell'oggetto e dell'opera d'arte. Queste consapevolzze teoriche, che in alcuni momenti, in particolare nell'analisi esistenziale dell'opera d'arte, lo portano vicino a certa estetica fenomenologica, al gestaltismo e ad alcuni aspetti del formalismo, ha tuttavia il difetto opposto a quello riscontrato in Bayer. Se là l'indagine specifica, «in miniatura», spesso impediva un chiaro livello di concettualizzazione, qui i grandi esempi descrittivi sono in primo luogo una «prova» (un «*essai*») di scrittura, che nasconde un fine dove si trascende non solo l'arte ma anche l'estetica come una scienza per mirare all'Arte, alla sfera della metafisica. Certamente, come scrive Souriau, certo «fondo» metafisico «non è meno reale» [92] per il fatto che è metafisico poiché l'instaurarsi dell'Essere realizza pienamente la funzione formativa e creativa skeuopoietica - dell'arte: ma affermare il carattere cosmologico dell'opera non può soddisfare pienamente se non si è in precedenza determinata la genesi dei suoi diversi piani costitutivi, che non devono esistere nell'«in sé» dell'essere ma nel «per noi» della costituzione intersoggettiva.

La metafisica di Souriau è tuttavia, come nota Feldman, la metafisica di un «razionalista» (in qualche modo, come tutti i filosofi francesi, un «erede» di Cartesio) [93], indirizzata quindi alla comprensione dell'essenza reale delle cose secondo un modello chiaro e distinto. Se in Cartesio, tuttavia, la verità universale è necessaria delle idee innate era garantita dalla presenza di Dio, essente ed esistente, in Souriau la filosofia raggiunge soltanto, come afferma in un volume del 1955, «l'ombra di Dio» che non può di conseguenza garantire l'ordine finalizzato del reale in un cosmo gerarchicamente organizzato. L'esperienza artistica non diventa mai, come voleva Ravaisson, una creazione assoluta poiché continua ad affermarsi come «promozione dell'essere» «verso un'esistenza intensa, indubitabile, manifesta degli spiriti» [94] che costituisce l'alone metafisico della, presenza delle opere, la loro deferenza «ispirata a norme universali ed eterne d'architettonica e di armonia che li conducono verso una esistenza sublime».

L'olimpico, la cui vista è concessa soltanto a chi è dotato di «senso profetico», è costruito con i capolavori dell'arte che da se stessi giustificano la loro presenza e la pienezza del loro signifi-

cato, pienezza semantica che fa dell'estetica che la disvela una regione fondamentale, quasi privilegiata, della teoria della conoscenza, della comprensione dell'essere e degli stessi rapporti soggetto/oggetto. Il fine quindi dell'estetica di Souriau, dove l'estetica, come in molte altre correnti contemporanee di varie tendenze, è conoscenza cosmologica, sembra discostarsi dagli scopi «concreti» di Delacroix, Alain, Lalo e dello stesso Bayer; tuttavia, per presentarsi come «scienza», anche in virtù di certe eredità positiviste, l'estetica, pur separandosi da psicologia e sociologia come statuto e metodo, deve essere in grado di compiere un'indagine «sulle cose», sul reale divenire delle forme artistiche. Questo lato per così dire «pragmatico» dell'estetica di Souriau, attento all'autonomia essenziale dell'opera, è comunque senza dubbio quello che ha maggiormente ispirato l'attuale estetica francese da Revault d'Allones a Passeron e Lascault, che prestano attenzione ai processi di instaurazione artistica senza per questo necessariamente risalire al «fondo» metafisico su cui si edifica. Anche questo «fondo», tuttavia, non è privo di «agganci» nell'estetica contemporanea dal momento che, anche a prescindere da rischiosi paralleli con Heidegger, prospettive ontologiche verranno senza dubbio riprese da Dufrenne e inserite a conclusione di una «fenomenologia dell'oggetto», attenta più alla descrizione degli atteggiamenti e delle funzioni del soggetto-spettatore che alle determinazioni normative dell'instaurazione creativa.

Note

[1] L. de Vitry Manbrey, *La pensée cosmologique d'E. Souriau*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 20.

[2] *Ibid.*, p. 26.

[3] L. de Vitry Manbrey, *Une ontologie solitaire*, in «Revue d'esthétique», n. 3-4, 1980.

[4] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Paris, P.U.F., 1929, p. 392.

[5] E. Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, P.U.F., 1943, p. 53.

[6] L. de Vitry Manbrey, *art. cit.*, p. 240. Nel volume citato quest'autrice presenta anch'è un utile lessico relativo ai pensiero di Souriau. Il *patefit* è così definito come «l'esserci del fenomeno».

[7] *Ibid.*, p. 241.

[8] *Ibid.*, p. 244.

[9] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit., p. 51.

[10] D. Charles, *Présence et instauration* in «Revue d'esthétique» (*L'Art instaurateur*), n. 3-4, 1980, p. 76.

[11] L. de Vitry Manbrey, *La pensée cosmologique d'Etienne Souriau*, cit., p. 82.

[12] Ngô-Tieng-Hien, *Sulla definizione dell'arte nell'estetica di E. Souriau*, in «Rivista di estetica», maggio-agosto 1971, 231.

[13] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit., p. 25.

[14] S. Givone, *A propos de quelques remarques de Souriau sur art et connaissance*, in «Revue d'esthétique», n. 3-4, 1980, p. 132.

[15] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit., p. 156.

[16] *Ibid.*, p. 112.

[17] E. Souriau, *Art et vérité*, in «Revue philosophique», n. 1, 1933, p. 169.

[18] L. de Vitry Manbrey, *La pensée cosmologique d'Etienne Souriau*, cit., p. 98.

[19] *Ibid.*, p. 99.

[20] E. Souriau, *Art et vérité*, cit., p. 194.

[21] L. de Vitry Manbrey, *op. cit.*, p. 104.

[22] *Ibid.*, p. 106.

[23] C. Lalo, *Avant-propos*, a AA.VV., *Mélanges offerts a E. Souriau*, Paris, Nizet, 1952, p. 19.

[24] L. de Vitry Manbrey, *op. cit.*, p. 193.

[25] *Ibid.*, p. 194.

[26] *Ibid.* p. 198.

[27] *Ibid.*, p. 202.

[28] E. Souriau, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, p. 27.

[29] M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Milano, Lerici, 1969, p. 48 e p. 275. L'incontro «non for-

tuito» di cui parla Dufrenne non si effettua certo sul piano della metafisica ma su quello delle analisi fenomenologiche, sia pure di una fenomenologia «rivisitata» che non ha molti punti di contatto con quella di Husserl ma che può senz'altro entrare in confronto dialettico con l'interpretazione non del tutto «ortodossa» che della fenomenologia è stata in Francia da Sartre e, Merleau-Ponty.

[30] L. de Vitry-Manbrey, *op. cit.*, p. 205.

[31] E. Souriau, *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Alcan, 1925, p. XVII.

[32] Questo discorso corre in tutta l'opera di Souriau, che malgrado gli interni arricchimenti, rimarrà molto omogenea dalle prime opere agli anni settanta, cinquant'anni in cui Souriau si è via via affermato, anche dal punto di vista universitario, come il vero e proprio «dominatore» dell'estetica francese. Fra i numerosissimi suoi allievi esamineremo in seguito il pensiero della poetica di R. Passeron.

[33] Come Bayer, Souriau criticherà Dufrenne per essersi interessato in modo prioritario all'estetica dello spettatore non volgendosi al problema della creazione artistica. Si veda

[34] E. Souriau, *L'instauration philosophique*, Paris, P.U.F., 1939, p. 67.

[35] E. Souriau, *Art et philosophie*, cit., p. 16.

[36] *Ibid.*, p. 20.

[37] *Ibid.*, p. 21.

[38] *Ibid.*, p. 21.

[39] D. Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma-Lucca, Pratiche editrice, 1978, p. 179.

[40] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit., p. 134.

[41] Si veda il contributo di Bayer ai citati *Melanges offerts* a Souriau.

[42] Si veda Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 396 e D. Formaggio, *op. cit.*, pp. 188 sgg.

[43] E. Souriau, *La notion d'oeuvre*, in Groupe de Recherche CNRS, *Recherches poétiques*, tome I, Paris, Klincksieck, 1974, p. 222.

[44] E. Souriau, *La correspondance des arts*, cit., p. 96.

[45] Ngô Tieng-Hien, art. cit., p. 241.

[46] Sin troppo ardito ci appare, a questo punto, il parallelo che Ngô-Tieng-Hien stabilisce con Heidegger, parallelo che giustificato più che altro dal comune fondo ontologico.

[47] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit., p. 6.

[48] L. Brion Guerry, *Le vocabulaire d'esthétique*, in «Revue d'esthétique», n. 3-4, 1980, pp. 2 78-9.

[49] M. Dufrenne, *L'estetica francese nel XX secolo*, in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, voi. I, Milano, Mondadori, 1981, p. 408.

[50] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit., p. 36.

[51] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 183.

[52] E. Souriau, *La correspondance des arts*, cit., p. 19.

[53] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit., p. 10.

[54] *Ibid.*, p. 36.

[55] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 182.

[56] V. Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, Milano, Minuziano, 1945, p.142.

[57] E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, cit., p. 163.

[58] *Ibid.*, p. 207.

[59] *Ibid.*, p. 180.

[60] E. Souriau, *L'instauration philosophique*, cit., p. 67.

Si riafferma qui il carattere «poietico» dell'arte ma anche la sua guida da parte di un'idea razionale di perfezione formale, che in qualche modo E. Souriau ha tratto da suo padre Paul. Lo strumento necessario e sufficiente della conoscenza, scrive E. Souriau in *Pensée vivante et Perfection formelle*, cit., p. XI, è la ragione intesa come «la scelta e l'utilizzazione cosciente, fra i prodotti della nostra ideazione di quelli che sono caratterizzati da forme perpetue».

[61] E. Souriau, *L'instauration philosophique*, cit., p. 409.

[62] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 187.

[63] *Ibid.*, p. 194.

[64] E. Souriau, *La correspondance des arts*, cit., p. 27.

[65] *Ibid.*, p. 28.

[66] *Ibid.*, p. 44.

[67] *Ibid.*, p. 11.

[68] Il termine «fenomenologia», lo ripetiamo, va qui inteso in senso «ampio» e non certo rigorosamente husserliano. È

tuttavia una certa tradizione di estetica fenomenologica, da Ingarden a Conrad, da N. Hattmann a Dufrenne, a cogliere analiticamente i vari livelli costitutivi dell'oggetto estetico. Sia pure riferito soltanto alla cosa una stratificazione di significati è presente anche nelle analisi husserliane (nel libro II delle *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*) oltre che nel Manoscritto A VI I sull'estetica.

[69] E. Souriau, *La correspondance des arts*, cit., p. 47.

[70] *Ibid.*, p. 54.

[71] *Ibid.*, p. 54.

[72] *Ibid.*, p. 59.

[73] *Ibid.*, p. 64. Si può quindi concludere che l'unica effettiva differenza fra le arti «rappresentative» e quelle «non rappresentative» stia nel fatto che le prime colgono solo una parte del «contenuto» dell'opera mentre le altre vi ineriscono totalmente.

[74] *Ibid.*, p. 66.

[75] Si veda G. Morpurgo-Tagliabue, op. cit., pp. 398-99, dove si mettono in luce vari influssi culturali su questa posizione.

[76] E. Souriau, *La correspondance de arts*, cit., p. 71.

[77] *Ibid.*, p. 71.

[78] R. Bayer, *L'esthétique française d'aujourd'hui* in *Activité philosophique contemporaine en France et aux Etats-Unis*, a cura di M. Farber, Paris, P.U.F., 1950, p. 291.

[79] E. Souriau, *La correspondance des arts*, cit., p. 72. Anche per Souriau può in ogni caso volere quel che U. Eco (op. cit., p. 81) scrive per Focillon e per Bayer: «L'oggetto artistico richiede un ragionamento descrittivo e persino catalogatorio; la pura intuizione, la conoscenza connaturale che si risolve in una pura contemplazione non riguardano l'arte».

[80] E. Migliorini, *Introduzione all'estetica contemporanea*, Firenze, Le Monnier, 1980, p. 125.

[81] E. Souriau, *La correspondance des arts*, cit., p. 85.

[82] G. Morpurgo-Tagliabue, op. cit., p. 399.

[83] D. Huisman, *L'esthétique*, Paris, P.U.F., 1977+8 (coll. «Que sais-je»), p. 116 e E. Souriau, *La correspondance des arts*, cit., p. 98.

[84] *La correspondance des arts*, cit., p. 105.

[85] *Ibid.*, p. 109.

[86] *Ibid.*, p. 112.

[87] Corrispondenze possono venire ritrovate, così come voleva Alain, su base cinestetica ma anche osservando attentamente la struttura dell'opera, nei ritmo e nell'armonia comuni alla musica e alla poesia.

[88] *Ibid.*, p. 278.

[89] *Ibid.*, p. 265.

[90] *Ibid.*, p. 269.

[91] *Ibid.*, p. 270.

[92] *Ibid.*, p. 275.

[93] J.Lavelle nel suo *La filosofia francese fra le due guerre* del 1930 (tr. it., Brescia, Morcelliana, 1948) afferma che una tradizione cartesiana è presente, in modo costante, anche se non evidente a prima vista, in tutta la filosofia francese, per lo meno come ethos filosofico.

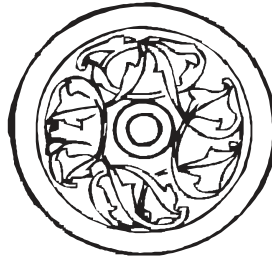
[94] E. Souriau, *La correspondance des arts*, cit., p. 275.

Capitolo VI

DUFRENNE E L'ESTETICA
FENOMENOLOGICA



1- Il potere dell'immaginazione



Si è già notato che il pensiero di Bayer e Souriau può forse offrire il primo esempio di indagine fenomenologica all'interno dell'estetica francese, anche se di una fenomenologia che non può venire intesa in senso husserliano sia per il suo realismo sia per le sue finalità metafisico - instaurative. L'estetica delle «forme» nella sua generalità, oltre a possedere grande importanza nella fondazione dell'estetica come scienza, costituisce comunque l'imprescindibile presupposto per l'esplicito sviluppo fenomenologico di M. Dufrenne, fenomenologia che apre il dibattito «interno» dell'estetica francese alle principali correnti filosofiche europee degli anni cinquanta, correnti che saranno senza dubbio «nazionalizzate» ma che avranno in Sartre e Merleau-Ponty attenti lettori di Husserl e Heidegger, pur «integrati» con influssi bergsoniani, positivisti e razionalisti.

La prima esigenza di questi autori francesi è di carattere estetico solo intendendo il termine nel suo significato generale di «teoria della sensibilità»: riprendendo Husserl si volgeranno infatti, sin dagli anni quaranta, a un tentativo di determinazione essenziale della struttura apriorica degli atti d'esperienza e del loro correlato intenzionale, che non è qui l'io trascendentalmente puro di cui parla Husserl ma piuttosto una corporeità agente, che prende comunque ispirazione dal *Leib*, il corpo proprio husserliano. Vediamo così il «movimento» dell'estetica francese concludersi in un'estetica fenomenologica che riprende e nuo-

vamente medita i rapporti fra percezione, immaginazione e corporeità - che già erano stati trattati da Delacroix Bergson e Alain - offrendo loro, tuttavia, la base metodologica generale della fenomenologia di Husserl e finalizzando tale complesso di studi alla costruzione di quella «scienza estetica» di cui già avevano parlato Lalo, Bayer e Souriau.

Le discussioni di fenomenologia dell'esperienza vertono in realtà soprattutto sul problema dell'immaginazione e sul suo specifico ruolo nei procedimenti percettivi, ruolo che, se Sartre considera su un piano di irrealtà, altri in Francia hanno visto nel suo potere «di trasformare la nostra definizione del reale» [1]. Infatti se in Alain e nel suo allievo Sartre c'è una posizione «dualista», che è, a grandi linee, anche quella del surrealismo (pur se differiscono nelle conclusioni), Bachelard ha effettivamente tentato una conciliazione fra immaginario e reale, seguito in ciò da Gilbert Durand con la sua affascinante «antropologia dell'immaginario» fino a Dufrenne che vede l'immaginazione svilupparsi sin dentro la potenza naturante della Natura, a Roger Caillois che mette in luce «il ruolo dell'immaginazione nell'evoluzione della percezione» e a G. Simondon, «per il quale l'immagine mentale deve essere compresa in una relazione dialettica fra l'essere vivente e il suo ambiente» [2].

Il problema dell'immaginazione, già aporetico nell'intero contesto dell'opera kantiana, e in quanto tale esaminato in Francia da Basch e Segond, trova qui il suo punto di partenza negli scritti di Husserl, per il quale la fantasia pone il proprio oggetto «al di fuori del terreno in cui hanno senso le posizioni relative all'essere e al non essere» [3]: l'immaginazione dà origine a un mondo del «come se» che ha una sua propria struttura intenzionale irriducibile ai contenuti percettivi di cui è una modificazione. Il mondo dell'immaginario possiede tuttavia specifici rapporti con la sfera della sensibilità, in particolare nei momenti della percezione in cui si incontrano le funzioni dell'esperienza, che mantengono, come Husserl ha messo in luce, la propria specificità strutturale. Nell'arte inoltre, come ha rivelato Cassirer, si tratta anche di «esteriorizzare» l'immaginazione, ovvero «di fare un'espressione visibile e tangibile non solamente attraverso una certa materia (...) ma soprattutto attraverso forme sensibili» [4].

Alain infatti, pur considerando percezione e immaginazione in radicale eterogeneità, afferma chiaramente che l'immaginazione crea, nell'arte, sulla base del sensibile percepito: immaginazione fantastica che non è principalmente una facoltà contemplativa dello spirito «ma soprattutto l'errore e il disordine penetrati nello spirito in un col tumulto del corpo» [5]. L'immaginazione deriva, cartesianamente, dagli stati e dagli automatismi corporei e si identifica quindi con una percezione «passionale» ed «emotiva», totalmente «senza precauzioni». Tale «matta sregolatezza» dovrà venire sottomessa a un'azione creatrice, a un impeto poetico che superi il delirio delle immagini e, spinozianamente purificandosi dalle passioni, fissi la sua forza in forme concrete, nelle oggettualità delle opere d'arte. E ciò dovrà avvenire attraverso il lavoro tecnico, il contatto corporeo con la materia da plasmare: artista, afferma Alain, è colui che risolve l'immaginazione, che deriva dai movimenti corporei, in un oggetto, in un'opera compiuta.

La teoria di Alain sull'immaginazione è, secondo Sartre, una negazione radicale dell'immagine stessa, ridotta a «falsa percezione» a errore e disordine penetrati subdolamente nel corpo. Alain, cui pure Sartre si ispira, ha così costruito una teoria dell'immaginazione senza immagini: «non essendosi basato sulla testimonianza della coscienza, Alain, sopprimendo *l'immagine*, accorda troppo, e nel contempo non abbastanza, all'immaginazione» [6]. «Troppo» perché ha posto l'oggetto immaginario, che per Sartre va considerato sotto «l'indice di nulla», in correlazione con l'oggetto reale e «non abbastanza» perché non sa vedere l'immagine nella sua purezza quale struttura irriducibile della coscienza. Pure nell'assenza di questa analisi, in qualche modo «bergsoniana», la teoria di Alain, a differenza di quella di Sartre, ha ben visto il potere dell'immaginazione sul reale e ha compreso che l'opera d'arte assume complessità di significato proprio in virtù dei vari elementi che ne determinano la genesi.

D'altra parte, un discorso esclusivamente analitico trovava in Bergson la sua più alta giustificazione, un discorso dove immaginazione e memoria non sono coinvolte solo come specifiche facoltà riproduttive ma come forze funzionali che hanno la capacità di «rendere presente», e quindi progettualmente opera-

tivo e sempre di nuovo ponentesi, un oggetto offerto dalla percezione. Nell'arte, come scrive Bergson, «ogni percezione si prolunga in azione nascente» e tale allinearsi di immagini collegate a ricordi che la memoria fornisce «crea nel corpo nuovi dispositivi per l'azione» [7]. Nella percezione estetica dunque, si può affermare traendo le conclusioni da quel che sostiene Bergson, non è possibile «immobilizzare» il dato poiché bisogna riconoscerne il movimento, il ritmo, la «durata». Come scrive Husserl, compito originario della percezione sarà «penetrare nell'oggetto e contemplarlo non solo da tutte le parti insieme, ma anche in tutte le sue singolarità, quindi ad *esplicarlo*»: «l'esplicazione è la direzione dell'interesse percettivo che penetra nell'orizzonte interno dell'oggetto» [8]. In modo specifico la percezione estetica, nota N. Hartmann,

«si spinge verso qualcosa d'altro che non le è direttamente dato, ma che ugualmente ascrive a sé, senza far conto della sua origine effettiva: unità, totalità, connessioni - e in modo così elementare ed immediato che noi crediamo di esperire questi elementi nella percezione e prendiamo anch'essi per dati» [9].

La percezione, secondo Bergson, si esplica in atti concreti che hanno la loro origine nel corpo, intermediario fra il rinnovarsi incessante delle immagini e il mondo materiale che ci circonda. Il corpo stesso è un'immagine centrale del sistema di immagini che costituisce la materialità, immagine centrale intorno alla quale si dispongono le immagini che danno luogo alla rappresentazione. La percezione, dunque, «non aggiunge nulla all'immagine, non le comunica nessun carattere nuovo, nessun *più*» [10]. La percezione è impregnata di «ricordi-immagini» che la completano e la interpretano ma tuttavia esiste nell'immagine, virtuale e neutralizzata, prima d'essere rappresentazione cosciente.

Tutte queste connessioni, sia di Alain sia di Bergson, sono, a parere di Sartre, fondamentalmente ambigue e comunque non mettono in luce pienamente che percezione e immaginazione sono due atteggiamenti irriducibili della coscienza, che si escludono necessariamente. L'immagine va indagata nella sua purezza ideale, ed indagata con un metodo che, a parole fenomenologi-

co, sembra invece ricalcare l'antica auto-osservazione introspettiva dello psicologismo o dei gestaltisti. Il metodo, scrive infatti Sartre, «è semplice: produrre in noi immagini, riflettere su di esse, descriverle, cioè tentare di determinare e di classificare i caratteri che le contraddistinguono» [11]. L'immaginazione si rivela così come «un atto magico», opposto alla percezione, atto «costituente, isolante ed annullante», «destinato a far apparire l'oggetto pensato, la cosa desiderata, in modo che se ne possa prender possesso» [12].

«Derealizzazione», «desiderio», «nullificazione», sono tuttavia vocaboli che Sartre non ha certo tratto dalla tradizione fenomenologica bensì dal Surrealismo, da cui, malgrado l'impostazione soggettivistica e le indubbe differenze teorico-costitutive, Sartre è rimasto senza dubbio influenzato, pur giungendo a conclusioni che, negando il potere dell'immaginazione sul reale, costituiscono l'esatto opposto delle concezioni di Breton. L'immaginazione infatti, nei surrealisti, rappresenta «l'altro», ciò che si oppone alla razionalità logica, alla certezza della percezione e della scienza, alla realtà delle c. e quotidiane che imbriglia l'immaginario nelle leggi di un'«arbitraria utilità» che annulla l'uomo incatenandolo alla ripetitività assurda dei suoi atti. L'immaginazione è libertà perché solo essa, passando attraverso la nullificazione (ma non sostandovi, come in Sartre), rende all'uomo la sua umanità, la felicità intrinseca al vivere, il «raggio invisibile» che svela, dietro il reale, il «surreale». La «derealizzazione» del mondo, lungi dal porsi come un'operazione di metodica «epoché», è, per Sartre e per i surrealisti, l'azione fondamentale che mostra l'immagine e la libertà che essa apre. Il surrealista tende così a disintegrare l'oggetto producendone una crisi esiziale che ne vanifica la struttura d'esistenza, che sottolinea, contro il principio di realtà, il principio di piacere: «la visione è libera di percepire ciò che vuole, la coscienza di conferire agli oggetti il senso che essa sceglie» [13].

L'immaginario è quindi, come scrive Breton, ciò che «desidera» diventare reale, là dove in Sartre invece permane nella sua essenza irreal e nullificante: l'arte, e in particolare la poesia, è la voce di questo desiderio tendente a ritrovare la nostra essenza distruggendo la solidità logica dell'oggetto. «L'incontro dell'oggettività e della soggettività - scrive Alquié - è interpre-

tato nel clima del meraviglioso, la sintesi del presente e del futuro si opera nell'immaginario, e la poesia non rifiuta di elevarsi alla pura essenza» [14].

È ovvio che il Surrealismo, per il suo vellitarismo ideologico ma soprattutto per il suo carattere di movimento di «rottura», non ha saputo far seguire a queste iniziali affermazioni critiche l'attenta costruzione di una «logica dell'immaginario». Al contrario, l'affermazione di Reverdy che «l'immagine è una creazione pura dello spirito», così esaltata da Breton nel *Manifesto* del 1924, non è molto lontana dal condurre a quella concezione dell'arte che i surrealisti stessi volevano abbattere e mostra, come ben comprese Bataille, il carattere iniziatico e aristocratico del movimento. L'immagine esiste ed è creata solo per chi possiede spirito o, in altri termini, per chi «ha fatto atto di surrealismo» [15], come se si trattasse di un «atto di fede».

Il surrealismo «si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero» - e tende «a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita» [16]. Le sue immagini saranno, ricordando De Quincey e Baudelaire, «immagini-oppio» che non è l'uomo ad evocare ma che gli si impongono in modo spontaneo e dispotico con la particolare luce che deriva loro dal «raggio invisibile» del surreale. E l'arte, in tutta la sua evoluzione nei tempi moderni, è chiamata a sapere, «che la sua qualità sta nella sola immaginazione, indipendentemente dall'oggetto esterno che le ha dato origine» e che, in essa, «*tutto dipende dalla libertà con cui quell'immaginazione riesce a mettersi in scena e a non mettere in scena nient'altro che se stessa*» [17]. L'oggettività dell'arte sta nel suo essere separata dalle idee, dalle forme, dal concretamente esistente, nel suo essere «spirituale». In questo senso «ancora oggi dobbiamo rivolgerci a Hegel se ci interroghiamo sulla fondatezza o meno dell'attività surrealista nelle arti» [18].

La percezione, si potrebbe quindi affermare riprendendo Sartre, tende a dare rappresentazioni «parziali-progressive» degli oggetti, è realizzante opposta all'immaginazione irrealizzante che

offre alla coscienza umana la possibilità di trascendere il mondo reale, cui pure è connessa, affermando la propria assoluta irriducibile libertà; L'opera d'arte, quale prodotto di tale immaginazione, è ridotta a «pura immagine» che quasi appare, a volte, un'ombra allucinatória. Se, per i surrealisti (e per Marcuse dopo di loro), l'opera d'arte rappresenta la realtà dell'immagine ed è lo specchio dell'inconscio desiderante, dell'utopia stessa di un «nuovo mondo», per Sartre la derealizzazione è assoluta. L'immagine, infatti, offre un sapere immediato ed assoluto nella sua radicale eterogeneità dal percepito : comporta, da parte del soggetto, un atteggiamento di «quasi-osservazione» dove «ci troviamo effettivamente nella posizione di osservatori, ma è un'osservazione che non apprende nulla» [19]. La percezione pone il proprio oggetto come esistente mentre l'immaginazione lo considera sempre come un nulla, presentandolo, in alternativa, come inesistente, assente, esistente altrove o neutralizzandosi essa stessa.

La coscienza immaginativa dell'oggetto non ha oggetto, non pone nulla, non è conoscenza ma solo qualità indefinibile che inerisce ad ogni coscienza, come spontaneità che produce e conserva l'oggetto in immagine. Per Sartre, sostiene Dufrenne, l'immaginazione è sempre empirica: «essa fa apparire un oggetto, un oggetto così convincente malgrado la sua irrealtà che ci possiede e che la coscienza si arena in lui» [20]. Riservando all'immaginario l'ambito dell'irreale e della nullificazione del reale, si rischia, a parere di Dufrenne, «di disconoscere un altro modo di negare il reale, che è oltrepassarlo per tornare a lui» [21]. Posizione che ricorda quella del surrealismo, poiché è Dufrenne stesso a sostenere che il surreale «è la giuntura dell'immaginario e del reale: perché l'immaginazione non è in primo luogo nient'altro che un modo di vivere la presenza del sensibile, di manifestare il possibile di cui il reale è carico, invisibile che si annuncia nella profondità del visibile e gli dà senso» [22].

Funzione primaria dell'immaginario nella sua stessa presenza all'interno della percezione è quindi, per Dufrenne, preformare il reale, farlo divenire, secondo l'insegnamento di Alain, un progetto umano, l'affermazione di un valore che disvela un senso del reale. L'immaginazione non è infatti «l'irreale» da contrapporre al reale percepito ma un sistema di possibili che ade-

risce alla fissità del dato animandolo nella sua stessa ricchezza rappresentativa. Fondamentale nella rappresentazione di un dato percettivo, come voleva Kant, e soprattutto il Kant della prima edizione della *Critica della ragion pura*, il ruolo dell'immaginazione deve per Dufrenne venire fortemente limitato all'interno della percezione estetica dove, pur permanendo la sua funzione sintetico-trascendentale, lo spettacolo offerto dall'oggetto estetico basta a se stesso e non ha bisogno di venire rafforzato dalla ricchezza polivalente dell'immaginazione [23].

Ponendosi, malgrado le affinità dell'impostazione fenomenologica, agli antipodi della filosofia sartriana, Dufrenne sostiene che, pur intervenendo nella percezione estetica per dare consistenza all'oggetto rappresentato, l'immaginazione non deve qui risvegliare immagini che ingombrirebbero la specificità di tale percezione con il pretesto di arricchirne il senso ; l'opera d'arte, al contrario, può considerarsi «riuscita» solo quando riesce a contenere entro limiti prefissati l'apporto immaginativo. Per Sartre, invece, i dati «reali» di un'opera d'arte - i risultati delle pennellate, la preparazione della tela, i colori e così via - non costituiscono oggetto di valutazione estetica in quanto sono soltanto *analoghi* materiali delle immagini ideali che costituiscono la vera e propria opera d'arte valutabile. Il percepito, il reale, il materiale, servono così soltanto da «catalizzatore» per l'immaginazione senza potere né orientarla né limitarla. Il bello, dunque, per Sartre, non si situa nelle componenti concrete-visibili dell'opera d'arte e neppure nel piacere psicofisico che da esse è possibile trarre, bensì nel suo darsi come essenza o struttura «irreale», rivelatrice di un mondo immaginario irriducibile ad altre modalità della coscienza. L'immagine - opera d'arte è un «nulla», anzi, come si esprime Sartre, in conclusione *dell'Immaginaire*, un «Nulla» con la maiuscola che introduce il tema ontologico ed esistenzialista che riprenderà nelle opere successive, doppia nullificazione dell'io e del mondo [24].

L'immaginazione «non è un potere empirico e sovraggiunto alla coscienza» ma «la coscienza tutt'intera in quanto realizza la propria libertà» [25]. Il nulla scaturisce dunque dall'annichila-

zione del mondo operata dall'immaginazione: è l'immaginazione che pone il nulla, è dalla sua capacità di nullificare che sorge la sua libertà.

Sartre con la coscienza nullificante e Dufrenne con il superamento dell'immaginario nell'espressività estetica non hanno tuttavia messo in luce, dal lato di una «fenomenologia» delle immagini, la densità degli sfondi in cui vive e si orienta l'oggetto percepito e in cui le immagini che ad esso aderiscono rivestono un ruolo fondamentale per la sua definizione propriamente estetica. Gli oggetti percepiti sono infatti carichi di quegli elementi immaginari che Bachelard ha chiamato *rêveries*, elementi che permettono una valorizzazione immaginativa del percepito nella sua stessa immanenza concreta dove, al di là di voli «nullificanti», si mettono in luce i suoi aspetti simbolici e metaforici, che nell'opera d'arte, come scrive Durand, fanno apparire un «senso segreto», l'«epifania di un mistero» [26]. Vi sono così degli «a priori dell'immaginazione» - a priori materiali nel senso di Husserl, Scheler e Dufrenne - che non solo ci fanno intravedere, come sostiene Dufrenne nell'*In ventaire des a priori*, le grandi immagini archetipiche che vivono nel fondo naturante della Natura ma anche gli elementi cosmologici che trovano spazi nel nostro stesso «subcosciente poetico».

In tal senso le *rêveries* di Bachelard sono veri e propri «a priori materiali» dell'immaginario, immagini simboliche che appartengono al lato «nascosto» e «notturno» dell'uomo e che mostrano l'immaginazione, nota Starobinski, come «molto di più che una facoltà d'evocare immagini che raddoppierebbero il mondo delle nostre percezioni dirette: è un potere di scarto grazie al quale ci rappresentiamo le cose distanti e ci distanziamo dalla realtà presentata» [27]. L'immagine è dunque sia produzione psichica sia esperienza concreta e poetica (o «poietica») del nostro rapporto somatico ed affettivo con le cose. «Fenomenologia delle immagini» è per Bachelard «la considerazione dello *scaturire delle immagini* in una coscienza individuale» che ci aiuta «a restituire la soggettività delle immagini ed a misurare l'ampiezza, la forza, il senso della transoggettività dell'immagine» [28]. Tale fenomenologia deve quindi essere in grado di enucleare il valore creativo delle immagini poetiche, la loro

«originarietà» in un senso non mistico o metafisico, originarietà che nasce dalla stessa loro appartenenza all'essere delle cose e all'essere del linguaggio, ovvero alla loro stessa «presenza» percettiva. Il mondo delle immagini, pur specifico nella struttura dei suoi atti intenzionali è in connessione costitutiva con il mondo delle cose e la sua specifica temporalità unitaria del «come se» dovrà appartenere al tempo oggettivo come forma unitaria d'intuizione fenomenica ed estetica. Il cogito è infatti, per Bachelard, «conquistato da un oggetto del mondo, un oggetto che, a lui solo, rappresenta il mondo» [29].

La voce della *rêverie* è la voce del poeta e della sua *école de naïveté*: «il triplice legame immaginazione, memoria e poesia dovrà (...) aiutarci a situare, nel regno dei valori, quel fenomeno umano che è un'infanzia solitaria, un'infanzia cosmica» [30]. L'affiato cosmico presente negli «elementi» costitutivi dell'universo con l'alone immaginario che lo circonda può manifestarsi anche, come accade nelle ultime opere di Bachelard, negli oggetti più intimi e quotidiani che hanno in sé quella poesia che costituisce il ritmo profondo della nostra temporalità, quel ritmo che è la vera legge segreta del tempo, nell'ondeggiare del pieno e del vuoto della nostra vita interiore, nei suoi rapporti, antichi e rinascenti, con il campo del mondo circostante e con i suoi oggetti, ciascuno dei quali è un tema che si svolge su un orizzonte di sfondi e significati.

L'immaginosità - o «l'immaginabile» - vive nelle cose stesse, è parte del loro essere ed acquista una specifica autonomia nelle *rêveries* poetiche, *rêveries* che non scaturiscono più necessariamente da una psicanalisi degli elementi ma da una descrizione dell'alone affettivo che circonda ogni fenomeno del nostro mondo circostante, anche in apparenza senza significato come la piccola fiamma di una candela:

«La fiamma ci chiama a vedere come se fosse per la prima volta, ne abbiamo mille ricordi, ne sognamo grazie all'individualità personale di una memoria molto vecchia, e tuttavia ne sognamo proprio come ne sognano tutti, ricordiamo come tutti ricordano - allora, seguendo una delle *leggi più costanti* della *rêverie* davanti alla fiamma, il sognatore vive in un passato che non è più unicamente il suo, nel passato dei primi fuochi del mondo» [31].

La *rêverie* è unione poetica di ricordo e immagine sulla base di un oggetto percepito che acquista il valore di un archetipo psichico che lo ricollega all'esperienza originaria dell'uomo di fronte al misto degli elementi costitutivi: «se il sognatore di fiamma parla alla fiamma, parla a se stesso, ed eccolo poeta», poeta che «ingigantisce il linguaggio in quanto esso esprime una delle bellezze del mondo». Si tratta così, per Bachelard, di costruire un'estetica «non travagliata dalle polemiche da filosofi» e non riducibile in «semplificazioni generiche», un'estetica che deve «trasferire i valori estetici del chiaroscuro dei pittori nel mondo dei valori estetici dello psichismo», ovvero nell'universo di una *rêverie* «che non si rinchiude nel suo contenuto, ma trabocca sempre un po', impregnando della propria luce la sua penombra» [32]. La *rêverie* permette allora, come direbbe Novalis, una fondazione trascendentale del mondo fantastico, una «logica» del fantastico che si potrebbe radicare negli oggetti e nelle *rêveries* loro collegate, nel loro valore cosmico e vertiginoso [33].

I migliori esempi della cosmicità della *rêverie* nella sua «materialità» sono offerti dalle opere d'arte, e in particolare dalle opere poetiche, momenti privilegiati attraverso i quali Bachelard «elabora una filosofia della relazione al mondo, dove il regno della poesia si estende ben al di là delle frontiere della 'letteratura' » [34]. L'immagine simbolica non ha un valore sostanziale indipendente né, come in Dufrenne, può venire ricondotta al «fondo» naturante della Natura poiché ha riferimento solo con il cogito nel suo rapporto immaginativo con la realtà circostante, rapporto che si radica nell'originarietà stessa dell'uomo, nella solitudine prima dell'infanzia. «Lasciamo alla psicanalisi - scrive Bachelard - il compito di guarire le infanzie malvissute, di guarire le sofferenze di un'infanzia indurita, che opprime la psiche a tanti adulti» e percorriamo piuttosto la strada di «una *poetico-analisi* che dovrebbe aiutarci a ricostruire in noi l'essere della solitudini liberatrici» e che ci restituisce «tutti i privilegi dell'immaginazione» [35]. In questa primitività psichica, immaginazione e memoria appaiono in un complesso indissolubile che non può essere semplicemente ricondotto a una precedente percezione. Infatti «il mondo è sognato prima di essere percepito».

to, perché la percezione netta ed esplicita richiede quella medesima coscienza desta che manca alla *rêverie*» [36].

Per «rivivere i *valori* del passato bisogna fantasticare e sognare, bisogna accettare la grande dilatazione psichica della *rêverie*, nella pace di un grande riposo. Allora la Memoria e l'Immaginazione rivaleggiano per restituirci le immagini che appartengono alla nostra vita» [37]. La solitudine cosmica ha in sé il nucleo d'infanzia che è al centro della psiche umana, punto di congiunzione fra il reale, l'immaginario e la memoria: «i giochi di pensiero dei filosofi che conducono le loro dialettiche dell'essere e del nulla in tono puramente logico diventano drammaticamente concreti davanti alla luce che nasce e che muore» [38]. Il poeta, anche di fronte al più semplice oggetto, riesce così ad esprimere il reale attraverso l'irreale e le *rêveries* poiché un mondo che è il nostro mondo si forma nelle immagini plurisignificanti del *rêveur*. L'immaginazione è quindi, per Bachelard, «instaurativa»: ispirandosi agli arche tipi di Jung ricerca nel linguaggio poetico «quell'intreccio umano fra uno svolgimento obiettivo e il radicamento di questo svolgimento nel più oscuro dell'individuo biologico» [39].

Le indagini di Bachelard, pur portando su questo indubbio piano «creativo», per cui l'«immaginosità» appartiene al fondo stesso delle cose, è presente nella concretezza delle opere d'arte (le «Ninfee» di Monet non sono vuota fantasticherie o mere rappresentazioni ma *sono* gli sviluppi immaginativi intrinseci agli stessi fiori acquatici, che l'artista ha fissato su tela), non nascondono tuttavia il proprio limite intrinseco, riconosciuto e teorizzato in quanto tale: la *rêverie* non porta al pensiero, dà origine a un'attività che è notturna, sottolinea il lato affettivo-soggettivo dell'immagine a detrimento della sua portata intenzionale all'interno di un'intuizione estetica dove gli atti immaginativi siano geneticamente correlati agli atti percettivi e memorativi, alla loro temporalità come orizzonte intersoggettivo in cui si compiono le relazioni fra il soggetto e l'oggetto. La *rêverie* fa senz'altro parte di quell'amplissima sfera che, per usare un'espressione di Mukarovsky svolge una ben precisa «funzione» estetica, funzione tuttavia «che non si limita davvero alla sola sfera dell'arte bensì penetra tutta l'attività dell'uomo e tutte le ma-

nifestazioni della sua vita» [40]. La *rêverie* di Bachelard, generalizzando la sua «funzione» notturna, perde così la sua specifica vita nello spazio dell'arte e, al di là di esempi particolari, si rivela non come una facoltà produttrice di schemi rappresentativi né come una generalissima capacità di riprodurre oggetti assenti ma come una «sfera del possibile» che vive in una temporalità ritmica, in una «dialettica della durata» che la qualifica in senso estetico.

La *rêverie*, dunque, malgrado sia «uno stato estremamente fragile, evanescente, instabile» è «l'*origine* del mondo e dell'uomo, ossia è la dimensione *originaria* dell'essere dell'uomo di fronte al mondo e dell'apparire del mondo all'uomo» [41]. Acquisendo una dimensione temporale le sintesi dell'immaginazione si materializzano nella realtà della nostra vita interiore compiendo una «rivoluzione copernicana dell'immaginazione» [42]: il *retentissement* che ci conduce al mondo delle immagini ci fa comprendere anche la realtà delle cose, la forza significante degli oggetti del nostro mondo circostante. Se Sartre aveva completamente ignorato la dimensione propria dell'immaginazione simbolica, Bachelard continua invece a sottolineare il bisogno *positivo* di immaginare che apre la strada a una fantastica trascendentale. Come scrive in *L'air et les songes*, questa immaginazione assoluta «comanda alle forze, alle materie, alle forme, alla vita e al pensiero» e può legittimare una filosofia che espliciti «il reale attraverso l'immaginario». «Così come per Sartre - scrive R. Court in *Le Musical* - materie come l'acqua e i suoi riflessi, le fiamme e le *nuages* sono in primo luogo materie fluttuanti e vaghe il cui carattere evanescente suscita un'immaginazione la cui funzione si riduce a colmare un vuoto; per Bachelard, al contrario, sono delle materie particolarmente sostanziali, dove si sommano le energie cadute della Natura e che offrono una posizione di scelta alla nostra immaginazione fondamentale» [43].

L'immagine non è una fuga ma un radicamento nel reale che ne sviluppa il senso in modo dinamico, che ne «canta» la realtà e l'emergenza: ancora una volta «e la materia che comanda la forma», materia che è «lo schema dei sogni indefiniti» [44], il

riempimento e la donazione di senso d'un intuizione immaginativa. E su questa strada, sempre percorsa dall'estetica fenomenologica, anche oggi si impegna il pensiero estetico in Francia.

2 - Dufrenne e la fenomenologia



Il pensiero di Alain è più volte venuto alla luce nelle varie parti di questo lavoro, quasi a significare che la sua opera, altamente antisistemica, rifiuta qualsiasi schematizzazione o riduzione: Alain rappresenta, per generazioni di filosofi francesi, la forza stessa di un pensiero innovatore, pensiero che, pur rimanendo apparentemente isolato in una sorta di «equilibrio classico» [45], riesce in realtà a formare i multipli interessi di quei giovani studiosi che l'avevano conosciuto nella sua qualità di insegnante al liceo Henri IV. Come scrive lo stesso Dufrenne, «la nostra generazione ha raccolto l'eredità del razionalismo classico: attraverso l'insegnamento di Brunschvicg e di Alain ha iniziato un dibattito tra il dogmatismo spinoziano ed il criticismo kantiano» [46].

In questo senso D. Formaggio ha colto in Dufrenne e in tutta la cultura francese a lui contemporanea la costante presenza di un Alain «venerato e fecondo, maestro di fenomenologia senza binari fenomenologici e fuori dalle scuole, di una fenomenologia vivente e penetrante, capace di riscoprire i significati più autentici dell'arte nel corpo vivente dell'esperienza; infine un maestro che 'vedendo' insegna a vedere, un ricercatore immediato, propagatore di un sapere vivo e non libresco» [47]. La sua stessa estetica è, come dirà Dufrenne, un'estetica «del muratore», che, come in Delacroix, è attenta al concreto farsi dell'arte, all'artista-artigiano capace di plasmare l'immaginazione in un oggetto, in un'opera di arte «bella», attraverso il movimento del suo corpo, attraverso la potenza conoscitiva del corpo in movimento, a partire dal quale si forma un sistema che Alain stesso inconsapevolmente sgretola nella ricchezza delle sue infinite articolazioni nella natura circostante in perpetuo divenire e mutamento.

Inoltre in Alain, per Dufrenne e per lo stesso Sartre, si verifica una nuova interpretazione di Spinoza e Kant. Uno Spinoza

«deteorologizzato» ma acuto interprete del principio monistico della Natura naturante, dell'impensabile e dell'unione rinnovata fra l'uomo e il mondo. Mondo che il soggetto dovrà descrivere e interpretare ricercando quei segni che stabiliscono l'accordo fra i due elementi: e questi segni li propone l'apriori «nella misura in cui costruisce insieme il soggetto e l'oggetto» [48]. Attraverso l'apriori ci si inserisce dunque all'interno di una problematica kantiana, il cui dualismo di fondo viene limitato considerando l'apriori stesso nella sua funzione costituente che, nell'oggetto, rende possibile l'esperienza. Il pensiero coglierà così un senso «secondo» che si fonda su un senso «primo» direttamente offerto dall'oggetto: se l'esperienza è possibile, scrive Dufrenne, «e perché questo senso abita le cose, e l'uomo gli è immediatamente accordato: perché l'apriori è insieme per le cose un modo di rivelarsi all'uomo e per l'uomo un modo di aprirsi alle cose» [49].

L'insegnamento di Kant è peraltro accettato anche sul piano più propriamente estetico. La riflessione estetica contemporanea, secondo Dufrenne, si impegna infatti su due vie, una filosofia del bello e una filosofia dell'arte, che hanno la loro origine rispettivamente in Kant e in Hegel e sono punto di partenza, in Germania, per una *Aesthetik* soggettivista e per l'oggettivista *Kunstlehre*. Pur senza radicalizzare tale scissione, Dufrenne inserisce il proprio pensiero, distinguendosi in parte dai suoi predecessori francesi e dal suo stesso maestro Bayer, all'interno dell'estetica soggettivista di matrice kantiana, dell'*Aesthetik*. Scrive infatti: «Questa estetica può essere rappresentata prioritariamente dalla fenomenologia e, di fatto, il nostro proposito è implicitamente fenomenologico» [50]. «Implicitamente» perché è difficile identificare i presupposti e le modalità del pensiero di Dufrenne con quelli presenti in Husserl; ma anche perché la fenomenologia, in Francia, non ha mai assunto caratteri di ripetitività dogmatica di un pensiero già codificato e ha cercato piuttosto di inserirsi senza traumi all'interno di una tradizione di pensiero che già comprendeva il razionalismo, il positivismo, lo spiritualismo, oltre che le analisi bergsoniane. D'altra parte, come scrive Merleau-Ponty, la fenomenologia «è laboriosa come l'opera di Balzac, quella di Proust, quella di Valéry o quella di Cézanne per lo stesso genere di attenzione e di stupore, per la

stessa esigenza di coscienza, per la stessa volontà di cogliere il senso del mondo e della storia allo stato nascente» [51].

In Francia, dunque, come nota Ricoeur, «la fenomenologia è, in buona parte, la storia delle eresie husserliane» [52], eresie che Dufrenne ammette esplicitamente quando dichiara, in apertura alla sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique* del 1953, che «non ci costringeremo a seguire Husserl alla lettera. Intendiamo la fenomenologia nel senso in cui Sartre e Merleau-Ponty hanno acclimatato questo termine in Francia: descrizione che ha di mira un'essenza, a sua volta definita come significato immanente al fenomeno e dato con questo» [53]. Infatti la presenza di Husserl in Dufrenne è rilevante soprattutto a livello metodologico-generale poiché del pensiero husserliano egli accoglie pienamente solo l'istanza anti-psicologista e, nelle loro grandi linee, la teoria dell'intenzionalità, la fenomenologia della percezione e la teoria degli a priori.

Husserl inoltre, con particolare riferimento alle sue ultime opere, è spesso accusato, da Dufrenne come da Merleau-Ponty, di «idealismo» a causa dell'eccessivo rilievo che avrebbe dato all'attività costituente del soggetto a discapito dell'oggetto, che sarebbe così ridotto a mera costruzione della soggettività trascendentale. D'altra parte, la fenomenologia stessa di Dufrenne sembra non comprendere la radicale novità metodologica dell'io puro e della stessa epoché, tanto da rischiare di venire viziata, «oltre che da un gratuito evidenzialismo necessariamente metaempirico e metafenomenologico, anche dal fatto che essa finisce col risolversi in una vera e propria indagine comportamentistica che (...) non ha più nulla a che fare, dato il suo carattere 'osservativo', con la fenomenologia intesa nella sua specificità» e tende invece a identificarsi «con la psicologia sperimentale» [54]. Mentre Husserl ha più volte affermato che «la fenomenologia è tutto salvo che una psicologia meramente descrittiva» o «una dottrina empirico-descrittiva delle essenze» in quanto può essere considerata come «lo studio delle possibilità ideali degli *Erlebnisse*» [55].

Non ha tuttavia grande significato confutare qui le posizioni di Dufrenne rifacendosi a una supposta «ortodossia» che Dufrenne stesso non ha mai dichiarato di voler seguire. Infatti, sia che si veda la sua estetica completamente estranea al pensie-

ro di Husserl, sia che la si consideri «fedele al progetto husserliano» pur in un libero uso del suo apparato concettuale, va notato che «Dufrenne si muove in una direzione che ha le sue origini in una formazione culturale tipicamente francese» [56], formazione che comprende sia l'intera tradizione dell'estetica, sia le interpretazioni della fenomenologia e dell'esistenzialismo contenute nell'opera di Merleau-Ponty, opera che insiste «sulla necessità di una fenomenologia che ritorni continuamente sui propri momenti costitutivi, che ricomprenda la propria genesi e le proprie linee di sviluppo» [57].

È questo infatti il punto che affascina Dufrenne e che lo conduce molto vicino al pensiero di Merleau-Ponty, così vicino che, nel saggio scritto in occasione della sua morte, si ha quasi l'impressione che voglia sviluppare l'opera dell'amico per dire 'quell'ultima parola' che, a causa della prematura scomparsa, egli non poté pronunciare.

Dufrenne ritiene infatti che Merleau-Ponty si stesse rivolgendo a una filosofia della Natura, considerata come «la carne, la madre» [58]. Nei suoi ultimi scritti, in particolare *Il filosofo e la sua ombra* e *Il visibile e l'in visibile*, si può infatti notare in Merleau-Ponty l'accostarsi alla problematica della Natura, una Natura osservata «nel suo movimento verso l'uomo, insieme percepito e percipiente, esprimendosi nell'uomo e attraverso l'uomo» [59]. L'ontologia che Merleau-Ponty abbozza nel suo ultimo frammentario lavoro è infatti sempre legata a una problematica antropologica:

«Questo mondo, questo Essere, fatticità e idealità indivise (...), non è niente di misterioso: è in esso che abitano, a prescindere da ciò che ne diciamo, la nostra vita, la nostra scienza e la nostra filosofia»[60].

Il visibile, ciò che appare alla nostra percezione, «e superficie di una profondità inesauribile», profondità che impone alla filosofia contemporanea un ritorno all'ontologia e allo studio di problemi che saranno di centrale importanza anche nel pensiero di Dufrenne, ovvero «il problema soggetto-oggetto, il problema dell'intersoggettività, il problema della Natura» [61]. Si tratta

dunque, per Merleau-Ponty, «di trovare nel presente la carne del mondo (e non nel passato)», un «sempre di nuovo» e «un sempre lo stesso», un sensibile e una Natura che trascendano «le distinzioni passato-presente» e realizzino «un passaggio dal di dentro dell'uno nell'altro» [62] rendendo così possibile una «psicanalisi della Natura», vista come «l'altro lato dell'uomo», sua carne ad esso consustanziale.

A Merleau-Ponty, secondo Dufrenne, restava ancora da legare «l'idea di Natura all'idea di fondamento, come l'a priori di ogni a priori e cogliere la nascita del dualismo e la metamorfosi dell'uomo e del mondo alla radice stessa del monismo» [63]. Temi che, anche a prescindere dall'ipotesi di «identificazione postuma», percorreranno l'intera filosofia di Dufrenne e si porranno in un contesto dove appare centrale la percezione - «sfondo sul quale si staccano tutti gli atti» - e il contatto corporeo che essa istituisce con il mondo, che «non è ciò che io penso, ma ciò che io vivo io sono aperto al mondo, comunico indubitabilmente con esso ma non lo possiedo, esso è inesauribile» [64]. La soggettività, per Merleau-Ponty come per Dufrenne (così com'era per Alain), non è invulnerabile al di qua dell'essere e del tempo, al di fuori del mondo, ma è una realtà corporea sempre inserita nel suo «essere al mondo»: il corpo è il veicolo stesso dell'essere al mondo «e per un vivente avere un corpo significa unirsi a un ambiente definito, confondersi con certi progetti e impegnarsi continuamente»; il corpo è il perno del mondo, profondamente inserito nel movimento dell'esistenza, nella sua stessa struttura temporale, nella realtà complessa dei campi di esperienza dove si instaura l'unità chiasmatica del soggetto e dell'oggetto [65].

Accogliendo pienamente le teorie di Merleau-Ponty - e risentendo, attraverso la sua opera e quella di Sartre, della filosofia di Heidegger - Dufrenne modifica sostanzialmente la teoria husserliana dell'intenzionalità affermando che

«la riduzione non culmina più nella scoperta di una coscienza costitutiva, ma nella scoperta della propria impossibilità; sforzarsi di sospendere la tesi del mondo, di rinunciare all'atteggiamento naturale e al suo realismo spontaneo è sperimentare che non si può farlo, che nessuno può astrarsi dal mondo in cui

è, e che il rapporto col mondo quale lo vive in modo irriflesso la percezione, è sempre già dato: e la intenzionalità è quel progetto, sempre ripreso, attraverso il quale la coscienza concorda con l'oggetto prima di qualsiasi riflessione» [66].

Potremo dunque dire, si domanda Dufrenne ponendo problemi ricchi di impliciti richiami ad Alain e Merleau-Ponty,

«che lo spirito è attivo senza che lo sia il corpo, senza che l'occhio non si faccia agile per seguire gli itinerari che il dipinto propone alla sua lettura, senza che i muscoli abbozzino dei movimenti per seguire il ritmo della musica nello stesso tempo che le orecchie si aprono, senza che il corpo intero giri intorno alla scultura per seguire il gioco multiplo dei volumi?» [67].

La risposta, ovviamente negativa, a questa domanda consente di comprendere i profondi legami fra Dufrenne, l'estetica francese e la fenomenologia di Merleau-Ponty, legami che «storicizzano» la sua posizione teorica e permettono di considerarla, in un certo senso, come il compimento di alcune posizioni che, a causa di residui positivisti o spiritualisti, non trovavano in precedenza una soddisfacente giustificazione sul piano dell'analisi concettuale. L'opera di Dufrenne, tuttavia, a differenza di quella di molti autori che l'hanno preceduto, non si esaurisce affatto nel contesto culturale francese ma possiede anzi il merito di porre il dibattito estetico, pur accettando la propria tradizione di pensiero, in un contesto filosofico più ampio, nel movimento stesso della filosofia del nostro secolo, dalla fenomenologia all'esistenzialismo, dalla scuola di Francoforte allo strutturalismo. Inoltre, il pensiero di Dufrenne costituisce un capitolo fondamentale di quella corrente passata alla storia con il nome di «estetica fenomenologica», che tenta di inserire nel contesto del pensiero husserliano i problemi fondamentali dell'estetica e, in primo luogo, la questione relativa alla costituzione dell'oggetto estetico, alla sua realtà essenziale, al suo valore specifico. Problema che, in differenti modalità, occupa W. Conrad, R. Ingarden e lo stesso Husserl (sia pure marginalmente) e al quale Dufrenne darà, nella prima iniziale parte della *Phénoménologie de*

l'expérience esthétique, una nuova risoluzione, in cui l'oggetto non appare più come una realtà ideale, quasi sostanzialmente separata dal comune oggetto percepito, ma come un «valore» che si riempie di contenuti sulla base del percepito stesso e che solo nella percezione acquista il suo pieno significato, il suo vero e proprio «riempimento», la sua fondazione, la *Stiftung* di cui parlava Husserl e che indica, a parere di Merleau-Ponty,

«l'illimitata fecondità di ogni presente che, proprio perché è singolare e passa, non potrà mai cessare di esser stato e quindi di essere universalmente - ma soprattutto quella dei prodotti della cultura che continuano a valere dopo la loro apparizione e aprono un campo di ricerche in cui rivivono perpetuamente» [68].

La critica che Dufrenne rivolgerà a Conrad sarà quindi quella di avere idealizzato l'oggetto estetico limitandosi a fare di esso la norma della percezione senza costruirgli intorno una vera e propria fenomenologia della percezione estetica capace di coglierne, nel «dialettico» confronto con la percezione comune, la specificità e la peculiarità «instaurativa».

3. La fenomenologia dell'oggetto estetico



L'opera di Dufrenne è ricca, oltre che di interne prospettive, di significati coinvolti all'origine con il senso del pensiero contemporaneo, coinvolgimenti che contribuiscono a creare intorno al suo pensiero un alone di «ambiguità» che Dufrenne stesso non solo non rifiuta ma cerca anzi di riaffermare per portare a compimento in senso estetico quella «filosofia dell'ambiguità» che, secondo la nota definizione di De Waelhens, era la fenomenologia di Merleau-Ponty. In un quadro così multiforme, dove appaiono numerosi richiami alla tradizione dell'estetica francese, vi è tuttavia un tema di fondo unitario rappresentato dalla tensione etica che anima tutto il suo lavoro, tensione etica che gli fa cogliere il centro di ogni meditazione filosofica nell'uomo: il fine della filosofia è di essere «per l'uomo», contro quelle ideologie e tecnologie contemporanee che vogliono privarlo della sua capacità creativa, eliminando così il senso stesso della sua vita. Siamo quindi nello spirito, se non nella lettera, dell'Husserl della Crisi delle scienze europee, là dove si vuole ritrovare quel «senso dell'umanità» che l'obiettivismo moderno ha occultato. Se, a questo proposito, Husserl non disdegna il richiamo alla metafisica quale «scienza delle questioni ultime e supreme», anche Dufrenne, e ben più decisamente, si volgerà al pensiero metafisico. Infatti,

«se si denuncia l'ideologia della fisica come scienza positiva, perché vietarsi la metafisica? Essa sta al pensiero concettuale come la pratica artistica sta alla pratica utilitaria; finché non si dogmatizza, essa è la poesia del pensiero. Sono solo le sue espressioni para o pseudo scientifiche, autoritarie, che vanno relegate nel Museo degli Antichi» [69].

L'estetica fornirà dunque i necessari prolegomeni a questa metafisica non dogmatica che coglierà le possibilità intrinseche alla Natura e all'uomo che, sin dalle prime opere non estetiche di Dufrenne, appare il punto di partenza e di arrivo della sua meditazione filosofica [70]. La stessa opera d'arte acquista il suo valore espressivo presentandosi come «quasi soggetto» che è origine di un suo proprio mondo specifico che suscita un sentimento presso il pubblico cui si offre. L'estetica di Dufrenne si presenta infatti, almeno nelle sue prime opere, come un'estetica «dello spettatore», attenta cioè alla «consacrazione» da parte del pubblico di un'opera d'arte che si offre alla sua percezione; un'estetica, di conseguenza, indirizzata a mettere fra parentesi, anche se non a escludere in modo assoluto, il creatore dell'opera [71]. Infatti una riflessione sull'arte come attività creatrice comprenderebbe, più che una metafisica instaurativa simile a quella di Souriau, il richiamo alla sociologia, all'antropologia e alla storia dell'arte, prospettive che Dufrenne vuole categoricamente evitare. Senza dubbio, come Dufrenne stesso ammetterà in un saggio degli anni '70 [72], il concetto di pubblico «non diventa oggetto di un trattamento scientifico che con l'avvento della sociologia, dopo che la tecnica delle inchieste e il calcolo statistico permettono di discernere e di qualificare dei pubblici determinati entro il pubblico in generale». Inoltre si riconosce che «la costituzione e il comportamento dei pubblici sono sotto le dipendenze della cultura e delle sottoculture proprie ai gruppi o alle classi sociali». Queste prospettive sono tuttavia volontariamente messe da lato e non approfondite: il pubblico, per l'estetica, sarà solo un ricettore da cui l'oggetto esige d'essere percepito. Sarà il correlato noetico, soggettivo, del rapporto intenzionale con l'oggetto noematico, relazione che non deve essere inficiata o relativizzata da considerazioni che potranno integrare il concetto solo al di fuori dell'ambito specifico dell'estetica.

Quindi «lo spettatore non è solo il testimone che consacra l'opera, è a suo modo l'esecutore che la compie; per apparire l'oggetto estetico ha bisogno di lui» [73]. Il problema estetico è tutto rinchiuso nel porsi del soggetto di fronte all'oggetto: l'esperienza estetica è la descrizione dello sviluppo del procedi-

mento percettivo che da questo incontro scaturisce. Viene così considerato «estetico» ogni oggetto «che sia estetizzato da una qualunque esperienza estetica», [74].

Oltre ai limiti intrinseci alla relatività (e al relativismo) di una non meglio definita nozione di «pubblico», che non è comunque, a parer nostro, identificabile con un polo soggettivo costituente, è chiaro il pericolo «psicologista» implicito in una nozione che non viene affatto da Dufrenne costituita come una comunità intersoggettiva delle persone fondantesi su reciproche motivazioni «spirituali»: è invece una nozione «ingenua» che rischia, come si è da più parti notato, di inficiare alla radice il discorso di Dufrenne, anche se, pur mantenendo un'impostazione ambigualmente soggettivista, è in verità l'oggetto ad assumere una prima rilevanza centrale [75].

L'oggetto estetico, secondo la tradizione, è per Dufrenne l'oggetto «bello», ma solo se con «bello», nozione «pericolosa» e carica di antiche ambiguità, si intende «la pienezza immediatamente provata dalla percezione dell'essere percepito», «l'apogeo del sensibile, l'adeguazione totale del sensibile al senso» [76]. Oggetto, dunque, che è sempre necessariamente correlato alla percezione soggettiva che in esso si definisce, e che solo l'astrazione analitica - in altri termini la necessità di comprenderne la genesi - potrà scindere nei suoi aspetti essenziali. Atteggiamento che, se può apparire come tipicamente fenomenologico, si era in realtà visto coscientemente operante già in Guastalla, Bayer e Souriau, autori tutti cui Dufrenne spesso si richiama e che, anche al di là di specifici rimandi testuali, sono ben presenti in tutto l'arco della sua opera. Non pochi, inoltre, sono qui gli spunti tratti da Malraux, in primo luogo lo stile discorsivo, il suo «continuo dialogo, scintillante e barocco, coi capolavori di tutte le epoche» nella coscienza che sulla tragedia della *condition humaine* possa elevarsi, «nel suo rigore e nella sua splendente purezza formale, l'opera d'arte» [77].

L'analisi dell'oggetto estetico di Dufrenne sembra infatti a volte riportarsi a radici pre-fenomenologiche o a-fenomenologiche poiché, come scrive D. Formaggio, «avviene nei modi di una descrizione più spesso empiristica (nel senso humeano) che fenomenologica. Senonché questo oscillare tra un piano di *mat-*

ters of facts e quella di una più rigorosa riduzione eidetica, nonché essere considerato lo spostamento su un piano metodologico diverso, può essere invece visto e giustificato come implicito a una instaurazione fenomenologica della ricerca nel suo stesso atto di porsi e di delinarsi». Ciò perché è difficile per l'arte essere ritrovata eideticamente «a colpo sicuro» in quanto la ricerca sulle sue manifestazioni «può correttamente essere intesa come un processo lento e complesso di distacco e di riconquista per gradi della visione originaria: distacco che sui dati di fatto appunto si viene progressivamente operando» [78].

Se infatti Dufrenne all'inizio del suo lavoro aveva dichiarato di considerare la fenomenologia come una descrizione che ha di mira un'essenza, dimentica, nel corso della *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, le asserzioni metodologiche di partenza preferendo una ricerca genetica sull'oggetto che non disdegna modalità empiristiche sostenute da motivazioni psicologiche, tentando così un «lavoro di spola», piuttosto estraneo agli insegnamenti di Husserl, tra «un atteggiamento psicologico non ancora ben ridotto» e «una visione extra naturale e quindi extrapsicologica delle essenze (anche se appena accennata)» [79]. Siamo quindi in una «eidetica minima» sempre legata all'esperienza e ai dati di fatto, che, se permette a Dufrenne una certa «libertà d'azione», tuttavia non gli consente di utilizzare la riduzione fenomenologica in tutta la sua radicalità, sia in relazione al problema della soggettività sia in riferimento al suo rapporto con gli orizzonti tematici del mondo circostante.

Dufrenne rischia così di ricadere in quello che Husserl chiamava «l'errore di principio dell'argomentazione empiristica» che consiste «nell'identificare o scambiare la fondamentale esigenza di un ritorno alle 'cose stesse'. È con l'esigenza di ridurre all' 'esperienza' ogni fondazione della conoscenza» [80].

L'estetica di Dufrenne ha tuttavia il merito primario di essere sempre rimasta legata all'esteticità intrinseca alla percezione senza alcun intento definitorio o sistematizzante, che pure non era estraneo alla tradizione estetica francese. Il punto di partenza della *Phénoménologie de l'expérience esthétique* è il riconoscimento del necessario criterio secondo il quale considerare alcune opere come autenticamente artistiche, opere che abbiano cioè il

diritto di divenire per noi oggetti estetici. Dufrenne considera dunque opera d'arte «tutto ciò che è riconosciuto come tale, e come tale proposto al nostro assenso»: «spingeremo all'estremo l'empirismo, come fa Aristotele per la definizione della virtù, e concorderemo con l'opinione dei migliori, che è anche in ultima analisi l'opinione comune, l'opinione di tutti quelli che hanno un'opinione» [81]. Oggetto dell'estetica, per lo spettatore, sono le opere d'arte unanimemente consacrate, le sole che, con certezza, potranno condurci all'oggetto estetico e all'esperienza estetica.

Per conoscere un'opera storicamente ritenuta «artistica» è infatti necessario che essa venga presentata alla mia percezione, che divenga per me «oggetto estetico», ovvero oggetto percepito da uno spettatore «delegato dell'Umanità» [82], vigile e attento, pronto a neutralizzare tutto ciò che potrebbe sviarlo da una «retta percezione», afferrando invece il senso immanente al sensibile, la sua interna e profonda organizzazione. Il senso si sprigiona dal percepito come ciò per cui il percepito è percepito e potrà lasciare spazio alla riflessione solo in un secondo momento poiché «ciò che mi dice, l'oggetto estetico lo dice con la sua presenza, in seno al percepito» [83]. L'oggetto estetico è il sensibile «nella sua gloria», il sensibile organizzato che esprimendosi dice se stesso, che si afferma come valore cosmologico.

L'opera d'arte, in una distinzione che ricorda solo a grandissime linee quella del *Kunstwissenschaft* di Dessoir, sarà dunque «ciò che rimane dell'oggetto estetico quando non è percepito, l'oggetto estetico allo stato di possibile che attende la propria epifania», possibilità permanente che può esistere nella sua pienezza solo ponendosi di fronte alla percezione dello spettatore, convertendosi cioè in oggetto estetico [84], passando da un'esistenza «potenziale» a un'esistenza «in atto», ovvero venendo «eseguito» o, come dice Ingarden, «concretizzato» di fronte a un pubblico reale.

Il primo livello dell'oggetto estetico è infatti, per Dufrenne, quello della sua «esecuzione», che verifica la qualità dell'opera o almeno mostra il libero gioco del sensibile - ovvero la sua qualità fondamentale dispiegata dall'esecutore -, che ne coglie la «verità», ciò che essa vuole essere quando si manifesta, «esigenza infinita che vuole una realizzazione finita, ed è realizzata ogni volta

che l'opera ci è presente con sufficiente evidenza e rigore» [85]. In questa «esecuzione», che è comune anche alle arti «solitarie», come le chiamava Alain, della pittura e della scultura, l'opera ha bisogno del pubblico così come l'esecutore, un pubblico che la compie, la consacra e crea un «clima» che spinge verso la comprensione della sua profonda intimità. La presenza dell'oggetto ha infatti «qualcosa di assoluto» in cui il testimone non è uno spettatore puro ma un spettatore coinvolto nell'opera stessa, che penetra in essa, come voleva Merleau-Ponty, con il suo stesso corpo perché è da essa penetrato e avvolto in un sentimento di comunione reciproca che, sia pure su un piano oggettivo, ricorda *L'Einfühlung* o la simpatia simbolica di V. Basch.

Il pubblico diviene «gruppo» perché è di fronte a un oggetto estetico che, come «oggettività superiore», riunisce gli individui al di là delle loro differenze particolari. Il pubblico è così una comunità «reale» fondata sull'«oggettività eminente dell'opera»: «l'oggettività dell'opera e l'esigenza che essa comporta impongono e garantiscono la realtà del legame sociale». Il pubblico appare quasi come l'umanità intera dove l'uomo trascende la propria singolarità ed è, attraverso l'oggetto estetico, riunito con altri uomini nella contemplazione estetica stessa; situazione che permette sin d'ora di comprendere l'ambiguità dello statuto dell'oggetto estetico, che è al tempo stesso per noi e in sé, dove tuttavia il «per noi» è, a parere di Dufrenne, solo una constatazione percettiva - o meglio una «vivificazione» che soltanto la percezione può donare - di ciò che l'opera d'arte è già in se stessa.

L'oggetto estetico, oltre che di fronte al pubblico, si pone nel mondo fra altri oggetti incontrati dalla percezione, oggetti che, se sono «estetici» in quanto percepiti, non hanno certo lo statuto di opera d'arte. L'oggetto estetico potrà così venire confrontato, per meglio coglierne, nelle differenze, lo statuto essenziale specifico, con le altre oggettualità presenti nel nostro mondo circostante, siano essi gli oggetti viventi, la cosa naturale, l'oggetto d'uso o l'oggetto significante del mondo culturale. Come questi oggetti, l'oggetto estetico vive nel mondo in contatto chiasmatico con la percezione soggettiva ma è tuttavia riempito da una serie di «contenuti» suoi propri che permettono di presentarlo come una totalità autonoma, un tutto unificato nella sua

forma che è sintesi di sensibile e senso. La nostra percezione risente di questa specificità intrinseca all'oggetto stesso già storicamente riconosciuto «artistico» e, facendolo divenire un «per noi» estetico, «deve istituire per lui uno sfondo che gli sia proprio, quella zona di spazio o di tempo, di vuoto o di silenzio, che l'attenzione circoscrive come un 'aureola'» [86].

Il mondo reale non potrà certo venire abolito, poiché è il contesto sensibile in cui l'opera d'arte si offre alla percezione; ma, in esso, «l'oggetto estetico esercita un imperialismo sovrano: irrealizza il reale estetizzandolo» [87], si costituisce intenzionalizzando in senso estetico (e non idealizzando) i materiali stessi che si offrono alla percezione ed apparendo nel sensibile come il massimo livello di significato cui il sensibile stesso può aspirare, come «forma» compiuta che è la verità stessa della percezione estetica. Infatti Dufrenne scrive, con molti richiami ai suoi predecessori dell'estetica francese, che «la forma è quanto esiste di vero e di immutabile nell'oggetto estetico, a dispetto delle interpretazioni cui è soggetto, e per quanto abbia bisogno di quelle interpretazioni». Dunque «la forma è la verità dell'oggetto estetico; e ha quella qualità atemporale che è propria alla verità, la verità in quanto essere del vero, e non in quanto prodotto in una storia: perché bisogna anche che la verità appaia» [88].

L'apparire dell'essere, dell'essere della verità, se riconduce Dufrenne al «secondo» Heidegger e lo pone accanto a E. Souriau, allontana la genesi costitutiva dell'opera d'arte e dell'oggetto estetico dall'intersoggettività corporea e dalla sua verità, l'unica che può sussistere per la fenomenologia, una verità che non può mai apparire *hic et nunc* alla percezione ma che è un telos che le persone storiche ricercano attraverso varie strade, fra cui l'arte e i suoi prodotti, un orizzonte sfuggente che rimane attivo come compito infinito dell'intera, concreta intersoggettività umana. In altri termini: la percezione estetica non afferra la verità ma, sempre di nuovo, «costruisce» la verità nel tempo attraverso la materialità delle opere.

Il «per noi» dell'oggetto estetico, che lo pone nel nostro mondo, fra i nostri oggetti, nella nostra storia, non deve per Dufrenne far scordare che, grazie alla sua struttura ambigua, esso è nello stesso tempo un «per sé», che possiede un suo proprio

mondo con una specifica struttura sensibile, che potrà essere afferrata e «riempita» solo attraverso atti percettivo-corporei che corrisponderanno agli strati ontici dell'oggetto estetico, che Dufrenne, per comodità espositiva, preferisce analizzare in via preliminare (anche se, come già si è notato, la relazione intenzionale imporrebbe l'inseparabilità di soggetto e oggetto).

Il primo livello di questa descrizione dell'oggetto estetico, che ricorda più l'analisi esistenziale di Souriau che la genesi husserliana della cosa, consiste nel mondo rappresentato dall'oggetto, mondo che possiede una sua «armatura» spazio-temporale che in qualche modo imita lo spazio e il tempo del mondo reale. Il mondo rappresentato dell'opera tuttavia, pur nella sua fondata esteticità, «non ci permette ancora di parlare di un mondo dell'opera come mondo originale e singolare» perché esso «non è ancora veramente un mondo», «non basta a se stesso, è indeterminato» [89].

Nell'opera si vedrà allora un «mondo espresso» nel quale si esprime la coscienza dell'artista e dal quale sorge il principio di unità insito nell'oggetto estetico. L'espressione fonda l'unità di un mondo singolare ed è il vero principio, per l'oggetto estetico, di un proprio spazio e di un proprio tempo come sue intrinseche qualità. Mondo espresso e rappresentato sono comunque fra loro strettamente correlati: «l'espresso è in qualche modo la possibilità del rappresentato, e il rappresentato la realtà dell'espresso» [90]. L'oggetto rappresentato, nella sua costituita presenza concreta, è simbolo, segno del significato che il mondo espresso porta alle dimensioni di un mondo.

Il mondo espresso è l'anima del mondo rappresentato, che è il suo corpo: la loro inscindibile unità costituisce la profondità stessa dell'oggetto estetico.

Questa essenziale capacità di espressione, dove l'oggetto trova la sua vera e propria «fondazione», è per Dufrenne l'elemento fondamentale attraverso il quale l'oggetto estetico può dirsi «quasi soggetto», prodotto «spirituale» che si pone su un piano paritetico con la soggettività personale cui si rapporta attraverso la percezione nel loro mondo circostante comune. Esprimere è per lui «trascendersi verso un significato che non è il significato esplicito assegnato alla rappresentazione, ma un significato più fondamentale che proietta un mondo» [91]. Dunque

l'oggetto estetico è, come la soggettività, «all'origine di un proprio mondo irriducibile al mondo oggettivo» [92], mondo che potrà rivelarsi solo a una soggettività, che attraverso il sentimento, vertice della percezione estetica, riesca a penetrare la specificità soggettiva del mondo espresso.

L'oggetto estetico si Compie quindi soltanto attraverso la percezione, che non deve, come a parere di Dufrenne accade in Husserl, radicalizzare il contrasto fra «in sé» e «per sé» all'interno della teoria della costituzione, ma invece, seguendo Merleau-Ponty, rompere il dilemma invitando «a concepire tra soggetto e oggetto una relazione per cui l'uno sia soltanto attraverso l'altro, e il soggetto sia relativo all'oggetto allo stesso modo che l'oggetto è relativo al soggetto» [93]. La coscienza costitutiva non si porrà così «al di fuori» del mondo ma sarà sempre «nel» mondo, nel già dato, nella percezione come attività corporea, il cui campo si confonde con quello dell'oggetto.

Questo «riempimento» percettivo dell'oggetto estetico non deve tuttavia far scordare, così come vuole tutta la tradizione dell'estetica francese «scientifica», che esso è anche un'opera da contemplare, una «forma» che è intrinseca al sensibile stesso, in breve un'opera d'arte come «cosa privilegiata che regge l'oggetto estetico e si converte in esso durante la percezione» [94]. In questa descrizione dell'opera d'arte, oltre a un diffuso disagio di Dufrenne per l'artificiosa separazione dall'oggetto estetico, si ha una ripresa di vari elementi già contenuti in Souriau e Bayer e un sostanziale abbandono di qualsiasi atteggiamento fenomenologico. Vi è tuttavia da notare che Dufrenne non vuole qui, come Souriau, costruire un «sistema» delle arti o, come Bayer, rivelarne le categorie e gli aspetti: le sue indagini descrittive sono piuttosto un tentativo di concretizzare nel campo vivo delle arti quegli elementi della rappresentazione e dell'espressione che formano l'esteticità stessa dell'oggetto. E infatti Dufrenne introduce qui il problema dello statuto dell'«oggetto musicale» attraverso le estetiche di B. de Schloezer e G. Brelet [95] proponendo come elementi strutturalmente formanti, al di là, ci sembra, della loro effettiva funzionalità tecnica nell'opera, l'armonia, il ritmo e la melodia. Quest'ultimo aspetto, che già Bergson aveva identificato con il «senso segreto» della durata, e il compimento

dell'opera musicale, «ciò che appare nell'opera con una spontaneità irrecusabile quando ci si abbandona ad essa e la si lascia cantare» [96]. Il modello dell'opera musicale servirà a Dufrenne anche per la descrizione delle caratteristiche armoniche, ritmiche e melodiche della pittura: in entrambe le arti, così come accadeva per l'oggetto estetico, tali elementi strutturali disegneranno la realtà del suo mondo rappresentato e il significato profondo del mondo espresso.

L'analisi e quindi la descrizione dell'opera in quanto tale trovano però il proprio limite al livello dell'espressione, dove il significato dell'opera d'arte supera la loro capacità di comprensione rivelando una certa qualità sensibile che, se non è facile da tradurre nel discorso, è tuttavia distintamente avvertibile nella genesi della percezione estetica. D'altra parte, l'analisi ha avuto solo lo scopo di mostrare, rivelandone la struttura, l'«in sé» dell'oggetto estetico, il suo essere nello spazio. L'«in se» scaturisce poi, come visto, in un «per sé», in quel potere di esprimere che costituisce la sua ambigua «quasi-soggettività», il suo «valore» estetico offerto «per noi» nella mondanità intersoggettiva. La descrizione dell'oggetto estetico e dell'opera d'arte, nella loro stretta correlazione, si rivelano così solo una introduzione alla teoria vera e propria della percezione estetica, cui non si è mai cessato di alludere.

4 - La fenomenologia della percezione estetica



«La fenomenologia dell'oggetto estetico deve ora far posto alla fenomenologia della percezione estetica; in verità, non solo essa la prepara, ma anche la presuppone: così stretta è la relazione dell'oggetto e della percezione, e specialmente nell'esperienza estetica» [97]. Con queste parole si apre il secondo volume della *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, che ha come fine la costruzione di una fenomenologia della percezione estetica fortemente ispirata dall'insegnamento di Merleau-Ponty e che tende a integrare e completare le considerazioni sviluppate nel primo volume in una compiuta e articolata dottrina della esperienza estetica.

A questo scopo sarà importante confrontare la percezione estetica con la percezione ordinaria; pur nel continuo richiamo tra questi due piani bisognerà infatti mostrare che la percezione estetica «e la percezione reale, quella che non vuol essere che percezione, senza lasciarsi sedurre né dall'immaginazione che invita a vagabondare intorno all'oggetto presente, né dall'intelletto che invita a ridurlo, per dominarlo, a delle determinazioni concettuali» [98]. Mentre la percezione ordinaria cerca una verità *sull'oggetto*, la percezione estetica cerca la verità *dell'oggetto*, tale quale è immediatamente data nel sensibile.

Necessari prolegomeni a questo discorso sono le determinazioni dei vari momenti in cui si articola la teoria generale della percezione, che Dufrenne, mai completamente estraneo all'insegnamento kantiano, organizza in presenza, rappresentazione e riflessione, stadi del procedimento della percezione «in generale», facoltà «pre-date» della percezione quale atto unitario e conglobante prima del suo approfondirsi nella realtà più intima, espressiva, dell'oggetto.

In verità Dufrenne non giustifica mai, propriamente, il ruolo della percezione all'interno dell'intenzionalità degli atti soggettivi poiché, seguendo Merleau-Ponty, preferisce considerarla sia un'attività mentale sia il prodotto di questa attività, che rinvia contemporaneamente ad una posizione di pensiero e ad una posizione di realtà: «la percezione è per lui tanto l'atto quanto il prodotto; tanto il riflessivo, quanto il vissuto tanto il costruito quanto il dato» [99]. Dufrenne guarda infatti, più che alla percezione in sé, all'uomo in situazione mondana che sempre di nuovo percepisce la realtà circostante. La nostra percezione, scrive Merleau-Ponty, «mette capo a oggetti e, una volta costituito, l'oggetto appare come la ragione di tutte le esperienze che di esso abbiamo avuto o potremmo avere» [100].

Husserl viene così accusato, anche da questo lato, di avere reso «ipertrofica» la sua soggettività trascendentale e costituente: per Dufrenne, invece, non può esistere un puro Cogito poiché la coscienza non è un'istanza separata, un organo privilegiato ma «un nome per certi atti», «un insieme di funzioni indivisibile e inseparabile dal corpo» [101]. Esistono per lui solo cogito particolari sempre inseriti nell'attualità della percezione, che è l'unico mezzo per avere contatti con il mondo, per conoscerlo nelle sue strutture materiali costitutive, per penetrare in quel chiasmo dove non si riesce mai perfettamente a discernere se gli oggetti che percepiamo traggano il loro senso da se stessi o dal soggetto che li afferra, ambiguità che denuncia il costante ondeggiare di Dufrenne fra il fenomenologico e l'esistenziale [102].

L'analisi congiunta di oggetto e percezione estetica «invita a domandarsi non solo quale è lo statuto dell'oggetto estetico in quanto oggetto percepito, ma anche come è possibile che questo oggetto sia insieme compreso e veridico, vale a dire che il senso immanente al sensibile sia accessibile al sentimento e porti testimonianza sul mondo» [103]. Le analisi che ricercano il senso dell'oggetto estetico mirano quindi, in effetti, «ad introdurre nel problema della conoscenza un fatto che sopprima definitivamente il dualismo dell'oggetto e del soggetto» [104] scaturendo in un'indefinita unità ontologica.

Percepire, per Dufrenne, non è quindi

«registrare passivamente delle apparenze in se stesse insignificanti, è conoscere, vale a dire scoprire, all'interno e al di là delle apparenze, un senso che esse non liberano che a chi le sa decifrare, ed è tirare da questa conoscenza le conseguenze che ci convengono secondo l'intenzione che presiede al nostro comportamento» [105].

Per cogliere questo significato originario della percezione si dovrà in primo luogo portarsi sul suo piano esistenziale, dove cioè si realizza la presenza di un oggetto al mondo, dove le cose ci appaiono senza schemi concettuali interposti, dove si rivelano della «nostra stessa razza». Anche se la teoria della percezione non può limitarsi a questo stadio della «presenza», solo qui può iniziare la sua attività, avendo di fronte «una totalità oggetto-soggetto dove l'oggetto e il soggetto sono ancora indiscernibili» [106]. Come il sensibile era il primo piano costitutivo dell'oggetto estetico, così la presenza è il primo livello della percezione estetica, piano pre-riflessivo dove il corpo è in comunione diretta e immediata con quanto percepisce.

La percezione non può tuttavia rimanere in tale chiasmo originario e deve quindi passare dall'immediatamente vissuto al pensato, dalla presenza alla rappresentazione, così come nell'oggetto estetico si era visto il mondo rappresentato edificarsi sulle basi del sensibile. È qui l'immagine che permette il passaggio dalla «presenza» bruta dove l'oggetto è provato al pensiero dove diviene idea [107], rendendo possibile l'apparizione stessa dell'oggetto, la sua presenza in quanto rappresentazione. L'immaginazione viene dunque ad essere, per Dufrenne, il legame tra lo spirito e il corpo e infatti lo schema attraverso cui un oggetto può divenire oggetto «per» un'intelligenza è operazione spirituale che va attribuita agli schematismi corporei. Solo con l'intervento delle forme schematiche a priori di spazio e tempo si produce la rappresentazione che, «conformemente a Kant, e secondo la lezione di Heidegger, attribuiamo all'immaginazione trascendentale» [108]. Immaginazione trascendentale che implica la rottura della totalità di soggetto e oggetto nel compimento di

un movimento intenzionale per cui una coscienza si oppone all'oggetto permettendo a quest'ultimo di prendere forma, forma che deve essere «prolungata» da un'immaginazione empirica capace di convertire l'apparenza in oggetto. Il trascendentale prefigura dunque e rende possibile l'empirico, esprime la possibilità della rappresentazione mentre l'empirico «rende conto della possibilità che tale rappresentazione ha d'essere significativa e di integrarsi alla rappresentazione di un mondo» [109].

In definitiva, quindi, il piano della presenza non si oppone bensì integra quello dell'immaginazione: «all'immaginazione - ha scritto R. Barilli - il compito di 'mettere in prospettiva' il piano della presenza, di far sì che l'uomo, a quel livello, non intervenga nudo, simile alla classica tabula rasa, ma disponga di un complesso di memorie, di tendenze anticipatrici, di risposte pronte, di 'immagini' appunto, con cui sollecitare ed integrare il semplice dato percettivo» [110]. L'immagine non è «irreale», come vuole Sartre, né una percezione sregolata come sostiene Alain ma aderisce alla percezione per costituire l'oggetto: da un lato, quello trascendentale, offre la possibilità di vedere, di rendere possibili le conoscenze virtuali, dall'altro, quello empirico, esprime il sapere concreto che accompagna la percezione. L'immaginazione ha così un ambiguo statuto, insieme corporeo e spirituale, grazie al quale si pone comunque la rappresentazione, funzione sintetica operata da un'attività spirituale che tuttavia è sempre e soltanto a beneficio e in presenza di un corpo. Tale funzione sintetica attribuita da Dufrenne all'immaginazione permette di cogliere chiaramente l'influsso su di lui esercitato dalla prima edizione della kantiana *Critica della ragion pura*, dove si accentua il suo carattere di «ingrediente necessario della stessa percezione» e «facoltà attiva nella sintesi del molteplice» [111]. È forse proprio grazie a questo influsso che si avranno in Dufrenne confini estremamente fluidi tra percepire e immaginare: «non si può scegliere tra presenza ed immaginazione, tra corpo e spirito, collocare unilateralmente il soggetto umano nell'una o nell'altra sfera, poiché il suo connotato più proprio è di porsi nel luogo di incrocio tra questi due piani, di essere 'cerniera', punto di volta del passaggio incessante e sempre reversibile dal singolare all'essenziale, dal materiale all'ideale» [112].

Se la funzione dell'immaginazione, in primo luogo contro Sartre, è per Dufrenne fondamentale per rendere possibile una compiuta teoria della percezione, cioè una teoria capace di rappresentare un oggetto presentandolo con una sua propria realtà di fronte alla nostra corporeità agente, il suo ruolo, come già si è notato, tende a diminuire nella percezione estetica. Anzi, il superamento stesso dell'immaginazione e della rappresentazione dell'oggetto che essa rende possibile, permette a Dufrenne quell'arricchimento che segna il passaggio dalla percezione «ordinaria» alla percezione estetica. L'immaginazione offre la rappresentazione dell'oggetto reale (e non l'irrealtà sartriana), dà consistenza all'oggetto stesso ma non deve, nella percezione estetica, risvegliare immagini che ingombrano la sua specifica portata espressiva. In verità, scrive Dufrenne, «se la percezione estetica reprime l'immaginazione, anche la percezione ordinaria sta in guardia contro di essa» e la controlla attraverso l'intelletto come funzione giudicativa, come organo della riflessione che ha la capacità di meditare su quanto la rappresentazione ha offerto e può quindi correggere gli abusi dell'immaginario. Siamo tuttavia, ancora una volta, in un nuovo livello di ambiguità poiché l'immaginazione è data con l'intelletto, che ha, in ogni caso, il potere di reprimerla.

L'intelletto è concepito da Dufrenne, attraverso moduli kantiani, come l'organo dell'unità dell'appercezione che «imprime al flusso delle apparenze il sigillo della necessità, converte in unità necessaria l'unità contingente delle associazioni suggerite dall'esperienza vissuta» [113]. L'immaginazione presterà così al dato la sua ricchezza di elementi mentre l'intelletto gli darà rigore e obiettività.

L'attività giudicativa e obiettivante dell'intelletto non esaurisce tuttavia l'intera riflessione; essa copre, per dirla con Kant, solo l'area del giudizio determinante, attività intellettuale attraverso la quale le categorie assumono la loro funzione nella percezione ordinaria. Al di là di questo giudizio bisogna però supporre, come vuole Kant stesso con il giudizio riflettente, un accordo della natura con la nostra facoltà conoscitiva. Di fronte all'oggetto possiamo così impegnarci in un'attività più profonda di quella costitutiva, dove il soggetto, invece di riflettere su se stesso come accade in Kant, si volge alla finalità dell'oggetto,

alla sua «profondità» e qui afferra, quasi in una spinoziana «intuizione», l'affinità, la consustanzialità fra l'uomo e la natura. È a questo punto che la percezione estetica mostra la sua specificità rispetto alla percezione ordinaria, in questo grado ultimo della percezione dove un sentimento di connaturalità che trascende l'intellettivo va oltre la rappresentazione dell'oggetto rivelandone un'altra interiore dimensione, una finalità che vive nelle sue «leggi empiriche» ma che ne coglie un'espressività sconosciuta all'intelletto. Il sentimento è così «un modo d'essere del soggetto che risponde a un modo d'essere dell'oggetto, è in me il correlato di una certa qualità dell'oggetto attraverso la quale l'oggetto mostra la sua intimità» [114]. È un livello percettivo che si rivela solo di fronte all'opera d'arte, sempre connesso alla funzione espressiva caratteristica dell'estetico, di cui mostra l'essere come profondità alla quale il soggetto risponde con la sua propria profondità interiore.

È possibile giungere al sentimento senza «passare» attraverso rappresentazione e riflessione, poiché si ha qui una nuova, specifica direzione in cui si impegna l'intera percezione. Tuttavia esso si realizza pienamente nella sua funzionalità espressiva solo a condizione che l'immaginazione sia repressa e che la soggettività si apra a un reale che deve essere provato dal fondo di noi stessi in un movimento che potremmo chiamare ontologico. Il sentimento non ha quindi nulla a che vedere con l'immediato ambito emozionale poiché è una forma di conoscenza, anche se di una conoscenza non riflessiva, l'unica modalità del conoscere che può penetrare e comprendere il mondo affettivo, gli a priori costitutivi di quelle specifiche realtà che sono le opere d'arte, estetizzate nel movimento intenzionale della percezione. È chiaro che la teorizzazione del sentimento come facoltà specifica del percepire estetico rivela altri numerosi influssi sul pensiero di Dufrenne, influssi che coinvolgono sia Kant sia, ancora una volta, vari esponenti della cultura francese. Non si può infatti dimenticare il pensiero di Gabriel Marcel, che «insiste sull'unità profonda del corpo e dell'essere in me, negli altri, nella natura» [115], la «simpatia simbolica» di V. Basch che rivela proprio nel sentimento, sia pure considerato come esclusivamente soggettivo, il movimento valorizzante proprio all'estetico, l'e-

estetica del sentimento di J. Segond, dove questo appare come una facoltà conoscitiva superiore. Da tutta una tradizione culturale, dove peraltro è presente, come si vedrà, anche M. Scheler, Dufrenne trae la conclusione che il sentimento permette la lettura dell'espressività, ovvero della quasi-soggettività dell'oggetto estetico, momento di compimento di una genesi in cui esso rivela la comune sostanza con il soggetto che lo vive, riflessione sull'oggetto in cui non gli costruisco intorno schemi culturali, interpretativi, valutativi o storici ma lo colgo come opera che, nella pienezza del suo sensibile, deposita in me il senso del suo essere - senso che non è predato ma che appare con esso e solo in me percipiente trova il suo compimento, il termine della sua autogenesi [116]. È questa una riflessione «simpatica», dove l'*Einfühlung* non è più soltanto un movimento di identificazione soggettiva ma l'incontro stesso con l'oggetto, che solo qui si compie riempiendosi di quei contenuti che ne rilevano la specificità. Non siamo così di fronte a una costituzione «ideale» dell'oggetto estetico (secondo alcuni canoni dell'estetica fenomenologica) ma a un procedimento percettivo in cui il sentimento, incontrandosi con l'oggetto, vuole coglierne i valori che appartengono al suo particolare essere al mondo. Senza dubbio Dufrenne non compie sino in fondo il cammino per costruire un assiologia materiale, vero e proprio compimento dell'oggetto estetico e della sua «regione» corrispondente, ma ugualmente comprende che la costituzione dell'oggettualità esteticamente intenzionata può avvenire soltanto sul piano del percepito, in un movimento di descrizione prima e di fondazione poi in cui è totale l'«impegno», sia del soggetto corporeo sia dell'oggetto nella sua «affettività materiale» strutturata.

Di fronte all'oggetto estetico la soggettività non è un puro cogito trascendentale, l'intenzionalità non è più (anche a rischio di ingenuità e nuovi momenti ambigui) «mirare a» bensì «partecipare a»: «il sentimento è comunione dove io pongo tutto il mio essere» [117]. Il sentimento si rivela così, e tenderà sempre più a rivelarsi nell'opera di Dufrenne, sino al recente *Inventaire des a priori*, come il carattere specifico non di un'indagine descrittiva di stampo fenomenologico ma di un movimento ontologico, dove il radicamento stesso del senso, la *Lebenswelt*, assume la spe-

cificità di un Essere naturante. Infatti la profondità dell'oggetto estetico non deriva dalla sua storicità, dalla sua appartenenza a un passato mitico o mitizzato bensì soltanto dal potere che essa ha di esprimere una soggettività, soggettività che conserva nella sua interiorità, nella sua «esistenza autentica», l'intensità del suo essere che è l'essere della natura. L'oggetto estetico è profondo per la perfezione della sua forma, per la finalità interna che lo realizza come un vivente, per l'aura di senso che la sua presenza diffonde irradiandosi in un mondo. Questa profondità presenta tuttavia, ancora una volta, un'ambiguità di fondo dell'oggetto estetico, che in essa si afferma contemporaneamente come oggetto e come sorgente di un mondo, capace di rendersi soggettivo. Ed è proprio questo mondo che possiamo penetrare attraverso il sentimento. Malgrado la specificità e la sostanziale autonomia del sentimento dalla riflessione queste nozioni continuano dunque a richiamarsi l'una con l'altra. La riflessione infatti non riesce ad esaurire in sé la conoscenza di un oggetto inesauribile quale l'oggetto estetico e si apre quindi al sentimento che, a sua volta, ha bisogno della riflessione perché non deve essere, proprio come per Croce, un sentimento immediato, frutto di una prima, primitiva e incompleta percezione.

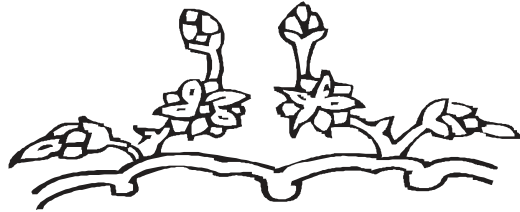
Il sentimento immediato non è tutto il sentimento:

«il sentimento autentico si conquista come si conquista la percezione e perché essa si conquista: bisogna che l'oggetto estetico ci sia pienamente presente ed esso non lo è sempre al primo colpo» [118].

Promuovere questa «vera» percezione sarà compito della riflessione che, in questo caso, potremmo chiamare atteggiamento critico, atteggiamento che, peraltro, può anche non partecipare al movimento dialettico tra riflessione e sentimento e volgersi alla storia dell'opera e della sua genesi. In generale però il compito della riflessione è mostrare come un'opera è fatta per facilitare l'apertura della percezione verso il sentimento che ne coglierà l'autentico nucleo affettivo. Per cui Dufrenne afferma che «la riflessione non solo prepara il sentimento ma anche lo ratifica» [119]; oltre ad essere atteggiamento critico, oltre a co-

noscere la tecnica e la storia dell'opera, la riflessione si volgerà dunque alla sua espressività e sarà appunto «riflessione simpatica» diretta dal sentimento verso il nucleo affettivo dell'oggetto estetico, verso la sua vera e propria struttura, data con esso su un piano trascendentale che non è imposto «dall'esterno» come una forma astratta ma che aderisce interamente alla sua stessa materialità, ai rapporti che collegano nell'unicità dell'opera le singole parti costitutive. Si può quindi affermare che l'espressione estetica si situa all'interferenza di riflessione e sentimento: la perfezione dell'oggetto estetico è di essere un quasi-soggetto ma questa soggettività espressiva gli è data soltanto attraverso la certezza, che solo la percezione corporea gli può dare, d'essere un oggetto obiettivo [120].

5 - Gli a priori affettivi



Il sentimento si è rivelato, per Dufrenne, una facoltà percettiva che permette all'uomo di cogliere le qualità materiali che, come a priori, costituiscono la struttura affettiva ed espressiva dell'oggetto estetico e della soggettività, creatrice e ricettiva: a priori materiali, e non formali come quelli kantiani, che ineriscono al sentimento e all'espressività dell'oggetto e che esprimono «dall'interno» il mondo affettivo del soggetto e dell'oggetto radicandosi in essi come loro strutture costitutive. La possibilità dell'esperienza non risiede così nell'apparato logico di un a priori puramente formale ma in un a priori «materiale» (nel senso di Husserl e Scheler) che è insieme nel soggetto e nell'oggetto e che, in virtù di questa duplicità, permette l'apertura dell'uomo al mondo e del mondo all'uomo come catena infinita di possibilità; l'a priori materiale così «da una parte è nello oggetto un senso che l'abita e lo struttura, che lo costituisce; d'altra parte e nel soggetto un sapere virtuale di questo senso» [120 bis]. Così come il valore di Scheler si incarna in una cosa e la costituisce in essa incarnandosi, «parallelamente il mondo dell'oggetto estetico è ordinato a una qualità affettiva che è per lui un a priori» [121]. Questi a priori affettivi sono chiamati da Dufrenne, a seconda che appartengano al soggetto o all'oggetto, «a priori esistenziale» e «a priori cosmologico».

L'a priori esistenziale è singolare, appartenente a una soggettività in quanto, attraverso il mondo espresso dall'opera, è un autore che si rivela, un autore che è persona storica e concreta. Questo a priori affettivo «costituisce un mondo consistente e coerente perché risiede in ciò che c'è di più profondo in un soggetto, come è ciò che

c'è di più profondo nell'oggetto estetico» [122]. Non è tuttavia possibile parlare di a priori esistenziale senza collegarlo all'a priori cosmologico, senza pensare che questi a priori sono solo aspetti dell'unica a priorità affettiva dell'oggetto estetico. L'a priori cosmologico sarà dunque la struttura affettiva stessa dell'opera d'arte, le sue caratteristiche «a priori» concretizzate nel mondo espresso. A priori esistenziale e a priori cosmologico, trovando nell'opera il piano della loro pariteticità, dell'uguaglianza fra soggetto e oggetto, rivelano che la qualità affettiva che fonda l'estetico e il sentimento è anteriore alle singole specificazioni, che si radicano in un fondo «comune» fonte generatrice di ogni senso. Un'antiorità che non va intesa in senso logico o cronologico ma che vuole sottolineare l'assoluta, indifferenziata a priorità della qualità affettiva, considerandola al di là di ciò che costituisce: «l'a priori è una proprietà dell'essere anteriore insieme al soggetto e all'oggetto, e che rende possibile l'affinità di soggetto e oggetto» [123].

In questa prospettiva che, dal punto di vista della fenomenologia, comincia a farsi, come scrive D. Formaggio, «imbarazzante» [124], le qualità affettive espresse dagli a priori materiali affettivi si presentano come le «categorie» di quegli oggetti chiamati «belli», che sono cioè «riusciti», ovvero capaci di esprimere una certa categoria affettiva o il loro insieme nella particolarità di un singolo oggetto (senza che ciò conduca Dufrenne a tentativi di sistematizzazione simili a quelli di E. Souriau). L'a priori può così essere «riconosciuto» solo sull'a posteriori, sul dato percepito, sull'esperienza che compiamo dell'oggetto estetico, sulle singole categorie dall'arte (il comico, il tragico, il meraviglioso, ecc.); esperienza che tuttavia sembra escludere una ricerca sulla genesi della storicità del soggetto e dell'oggetto [125], limitandosi a porre la concretezza dell'a priori come una «ovvietà» che inerisce all'artistico, senza quindi costituirla nei vari livelli della sua dimensione estetica, come vorrebbe un'indagine che fosse impostata, in senso husserliano, verso il riconoscimento della struttura affettiva dell'oggetto a partire da significati che solo l'intersoggettività, nelle sue molteplici dimensioni, in prima istanza storiche e sociali, può determinare.

Dufrenne vuole in primo luogo giungere alla verità dell'opera, verità rivelata dalla sua espressione e dalla categoria affet-

tiva che in essa coglie il sentimento estetico soggettivo: ma questa verità del reale non si fonda nell'atto stesso del suo farsi e rimanda quindi, nella sua indubitabile presenza, e nel senso che tale immanenza contiene, a un essere come radice originaria del senso di ogni reale, prospettiva che unifica l'eterna rinascente ambiguità del rapporto fra l'oggetto e il soggetto. L'estetica dunque non limita più il suo compito alla conoscenza percettiva degli oggetti estetici: dall'arte è possibile cogliere il sentimento immanente al reale, la verità stessa dell'essere.

Nella *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (così come nella *Notion d'apriori* del 1959) l'ipotesi ontologica, ispirata da Heidegger ma ben decisa a mettere in luce il ruolo dell'uomo nell'essere, è ancora incerta e ipotetica, anche se già si ammette che «i due aspetti cosmologico ed esistenziale dell'a priori affettivo sono fondati nell'essere, vale a dire che l'essere è portatore di un senso che da una parte imprime nel reale e che dall'altra forza l'uomo a proferire» [126]. Essere che comunque, per differenziarsi dalle prospettive heideggeriane, è disvelato, nella sua concreta presenza, da un movimento percettivo che non vuole mai scordare la sua dimensione antropologica. Tuttavia Dufrenne specifica che il reale non deriva il suo senso dall'uomo, che ne è il necessario testimone ma non il creatore: e «rifiutare all'uomo il privilegio di fondare il vero per fondare l'uomo sul vero, è dare la parola all'essere», all'essere come a un a priori anteriore alle sue specificazioni esistenziale e cosmologica, e che sembra fondare insieme il soggetto e l'oggetto, l'uomo e il mondo. Vi è «essere del senso», «anteriore insieme all'oggetto in cui si manifesta e al soggetto al quale si manifesta, e che si richiama per compiersi a questa solidarietà dell'oggetto e del soggetto»: «il reale e l'uomo appartengono entrambi all'essere, e l'essere è precisamente questa identità del senso, tale che l'uomo possa leggerlo, tale che il senso possa iscriversi». L'arte, in questa dimensione ontologica, si porrà come «uno strumento della dialettica dell'essere, vale a dire dell'avvenire del senso che si aliena nella natura e si riflette nell'uomo»; di conseguenza l'artista «si sente chiamato dall'essere e responsabile di fronte a lui», pur collaborando, con la sua opera, ad instaurarlo come «divenire del senso» [127], che ha sempre bisogno

dell'uomo. Più che una «ontologia fenomenologica», che apparirebbe come una contraddizione in termini, siamo qui di fronte alla conclusione ontologica di una fenomenologia, forse all'unica conclusione possibile di un percorso dove le stesse basi fondative non erano state adeguatamente ridotte, dove i presupposti non chiarivano la portata trascendentale del discorso.

In ogni caso, l'«essere» che è presentato a conclusione della *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, nei suoi richiami, a volte confusi, a Spinoza, Heidegger o alla *Lebenswelt* di Husserl (il cui disvelamento andrebbe in realtà affrontato su ben diversi piani analitici e con maggiori attenzioni in riferimento al costituirsi materiale delle ontologie regionali), richiede, anche all'interno della prospettiva di Dufrenne, un lavoro di chiarificazione e di compimento. Richiede di «trasformarsi» in un principio che non mostri soltanto la sua capacità di risolvere antiche aporie ma che sia anche «creativo», generatore di senso in ogni sua apparizione sensibile. In questa nozione che via via prende forma come Natura naturante (la Natura di Spinoza letto da Alain), Dufrenne abbandona quei dubbi che ancora vivevano a conclusione della sua opera del 1953, quando scriveva che

«un 'esegesi antropologica dell'esperienza estetica è sempre possibile e non è necessario che la critica si volga all'ontologia. Forse il sapere assoluto è che non c'è assoluto del sapere ma una volontà di assoluto nell'uomo, di cui testimonia precisamente la preoccupazione dell'estetica, presente a suo modo sia nello spettatore sia nell'artista. Forse l'ultima parola è che non c'è un'ultima parola» [128].

6 - Estetica e Natura



In *Le poétique*, del 1963, si fa evidente l'avvicinarsi di Dufrenne a tematiche ontologiche che evidenziano nel suo pensiero gli influssi dell'Heidegger *dell'Origine dell'opera d'arte*, per cui è l'arte, e non l'artista, che è all'origine dell'opera e dell'artista stesso. Dufrenne tuttavia respinge i caratteri «ontoteologici» riscontrabili nel «secondo» Heidegger riaffermando, nella sua prospettiva «ontofenomenologica», che l'opera d'arte è fenomeno sempre collegato alla sensibilità umana, così come l'essere si rivela a partire dal sentimento quale vertice della percezione estetica. Quindi se anche per Dufrenne, nell'opera, come scrive Heidegger, «è in opera l'evento della verità» e si verifica «l'apertura dell'ente nel suo essere, il farsi evento della verità» [129], è chiaro che la verità si afferma in Dufrenne in un divenire percettivo che, per Heidegger, tradirebbe il senso stesso dell'opera d'arte. L'arte in Dufrenne si pone piuttosto, ricordando la conoscenza intuitiva di Spinoza e l'assoluto di Schelling come superiore «indifferenza» di Natura e Spirito, come rivelatrice attiva dell'Essere, della Sostanza, della Natura naturante. Ciò permette a Dufrenne di non annullare l'antropologico, l'uomo nella sua corporeità, in una statica realtà suprema ma di porlo anzi quale protagonista del divenire dell'essere stesso: «l'originalità di Spinoza consiste nell'identificare la necessità esistenziale, vale a dire quella pienezza conferita all'esistenza dal fatto della sua identificazione all'essenza, con la necessità logica: l'affermazione di sé che costituisce il *conatus* non è differente dall'affermazione logica che è l'anima del vero» [130].

Il «ritorno alla Natura» di Dufrenne, verificandosi sul piano «estetico» e partendo da concrete opere d'arte percepibili, richiama inoltre *Il visibile e l'invisibile* di Merleau-Ponty dove

pure si tentava un «ritorno» a un'ontologia (se non ad una filosofia della Natura) che comprendesse la consustanzialità del soggetto e dell'oggetto. Un ritorno verso un essere «selvaggio», plesso di significati che l'uomo sempre di nuovo trae alla luce, *physis* dove originariamente gli uomini erano indivisi e in cui forse, dietro o sotto le scissure della nostra cultura acquisita, continuano ad esserlo. Merleau-Ponty, poco prima della sua morte, affermava che la Natura «è l'essere dietro di noi», mondo originario cui siamo carnalmente legati attraverso la nostra corporeità percipiente, fondo ontologico «che comprende tutte le possibilità ulteriori dell'esperienza», «terra originaria», «preoggetto» [131], comune *Grund* dove, come voleva Schelling, si incontrano il soggetto e l'oggetto.

La spinoziana (e schellinghiana) Natura naturante è quindi per Dufrenne sia quell'essere abbozzato nelle prime opere, un armonizzante «a priori di ogni a priori» che permette di superare il dualismo in una «istanza superiore» radice sia dell'a priori soggettivo come di quello oggettivo, sia un potere attivo di sempre rinnovantesi mondi possibili. Vi è piuttosto da chiedersi, a questo punto dove la «svolta ontologica» non lascia più spazio a dubbi ma rivela come Dufrenne si inserisca in ben individuabili coordinate culturali, come l'uomo, prodotto finito della Natura infinita, possa afferrare la realtà di questo essere senza limitarlo, oggettivarlo o reificarlo, suscitando in tal modo un nuovo dualismo. Il coglimento di questo fondo - e non statico fondamento come è per Dufrenne l'Essere delle ontoteologie potrà venire afferrato, nella sua impensabilità, solo da un modo di pensiero non riflessivo, dal sentimento che penetra la profondità espressiva della poesia, che sembra radicarsi nella Natura stessa, nella sua forza e prodigalità: «è questa potenza del fondo che l'arte si sforzerà di ridire: i poeti imitano la poesia della Natura, ci riconducono a quanto c'è di elementare negli elementi, che non richiede una psicoanalisi, Bachelard l'ha capito, ma una fenomenologia dell'apparire; essi infatti fanno apparire, nel movimento irresistibile dell'apparizione, l'insistenza dell'essere» [132]. Dalla Natura quale «fondo» inesauribile scaturiscono per Dufrenne un'infinità non categorizzabile di possibili, di grandi immagini quasi archetipiche, che il poeta coglie trasferendole nel

linguaggio, linguaggio che gli viene offerto dalla Natura stessa, che è anzi la Natura stessa che parla attraverso i poeti recuperando una potenza espressiva del linguaggio che la prosa informativa e tecnica ha appiattito o distrutto. Il linguaggio infatti, il linguaggio dell'arte e in primo luogo della poesia, è «lo strumento dello scambio dell'uomo con l'uomo, dell'uomo con se stesso», ma soprattutto dell'uomo con il mondo «attraverso la mediazione del segno analoga a quella dell'a priori che, insieme soggettivo ed oggettivo, è come un termine medio tra l'uomo e il mondo» [133].

In questa visione «mitica» della Natura, dove sembrano assenti caratterizzazioni negative, il poeta è quindi colui che, indifferente a problematiche filosofiche e gnoseologiche, si pone di fronte allo spettacolo della natura «con l'ingenuità dell'innocenza» [134], ingenuità che gli permette di superare il dualismo fra a priori esistenziali e a priori cosmologici cogliendo, attraverso il linguaggio, l'«idea-limite» (secondo un'espressione di D. Formaggio) in cui essi si fondano. Nel linguaggio del poeta sembra così apparire la Natura madre, l'originario mito vitale, l'infinita potenza di Gaia sempre gravida di vita.

L'instaurazione di questo mito ontologico non annulla tuttavia la validità dei risultati parziali ottenuti dalla fenomenologia dell'oggetto e della percezione estetica. Le loro minuziose analisi avevano infatti condotto a rilevare un'ambiguità nel rapporto fra soggetto e oggetto, ambiguità che viene risolta solo ricorrendo alla Natura quale fondante principio ontologico e «fondo» del loro significato. Infatti, scrive Dufrenne, «noi pensiamo che la fenomenologia possa mostrare l'uomo diviso fra il lavoro e il gioco, fra la scissione e la riconciliazione, fra l'infelicità e la felicità e che forse la metafisica può comprendere questa bipolarità attraverso l'esame dello statuto dell'uomo nella Natura. E ciò deve bastare a legittimare una riflessione sulla dimensione poetica dell'esistenza» [135].

«La fenomenologia di Dufrenne diviene così - come ha scritto J. C. Piguet - da descrittiva, trascendentale e da trascendentale, ontologica» [136]: attraverso gli a priori affettivi, cui si è giunti grazie a un lavoro fenomenologico, ci si apre alla Natura, che la poesia esprime nella sua infinita produttività. Poesia dove la polivalenza delle parole deriva dalla Natura stessa ri-

flettendo la ricchezza delle grandi immagini che il mondo offre, esprimendo attraverso il linguaggio la necessità della natura, che è «la necessità secondo la quale un fiore sboccia o un animale gioca» [137]. Il soggetto della poesia è quindi il mondo stesso così come si presenta al livello della presenza, incrocio di possibili che si costituiscono attraverso lo slancio che una parola o un concetto possono dare loro. E il protagonista di questo riconoscimento ontologico è il poeta «ispirato», non l'uomo di mestiere, l'artigiano che conosce tutte le ricette della sua arte, ma il «vate» che non accetta che l'arte sia asservita a una dialettica che finisce per renderla schiava, il poeta romantico che lotta per affermare sul mondo la propria ispirazione. È infatti l'ispirazione - concetto che non è riducibile ad alcuna fenomenologia e che porta Dufrenne nell'alveo di un'improbabile e non sempre credibile «rinascita» romantica - che, con richiami espliciti al Maritain di *Creative Intuition in Art and Poetry*, conduce lo stato poetico alla Natura, rivela la Natura come presente nella profondità stessa dell'opera da fare [138].

La Natura ispirante non è quindi la natura naturata che ci circonda ma qualcosa di più profondo che le cose percepite non sono ma fanno intuire; le immagini che cogliamo percettivamente nella «presenza», senza poterle ancora rappresentare mediante operazioni intellettive, sono ciò che il poeta raccoglie e trasmette mostrando l'unità di uomo e mondo nella Natura:

«essere ispirato è essere sensibile a queste immagini; tenersi in comunicazione col fondo in una proto-storia dove l'unità non è ancora rotta; liberare queste immagini fissandole nelle parole che esse invocano; aprire da qui un mondo dove il lettore possa a sua volta penetrarle» [139].

La Natura tuttavia come essere bruto, originario, *Abgrund* è qualcosa di più del mondo e dell'universo che suo tramite vengono alla luce: è naturante, il reale nella sua potenza capace di un divenire, ordinato a una coscienza ispirata, poetica. Natura naturante dove la maiuscola ha molta importanza «perché indica non solo l'esteriorità, ma l'anteriorità del mondo in rapporto al soggetto; e significa anche l'energia dell'essere» [140]. È la Natura

naturante il luogo in cui si radicano tutti gli a priori, essa stessa è l'a priori «prioritario», «idea-limite» che si esplica nel linguaggio dei poeti sfuggendo a ogni logica, formale o trascendentale, che vorrebbe mostrare le sue categorie costitutive e non ciò che essa è anteriormente a ogni costituzione come profonda reminiscenza dell'origine, come ineffabile presenza radicata in un fondo originario che si annuncia fra noi nell'*hic et nunc*, nel naturato, nel mondo che appare nella sua massiccia presenza materiale.

L'uomo e il mondo, che sono soltanto suoi prodotti, hanno tuttavia la funzione essenziale di manifestare, con la loro presenza, la Natura stessa: e quindi essa si mostra come il luogo della loro unione, come la capacità produttiva immanente, non teologica, cui la loro unione dà luogo, come a priori di tutti gli a priori materiali costitutivi. La correlazione intenzionale soggetto-oggetto presuppone dunque «una correlazione ontologica che subordina l'uomo come parte della Natura al divenire della Natura» [141]. E questo divenire è un infinito orizzonte di oggetti non ancora ridotto a mera «cosalità», materia che l'uomo deve sfruttare e violentare nella produzione: e un fondo concreto, legato alla corporeità dell'uomo, ad esso consustanziale nell'ebrezza della vita poetica, nella poesia «attraverso una conoscenza veramente estatica in cui si restaura l'indivisione prima dell'uomo e del mondo, in modo che la Natura si riflette immediatamente in un corpo glorioso dilatato alle dimensioni dell'infinito notturno» [142]. Il poetico, che designa l'espressività delle immagini, il *poiein* stesso della Natura, è quindi la categoria di tutte le categorie estetiche: «se si concepiscono queste categorie come degli a priori, il poetico può rivendicare d'essere l'a priori degli a priori estetici» [143], categoria che esprime il fondo, la Natura come a priori primigenio, l'origine quindi di tutte le categorie affettive che nell'arte si manifestano. La poesia è la Natura naturante che si è volta al linguaggio e il poeta colui che la Natura delega a creare nomi, «che la Natura ha voluto poeta perché essa voleva il linguaggio, perché vuole che l'uomo abiti il mondo come sua patria» [144]. Il poeta cerca in ogni luogo le sue immagini, anche nel «male» di cui parla Schelling, perché ovunque è Natura, quella Natura che si affermerà anche nel momento in cui ci si illude di negarla: poetica è nel mondo la gloria dell'apparire, con la leggerezza e la felicità

che sempre accompagnano il sensibile che appare; ma è anche «poieticità» -simile più all'ispirazione romantica che al razionalismo di Valéry - dove si annulla, nel possibile divenuto necessità produttiva, qualsiasi considerazione relativa sia alla storicità della poesia (per cui non esiste una Poesia ma generi e poeti, nella sua storia e storicamente radicati) sia alla dimensione culturale della natura, dove il negativo deve apparire in quanto tale così come appare in noi e fuori di noi. Vi è nella Natura una dialettica che, dopo Feuerbach e Marx, non è riducibile alla sua romantica «poieticità» o agli impulsi desideranti del surrealismo di Eluard. E vi sono nella poesia concetti, costruzioni, vera dialetticità con la filosofia che la Natura, naturante o naturata, rischia di portare, come accade in Maritain, su un piano mistico, confuso, inavvicinabile per il pensiero ed afferrabile da un sentimento che è in realtà vaga emozione priva di oggetto preciso.

È piuttosto un altro lato della filosofia della Natura di Dufrenne che merita di essere messo in rilievo, un lato più fecondo sviluppato nel saggio *Pour une philosophie non théologique* e nel recente *Inventaire des a priori*, dove si sottolinea l'assunto «materialistico» che sta a base e a risoluzione della fenomenologia di Dufrenne. Infatti, anche nella filosofia della Natura, egli si fa partigiano, sia pure con un linguaggio non sempre condividibile, di una «filosofia della presenza» (con cui si era aperto il secondo volume della *Phénoménologie de l'expérience esthétique*), presenza intesa come il porsi *hic et nunc* del reale prodigo e imprevedibile, dono che non implica donatore, che non richiede alcun gesto creatore esterno se non quello dell'uomo che abita questa potenza. Una filosofia non teologica, scrive Dufrenne, sa che non bisogna attendersi una parusia, sa che la presenza è data immediatamente nella sua materialità sensibile: è la presenza dell'originario, della Natura come potenza in cui si fonda sempre di nuovo il patto fra la percezione e il mondo. E tutto ciò «oggi è l'arte che ce lo rivela - e che ci guarisce dalla religione; non soltanto dalla teologia, ma dal sentimento e dal comportamento religiosi, dall'esperienza che suscita l'istituzione e ispira il pensiero teologico» [145].

L'idea di Natura appare qui come un 'idea limite «in quanto esprime ciò che è al di qua di ogni correlazione con uno

sguardo o un atto umano, ciò che sfugge ad ogni discorso: il mondo che non è ancora per l'Io, né a fortiori attraverso l'Io, il mondo prima dell'uomo, che produce l'uomo invece d'essere da lui costituito» [146]. Un mondo che, tuttavia, solo nel naturato può essere conosciuto e riconosciuto, in una natura naturata che si fa attraverso «mondi di cose poetiche e d'arte - del senso delle cose, della loro poeticità intrinseca e dell'arte stessa». «Tutte produzioni - scrive D. Formaggio - che, fin da dentro il cuore agente di questa natura, vengono generate e costituite, per tramite degli a priori materiali, nel poetico» [147]. Filosofia della presenza significa ora che la Natura non è costituente come il cogito husserliano, non è un dio creatore che opera come un demiurgo: *physis* è piuttosto Gaia, la Terra-madre che dà nascita, caotica opacità che diviene nel mondo ordine cosmico, rinnovantesi intenzionalità precategoriale che, respingendo le prospettive heideggeriane, presenta l'ontologia non come «teoria dell'essere» ma come il significato fenomenologico dell'esperienza, da ricercare e disvelare nell'incontro preriflessivo fra l'io e il mondo, fra l'uomo e la sua «terra».

La filosofia della Natura si presenta così come il tentativo di giustificare la forza stessa del possibile, la potenza originaria che non è creatrice nel senso teologico del termine ma che è il «radicamento» di qualsiasi oggetto che appare nella sua struttura a priorica in un fondo necessariamente produttore, in un principio di attività che dona senso, che dà un senso a quella stessa fondazione di cui hanno parlato Husserl e Merleau-Ponty e che solo nella percezione si compie. La Natura non è solo la madre, l'utero misterioso e proteggente, la terra nascondente: è l'attività del possibile, di quella possibilità di cui parla Spinoza e che Alain vedeva concretizzarsi nella materialità delle opere d'arte. La Natura, nell'ultimo Dufrenne, è attività che anima la storia perché nel possibile vive un desiderio che tutto trasmuta e che è, in primo luogo, desiderio di un nuovo mondo, di una nuova poeticità che cambi il sistema, di un nuovo sentimento che renda veramente connaturali l'uomo e i suoi oggetti, che mostri nella comune qualità ontologica il radicamento nella Natura. E la Natura si leggerà allora in questi oggetti, negli atti stessi di ogni azione ispirata da questo sentimento di connaturalità, da questo comune desiderio.

L'itinerario di Dufrenne sbocca allora, come già si era notato, sull'etica e l'esigenza etica prende oggi, nella società alienata, una posizione politica «perché si tratta sempre, per l'individuo come per il gruppo, di ritrovare il naturante sotto il naturato, cioè sotto ciò che il sistema sociale snatura» [148]. Ogni azione non conformista, ovvero conforme al sistema, testimonia una risalita verso l'originario:

«è nelle vicinanze del naturante che è invitata ad essere naturante, a scoprire, sotto il naturato che la nasconde, un possibile la cui potenza si comunichi a chi lo scopre. Ciò che è letto sul mondo, perché fa provare un intollerabile che è impossibile, ma anche presentire un possibile che è desiderabile, si appella alla nostra azione, a volte sino a conquistarci» [149].

L'originario deve così lasciarsi vedere perché il desiderio del nuovo, di una nuova storia, di un'utopia come liberazione dell'uomo e dell'arte abbia il sopravvento:

«bisogna che intervenga l'immaginario per 'rinaturare' il reale restituendogli l'aura di cui lo spoglia la rappresentazione; bisogna che il sentimento ci renda sensibili all'Essere bruto come focolare dei possibili: bisogna infine che gli a priori specifici del sentimento ci aprano alle qualità affettive attraverso le quali questo Essere si lascia presentire. Una filosofia dell'azione si appella ad una filosofia della Natura» [150].

La Natura instaura così un nuovo «sentimento del memorabile» come ciò che, trasmesso e celebrato, rende sempre presente all'uomo il suo radicamento, la sua origine, l'alleanza ontologica con il mondo, la compartecipazione al sentimento della Natura che «non richiede né l'evasione né il rifiuto della civiltà» [151] ma trova anzi la storicità nel suo apparire nel tempo e sopra il tempo, nell'energia poetica dell'arte dove la presenza esprime qualità affettive che il sentimento scopre fondate in noi stessi.

Dufrenne quindi, all'interno di un pensiero straordinariamente ricco, dove si incontrano estetica e fenomenologia, non solo porta alla sua più matura conclusione le tendenze sia analiti-

che sia instaurative dell'estetica francese - quelle tendenze che si erano incarnate in Bayer e Souriau - ma apre anche una nuova «stagione» per la estetica stessa dove, abbandonata l'iniziale opzione per un'esclusiva «estetica dello spettatore», si volge all'esame della prospettiva utopica implicata in ogni forma di creazione, e in particolare in quelle creazioni selvaggie che hanno in sé la forza instaurativa dell'utopia. In queste indagini, che verranno esaminate nel capitolo che segue, Dufrenne rivela forse la sua vera personalità di filosofo che, secondo M. Saison, può essere ben inquadrata attraverso la frase con cui John Cage definisce se stesso: «Io sono per la molteplicità, l'attenzione dispersa e la decentralizzazione» [152]. Dufrenne ha infatti nella sua personalità di filosofo qualcosa di anarchico, che rivendica con il sorriso e un fanciullesco orgoglio, che vieta una «riduzione in formule» della sua filosofia, dove forse domina, al di là dei vari richiami testuali, quella stessa grande esigenza «etico-istaurativa» che percorre tutta l'estetica francese dalla fine dell'Ottocento sino a oggi.

Il pensiero infatti non rimane mai in Dufrenne «astratto» ma è sempre «per l'uomo», collegato alla sua vita concreta, all'affermazione della sua dignità spirituale nel mondo, a quella dignità che il «potere tecnocratico» e le sue ideologie tentano quotidianamente di sottrargli. L'estetica come la filosofia della Natura hanno in lui lo scopo di delineare, attraverso l'arte o la politica, il potere conoscitivo e creativo dell'uomo nel mondo e nella società: dal libro su Jaspers a *Subversion-Perversion*, l'uomo rimane il protagonista, l'uomo come soggettività concreta, come personalità dotata di volontà e desiderante. La difesa dell'umanesimo dipende quindi, in lui, dalla filosofia della Natura e dall'estetica che ne costituisce la necessaria introduzione.

Un'estetica che, senza dubbio, sarà molto difficile definire come «fenomenologica», dato che della fenomenologia di Husserl ignora o muta troppi elementi fondamentali e primari. Il suo vero fondamento teoretico è piuttosto costituito dalla fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty (con venature del soggettivismo sartriano), una fenomenologia che ha comunque scordato l'Husserl cosiddetto «eidetico» per volgersi soltanto alle sue ricerche costitutive «in atto» ed anche qui operando «censure» e «integrazioni» che, se comprensibili dopo la lettura di Bayer

e Merleau-Ponty, rischiano in ogni caso di limitarne e stravolgerne il senso. Il vero soggetto della costituzione, che si rivela poi un autogenesi ontologica, è infatti una esistenza in situazione mondana, un soggetto empirico, a volte psicologico: il soggetto di Sartre, di Merleau-Ponty, il soggetto che rimane indagato nell'estetica francese, così come indagata è una prospettiva che ricerchi la genesi storica e intersoggettiva dell'arte, la prospettiva in cui può formarsi un'idea di artisticità come dimensione fondamentale della storia stessa. L'estetica di Dufrenne, come quella dei suoi predecessori, rischia così sempre il «formalismo», dove l'interesse prioritario è per l'involucro esteriore dell'opera d'arte, per gli aspetti in cui appare e per le categorie che coinvolge senza guardare in modo approfondito ai contenuti specifici che l'autore e la storia hanno nel tempo in essa depositato.

In questa critica generale di fondo trovano forse terreno le ambiguità che abbiamo riscontrato nell'opera di Dufrenne, da quella relativa alla considerazione astratta del pubblico sino a quella della «verità» dell'opera, postulata ma non dimostrata in atto nella genesi dei suoi significati affettivi e concettuali. L'analisi stessa della percezione e della percezione estetica, che acquista per la prima volta un fondamentale ruolo centrale in una meditazione sull'arte, invece di sviluppare la ricerca sul piano dei riempimenti collegati agli atti percettivi e alle loro modificazioni, si volge a individuare nel solo sentimento lo strumento per affermare l'espressività, cioè la verità dell'opera d'arte, un sentimento di cui non abbastanza si sottolinea, contro Kant e Basch, la portata intersoggettiva, l'appartenenza a una realtà umana e storica in cui, insieme agli atti soggettivi, si pongono le opere nella realtà della loro presenza e tutte le realtà storico-sociali che in ogni opera sono coinvolte. Tale complessità di ricerche se ha come punto iniziale la determinazione degli «a priori materia. li» che costituiscono la realtà affettiva dell'opera, del creatore e del ricettore, non può venire ad essa limitata sia sul piano della descrizione sia su quello della ricerca del senso e della fondazione ad essa collegato. Il termine stesso a priori, anche se sostenuto da una lunga tradizione e rinsaldato dalle ricerche di Scheler, cui però Dufrenne si avvicina in modo più generico di quanto potrebbero far credere i frequenti richiami, suscita qualche perplessità tanto che

sembra lecito chiedersi se sia il caso di mantenerlo «in un contesto ormai tanto diverso dall'originario kantiano» [153].

L'a priori è infatti variamente caratterizzato non attraverso la determinazione delle regioni materiali cui appartiene quale legge intrinseca al campo ma, in modo incostante ed estemporaneo, come qualità soggettiva, struttura oggettiva dell'opera d'arte, significato o valore. Tale enigmaticità del piano trascendentale viene poi trasportata su quello metafisico e ontologico della Natura, dove la filosofia si trova costretta a cedere il passo alla poesia, unico strumento capace di cogliere il sentimento del fondo, dell'*Abgrund* schellinghiano dove il reale intero - e non solo l'arte - ha la sua origine. Natura che è insieme momento di riconciliazione e forza creatrice, a priori degli a priori e intrinseca poieticità del reale. Tuttavia, nota Lyotard è soprattutto il primo aspetto a venire alla luce in Dufrenne: «la tesi della conaturalità della poesia e del mondo riposa inevitabilmente su una certa idea poetica che privilegia il suo potere di riconciliazione e ignora la sua forza critica di rovesciamento» [154]. Di conseguenza, come nota anche Formaggio, l'opera poetica si volgerà sempre alla *rêverie* (o al *rêve*) del mondo ignorando le violenze che in esso sussistono, al corpo accarezzato e sedotto dalle «belle forme» e non al corpo «capace di avere un orecchio per le disarmonie i glissandi, gli urti», «un corpo che possa affrontare l'inconciliazione senza dolcezza» [155].

Queste critiche, a nostro parere più che giustificate, trovano però in Dufrenne una risposta che, oltre a riportare il suo pensiero sulla «strada reale» della percezione e del suo valore fondante per l'esteticità, rendono chiari in lui sia l'influsso dell'estetica francese attenta alla realtà oggettiva delle opere e alla forza dell'instaurazione, sia l'inserimento nelle sue problematiche in quella «dimensione desiderante» che proprio Lyotard ha visto in opera nel discorso e nelle immagini dell'arte. L'originaria «estetica dello spettatore», presente nella *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, lascia ora spazio, senza nulla di essa rinnegare ma anzi ancora risentendo l'influsso di Bayer, alla realtà indubitabile delle opere. Infatti,

«per quanto si estenda oggi il dominio dell'arte, vi appaiono sempre delle opere. Ma non confiscano l'apparire: con esse, in esse, sorge il senso. Nello stesso momento in cui si rivelano, rivelano qualche cosa. Accedono alla luce, ma sono esse stesse luce: mostrandosi, mostrano» [156].

Il vero dire dell'arte è dunque un mostrare e l'apertura dell'opera è la sua espressività: se esiste uno «statuto dell'estetica» esso è nell'oggetto che apre al mondo il suo senso espressivo, nell'opera d'arte che rivelando al sentimento, alla percezione, la sua intrinseca struttura affettiva mostra in sé la Natura come il principio del divenire, la potenza del possibile, la pienezza del reale. Natura naturante che a noi si offre soltanto nel naturato, «vale a dire nel mondo che è nato insieme a noi, con il quale siamo connaturali, che costituisce sempre il correlato della nostra coscienza; non ci è dato risalire al di qua dell'apparire per vedere il fondo che ci porta, che si dà solamente dandoci la luce dello sguardo» [157]. Nel naturato tuttavia sempre di nuovo presentiamo il naturante, nell'ispirazione che è in primo luogo il riconoscimento - l'intuizione, direbbe Spinoza - della consustanzialità con la Natura. Il mondo possibile è così, per Dufrenne, un possibile del mondo, di quel reale che per noi è il mondo: e ciò significa almeno che il reale non è determinato una volta per tutte, che potrebbe essere diverso, che sempre si rinnova nelle opere d'arte, nella «surrealtà» del reale che in esse vive e si esprime e che è anche la nostra stessa «carne»: «così, che si tratti dell'essere dell'opera, della praxis dell'artista o dell'immaginario che è l'aura del percepito, ovunque intuiamo la *poiesis* della Natura». La Natura come fondo è al centro di tutti i possibili, sia positivi sia negativi, «può generare la guerra come la pace: una filosofia della Natura non deve essere ottimista». D'altra parte il fine della Natura non ci è estraneo, l'arte non diviene in un mondo separato dal nostro poiché «spetta proprio all'uomo vivere la Natura come mondo, generare il possibile che si propone nel reale» [158].

Note

[1] M. Saison, *Imaginaire/Imaginable*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 15.

[2] *Ibid.*, p. 84. G. Durand, autore della fondamentale *Struttura antropologica dell'immaginario*, riprende vari temi derivati sia da Bachelard sia dalla psicanalisi (in particolare junghiana) sia dall'antropologia strutturale. Figura di grande importanza all'interno della cultura e della saggistica francese è anche quella di R. Caillois, che in vari lavori ha connesso l'immaginario col mondo del mito e del sacro. G. Simondon, acuto psicologo contemporaneo, è invece autore di numerosi studi sul problema dell'oggetto tecnico e sui suoi modi di esistenza. Per le indicazioni complete sulle opere di questi autori si veda la conclusiva appendice bibliografica.

[3] G. Piana, *Elementi di una teoria dell'esperienza*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 114.

[4] E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*, Roma, Armando, 1968, p. 268.

[5] Alain (Emile Chartier), *Sistema delle arti*, Milano, 1948, p. 19.

[6] J.P. Sartre, *L'immaginazione*, Milano, Bompiani, 1962, p. 87.

[7] H. Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Alcan, 1898, p. 78.

[8] E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, Milano, Silva, 1960, p. 108 e p. 109.

[9] N. Hartmann, *Estetica*, Padova, Liviana, 1969, p. 137.

[10] J.P. Sartre, *op. cit.*, p. 35. Per Bergson la percezione è «impregnata» di «ricordi-immagini» che la completano, interpretandola; il «ricordo-immagine» partecipa a ciò che Dufrenne chiama il «ricordo-puro», che esso stesso comincia a materializzare e a manifestare sensibilmente, ricordo puro che rivela la durata delle cose.

[11] J.P. Sartre, *Immagine e coscienza*, Torino, Einaudi, 1976, p. 14.

[12] *Ibid.*, p. 193.

[13] F. Alquié, *Philosophie du Surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, p. 85.

[14] *Ibid.*, p. 151. Pur mancando di una filosofia unitaria, e in realtà sinceramente rifuggendola, il Surrealismo è stato il grande protagonista della cultura francese degli anni venti e, sia pure con i problemi portati dalle fratture politiche del movimento e dall'adesione o meno alla versione stalinista del comunismo, anche degli anni trenta, nei momenti di discussione che hanno caratterizzato il «fronte popolare». Vive da allora nella cultura francese un «surrealismo perenne» che, anche se rimane a lungo silenzioso, riesplode poi con grande forza, sia nel pensiero sia nella prassi politica. Il termine stesso di «surrealtà» ritorna in pensatori come Bachelard e Dufrenne e senza dubbio ispira alcuni momenti della contemporanea estetica francese (ma interessava anche il filosofo d'ispirazione cristiana J. Segond). Ugualmente, dal punto di vista politico, si può notare che numerosi degli slogan del maggio 1968 derivano, senza alcuna variazione, dai Manifesti o dagli slogan stessi del Surrealismo.

[15] A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 30; Bataille, che in un primo momento aveva aderito alle posizioni surrealiste, ne coglierà ben presto i limiti idealisti.

[16] *Ibid.*, p. 30.

[17] *Ibid.*, p. 147.

[18] *Ibid.*, p. 189.

[19] J.P. Sartre, *Immagine e coscienza*, cit., p. 23.

[20] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953, vol. II, p. 422.

[21] *Ibid.*, p. 443.

[22] M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originale*, Paris, Bourgois, 1981, p. 272.

[23] R. Barilli, *Per un'estetica mondana*, Bologna, Il Mulino, 1964, scrive, p. 274 che Dufrenne «troppo legato all'ambito della prassi» «è restio ad affidare all'ambito immaginativo l'atteggiamento estetico».

[24] Ben diversa è la concezione del nulla che, sempre partendo da basi fenomenologiche, sviluppa D. Formaggio in *Arte*, Milano, Mondadori, 1981.

[25] J.P. Sartre, *Immagine e coscienza*, cit., p. 283. A tale

ambigua soluzione sartriana si potrebbe contrapporre quel che scriveva negli stessi anni l'amico-nemico (e come lui, così come Dufrenne, ex-allievo di quella «consorteria» culturale che è l'École Normale Supérieure) Merleau-Ponty: «La mia libertà effettiva non è al di qua del mio essere, ma davanti a me, nelle cose e io posso mancare la libertà solo se cerco di superare la mia situazione naturale e sociale senza prima assumerla, anziché unirmi, attraverso di essa, al mondo naturale e umano» (*Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1972?, p. 577 e p. 581).

[26] G. Durand, *L'immagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1964, p. 9. Si veda anche G. Piana, *op. cit.*, pp. 160 sgg. Anche Dufrenne, nell'*Inventaire des a priori*, parla di varie specifiche qualità ontologiche dell'immaginario: l'elementare, l'immenso, il permanente, l'infinito. Esse non appartengono solo alla nostra vita psicologica ma derivano dalla valorizzazione immaginativa del materiale stesso.

[27] J. Starobinski, *Jalons pour une histoire du concept d'imagination*, in *La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 174.

[28] G. Bachelard, *Poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p. 8.

[29] G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, Paris, P.U.F., 1960, p. 132.

[30] *Ibid.*, p. 90.

[31] G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, Roma, Editori Riuniti, 1981, p. 4.

[32] *Ibid.*, p. 4, pp. 6-7, p. 7.

[33] Si veda Novalis, *Frammenti*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 280.

[34] J. Starobinski, *op. cit.*, p. 177.

[35] G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, cit., p. 109.

[36] G. Sertoli, *Le immagini e la realtà. Saggio su G. Bachelard*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 120.

[37] G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, cit. p. 116.

[38] G. Bachelard, *La fiamma di una candela*, cit., p. 16. Il significato cosmico della *rêverie* non deve far dimenticare il fatto che Bachelard la consideri il «contrario ben fatto» della

scienza, lato «diurno» e positivo dell'attività umana, come è chiarito soprattutto nella Psicanalisi del fuoco.

[39] G. Durand, *L'immagination symbolique*, cit., p. 69. Da queste basi «bachelardiane» Durand ha sviluppato una teoria generale dell'immaginario dove l'immaginazione si rivela come il fattore generale dell'equilibrio psico-sociale. Già Bergson aveva peraltro parlato del «ruolo biologico» dell'immaginazione.

[40] J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1973, p. 199.

[41] G. Sertoli, *op. cit.*, p. 119.

[42] G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 1948, pp. 80-1.

[43] R. Court, *Le musical*, Paris, Klincksieck, 1976, p. 143. Questo volume di Court è, a parer nostro, uno dei più importanti apparsi nell'ambito dell'estetica francese degli ultimi anni.

[44] G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essais sur l'immagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, p. 161 e p. 154. L'immaginazione simbolica, e ciò differenzia Bachelard dai moltissimi autori che in ambito francese hanno parlato di *rêverie*, non è indifferente al materiale che la sostiene poiché è esso stesso che la risveglia, la guida, la coltiva e la nutre permettendogli di svolgersi in tutta la sua coerenza.

[45] L'espressione è di S. Solmi, *Il pensiero di Alain*, Pisa, Nistri-Lischi, 1976, p. 90.

[46] M. Dufrenne, *Jalons*, L'Aia, Nijhoff, 1966, p. 2.

[47] D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina, 1962, p. 260. Scrive Alain, *Venti lezioni sulle Belle arti*, Roma, 1953, p. 173: «Tutte le arti sono come specchi in cui l'uomo vien conoscendo e riconoscendo qualche cosa di sé che ignorava».

[48] M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 27.

[49] *Ibid.*, pp. 18-9.

[50] M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome II, Paris, Klincksieck, 1976, p. 28.

[51] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 31.

[52] P. Ricoeur, in «Esprit», 1953, n. 2, p. 836.

[53] M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza esteti-*

ca, Roma, Lerici, 1969, p. 447. Solo il primo volume della *Phénoménologie de l'expérience esthetique* è stato tradotto in italiano.

[54] G. De Crescenzo, *Disegno di estetica. Saggio fenomenologico*, Napoli, Esi, 1960, p. 143.

[55] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Libro III, Torino, Einaudi, 1976, p. 847. A Dufrenne in realtà non interessa la riduzione eidetica operata da Husserl. Ciò forse è dovuto anche all'obiettiva difficoltà a operare una riduzione relativa a nozioni inguaribilmente empiriche come quella di pubblico. Inoltre la riduzione eidetica è uno strumento metodologico correlato a una soggettività «disinteressata» quando invece il soggetto è per Dufrenne «sempre nel mondo».

[56] La prima citazione è tratta da R. Bayer, *L'esthétique mondiale au XX siècle*, Paris P.U.F., 1961, p. 96; la seconda da D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, cit., p. 266.

[57] A. Bonomi, *Introduzione a Merleau-Ponty, Segni*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p.7.

[58] M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 217.

[59] M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'in visibile*, Milano, Bompiani, 1969, p. 140.

[60] *Ibid.*, p. 170.

[61] *Ibid.*, p. 197

[62] *Ibid.*, p. 301.

[63] M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 217.

[64] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 25.

[65] *Ibid.*, p. 194.

[66] M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 510.

[67] M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome II, cit., p. 24.

[68] M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 86. Dufrenne dedica ampie parti della *Fenomenologia dell'esperienza estetica* alla discussione dell'estetica fenomenologica di Waldemar Conrad e Roman Ingarden, criticando nel primo l'assenza di ricerche di fenomenologia costitutiva fondata sulla percezione e nel secon-

do la nozione di pura intenzionalità rivolta nei confronti dell'opera d'arte, che fa di essa un mero «irreale». Per un'approfondita analisi della prima estetica fenomenologica si veda G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, Antenore, 1976. Per comprendere come la costituzione dell'oggetto estetico implichi in Ingarden una riduzione operata attraverso uno strumento psicologico, chiamato «emozione preliminare», si veda E. Migliorini *Critica, oggetto e logica*, Firenze, Fiorino, 1968.

[69] M. Dufrenne, *Art et politique*, Paris, U.G.E. 10/18, 1974, p. 188.

[70] La prima opera di Dufrenne, scritta in collaborazione con F. Ricoeur dopo cinque anni passati insieme in prigione, è *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, Paris, Seuil, 1947, volume fondamentale per l'interpretazione del filosofo esistenzialista tedesco. Peraltro, sia in Ricoeur sia in Dufrenne si potranno riscontrare, nella produzione successiva, influssi di questo filosofo: il primo, infatti, approfondirà i temi della volontà, della colpa e della finitudine umana, mentre il secondo vedrà in Jaspers il superatore del limitato orizzonte heideggeriano dell'«essere per la morte» in una più articolata e compiuta metafisica esistenziale. La seconda opera di Dufrenne è invece *La personnalité de base*, Paris, P.U.F., 1953, uno studio approfondito delle teorie antropologiche dei sociologi americani Kardiner e Linton. Qui Dufrenne parla per la prima volta di fenomenologia interpretandola come il principale strumento di «ritorno al concreto» che «mette l'accento sul fenomeno, insieme sul carattere immediatamente significante del fenomeno e sulla presenza immediata del fenomeno alla coscienza» (Ibid., p. 23). Peraltro un forte interesse antropologico caratterizzerà tutta l'opera posteriore di Dufrenne.

[71] L'opera è infatti pur sempre una realtà costruita. Vi è inoltre da considerare che quando Dufrenne, a partire da *Le poétique* del 1963, si occuperà della creazione, continuerà a non rivolgersi all'esame del singolo creatore o, come H. Delacroix, delle costanti della psicologia del creatore stesso: si svolgerà invece alla poetività di un principio che è in se stesso radice del soggetto e dell'oggetto.

[72] M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, t. II, cit., p. 273 e p. 281.

[73] M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, t. I, Paris, Klincksieck, 1967, p. 56.

[74] M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 22. Accantonare l'autore dal campo di studio dell'estetica, oltre ad essere una «limitazione di cui è denunciabile l'esclusività» (come scrive J.C. Piguet, *Esthétique et Phénoménologie* in «Kant Studien», 47, 1955-56, p. 192), non significa solo, come afferma Dufrenne, risparmiarsi delle delusioni fingendo di ignorare che Gauguin e Verlaine erano alcolizzati, Rimbaud un losco mercante d'armi, Van Gogh un «semplice schizofrenico» o Proust un «omosessuale vergognoso»: scarsa importanza possono avere singoli particolari biografici ma mettere da parte l'autore significa soprattutto rischiare di precludersi la comprensione del contesto storico in cui essi hanno operato le loro opere.

[75] G. Morpurgo-Tagliabue, *L'esthétique contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960, p. 461. Morpurgo nota tuttavia, a parer nostro con ragione, che il formalismo tende a vanificarsi nel secondo volume della *Fenomenologia dell'esperienza estetica*.

[76] M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, t. I, cit., p. 25.

[77] C. Rosso, *Ragguagli sul più recente pensiero estetico francese*, in «Rivista di estetica», 1956, n. 1, p. 133.

[78] D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, cit., p. 267. Anche Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 461 afferma che Dufrenne affronta il problema dell'oggetto estetico «come un empirista». Peraltro A. de Muralt, *L'idée de la phénoménologie*, Paris, P.U.F., 1958, p. 361 sostiene che Dufrenne «riconduce il metodo fenomenologico al suo campo originario».

[79] D. Formaggio, *op. cit.*, p. 268.

[80] E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Libro primo, cit., p. 42. Tuttavia Dufrenne si avvicina molto ad alcune posizioni della pnm estetica d'ispirazione fenomenologica in Italia dove, con A. Banfi, ci si rifiutava di definire l'arte poiché la domanda stessa «che cosa è l'arte» e una formulazione pre-galileiana, scolastico-aristotelica, fondata su una concezione essenzialistica e su un

metodo di realismo concettuale» (A. Banfi, *I problemi di un'estetica filosofica*, Milano, Parenti, 1961, p. 151).

[81] M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 31. Dufrenne riafferma questa posizione anche in saggi più tardi contenuti in *Esthétique et philosophie*, tome II, dove afferma: «Non attardiamoci a discernere un'essenza dell'arte: siamo empiristi. L'arte è l'insieme delle opere d'arte tali quali decidono la tradizione e gli esperti» (p. 21).

[82] *Ibid.*, p. 56.

[83] *Ibid.*, p. 61.

[84] *Ibid.*, p. 63.

[85] *Ibid.*, p. 76 e p. 77. Vicino a Dufrenne è in questo senso lo storico dell'arte René Huyghe, e in particolare il suo *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1956. Per ulteriori informazioni si veda l'appendice bibliografica.

[86] *Ibid.*, p. 226.

[87] *Ibid.*, p. 231.

[88] *Ibid.*, p. 244.

[89] *Ibid.*, p. 257. Dufrenne ammette qui di privilegiare l'analisi delle arti rappresentative.

[90] *Ibid.*, p. 269.

[91] *Ibid.*, p. 281.

[92] *Ibid.*, p. 283.

[93] *Ibid.*, p. 310. Questa posizione è riaffermata da Dufrenne in un saggio del 1954, *Intentionnalité et esthétique* in *Esthétique et Philosophie*, t. I, cit., dove si afferma che l'oggetto estetico è doppiamente legato alla soggettività, quella dello spettatore e quella del creatore. Inoltre, in riferimento all'espressività dell'oggetto estetico, si dice: «Se l'oggetto è capace di espressione, si porta in sé un mondo proprio tutto differente dal mondo oggettivo, nel quale è situato, bisogna dire che manifesta la virtù di un per se, che è un quasi soggetto» (p. 58).

[94] M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 329.

[95] In riferimento a Boris de Schloezer, Dufrenne guarda alla sua opera *Introduction a Bach*, Paris, Gallimard, 1947, dove, pur partendo dall'analisi della musica di Bach, ben presto si passa ad analizzare la struttura della musica, che è «un tutto sta-

bile, ben definito e significante» (p. 27). Dufrenne analizza in modo particolare la terza parte del lavoro dove De Schloezer coglie il senso dell'opera musicale nei tre aspetti razionale, psicologico e spirituale. Il senso razionale - egli scrive - viene assorbito dalla musica perché essa «non ne tiene conto, perché, in virtù della sua natura, io ignora totalmente» (p. 289). Il senso psicologico appartiene invece all'espressività dell'opera mentre il senso spirituale appare come l'«idea concreta» dell'opera, che dà unità all'oggetto estetico musicale e lo fa divenire significato di se stesso. Dufrenne ovviamente contesta che un senso spirituale, che considera intellettualista, superi l'espressività dell'opera. Ma forse ha ragione J.C. Piguet (*art. cit.*), a far notare che, al di là della diversa terminologia, l'espressività di Dufrenne coincide con il senso spirituale di De Schloezer e non con il senso psicologico. In questo senso De Schloezer ha probabilmente influito sul pensiero di Dufrenne. Di Gisele Brelet, originale estetologa e pianista che aderisce al cosiddetto «formalismo» e che senza dubbio è rimasta influenzata da Hanslick, Dufrenne coglie, più che le analisi sul tempo metafisico come tempo specifico della musica, analisi che si oppongono a Bergson e sono invece ricche di richiami al problema del ritmo sollevato da Delacroix, Bayer e Bachelard e che la Brelet sviluppa in *Le temps musical*, Paris, P.U.F., 1947, le indagini relative al problema della esecuzione e della creazione musicale, trattate in *L'in terpretation créatrice*, Paris, P.U.F., 1951 e in *Esthétique et creation musicale*, Paris, P.U.F., 1947.

L'analisi dell'opera d'arte da parte di Dufrenne, oltre che da questi due autori e da Souriau, è probabilmente influenzata anche dall'americano Thomas Munro, con il suo *The Arts and Theirs Interrelations*, Cleveland, Western Reserve University, 1949 e in particolare dalla terza parte del volume, che ha per titolo «Caratteristiche individuali delle arti».

[96] M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 364. Le parti dedicate all'analisi dell'opera musicale e pittorica, dove insiste nel trovare improbabili parallelismi formali, non so no, a parer nostro, fra le più felici del lavoro. In ogni caso, è qui che si verifica il forte influsso di un certo modo di procedere tipico di Bayer e di Souriau.

- [97] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome II, Paris, P.U.F., 1953, p. 419.
- [98] M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, t. I, cit., pp. 54-5.
- [99] J.C. Piguet, *art. cit.*, p. 199.
- [100] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 113.
- [101] M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*, cit., p. 136. In verità Husserl, nel secondo libro delle sue *Idee*, ha dato grande importanza al *Leib*, che, quale organo della percezione, partecipa necessariamente a qualsiasi atto percettivo. Anche nel primo libro di *Idee*, che senz'altro Dufrenne conosceva, Husserl afferma: «Poiché lo strato fondamentale, portante, di ogni realtà è la corporeità, si arriva sempre all'esperienza sensoriale. A questo proposito va considerata la percezione sensibile che tra gli atti esperienti ha in un certo senso la sua funzione di esperienza originaria, e da cui gli altri atti di esperienza traggono la maggior parte della loro forza fondatrice» (*op. cit.*, p. 84).
- [102] G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, pp. 467-8.
- [103] R. Bayer, *L'esthétique mondiale au XX siècle*, cit., p. 96.
- [104] J.C. Piguet, *art. cit.*, p. 188.
- [105] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 421. J.C. Piguet, *art. cit.*, p. 200 scrive: «È propriamente miracoloso - e un po' inquietante - che nel corso di settecento pagine di un libro consacrato alla percezione Dufrenne non faccia alcun posto alla sensazione».
- [106] *Ibid.*, p. 425.
- [107] *Ibid.*, p. 432.
- [108] *Ibid.*, p. 435. Dufrenne si riferisce a *Kant e il problema della metafisica* di Heidegger (tr. it., Milano, Silva, 1962).
- [109] *Ibid.*, p. 435.
- [110] R. Barilli, *op. cit.*, p. 272.
- [111] I. Kant, *Critica della ragion pura*, Bari, Laterza, 1975, p. 665. È un passo della prima edizione, eliminato nella seconda. A questa prima edizione in particolare si richiama Heidegger nel suo volume citato. In questa prima edizione, infatti, Kant attribuisce all'immaginazione un ruolo paritetico a quello

di sensibilità ed intelletto: esse sono «tre fonti soggettive di conoscenza su cui si fonda la possibilità di una esperienza in genere» (*ibid.*, p. 662).

[112] R. Barilli, *op. cit.*, p. 279.

[113] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 464.

[114] *Ibid.*, p. 469.

[115] E. Paci, *Filosofia contemporanea*, Milano, Garzanti, 1957, p. 233. Nel *Journal métaphysique* di Marcel (tr. it., Roma, Abete, 1966) è presente un cristianesimo interiorizzato certo estraneo a Dufrenne. Tuttavia, il paragone è permesso dalla convinzione di Marcei che sia necessario superare l'ambito riflessivo per cogliere la profondità dell'essere.

[116] Per il rapporto fra il sentimento di Dufrenne e quello di Basch si veda E. Franzini, *Kant e la genesi fenomenologica del sentimento estetico* in E. Franzini - R. Ruschi, *Natura e sentimento nell'esperienza estetica*, Milano, Unicopli, 1983. Qui ci si occupa anche del problema del valore e del sentimento in M. Scheler.

[117] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 503.

[118] *Ibid.*, p. 518.

[119] *Ibid.*, p. 522.

[120] Scrive G. Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 465, in riferimento all'opera come «quasi-soggetto», che esso è un concetto non rigorosamente fenomenologico «che fa intravedere un'ontologia tra il razionalismo e il personalismo (i due poli dell'esistenzialismo) e che invita a delle prospettive metafisiche». Correlato all'oggetto estetico vi è un atteggiamento estetico soggettivo. A questo proposito tuttavia Dufrenne si richiama in modo esplicito a V. Basch, affermando di condividere le sue analisi relative ai cinque atteggiamenti possibili di fronte all'oggetto, che abbiamo elencato nel secondo capitolo.

[120bis] M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*, cit., p. 9. I valori, «a priori materiali» dell'etica, opposti al formalismo kantiano, dati non nel giudizio ma nell'intuizione e correlati a specifici atteggiamenti emozionali che «aprono» il soggetto alla scala gerarchica dei valori, sono l'oggetto della grande opera *Il for-*

malismo nell'etica e l'etica materiale dei valori che M. Scheler scrisse fra il 1913 e il 1916 (tr.it. parziale, Milano, Bocca, 1944). L'etica risulta così ordinata e costituita «dall'interno» da valori concreti e materiali.

[121] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 550. Il valore non è qui un giudizio ma una vera e propria qualità affettiva. Dufrenne comincerà a parlare in modo esplicito di «valori estetici», intendendo con ciò le categorie estetiche radicate nell'affettività dell'opera, nel saggio *Valueurs esthétiques* (in *Esthétique et philosophie*, t.I., cit.).

[122] *Ibid.*, p. 550..

[123] *Ibid.*, p. 561. *Nell'Inventaire des a priori*, ma anche in quest'opera, Dufrenne metterà in rilievo come gli a priori materiali vivano anche nella presenza e nella rappresentazione come specifica proprietà degli oggetti sensibili o rappresentati. E con ciò è chiaro che Dufrenne vuole offrire un avallo alla sua teoria del radicamento ontologico dell'apriori, che tutto quindi ordina e struttura. Non per nulla l'inventario degli a priori ha come sottotitolo «ricerca dell'originario»: esaminando il trascendentale materiale in tutti i suoi aspetti nel soggetto e nell'oggetto si troverà necessariamente l'essere in cui si fonda.

[124] D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, cit., p. 272.

[125] L'a priori, nella sua virtualità, deve attualizzarsi nella storia di un individuo o di una società. Tuttavia, secondo Dufrenne, il suo essere sfugge alla storicità «dal momento che è al principio di questa storia che non ha senso che attraverso di lui». È tuttavia ovvio che senza un incontro contingente con le opere d'arte, senza una storia dell'arte non ci potrebbe essere una storia delle categorie affettive, che rimarrebbero in noi lettera morta, non assenti ma implicite, non impiegate. La storicità degli a priori non è quindi del tutto assente in Dufrenne: viene tuttavia sacrificata alla «verità» degli a priori stessi, che solo nell'essere può realizzarsi. Ed è significativo che vengano così separati «storicità» e «verità».

[126] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 657. Ciò non significa, come Dufrenne chiarisce nella *Notion d'a priori* del 1959 (Paris, P.U.F.), che l'a priori cessi di appartenere al soggetto, all'oggetto e alle modalità

percettive del loro incontro ma solo che può esistere un'unità superiore dove cosmologico ed esistenziale riconoscono la loro consustanzialità. Questa solidarietà strutturale di psichico e cosmico ricorda molto da vicino quanto scrive lo psichiatra d'ispirazione fenomenologica e bergsoniana Eugen Minkowski in *Vers une cosmologie*, Paris, Aubier, 1936 (p. 97 e 169).

[127] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 674.

[128] *Ibid.*, p. 677.

[129] M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 21.

[130] M. Dufrenne, *Brève note sur l'ontologie*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1954, n. 4, p. 404.

[131] M. Merleau-Ponty, *Husserl et la notion de Nature. Notes prises au cours de M. Merleau-Ponty par X. Tilliette* (1957), in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1965, n. 3, p. 256 e p. 264.

[132] M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*, cit., p. 71.

[133] *Ibid.*, p. 71.

[134] M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, cit., p. 286.

[135] M. Dufrenne, *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963, pp. 1-2.

[136] J.C. Piguet, *Esthétique en dehors des pays anglosaxons et de l'Italie*, in AA.VV., *La philosophie au milieu du vingtième siècle*, vol. III, Firenze, La Nuova Italia, 1958, p. 87.

[137] M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 37. La posizione di Dufrenne appare qui antitetica a quella esposta da Sartre nel noto scritto *Que c'est que la littérature*, che aprì un dibattito peraltro già antico (si pensi al *Tradimento dei chierici* di J. Benda), sull'arte «impegnata», coinvolgendo il «movimento» dell'estetica in modo molto marginale. Sartre sosteneva che pittura, musica e scultura non potevano essere impegnati, poiché tale «privilegio» spettava alla sola letteratura prosastica; non quindi alla poesia «che sta insieme con la pittura, la scultura, la musica» (J.P. Sartre, *Che cosa è la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 47). Dufrenne vede invece nella poesia un recupero del linguaggio e un suo uso «pieno», espressivo in tutti i suoi aspetti.

[138] Questa concezione dell'ispirazione poetica ci ricorda molto J. Maritain ma, ancor più, alcuni aspetti della poesia ro-

mantica e surrealista. Esempi del poeta ispirato così come è concepito da Dufrenne si potrebbero trovare in iloelderlin ma anche in P. Elaurd e J. Supervielle.

[139] M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., pp. 155-6. È a questo punto evidente che lo stato poetico che Dufrenne ha descritto è ispirato da un'idea di poesia «che sembra giustificata da una buona parte della poesia romantica» ma che «è difficile da mantenere universalmente» (E. Casey, *Le poétique* in «Revue d'esthétique», 1966, n. 4, p. 318).

[140] M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*, cit., p. 164.

[141] M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 164.

[142] M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*, cit., p. 235.

[143] M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 181.

[144] *Ibid.*, p. 185.

[145] *Ibid.*, p. 56.

[146] M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*, cit., p. 165.

[147] D. Formaggio, M. Dufrenne, *la Natura e il senso del poetico*, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», 1982, n. 2, p. 11.

[148] M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*, cit., p. 316.

[149] *Ibid.*, p. 316.

[150] *Ibidem.*

[151] *Ibid.*, p. 207.

[152] M. Saison, *M. Dufrenne: imaginaire et anarchie*, in AA.VV., *Vers une esthétique sans entrave*, Paris, U.G.E., 1975, p. 11.

[153] D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, cit., p. 271.

[154] J.F. Lyotard, *Discours/Figure* Paris, Klincksieck, 1971, p. 293.

[155] *Ibid.*, p. 294.

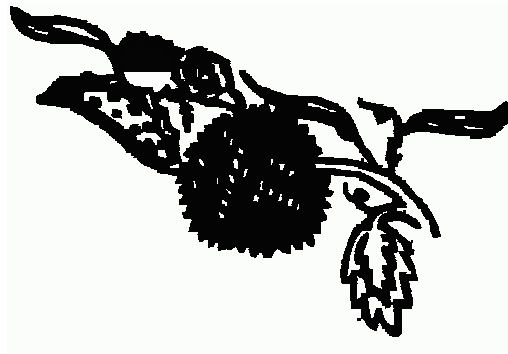
[156] M. Dufrenne, *Arte e natura*, in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, vol. II, Milano, Mondadori, 1981, p. 40.

[157] *Ibid.*, p. 45.

[158] *Ibid.*, p. 48.

Capitolo VII

UN'ESTETICA «SANS ENTRAVE». SGUARDO SUI CONTEMPORANEI



1- L'estetica oggi



Dopo la ricca meditazione di M. Dufrenne, ispirata dalla fenomenologia di Sartre e Merleau-Ponty ma comunque sempre attenta ad altri aspetti fondamentali della filosofia contemporanea, da Husserl all'esistenzialismo di Heidegger e Jaspers sino alle semiologie di varie ispirazioni, si potrebbe dire, volendo offrire un quadro armonico delle ipotesi sino a ora presentate, che l'estetica francese ha raggiunto un suo «compimento», portando a piena maturazione elementi teorici che da molti decenni la percorrevano, senza per questo rinnegare la sua tradizione filosofica «razionalista» (da Brunschvicg ad Alain). In Dufrenne tornano infatti, con una «naturalità» quasi sorprendente, elementi che avevano avuto un loro primo ancora incompiuto svolgimento in Basch, Lalo, Focillon, Malraux, Bayer e Souriau: e tornano in un contesto teorico che, grazie alle connessioni con le voci più vive della filosofia contemporanea, meglio li sa fondere in un contesto teorico che supera sia il soggettivismo sia l'univocità della dimensione critico-descrittiva.

L'estetica francese, tuttavia, al di là di questi armonici raggiungimenti, ottenuti in effettiva autonomia dalla filosofia contemporanea, presenta in Dufrenne stesso momenti di «rottura» che aprono il confronto fra l'estetica, alcune filosofie contemporanee, i movimenti attuali dell'arte e gli stessi avvenimenti politici e ideologici che hanno percorso la Francia negli ultimi decenni. Si è già notato che, al di là di casi singoli, i maggiori rappresentanti dell'estetica francese tendono a non entrare nei dibattiti politici e ideologici che dall'affare Dreyfus, passando per il Fronte popolare e la guerra d'Algeria, hanno coinvolto numerosi intellettuali francesi suscitando dispute ormai quasi mitiche [1]. Le teorie dell'impegno - fossero quelle «originarie» di Romain

Rolland e Henry Barbusse, quelle contraddittorie di Malraux e Gide o, infine, quelle notissime di Sartre e Merleau-Ponty - non sembravano interessare gli *esthéticiens*, che all'attualità, alla moda, alla cultura che si costruiva nei boulevards e nei caffè della Rive Gauche, oltre che nelle case editrici, e in particolare Gallimard con la sua prestigiosa «Nrf», preferiva l'«inattuale» ricerca universitaria, gli antichi editori come Alcan, le riviste specialistiche e scientifiche, in breve un «impegno» rigoroso nel proprio lavoro specifico - ma un impegno che, nei momenti più tragici, non rifiutava il confronto con la storia, al di là di cartacee dispute fra egotici intellettuali, se ricordiamo che il primo storico dell'estetica francese, V. Feldman, fu martire della Resistenza e che nessuno dei pensatori che abbiamo sin qui studiato poté venire accusato del pur diffuso collaborazionismo filo-nazista.

Questo atteggiamento degli estetologi, che è poi, a grandi linee, quello dell'intera cultura universitaria (e dello stesso Bergson, d'origini ebraiche, che rifiuta di convertirsi al cristianesimo, cui pure era molto vicino, per rimanere sino alla morte con i perseguitati), tende a mutare soltanto negli anni sessanta: che sia stato il «sessantotto» il momento scatenante nessuno, almeno in Francia, oserebbe dubitarlo. Ma che in realtà il marxismo, la fenomenologia, l'esistenzialismo, le loro commistioni, le critiche all'ideologia, la semiotica, lo strutturalismo, le filosofie della «morte» e della differenza, avessero già posto l'estetica - e con essa tutta la cultura francese universitaria - in un campo «aperto», dove è difficile porre precisi confini o anche usare antiche terminologie, è, probabilmente, altrettanto indubbio. In ogni caso, sia le tensioni politiche sia quelle filosofiche sono oggi presenti nell'estetica francese e spingono anzi in direzioni che non hanno più come fine l'instaurazione di una «scienza estetica» ma la messa in luce di nuove prospettive e modalità di rapporto con l'oggetto che, per il loro capillare generarsi, sarebbe impossibile (e forse azzardato) sistematizzare in un'unitaria dimensione storica. Vengono infatti in primo piano elementi di carattere sociale, politico e ideologico che, pur innestandosi su filoni metodologici che risalgono sino a V. Basch, spaziano in campi un tempo impensati e, in primo luogo, sulle opere e i fenomeni delle arti contemporanee, analizzati con metodi spesso cri-

tici che fuoriescono sia dai «sistemi» di Souriau e Alain sia da una meditazione orientata in senso filosofico generale.

In questo complesso quadro «giocano» inoltre, a differenza degli anni quaranta, nuove discipline collaterali che, nella loro autonomia, non possono non influenzare l'ambito dell'estetica. È il caso, per limitarsi alla sola cultura francese (ma si dovrebbe spaziare in altre tradizioni e culture), della sociologia dell'arte che studia il valore sociale della tecnica artistica con P. Francastel, il ruolo del teatro con Duvignaud, la percezione estetica con Bourdieu, il mercato dell'arte con P. Gaudibert o la sociologia della letteratura con R. Escarpit: segno che quegli interessi che erano predominanti in Guyau tornano, dopo anni di relativo oblio, in assoluto primo piano. Il ruolo e la funzione della società nei campi dell'estetico e dell'artistico è infatti problema che, nella sua stagione più ricca, sembra non interessare gli studiosi di estetica; e segno di ciò può essere considerata la tardiva ricezione nella cultura francese della teoria estetica di Adorno, la cui traduzione ha inizio solo nel 1973, aiutata, forse, dal clima favorevole alle «ideologie del desiderio» soprattutto dopo le opere di J.F. Lyotard, pensatore che se «ha avuto il merito di ridurre in polvere numerosi edifici pseudomarxisti che già tentennavano da una dozzina d'anni, favorirà di contro, da parte degli epigoni un po' troppo zelanti, il proliferare di considerazioni spesso schematiche e fumose» [2].

Le particolarità metodologiche delle sociologie dell'arte non avevano infatti permesso un'effettiva «svolta» dell'estetica verso temi che connettersero l'opera d'arte con problemi politici e critici della società, temi che appunto verranno in luce solo con la lettura di Adorno, di Marcuse e di Freud da loro interpretato ma che, posto accanto a certi nuovi modelli di «lettura» dell'opera, rischieranno di annullare le specificità del discorso estetico ponendo le arti «contro l'estetica», [3] e negando la possibilità di un'estetica scientifica, in grado di distinguere la dimensione intuitiva e sensibile degli oggetti da quella storico intersoggettiva e, soprattutto, da posizioni soggettive di carattere critico e valutativo. Queste distinzioni, come già si è notato, pur abbozzate da V. Basch e da C. Lalo, sono storicamente assenti

dall'estetica francese ed ancor più lo sono oggi dove il frammento domina il metodo.

Si può quindi affermare, senza la presunzione di un giudizio critico definito e definitivo, che l'opera ancora in svolgimento dei contemporanei rischierebbe di smentire o vanificare, che oggi la «scienza estetica», ovvero l'intero «movimento» (nel senso non di una scuola ma di un gruppo di pensatori diversi che si muovono verso un solo fine), non è più un'organica meditazione su una serie di problemi «classici», offerti, in modo più o meno ingenuo, dalla filosofia o dalle scienze dell'uomo (come accadeva ai primi del secolo e poi, via via, sino a Dufrenne) ma un rapsodico insieme di sguardi sul campo intero dell'artisticità dove, nel frammento, rischia di perdersi, oltre al senso stesso del termine «scienza» applicato all'estetica, il senso della sua autonoma fondazione, pur collegata metodo-logicamente alla filosofia e alle scienze dell'uomo. Del «passato» rimane soltanto quell'intento «descrittivo» - che già Basch auspicava nel suo discorso al II Congresso internazionale di Estetica e Scienza dell'arte del 1937 - e non normativo, ben teorizzato da Bayer, da Souriau nella *Correspondance des arts*, da Dufrenne in alcune parti della *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, come, peraltro, da Focillon o Malraux: atteggiamento che non diviene comunque, come accadrebbe nella fenomenologia, punto d'avvio per una costituzione assiologico-materiale dell'oggetto estetico.

La prima conclusione è quindi che oggi, in Francia, sia per le influenze strutturaliste o post-strutturaliste heideggeriane, sia, in modo particolare, per le meditazioni «anarchiche» sulle opere d'arte o per i non del tutto chiarificanti inserimenti dei processi creativi in progetti utopici, l'estetica non si presenta come un «movimento unitario», anche se, forse più che in passato, dà origine a linee di ricerche comuni, spesso consonanti, come la «poietica» di Passeron o l'estetica «senza ostacolo» di Dufrenne, Lascault e Revault d'Allones. Vi sono, inoltre, numerose altre iniziative, che provengono sia dalla psicologia (per esempio con Ignace Meyerson) sia dalla sociologia sia dalla cosiddetta «estetica sperimentale» che, se ricorda per certi aspetti le teorie di Max Bense, si è autonomamente sviluppata con P. Servien, A. Moles, P. Fraisse e Robert Frances verso indagini collegate a

problemi di psicologia, sociologia, fisiologia, pedagogia o statistica che, nell'autonomia dei singoli campi, non hanno, in definitiva, molte relazioni con l'estetica come specifica scienza filosofica, limitandosi a varie esplicazioni di «fatti» già dati.

E invece la tendenza che, in omaggio a Lyotard, si può definire come «desiderante» che predomina oggi nell'estetica francese, cercando un nuovo rapporto fra il soggetto e l'opera d'arte. Bisogna dunque sostenere, come appunto scrive Lyotard in *Discours/Figure*, che

«il dato non è un testo, che c'è in lui uno spessore, o piuttosto, una differenza, costitutiva, che non bisogna leggere, ma vedere; che questa differenza, e la mobilità immobile che la rivela, è ciò che non smette di dimenticarsi nel significare» [4].

L'estetica potrebbe presentarsi come una «difesa dell'occhio», seguendo una tradizione che è quella di Alain, Breton, Merleau-Ponty e Dufrenne (ma anche di P. Claudel e P. Valéry) e che si oppone, in modo più o meno esplicito, alla semiologia o agli strutturalismi totalizzanti: l'arte non è silenzio ma «indica una funzione della figura» e che «la trascendenza del simbolo è la figura, cioè una manifestazione spaziale che lo spazio linguistico non può incorporare senza essere scossa, un'esteriorità che non può interiorizzare in *significazione*». L'arte è dunque posta nell'alterità dialettica fra la plasticità e il desiderio: «l'arte vuole la figura, la 'bellezza' è figurale, non legata, ritmica» [5].

2 - La morale estetica



Pur occupandosi di un campo specifico, l'intellettuale estetologo è in Francia, per usare la terminologia di Foucault, un intellettuale «generale» e non un intellettuale «specifico». È dunque relativamente facile giungere a teorizzare, attraverso l'estetica e l'arte, come vuole Dufrenne, una rottura di tutti gli spazi prestabiliti (dall'istituzione o dal potere, dalle industrie culturali o dalle ideologie) in una tensione utopica che riassume in sé la multidimensionalità stessa del campo dell'artistico che ne assume la medesima «naturalità». Questa posizione «utopica» è infatti ben radicata sia nella Natura, potenza naturante che è di per sé libertà del possibile, sia nella tradizione dell'estetica francese rivolta al problema della creatività artistica (che Dufrenne stesso aveva «messo fra parentesi» nella *Phénoménologie de l'expérience esthétique*); le sue finalità appaiono tuttavia molto vicine a quelle di Marcuse, ma anche di Lyotard, nel perseguire un collegamento fra la realtà dell'opera d'arte con la potenza del desiderio, desiderio che divenendo creazione potrà spezzare i canoni del sistema per costituire una società dove tutti saranno artisti.

L'esigenza ideologica che sta a base di questa estetica sans entra-ve si rivela quando, mettendo in gioco gli statici canoni della valutazione artistica, ci si dispone, riprendendo antiche esigenze già presenti in Véron, Guyau, Séailles e Lalo, a spostare la problematica dal valore «estetico», propriamente «critico» (il valore di Lalo), al valore morale, presente nell'arte e nell'estetica come riflessione teorica su tale realtà: se l'arte può e vuole cambiare la società significa che è portatrice di un messaggio che, come dice il titolo di un'opera di Dufrenne del 1968, è «per l'uomo», contro quelle filosofie che ne proclamano la morte non cogliendo la tensione morale che, nell'arte, spinge verso l'utopia dell'instaurazione di una nuova società.

Il termine «instaurazione» suggerisce che Souriau non è completamente estraneo neppure a questa nuova stagione dell'estetica francese: non solo perché molti suoi esponenti, da R. Passeron a Revault d'Allones, provengono dalla sua «scuola», ma anche per un intervento diretto nella questione con il volume *La cauronne d'herbes* del 1975, che ha l'esplicito sottotitolo di «schizzo di una morale su basi puramente estetiche». Infatti, mai, nessun uomo «è stato conquistato da un'idea morale attraverso un ragionamento ma unicamente per l'irraggiamento di questo ideale, per l'ammirazione che causavano coloro che l'incarnavano e per il suo appello verso un dono di tutto il nostro essere» [6]. Una «morale estetica» ha oggi la necessaria funzione di «rimpiazzare» le antiche morali, che si sentono e sono ormai superate: non è quindi una morale «estetista» (alla Oscar Wilde) ma ha un carattere, come l'arte, inventivo e creatore. Dal momento che il fatto estetico è l'intima saggezza del compito instaurativo, una morale da porre - da instaurare, appunto - è nel suo fondo «estetica» e acquisirà quegli stessi caratteri specifici del fatto artistico e del processo che porta al suo compimento: non la staticità e la passiva contemplazione ma l'azione creatrice e la forza costruttiva.

In definitiva, anche nella morale, siamo di fronte a un'opera da fare, a una situazione interna o esteriore da realizzare:

«il nostro io come la nostra vita sono di fronte a noi nel modo d'esistenza dell'opera da fare, per la quale tutto l'insieme del dato è di fronte a noi come l'argilla vicino allo scultore, come la tela, la paletta e i colori fra le mani del pittore» [7].

Vivere significa allora, per la morale estetica, tracciare attraverso il mondo il mio itinerario personale, operando insieme alle cose e, se necessario, con esse lottando. Questa poetica universale che l'atto stesso del vivere offre conduce verso la bellezza come pieno svolgimento di un sistema armonico di forze instaurative che trascende la particolarità delle singole categorie estetiche e conduce verso una «vita sublime», il cui presupposto fondamentale è la libertà di fare, che è poi la vera libertà di un artista.

La morale di Souriau senza dubbio non possiede alcun afflato politico o ideologico, non è «impegnata» nel senso che Sar-

tre ha reso comune in Francia, né è orientata verso la dimensione utopica di Dufrenne, nè, infine, si oppone in modo esplicito alle filosofie della «morte dell'uomo»: e anzi una morale «armonica», per nulla rivoluzionaria nelle sue regole di fondo. Tutti questi temi sono però rintracciabili in questo «testamento» di Souriau, dall'impegno all'umanesimo, dall'utopia alla spinta politica sino alle polemiche nei confronti delle «ontoteologie»: e infatti una morale «costruttiva» che «sogna» socialmente un mondo migliore che sarà, di necessità, un mondo «più bello»: «la bellezza non è altro che l'evidenza di uno stadio superiore dell'essere» e una ricerca così ricca, feconda, «umana che coloro i quali ne misconoscano l'interesse e l'utilità possono venire considerati spiriti così ciechi nei loro pregiudizi da non riuscire a mobilitare lo spirito in una direzione forse nuova, in ogni caso pratica» [8].

La bellezza, o meglio la pratica instaurativa in generale, ha quindi un carattere sociale perchè «il problema di instaurare una società di uomini liberi è essenzialmente un problema poetico», intendendo con poesia «l'atto di proporre un modello sublime che abbia la potenza di ispirare a uomini liberi un unanime desiderio di realizzazione». Con ciò Souriau pone, senza estremismi verbali o ideologici, senza richiami a «nuove dimensioni», un'esplicita critica della società contemporanea in nome di una «società estetica», una società capace di costruire e quindi opposta alle società di «gestione» o di «amministrazione»: «le società instaurative sono quelle in cui la mediazione delle libertà si fa per il loro orientamento convergente verso un *opera comune* da realizzare» [9]. Le società di gestione rinunciano invece alla costruzione accontentandosi di principi regolatori che operano in senso conservatore e, evidentemente, non costruttivo e operativo. Come afferma Dufrenne in *Art et politique*, il problema dei rapporti fra l'estetica e la politica ha due volti: l'influenza della politica sull'arte (di cui non si occupano né Souriau né Dufrenne) e l'influenza dell'arte (e dell'estetica) sulla politica; questione che, a sua volta, si divide in due problemi, l'intervento dell'arte negli affari politici e l'intervento diretto dell'estetica per una «estetizzazione» della politica: non un discorso «passionale» o «ideologico» ma un'instaurazione «ludica» e «stocastica».

La *Couronne d'herbes* esercita dunque una duplice funzione, la prima interna alla filosofia di Souriau, dimostrando che la vivace prospettiva dei processi instaurativi che sempre si rinnovano non può mai ossificarsi; la seconda riferita all'ambito generale dell'estetica francese che alla «politicizzazione» giunge senza dubbio attraverso antichi discorsi «moralisti», così come Cartesio stesso si preoccupava, nel *Discorso sul metodo*, di istituire insieme alle norme del corretto conoscere indicazioni di morale provvisoria. La situazionalità dell'uomo nel mondo, il suo «essere-per-la-libertà» di Sartre, l'«umanesimo» di Merleau-Ponty sono altri esempi, in un campo più generale, di comuni tendenze che pervadono l'intera cultura francese. La morale estetica e «sans entrave» perchè, in definitiva, riflette una situazione in cui l'estetica ha acquisito una sua propria nuova immagine di fronte alle filosofie, alle ideologie, ai maestri del sospetto, della fine delle scienze umane o della morte dell'uomo, contro i quali propone sempre di nuovo una «differenza» che non è mai ripetizione, la visibilità dell'opera d'arte che non può ridursi alla dimensione limitata del segno.

La «morale estetica», l'introduzione alla «Vita sublime» di cui parla Souriau, è dunque il segno dell'affermarsi di un'estetica «libera», rivolta in particolare al problema della creazione, alla novità dell'opera «da fare», alla sua «umanità». Come scrive G. Lascault si ha oggi un ulteriore mutamento della figura dell'*esthéticien*, senza più catene e «distratto»: «questa libertà non è assenza di rigore ma scelta fra numerosi stili di rigore, di cui alcuni sono ancora da inventare» [10]. È questo il momento in cui gli estetologi non guardano soltanto alle opere «istituzionalizzate», ufficializzate nei musei in quella che Benjamin aveva chiamato la loro «aura», ma frammentate in una serie di oggetti, fatti, avvenimenti che acquistano appunto, venendo intenzionalizzate con nuovi atteggiamenti soggettivi, un nuovo «valore» che si instaura anche nella «dispersione» e nella «decentralizzazione».

Sia dunque che, con Souriau, ci si richiami a una morale instaurativa sia che, con Dufrenne, riprendendo Proudhon, Tolstoj e anche Bakunin, ci si colleghi a un umanesimo etico con vaghi addentellati «francofortesi», il problema centrale è quello dell'opera in cui i caratteri «quasi-soggettivi» - autenticità, spon-

taneità, originalità, innocenza, disinteresse - «sono suscettibili di fare muovere le strutture sociali in cui è prodotto» [11]. Come già scriveva Guyau, l'emozione morale è di per sé emozione estetica e, comunque, entrambe si realizzano soltanto in una prospettiva che è «per l'uomo», mentre, afferma Dufrenne, l'ontologia di Heidegger, lo strutturalismo di Levi-Strauss, la psicanalisi di Lacan o il marxismo di Althusser hanno alcune tematiche comuni che conducono, in breve, solo alla messa da parte del senso del vissuto e alla dissoluzione dell'uomo [12].

3- Arte e politica



Nella *Phénoménologie de l'expérience esthétique* Dufrenne aveva colto la dimensione sociale dell'arte attraverso la considerazione del pubblico, che rimaneva tuttavia nozione piuttosto vaga e indeterminata, riferita soltanto a uno spettatore «ideale» che percepisce il manifestarsi dell'opera d'arte. La «svolta» verso la teorizzazione di una Natura naturante aveva poi rivalutato il lato produttivo della esperienza estetica che apriva nuovi orizzonti nella ricerca, che sempre si rinnova, di ritrovare il naturante sotto il naturato. Infatti, scrive Dufrenne,

«il nostro itinerario sbocca sulla politica - o sull'etica, ma è la stessa cosa - perché si tratta sempre, per l'individuo come per il gruppo, di ritrovare il naturante sotto il naturato, cioè sotto ciò che il sistema sociale snatura. Ogni azione che non sia semplicemente conformista, e che sia essa stessa in qualche modo naturante, testimonia una risalita verso l'originario: è nelle vicinanze del naturante che è invitata ad essere naturante, a scoprire, sotto il naturato che la nasconde, un possibile la cui potenza si comunichi a chi lo scopre» [13].

Sotto il reale che Viene letto sul mondo, addomesticato e violentato, l'originario deve lasciarsi ancora intravedere per «ri-naturare» il reale attraverso l'immaginario: il sentimento deve renderci sensibili all'essere bruto come focolare di possibili aprendo negli oggetti qualità affettive che lascino presentire l'essere. In questa dinamicità, come afferma Dufrenne nell'*Inventaire des*

a priori, «una filosofia dell'azione si appella a una filosofia della Natura» [14]. Il «prereale» della Natura è la radice da cui può avere inizio la pratica instaurativa dell'azione politica, un'azione che sarà «naturante», che mostrerà possibilità «altre», ignote al sistema e ai suoi padroni, ai suoi ideologi e mandarini; e sarà l'arte, l'artisticità diffusa nella singolarità delle pratiche, a trasformare il politico e il sistema, a instaurare l'utopia, a sovvertire le regole istituzionalizzate.

Questa posizione è stata senza dubbio influenzata dal «grande rivolgimento» che la rivolta del 1968 ha portato nella società francese, malgrado il suo sostanziale fallimento. Come scrive il sociologo P. Gaudibert, «la crisi del maggio 1968 ha avuto una funzione rivelatrice, in quanto ha fatto luce su tutte le strutture esistenti, rivelando l'impensato delle istituzioni e delle imposture degli apparati (inconscio sociale)» e mostrando a tutti, «nella folgorazione di un momento eccezionale», il loro legame con l'ideologia della borghesia dominante [15].

Dufrenne, culturalmente estraneo al folklore esistenzialistico della nausea [16] e volto a un gioioso «panteismo», appare qui in affinità con alcune posizioni surrealiste, in particolare con il poeta P. Eluard, in cui cogliamo la medesima «manie de vivre» e un uguale profondo sentimento di comunione dell'uomo con tutte le cose. Su questo «fondo» culturale in lui già presente (e attivo sin da *Le poétique*) ha agito in modo positivo quello spirito surrealista che è trapassato da Breton al movimento studentesco del «maggio», riscontrabile anche nel notissimo slogan «l'immaginazione al potere» [17]. Il desiderio di criticare la società capitalista e i suoi *ideologues*, «ritrovando l'uomo» da loro occultato, vede tuttavia Dufrenne precedere, sia pure di pochi mesi, i moti studenteschi. Nel 1968 viene infatti pubblicato il saggio *Pour l'homme* che si propone «di evocare l'antiumanismo proprio alla filosofia contemporanea, e di difendere contro di esso l'idea di una filosofia che potrebbe avere cura dell'uomo» [18].

I primi «bersagli» polemici saranno dunque tutti quei pensatori che, come Heidegger, mantengono l'uomo subordinato rispetto all'essere, riducendolo a servitore o a testimone. Questo asservimento, che conduce a una progressiva scomparsa dell'umanità, trova in Francia il suo maggiore rappresentante, a parere di Dufrenne, in

Michel Foucault, per il quale l'uomo è soltanto un'invenzione linguistica, figura evanescente «in un sistema temporaneo di concetti», «essere finito che esiste veramente solo per il tempo in cui il sistema lo chiama, lo fonda e gli conferisce un luogo privilegiato» [19] ma in seguito costretto a scomparire all'interno del sistema. Allo stesso modo Althusser, con la sua lettura formalista e strutturalista di Marx, ha voluto eliminare in lui qualsiasi traccia di «umanesimo», Levi-Strauss ha ridotto l'individuo a strutture antropologiche e Lacan ha «devitalizzato» il reale per mostrare che solo il linguaggio costituisce l'uomo.

Tutte queste filosofie sono, in verità, molto differenti fra loro ma hanno un fine comune, un fine perseguito con tale costanza che può persino apparire «che a rinnegare l'uomo la filosofia oggi prospera» [20]. Ma è una prosperità ingannevole: la filosofia non può adagiarsi in tale quietismo in attesa di morire, non deve interessarsi all'uomo solo negativamente, rinnegandolo. La filosofia deve invece tornare all'uomo; è questo un compito etico, un dovere morale: provocare l'uomo perché sia uomo, uomo che non è mero concetto o segno ma un essere al mondo, un sentirsi presso di sé nel mondo, corpo vivente, vissuto, consustanziale a quel mondo nel cui ambiente vive, evidenza «irrecusabile e prima» che si riconosce in ogni gesto, in ogni azione dell'altro essere umano. L'intersoggettività si costituisce così su un piano culturale che è una «seconda natura» dove l'uomo compie volontari atti intenzionali verso i suoi simili e verso il mondo comune degli oggetti cercando tutte le dimensioni correlate dei loro valori costitutivi. E cogliere questi valori significaper l'uomo impegnarsi nel mondo, nell'opera della Natura (Souriau avrebbe detto «dell'instaurazione»), essere chiamato verso l'azione. L'appello che il mondo lancia all'uomo deve essere raccolto, contro le tecnocrazie e le burocrazie dei sistemi contemporanei, contro le istituzioni che soffocano la verità del reale: «per il cittadino di un nuovo mondo può ancora risplendere il fuoco divino della bellezza» [21].

In questa lotta, che ricorda, su un altro piano, la polemica dell'ultimo Husserl contro l'obiettivismo moderno, ma anche l'«umanesimo integrale» di Maritain (che mette in luce il fondo di religiosità né dogmatica né fideistica presente in Dufrenne) e

l'utopia di Bloch e, soprattutto, Marcuse, il fine di Dufrenne è mostrare l'importanza dell'azione dell'uomo, della sua capacità creativa, del suo desiderio di cambiare la vita, di restituirle un senso contro le tecniche che la vogliono strumentalizzare o metterla a tacere nell'attesa della morte.

La politicizzazione dell'arte verso la quale tende Dufrenne in *Art et politique* del 1974 è «una presa di coscienza e l'esercizio di una funzione critica» da parte dell'artista: l'arte contemporanea non è morta, anche se numerosi sono i sintomi che ne rivelano le malattie, non è morta perché proprio la sua politicizzazione, ovvero il suo impegno nel campo sociale, ne mostra l'intima salute, il desiderio di autoaffermazione, la resistenza alle aggressioni dell'ambiente sociale, il potere di crearsi da sé le proprie norme. Bisogna tuttavia non equivocare sul termine «politicizzazione», che non è asservimento totale a un partito o ad una ideologia (come, in definitiva, si era ridotto ad essere l'impegno anni sessanta) ma significa «impegnarsi nell'azione politica per orientarla e al limite per estetizzarla, senza per nulla subordinare la prassi artistica alla prassi politica» [22]. L'impegno politico può oggi manifestarsi in modi sempre nuovi, a volte contraddittori, per esempio proclamando la morte dell'arte borghese, rifiutando i mercati dell'arte, inserendo la pratica artistica, come voleva Alain, nella prassi quotidiana, facendola diventare una festa che rivela in ogni gesto la naturalità naturale dell'uomo, mostrando che, se non può fare la rivoluzione, l'arte è almeno in grado di cambiare la vita.

Arte e politica sono due istituzioni inserite nel sistema sociale e, in quanto tali, si trovano collegate necessariamente all'ideologia, considerata come «ciò che esprime e giustifica il sistema o, di fatto, la borghesia in posizione dominante» [23], falsità cui bisogna opporre, attraverso l'arte, una nuova «genealogia» della verità. L'antidoto che permette di restituire all'arte la sua innocenza corrotta dall'ideologia è l'utopia, che mira non a «purgare le istituzioni ma a distruggerle» proponendo un altro pensiero per un'altra vita.

L'istituzionalizzazione dell'arte si è svolta in un procedimento storico che le ha assegnato sia uno statuto sociale con tutta una serie di «microistituzioni» quali strumenti (artisti, clientela,

pubblico, materiali, ecc.) sia un'idea ordinatrice di Bello in grado, da sola, di caratterizzare gli oggetti attribuendo loro un valore proprio, indipendente da qualsiasi altro. Come l'arte, e in modo molto più evidente, anche la politica si è istituzionalizzata, in primo luogo nello Stato, che è l'istituzione per eccellenza, dove il potere politico si radica rivendicando la propria autonomia nei confronti di altri poteri della società (magistratura, polizia, ecc.). Dufrenne vuole dunque cogliere queste due istituzioni, generalmente considerate come relativamente autonome, nei punti che segnano la loro «comunanza», nel loro comune iscriversi in una totalità sociale e nel mondo della cultura. In superficie la relazione fra gli «operatori» delle due istituzioni sembra di indifferenza, più formale che reale da parte del politico, più sincera, spesso effettiva, dal lato dell'artista. Ma le vere e proprie relazioni che possono instaurarsi tra arte e politica sono relazioni di subordinazione, dell'arte alla politica ma anche della politica all'arte.

Il lato che, tuttavia, interessa in modo particolare Dufrenne non è la politicizzazione dell'arte, bensì l'estetizzazione della politica (in senso opposto a quello di Benjamin per quanto riguarda la valutazione del fenomeno) [24] e il concetto di utopia ad esso correlato. L'utopia «non pone l'arte e la politica come due campi separati», non è un pensiero scientifico e rigoroso, «ma è il pensiero che feconda l'impegno e l'avvenire dell'uomo nel mondo» [25]. La descrizione dell'utopia di Dufrenne, «mettendone in evidenza il carattere di irriverenza e di invenzione, e la sua lontananza dal pensiero (dalla riflessione, dalla filosofia) per sottolinearne la parentela con l'azione (il bisogno, il gesto, il desiderio)» [26] mostra di identificarsi con la potenza generatrice del possibile, il pensiero del possibile che si annuncia nella realtà del naturato. Non è quindi, come le utopie «classiche», che descrivono luoghi o domini lontani dalla nostra realtà, ma è il luogo stesso dove noi abitiamo che vuole essere rivestito da un'altra vita, che «si radica nella realtà, e soprattutto nella società dove, come dice Marcuse, il principio di realtà è divenuto il principio di rendimento» [27]. È questa un'utopia «calda» [28] che nulla ha comune con le fredde utopie tecnocratiche ma che anzi stimola alla rivolta, alla reazione contro il sistema sociale. Richiamandosi all'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari, Dufrenne sostiene che la molla del-

l'utopia va ricercata nel desiderio, desiderio di un'altra vita in un altro mondo, desiderio di giustizia, che è sempre legato alla rivolta, alla lotta attiva contro l'ingiustizia e l'iniquità.

Sperare nella realizzazione di questo desiderio è sperare in sé, nella propria capacità all'azione, culmine dell'utopia, che può anche assumere forme violente, di una violenza non distruttiva e repressiva bensì «costruttiva», «potere di affermazione, apertura di un avvenire» [29]. È quindi ovvio che l'utopia è oggi andata non solo oltre le interpretazioni marxiane di Althusser ma anche oltre lo stesso Marx e dubita che la conquista dello Stato attraverso la rivoluzione, e l'instaurazione di una nuova «ortodossia», sia il vero fine della pratica sovversiva. Infatti «la strategia dell'utopia è sostituire alla rivoluzione che si farà domani delle azioni che si fanno oggi, immediate, puntuali» [30]: dappertutto contestazione, sciopero selvaggio, assenteismo, rifiuto dei segni esteriori di rispetto verso superiori di ogni specie e verso gli oggetti consacrati come opere d'arte, lotta ideologica, libertà sessuale, riso beffardo e gioioso. Saranno queste «surreali» azioni utopiche, con la loro parcellare e permanente rivolta contro il sistema, che faranno esplodere la politica in quanto istituzione.

Attraverso l'azione utopica, insieme alla politica, troverà la sua dissoluzione anche l'arte come istituzione, travolta dalla verità prima del vissuto, dalla sua comunicazione con il «fondo». Bisogna quindi restituire all'arte un senso e una funzione e ciò può accadere solo se le viene nuovamente attribuito quell'alone di festa che possedeva presso i popoli primitivi, quel senso della bellezza come intensità dell'apparire, il «gesto pienamente gesto» «che si dà alla vista (e all'imitazione) come necessario e sufficiente»: «l'ordine messo in scena, teatralizzato dall'ideologia, non va più da sé, sotto il segno della necessità e dell'universalità; le essenze vengono mescolate, le competenze discusse, le virtù messe sotto accusa» e l'arte appare quindi esemplare per la pratica rivoluzionaria e «motore trainante» per «la rivoluzione» [31].

Il concetto di bello va dunque esteso dagli oggetti agli atti in modo tale che la rivoluzione alla quale l'utopia incita la produzione artistica sia anche rivoluzione formale, che distrugge per costruire, che fa morire una certa concezione dell'arte per restaurare l'Arte come risultato della Natura. Se questi processi si sono verificati per

Schönberg, Picasso o Joyce, non per questo saranno preclusi per l'anonimo *bricoleur*, che sempre di nuovo inventa materiali, tecniche e procedure: e saranno veramente nuovi, veramente Utopici, solo all'interno di una serie di azioni che vogliano allargare il senso dell'arte e avere come fine una rivoluzione sociale che muti le condizioni della produzione. L'utopia non vuole infatti moltiplicare le opere bensì gli artisti o, meglio, i non-artisti che praticano arte [32], arte che sarà, nelle loro mani, autenticamente popolare, non più arte deteriorata *per* le masse ma l'arte *delle* masse, da loro creata, inventata, trasformata in gioco attivo e desiderante, ebrezza dionisiaca della festa. Come scrive E. Fink, «giocando l'uomo non rimane in sé, nel chiuso cerchio dell'intimità della sua anima, egli piuttosto esce estetico da se stesso in un atto cosmico e interpreta il senso di tutto il mondo» [33].

Quest'arte che rifiuta la specializzazione non si lascerà più istituzionalizzare o gerarchizzare: sarà solo l'arte della gioia, un nuovo piacere più intenso «perché l'individuo ci si impegna e ci si perde più profondamente, perché non è solo divertito ma sovravvertito: qualcosa si libera in lui» [34], ed è il desiderio, la gioia di fare. Anche lo sciopero, che è azione politica, può dunque essere «bello» e divenire con ciò avvenimento estetico poiché politico e artistico hanno, nella totalità sociale, lo stesso campo d'azione sino a identificarsi: l'utopico non si svolge nel cielo ideale di un non meglio definito «desiderio» (come sembrano sostenere gli epigoni estremisti delle più argomentate meditazioni di Deleuze, Lyotard e Baudrillard) ma nella concretezza reale del mondo, nella «presenza» ben radicata del percepito, nel naturato come possibilità attualizzata del fondo.

Dufrenne evita di dare alle azioni utopiche una precisa connotazione di classe; afferma infatti che non sono utopici «per definizione» i gesti del proletariato dato che è bene combattere il sistema sui fronti più disparati. Bisogna inoltre evitare di cadere nell'utopismo e nei suoi miti radicaleggianti: non è necessario distruggere il sapere ma solo l'istituzione che l'avvolge, il sistema che è negazione concretizzata della giustizia. Già si sono avuti alcuni esempi storici di pratiche utopiche in atto: «i primi giorni della Comune, Rosa Luxemburg a Berlino, gli abitanti dei kibbutzs prima che Israele si americanizzasse, la presa del pote-

re di Castro a Cuba, di Allende in Cile, la conquista delle parole in Maggio nelle strade delle città francesi Ma «ce n 'était qu'un début, le combat continue» [35]. E perché la lotta continui realmente Dufrenne ritiene necessario volgersi all'arte, che è oggi emblema esemplare dell'utopia in quanto prefigura ciò che potrà essere realmente un'altra vita. Il sentimento non è quindi soltanto il vertice della percezione estetica, come appariva nel 1953, ma possiede anche, come scrive Dufrenne stesso, «incidenze» sociali e politiche:

«esso impegna l'uomo in un nuovo rapporto col mondo, lo pone sulla via di una pratica utopica; l'esperienza di un ritorno verso l'originario risveglia il desiderio di un mondo altro e costituisce forse il movente di una diversa pratica politica» [36].

La tematica utopica non è così radicalmente scissa dalla fenomenologia dell'esperienza estetica ma ne prosegue anzi le indicazioni finali, così come mostra che la filosofia della Natura non è statica ontologia sempre uguale a se stessa ma dinamicità dell'azione, azione artistica e azione politica, unite da uno slancio «sovversivo» che «esprime la radicalità di un cambiamento che non introduce necessariamente un nuovo ordine, negazione della negazione» [37]. La filosofia della Natura, giungendo sul terreno della politica, la «estetizza» e fa di essa, liberandola dai vincoli partitici e istituzionali, una pratica veramente «utopica», un'arte nascosta, sempre pronta a rinascere in ogni atto dell'uomo. Il campo dell'artistico viene così esteso all'originalità nascente di tutte le azioni sovversive, quindi utopiche, azioni che vogliono spezzare la perversione del sistema non solo rifiutandolo ma anche nella prassi attiva per un mondo diverso.

Il desiderio di giustizia è per Dufrenne il motore - evidentemente etico - che fonda l'esteticità dell'azione politica e artistica, energia che anima l'individuo e che si concretizza nella sua immaginazione: giustizia «immaginaria» che non è affatto irreali (come l'immagine di Sartre) ma concretizza la sua forza sovversiva nell'azione contro l'ingiustizia e il potere che l'esprime. Per il suo carattere spontaneo e parcellare «la sovversione, pratica utopica, si distingue dalla rivoluzione, la pratica ispirata da un marxi-

simo che si è affermato denunciando l'utopia» [38], e rivela, al di là di qualsiasi possibile schematizzazione ideologica (in cui è sempre possibile ricadere), che la sua vocazione è l'invenzione, la presa di potere da parte dell'immaginazione [39].

4 - Arte, creazione e libertà



Le tematiche di M. Dufrenne pongono l'accento, in primo luogo, e al di là di critiche che potrebbero accusare di ideologia il rifiuto sovversivo delle ideologie (rischiando tuttavia sia una *re-gressio ad infinitum* sia la piena comprensione del radicamento «naturante» di queste nozioni), su alcuni momenti che, esaltando la parcellizzazione della creatività, costituiscono utopicamente una società «estetica». Non è tuttavia prestata particolare attenzione - in questo ottimismo, in una gioia estetica così radicale che un nulla, un momento di vuoto (propriamente, un'impotenza individuale o sociale) potrebbe trasformare nel più assoluto pessimismo - a ciò che viene fondato dall'azione, al prodotto, al naturato, in termini filosofici allo statuto dell'oggetto in quanto risultato «sociale» di una serie di processi che pur sempre in una società (anche se «perversa») si svolgono.

Questo problema della creazione dell'oggetto artistico nelle sue nuove dimensionalità è tuttavia oggi molto studiato in Francia, in particolare da Olivier Revault d'Allones e da René Passeron che, pur non lontani da Dufrenne (il primo con lui dirige la «Revue d'esthétique»), provengono dall'area di pensatori formati intorno a E. Souriau. Inoltre, anche recenti analisi di Jean Baudrillard hanno introdotto in Francia nuove prospettive per osservare i «sistemi degli oggetti» delle nostre società comprendendone le funzioni relative al loro «consumo», che è una modalità attiva di rapporto non soltanto con gli oggetti ma con la collettività e con il mondo, «una modalità di attività sistematica e di risposta globale su cui l'intero sistema culturale contemporaneo si fonda» [40]. Infatti il consumo «è una prassi idealista totale che non ha più nulla a che fare (al di là di un certo limite) con la soddisfazione dei bisogni né con il principio di realtà» [41].

Ciò implica che, per Baudrillard, occorre

«evitare contemporaneamente sia una lettura ‘fenomenologica’ (i ‘quadri’ di oggetti riferiti ai caratteri o ai tipi sociali), sia la mera ricostruzione formale del codice degli oggetti, il quale, in ogni caso, sebbene includa una logica sociale rigorosa, non è mai parlato come tale, ma sempre restituito e manipolato secondo la logica propria di ogni situazione» [42].

Gli oggetti, la loro sintassi e la loro retorica rinviano dunque a obiettivi sociali e a una logica sociale, alla stratificazione della società alla sua divisione in classi: sotto il segno degli oggetti e sotto il sigillo della proprietà privata si svolge un «processo sociale continuo del valore». Anche la stessa innovazione formale nel campo degli oggetti - il «nuovo» - «non ha come scopo un mondo di oggetti ideali ma un ideale sociale proprio delle classi privilegiate: quello di rendere sempre di nuovo attuale la loro situazione di privilegio culturale» Allo stesso modo, «il calcolo estetico è sempre immerso nella logica sociale» [43] e i suoi oggetti in una serie di logiche stratificate che spesso si confondono fra loro in modo contraddittorio: l'oggetto quindi riconducibile a questi sistemi logici in cui è pensato e socialmente coinvolto nelle sue stesse specifiche strutture (non riducibili al «bisogno» o al «feticcio»), nell'autenticità segnica che ne stabilisce il «valore» (pur nella serie).

La miglior cosa, per Baudrillard, è nella volontà

«di abbandonare ogni nostalgia, di mettere da parte ogni maledizione, per ammettere finalmente che, nel movimento stesso della propria autenticità, sistematizzandosi per una costruzione formale, costituendosi per un gioco di successive differenze, l'opera d'arte si offre di per se stessa come immediatamente integrabile a un sistema globale che la declina come qualsiasi altro oggetto, o insieme di oggetti»[44].

A questo livello si deve parlare di oggetto riferendosi alla sua socialità, e quindi con il linguaggio dell'economia politica che rappresenta proprio tale immensa trasmutazione di tutti i va-

lori (lavoro, sapere, rapporti sociali, cultura, natura) in valore di scambio economico. L'antico valore «simbolico» dell'opera d'arte diviene così un valore segno, parallelamente all'assunzione del valore di scambio economico a valore segno [45]. L'opera d'arte circola solo all'interno della «casta» che se la può permettere e che identifica il «piacere estetico» nel rapporto privilegiato con l'opera stessa [46].

Questa socializzazione dell'oggetto, ed il suo inserimento in una economia politica del segno, non è per nulla respinta dagli attuali rappresentanti dell'estetica francese, che tuttavia tendono a rifiutare sia una riduzione dell'oggetto a segno sia una considerazione che ne limiti la realtà all'inserimento esclusivo nell'area del «consumo»: l'oggetto è considerato invece come possibile «implosione» - altro concetto caro a Baudrillard - della società in cui è inserito. Come scrive Revault d'Allones:

«Dietro l'esplorazione tranquilla o gioiosa, liberata dalla furia degli scambi, l'oggetto propone molto, apre più che se stesso, ma promette e mantiene solo in stretta funzione alla sua propria natura. Non è il mio specchio, o il luogo del mio incontro con me stesso; mi trascina altrove, ma non importa dove: da qualche parte, come se già conoscessi quel luogo. È per me un'avventura, non un errore» [47].

Si può quindi affermare che Baudrillard non comprende sino in fondo l'esteticità dell'oggetto nei suoi diversi e correlati livelli: quando riduce la realtà e i suoi oggetti alla volontà di potenza delle classi privilegiate e ai loro sistemi, «estende sull'intera società i suoi inganni 'semici' burlandosi del tempo e della storia». La negatività appare infatti quasi come esteriore, trascendente e non immanente, all'oggetto stesso, oggetto che peraltro ha la sua autonomia e il suo rapporto con il sistema solo in un legame con il soggetto «senza che sia lecito dissociare queste relazioni per autonomizzarne i poli o per ridurli l'uno all'altro» [48]. La critica all'ideologia diviene così in Baudrillard, come scrive Dufrenne, un tentativo marxista di superare il marxismo attraverso la teoria del segno: «lo schema fondamentale di questo processo non

è più la costituzione del soggetto, è la 'riduzione semiologica'» [49] - una rinuncia alla logica del senso.

Logica che è invece ben presente negli esponenti dell'estetica e che Revault d'Allones vede emergere -nella creazione «pluralista, multiforme, variegata», messa in luce dall'opera come virtualità promossa all'essere, dialettica soggetto/oggetto dove il secondo termine è il punto cruciale della pratica artistica:

«cogliendo in un certo modo questo oggetto, utilizzandolo in modo particolare, l'artista giunge a dargli un contorno o piuttosto a rovesciarlo, a imporgli delle funzioni che a priori questo oggetto rifiuta» [50].

L'«uso» delle cose da parte dell'arte è «provocatorio» e, in un certo senso, «rivoluzionario» perchè da un processo che può essere incoerente e contraddittorio certamente conflittuale, nasce qualcosa di inedito, di assolutamente nuovo. In questo senso, come in Dufrenne, l'arte è il segno fondativo di una speranza:

«speranza di un nuovo universo in cui l'artista e l'arte non avranno senza dubbio più nomi perchè saranno diventati la realtà quotidiana stessa» (...):«la morte dell'arte annunciata da Hegel coinciderebbe allora con la fine della preistoria, con la nascita dell'uomo» [51].

L'opera d'arte ha quindi uno statuto storico, che è indissolubile dal suo essere poetico. È infatti indubbio che l'opera d'arte - oggetto sensibile, palpabile o udibile - è «nulla» isolata dal suo senso e dal suo ruolo nella cultura che l'ha prodotta; ma tale ricerca «costitutiva» (nel significato fenomenologico) non può riguardare, a parer nostro, la singolarità di un'opera bensì deve studiare la genesi e lo statuto soggettivo e intersoggettivo dell'oggetto stesso. Revault d'Allones, con un atteggiamento che ha fatto scuola nella contemporanea estetica francese, sostiene invece, rischiando forse un'identificazione dell'estetica con la «poetica» delle singole forme, che l'opera non è l'oggetto prodotto ma, in un universo di pensiero, attraverso una tecnica specifica, la produzione di un singolo oggetto. Di conseguenza

l'estetica, pur non essendo, come la storia dell'arte, lo studio delle produzioni materiali dell'arte stessa, è in ogni caso «la ricerca delle realtà dette 'soggettive' attraverso e a proposito queste produzioni materiali» [52]. L'estetica francese, continua Revault d'Allones, ha già sottolineato nel corso della sua storia l'importanza della analisi delle opere mettendo al centro del suo interesse, contro i vari psicologismi, la nozione di «oggetto» e quella di opera, dal momento che, come era chiaro in Souriau e in Bayer, «l'attività creatrice, la contemplazione, le funzioni sociali, morali, ecc., e la storia stessa delle forme, degli stili, del linguaggio artistico, hanno un punto d'intersezione unico e stabile: l'opera» [53], che ha relazioni con l'ambito intero della sensibilità.

L'estetica come teoria dell'oggetto deve quindi riconoscere la storicità e, a partire da questa posizione iniziale, studiare i vasti campi della sensibilità estetica soggettiva senza alcun intento definitonico e normativo proprio perchè l'arte riesce sempre a «debordare» l'ambito delle estetiche. La conclusione di Revault d'Allones, per molti aspetti nuova nel panorama dell'estetica francese, è che l'estetica ha come suo campo l'universo infinito delle mediazioni, l'ambito intero del sapere. Così come le altre scienze umane, l'estetica, realista dopo Bayer e Souriau, «ha rinunciato, almeno a parole, ai grandi problemi dell'origine dell'arte, della sua destinazione, del suo posto nella vita dello spirito per consacrarsi a una descrizione tanto variata quanto più rigorosa possibile dei fenomeni artistici» [54]. Di conseguenza, l'estetica si è definita rispetto alla storia dell'arte come «la scienza degli a priori» che studia e definisce le condizioni di possibilità delle opere e non la loro- reale produzione. Questa prospettiva «kantiana» va oggi integrata da un esame effettivo anche delle condizioni di possibilità della creazione, senza che per questo ci si debba rivolgere alle rivelazioni dei singoli artisti o agli schemi che dirigono le loro opere; si tratta invece, come già voleva Bayer, di afferrare i «sistemi» oggettivi e soggettivi che sono in azione nel processo operativo.

In questo senso l'estetologo potrà porsi «al servizio dell'arte» con la ricchezza dei suoi propri metodi, che vanno dalla psicologia comparativa alla documentazione storica, concludendo in una «comprensione relativista, mediatizzata, stonicizzante»

che «fa rivivere ogni avventura, la ritrova allo stato nascente e restaura così il senso del rischio, dello sforzo creatore, del coraggio necessario per spingere un'impressione fugace sino all'opera degna di proclamazione» [55]. Il fine di questa ricerca, come in Dufrenne e in Souriau, è l'abbozzo di un'etica poichè la creazione artistica sempre di nuovo dimostra che, malgrado le varie pressioni che tendono a mantenere l'ordine prestabilito, può instaurarsi qualcosa di nuovo. E questa novità che la creazione artistica porta in sé è l'oggetto proprio dell'estetica, che si apre a un nuovo metodo capace di evitare le aporie dell'estetica oggettivista e dell'idealismo:

«tale metodo è, fondamentalmente, ispirato dalla 'psicologia comparativa' come l'ha definita Ignace Meyerson, come è applicata nel suo seminario e come la praticano i ricercatori che lavorano secondo questa prospettiva» [56].

Con un'impostazione simile a quella di R. Passeron, questo metodo, che non ignora, come accadeva ai primi del Novecento, e in particolare nel gruppo della «Revue philosophique», il contatto attivo con la psicologia «oggettiva», ha come idea essenziale che «la creazione e tutte le funzioni psicologiche hanno una storia, che sono sottomesse a un divenire e che la conoscenza delle opere è inseparabile da quella dell'evoluzione di queste funzioni» [57]. Per non venire accusati di relativismo è impossibile, a parere di Revault d'Allones, trattare nella loro generalità i vari momenti dell'atto creativo - intuizione iniziale, lavoro di documentazione, selezione, abbozzo, esecuzione, ecc. - perchè non sono mai uguali fra loro; così, invece di cercare il significato «estetico» (sensibile intuitivo) e «artistico» (stonico-intersoggettivo) della creazione e dell'instaurazione del «valore» dell'opera, Revault d'Allones afferma che è indispensabile ricostituire, ad ogni momento della ricerca, l'universo di un atto o di un insieme di atti creativi, in modo che l'analisi dell'estetologo si concentri in una successione di monografie.

Se è dunque derivata da Souriau l'impostazione instaurativa, l'estetica di Revault d'Allones non si indirizza verso una ricerca, nella singolarità delle arti, di un comune slancio ontologi-

co instaurativo ma si rivolge invece a ricerche sulle specifiche poetiche nei loro elementi fondanti di poieticità, alle individualità artistiche come esempi della storicità concreta della creazione. Questa scelta non è casuale poiché deriva da una «scommessa teorica», dalla convinzione, caratteristica di tutta l'estetica francese contemporanea, che il reale «è più accessibile nella sua infinita ricchezza caotica e lacerata che negli schemi teorici dei concetti unificati ma impoveriti» [58].

Revault d'Allones ha tuttavia piena coscienza che un metodo che consiste in una serie di monografie successive sui creatori è per natura infinito e non può quindi condurre a conclusioni sulla creazione come principio poietico. È quindi necessario, seguendo Meyerson (ma forse ricordando anche Lalo), ricercare le «funzioni» che soggiacciono alle singole creazioni, le «costanti» che ne mettono in luce gli elementi di novità, se non le «strutture». In questo senso un ruolo di rilevanza centrale avranno i motivi storici, politici e sociali che sempre accompagnano i processi della creazione: il metodo che regola l'analisi poietica delle poetiche non consiste dunque «ne nel limitarsi volontariamente allo studio dell'opera né nell'accettare per oro colato le teorie della creazione prodotte dalla nostra tribù ma in qualche modo nel confrontare implicitamente i due discorsi o le due serie di discorsi» [59]. Né, dunque, pura indagine formalista né adesione alle varie psicologiche teorie della creazione, che non si rendono conto (ma in verità H. Delacroix l'aveva intuito) che i processi costruttivi sono, per così dire, un *bricolage*, un inestricabile insieme di esitazioni nell'azione, di confusione nel pensiero e di debolezza nella tecnica. È infine impossibile parlare della creazione come se fosse una facoltà o una funzione che esiste indipendentemente dalla situazione singolare e datata del segno in cui si manifesta e della singolarità soggettiva attraverso cui si concretizza affermando la propria specificità.

Il soggetto che si coglie nella creazione non è tuttavia, in primo luogo, come vorrebbe la storia dell'arte, un soggetto individuale ma un «desiderio» che è *decisione* e *scelta*: una soggettività «piena», fatta dalla storia, dai suoi contenuti e dai suoi conflitti. Bisogna dunque rifiutare sia le dottrine idealiste della creazione (da Platone a Bergson) sia quelle meccaniciste di certo

positivismo: contro ogni determinismo, la creazione si presenta come il *determinismo del contrario*, contro cioè l'adattamento alle istituzioni artistiche, alla società, al potere, alla storia, alle scuole, al mercato, al valore prefissato, al gusto quotidiano. Il contrario della creazione è per Revault d'Allones l'accettazione mentre il rifiuto ne è la condizione necessaria, che deve venire integrata da una condizione sufficiente dove l'arte rende costruttiva la negazione e creando acquisisce una responsabilità morale, una rivendicazione di libertà e un punto di partenza per un processo di liberazione. Il rapporto arte/libertà, che per Revault d'Allones scaturisce dall'esame frammentato di singole poetiche, passa così attraverso l'atto della creazione e il suo insorgere si pone contro l'ordine delle cose, contro il sistema di repressioni della nostra attuale società: «se l'arte come istituzione può far parte dell'apparato repressivo, l'atto di creazione non vi è interamente sottomesso benché le costrizioni pesino su di lui» [60].

L'esame delle poetiche ha dunque condotto Revault d'Allones, nel suo volume *La création artistique et les Promesses de la liberté* del 1973, verso quella «politicizzazione» di cui parlerà anche Dufrenne (che pure si interessa più ad estetizzare la politica): l'intrinseca libertà dell'atto produttivo dell'arte non si pone all'interno della razionalità industriale ma, pur avendo con essa connessioni storiche, la deborda in continuazione e la combatte. Non bisogna tuttavia considerare realtà il mito-marcusiano della «libertà estetica» (in cui Dufrenne, in virtù della filosofia della Natura che fonda l'utopia, rischia a volte di cadere) non studiando le varie repressioni che ne intralciano il campo: la creazione è un'«autogestione» che consiste nel «trattare una situazione, che è data in un certo modo, per conseguire degli obiettivi e realizzare dei 'desideri' che senza dubbio sono anch'essi dati, ma dati in un *altro* modo» [61].

Si tratta quindi di affermare il valore «rivoluzionario» della creazione artistica e, andando in direzione contraria a numerose correnti del pensiero contemporaneo, riconoscere i suoi rapporti con il lavoro come sua forza materiale, qualitativamente diversa ma unita nella funzione, e rifiutare, nello stesso tempo, ogni estetismo, che non conosce la destinazione sociale dell'arte

(che bisogna comunque specificare e delimitare), Va infatti respinto l'affiato «utopico» che riveste il potere di «irrealtà» dell'immaginazione sartriana, ammettendo invece che l'arte non è una soddisfazione immaginaria o simbolica ma una soddisfazione «effettiva» che si radica nel concreto substrato sociale: il discorso non deve rimanere sul piano del mero desiderio ma spostarsi su quello del bisogno, che vive la nostra stessa vita e le sue contraddizioni. Non è quindi l'arte che trasformerà la vita ma

«sono le lotte umane che si cambiano in lotte capaci di avvicinare, poi un giorno di assorbire il mondo estetico, trasformando di nuovo se stesse in questa integrazione e trasformando radicalmente al tempo stesso tutt'intera l'arte» [62].

È evidente che, in questo contesto, come già si è notato in Dufrenne, cambia il significato stesso del termine «politica», che non supera solo le usuali sue forme istituzionalizzate ma anche il canonico *modus operandi* dei movimenti d'ispirazione marxista: non si tratta infatti di imitare il sistema (Come potrebbe fare un'arte istituzionalizzata) per sorpassarlo ma soprattutto e in primo luogo di sorpassarlo per differenziarsi da esso in senso assoluto. Qui la politica si incontra con la creazione artistica, il cui movimento produttivo ha ormai - con vari movimenti dell'arte (o dell'anti-arte) contemporanea - distrutto l'istituzione artistica e le gerarchie prefissate dei valori. La creazione artistica si afferma così come «una modalità di esistenza, un certo modo di situare le cose e di situarsi in rapporto a loro» e si definisce «attraverso la modalità della sua azione, non attraverso la natura del suo oggetto o attraverso il suo campo di attività» [63]. E questa azione tende a eliminare la ripetizione che domina nella società per instaurare la creazione quale «promessa» di libertà.

Tutte le necessità dell'arte - materiali, tecniche, tradizionali, sociali, ideologiche - sboccano nella necessità stessa di distruggerle:

«La grande legge della creazione artistica è che la sua potenza è proporzionale a quella dei sistemi che vogliono soffocarla. Più si estendono le regole e più esse comandano, più si allar-

ga il campo in cui l'arte nuova va a traboccarle e più aumenta la forza che le spezzera. È probabile che questa legge non sia limitata all'attività estetica, non più di quanto quest'ultima sia oggi limitata al campo dell'arte. In una società che tende ad abolire ogni creazione, l'abolizione di questa società diviene la sola creazione possibile» [64].

Siamo quindi, con Revault d'Allones, su quella stessa strada, per molti aspetti marcusiana, che porterà Dufrenne a presentare nella sovversione, rivolta parcellizzata e quotidiana contro i sistemi, un vero e proprio «atto estetico».

Revault d'Allones vuole tuttavia far notare, per non cadere in vuoti «utopismi», che le strutture immaginarie oggettivate nell'opera non ne esauriscono la realtà bensì rimandano a «altro», inserendosi nelle strutture del mondo extraestetico. Non si vuole costruire un'estetica intorno a un oggetto reificato ma cogliere la spinta utopica, ben consapevoli che «l'utopia non è un oggetto come gli altri, è inserita nel mondo degli oggetti con il fine di denunciarlo, di farlo *eclater*» [65]. L'arte non è dunque né ideologia né riflesso: gli influssi storici e sociali non possono venire ridotti a questi caratteri normativi - «concettuali e terroristi» - che mirano a considerarla in una unità, forse ideale ma senz'altro falsa. Pur nell'indubbio significato ideologico di numerose manifestazioni artistiche, la stessa antica nozione di espressione suggerisce che l'arte è qualcosa di più, è un complesso intervento prassistico, un particolare modo di significare

«che non si lascia assimilare né al sapere, di cui non possiede l'organizzazione razionale non più del carattere cumulativo, né all'ideologia di cui non possiede né la funzione alienante né il carattere di rovesciamento» [66].

Vi è dunque nell'opera un momento «formale» che, come voleva Souriau, è la perenne ricerca della realizzazione e del compimento dell'opera stessa: la poetica, le poetiche nel loro presunto affiuto rivoluzionario, sono modellate necessariamente sulla poetica, su quelle modalità costanti della creazione artistica che R. Passeron vorrà innalzare a «scienza». Ma una volta

che l'oggetto è compiuto e dato, che viene giudicato - e qui non si spiega né l'origine né la genesi del giudizio e del valore correlato - non si può vedere in esso, senza conflitti e mediazioni, uno strumento di «liberazione» senza inquadrarlo in una dimensione sociale dove la sua esteticità o artisticità diviene in primo luogo, se non esclusivamente, un processo di «desublimazione liberatrice», che è insieme sia alienazione del sogno e possibilità di sognare sia desublimazione repressiva e liberazione di forze creative in grado di trasformare il mondo. Perché non è l'arte «che ha il torto di essere bella ma il mondo che ha il torto di essere brutto» e quindi, contrariamente alla desublimazione repressiva, «la liberazione non consiste nel distruggere l'ideale della bellezza ma le muraglie che la circondano, ovvero l'arte» [67].

La vera scissione dialettica non si pone così fra la sublimazione e la desublimazione ma fra il repressivo e il piacevole o, in termini più politici, fra il dominio e la libertà, il capitalismo e la rivoluzione. In questa lotta non c'è nulla da salvare, né l'ideale antico o medievale della bellezza, né la reificazione capitalistica della vita: «niente da salvare ma tutto da costruire: un mondo o i valori non saranno più bloccati nelle banche della cultura, né i piaceri codificati dalla sublimazione» [68]. Il tendere dell'opera alla «perfezione formale» significa così separazione dalla realtà e tentativo di sostituire all'ideale di fedeltà alle cose o di olleratività su di esse una nuova qualità estetica di realizzazione, correlata a un «piacere estetico». Questa nuova terminologia, che potrebbe condurre a un'analisi genetico-costitutiva dell'opera nella sua realtà concreto-sensibile al di fuori di schematismi ontologici o tecnico-pragmatici, tende invece in Revault d'Allones a un'esclusiva analisi della realtà socio-ideologica della creazione, non sempre chiara nel distinguere i livelli teorici generali (descrizione e comprensione dei processi soggettivi e intersoggettivi in essi coinvolti) dalle loro singole applicazioni pragmatiche. «Perfezione», «valore» e «piacere» sono termini che, contrariamente alla tradizione francese stessa di Bayer e Souriau, possono essere usati, a parere di Revault d'Allones, solo in un contesto sociale, quindi in un rapporto dialettico fra l'arte e il mondo - «dialettico», ovvero non privo di negatività, scissioni, conflitti. Infatti solo le operazioni «dell'estetica più reazionaria, per la quale l'arte realizza già

realmente l'universale fra le classi, in breve le estetiche alla Malraux, sono rese possibili soltanto grazie al superamento virtuale delle contraddizioni fondamentali» [69].

Una semplice teoria del «piacere estetico» - tradizionalmente connessa, sin da Kant, al lato contemplativo - rimarrebbe sul piano di un'assoluta passività non cogliendo ciò che fa dell'arte il contenuto di un vero e proprio movimento dialettico, il suo lato pratico, fabbricatore, in una parola «poietico», originalità del fare artistico che insieme afferma e nega le sue condizioni di apparizione. L'arte esercita quindi un'attività «critica» (nel senso «francofortese»): di fronte all'isolamento degli individui nei molteplici processi alienanti della società contemporanea, l'arte propone una soluzione che non è nostalgica ma si rivolge verso la scoperta in se stessa di una poietica desublimata. La prospettiva di una «desublimazione liberatrice» «riconcilia le nozioni di piacere e di realtà, che Freud oppone nella sua descrizione *non critica* della società coercitiva» [70]. L'arte come sogno reificato, sublimato, conservato ormai scisso dai suoi oggetti: il suo nuovo senso può rivelarsi ponendo la creatività sui piani correlati della teoria e della prassi sociale. Questa «rivoluzione culturale» «consiste fondamentalmente nel desublimare l'arte per liberare ciò che conserva, non per dare ogni accesso ai suoi oggetti ma per rendere a ciascuno l'uso delle sue proprie *facoltà*» [71]. Non si tratta quindi di aprire i musei o di cambiare la nozione stessa di museo, come potrebbe affermare certo sociologismo intercassista, ma di mutare radicalmente le relazioni fra gli uomini e gli oggetti, di spezzare la reificazione mediante la quale il soggetto diventa cosa e di scoprire un mondo dell'attività in cui l'opera è soltanto un momento o un mezzo attraverso i quali l'arte dimostrerà che la gioia di vivere può soppiantare la costrizione del lavoro. Il punto nodale di questa logica poietica dell'immaginario non è quindi l'opera fatta ma la «gioia di fare», la volontà di realizzare senza reificare. Non c'è verità in sé dell'arte, scrive Revault d'Allones, né un valore che le sia specifico né una funzione ad essa riservata:

«ci sono soltanto dei momenti, che non sono né soltanto sociali né soltanto artistici ma sempre simultaneamente l'uno e l'altro dove (...) è sempre possibile definire la relazione fra l'arte e la società» [72].

La desublimazione liberatrice è una ricerca, in ultima analisi, dell'origine stessa dell'arte, di quella gioia di creare, di quel piacere di vedere e intendere che hanno costituito il suo significato originario. Essa quindi si rivolge non agli oggetti o ai «valori» ma alle attività della creazione e al piacere. Attività desublimata che sono universali senza essere uniformi perché

«rompendo con i valori accumulati nel passato e ufficializzati dall'apparato istituzionale dell'arte, la desublimazione liberatrice permette di fare appello presso tutti gli uomini a ciò che, attraverso l'amore delle loro differenziazioni qualitative e creatrici, soltanto li unisce identificandoli» [73].

Revault d'Allones mette quindi l'accento, anche in quest'ottica «politica», sulla «poietica», che ha le sue origini nelle singole creazioni artistiche e che rivela i suoi poteri nei grandi attuali mutamenti del mondo delle arti. Come infatti scrive E. Migliorini, riferendosi ai numerosi elementi di novità delle arti contemporanee, «chi si accinga oggi a discorrere di estetica deve essere ben consapevole della frattura che si è generata all'interno della disciplina in ordine al mutamento di quello che dovrebbe essere il suo oggetto, dell'attività umana cui la sua riflessione era dedicata» [74]. Ma proprio in virtù di questi elementi dirompenti di novità, l'estetica si vede costretta a rimeditare la propria posizione e i propri contenuti: deve risalire alle sue origini storiche e teoriche riscoprendo i suoi rapporti antepredicativi con la sfera del «sentire» ma anche ripensare il valore dell'oggetto come costituentesi in una descrizione che ne colga i significati storici e intersoggettivi, che ne afferri i rapporti fondanti con gli ambiti collaterali delle scienze umane, da cui pure nasce l'estetica stessa.

Un'estetica che sorga come teoria o scienza esclusiva delle arti, e di quello che sono le arti oggi, dei loro processi di produzione, del loro significato sociale, più o meno vincolato alla creatività stessa, rischia sempre l'assenza di fondazione, un relativismo di fondo che renderebbe indistinguibile l'estetica stessa dalle poetiche e queste ultime delle critiche dell'arte. Dufrenne, a differenza di Revault d'Allones, in virtù delle origini fenomenologiche del suo pensiero, ha ben compreso che, per non di-

ventare sociologia dell'arte, o critica sociologica attraverso gli strumenti singolari delle poetiche, della società contemporanea, o utopismo soggettivistico, il messaggio politico-culturale dell'arte (e della non-più-arte contemporanea) deve sempre radicarsi in un fondo che scaturisce da una genesi di carattere percettivo, dove, come voleva Merleau-Ponty, vi è inseparabilità di soggetto e oggetto: mancando questi elementi le «promesse della libertà» che l'arte porta potranno giustificarsi solo su un altro piano, quello dell'analisi sociale, economica, politica della società, che l'arte potrà trascendere ma che mai sarà in grado di allontanare da se stessa; l'estetica rinuncerà allora alla comprensione di quei processi corporeo-materiali nei quali le opere vengono alla luce e che si ripetono «nel tempo», al di là delle singole poetiche, perché *sono* il tempo stesso della costituzione d'oggetto.

Teorizzare l'arte a partire dalle arti contemporanee, oltre a possedere numerosi «rischi», come ben nota ancora Migliorini [75], può significare una «rinuncia» all'estetica come scienza filosofica. Non è quindi un caso che sia Reyault d'Allones sia, in modo particolare, Rene Passeron parlino oggi di una scienza «poietica» che non deve confondersi né con le singole poetiche (ad essa riconducibili come esemplificazioni particolari) né con l'estetica, pur avendo in esse un necessario precedente storico e teorico. L'estetica è infatti essenzialmente esplicativa mentre la poietica accompagna l'artista sino all'opera e lo segue in tutto il processo della sua «instaurazione (termine che, da solo, chiarifica le origini del pensiero di Passeron): e, in questo senso, anche per gli scarsi richiami di carattere politico», la poietica di Passeron si inserisce in modo «naturale» nella tradizione dell'estetica francese, là dove le acute analisi di Reyault d'Allones, pur incentrate sulla creazione, allargavano il dibattito a problemi dove Souriau viene coniugato con Freud e Marcuse, subendo inevitabili trasformazioni.

Passeron, valutando invece la positività della tecnica artistica (come Alain e H. Delacroix) e mettendone in rilievo, con I. Meyerson, la specifica «funzione psicologica» inserisce il discorso «creativo» nelle problematiche «tradizionali» dell'espressività costruita e da costruire, della forma da instaurare e del dato da valutare, con una rinnovata indistinzione fra «oggetto estetico» e «opera d'arte». La poietica non è quindi un'indagine

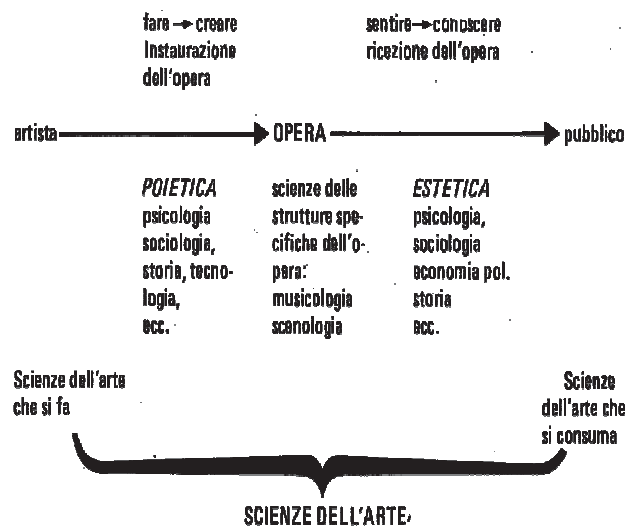
di psicologia (più o meno empirica o applicata) sulle personalità creatrici ma un'analisi rigorosa delle specificità funzionali e operative della creazione stessa, dei fatti artistici nelle loro strutture e nei momenti fondamentali del loro farsi. Così, per quanto riguarda l'opera pittorica, cui Passeron dedica un ampio studio, si dovranno esaminare il lavoro del pittore, i suoi mezzi materiali e tecnici, la sua «mano» e il suo «occhio» insieme agli elementi dell'opera dipinta, plastici, compositivi, simbolici e linguistici. A queste analisi, per così dire, «strutturali» si dovrà aggiungere una ricerca sui rapporti multiformi fra la pittura e la natura (che coinvolgono problemi di mimesi e di rappresentazione immaginativa), e fra l'opera e il pittore dal lato «sociale» seguendo i mutamenti storici della «figura» del pittore [76].

La poietica si manifesta quindi soprattutto nelle opere, ma senza per questo frammentarsi in una varietà priva di confini. Il «manifesto» della poietica - pubblicato nel 1974 nel primo dei quattro volumi delle *Recherches Poïétiques* condotte dal «Groupe de recherches esthétiques» del C.N.R.S. presso l'Istituto di Estetica e Scienze dell'arte in rue S. Charles a Parigi - tenta infatti di offrire un'unità teorica che sappia individuare un «luogo» preciso alla poietica distinguendola dall'estetica e dalla «scienza dell'arte». Funzioni psicologiche, sociali, instaurative in genere debordano infatti nel campo dell'estetica e costituiscono la positività «fattuale» (per certi versi «positivista») delle «scienze dell'arte». L'estetica si presenta invece come una riflessione normativa *sull'aisthesis*: «questa parola designa una sensazione che apre le porte alla conoscenza, una facoltà di percepire e di comprendere nella percezione stessa» [77]. Partendo da queste radici, e attraverso Kant, l'estetica ha acquistato l'odierno, significato che, a parere di Passeron, la vede consacrata «alla percezione emozionale, qualunque sia l'oggetto che la colpisce, l'arte o la natura» [78].

Da ciò si deduce, anche senza citare Fiedler, Dessoir e Uitz, che l'estetica «non ha nulla da perdere nel limitarsi ai problemi che pongono la sensibilità, il gusto, il bello nell'arte e nella vita» [79], lasciando alla poietica l'insieme degli studi che riguardano l'instaurazione dell'opera e in particolare dell'opera d'arte. Il punto di partenza è dunque Valéry che, opponendola

all'estetica, riferiva la poietica non all'insieme degli effetti di un'opera percepita, né all'opera fatta o come progetto ma all'opera che si sta facendo, dimostrando che l'uomo è, come scrive I. Meyerson, «costruttore».

L'opera d'arte prende così posto fra il *poiein* e *l'aisthesis*, fra l'artista che la propone e il pubblico che la riceve ed è il centro di tre differenti discipline scientifiche e filosofiche: l'estetica, la poietica e le scienze dell'opera in quanto tale - discipline che, pur avendo in comune i campi di ricerca, si differenziano in vari momenti essenziali. La poietica, infatti, «è la promozione filosofica delle scienze *dell'arte che si fa*» mentre l'estetica «è la promozione filosofica delle scienze dell'arte che si consuma» [80], come Passeron illustra nel seguente schema:



Se la «lettura estetica» delle opere si occuperà dell'opera compiuta, o almeno presentata, la lettura «poietica» deve portare, in relazione a quanto aveva insegnato Souriau, sulle tappe dell'instaurazione, sui processi particolari della sua genesi. Dal momento che, come ha ben mostrato Revault d'Allones, i procedimenti della creazione sono multiformi e differenziati, il livello metodologi-

co della poietica è quanto va indagato in modo prioritario, notando che in essa agiscono tre ordini di metodo correlati. In primo luogo avremo - ed è importante che Passeron lo metta in rilievo - tutti i metodi adottati dalle scienze umane, applicati in una sorta di pluralismo; si potrà poi ricorrere all'introspezione dell'artista, ovvero all'analisi fenomenologica dei suoi rapporti con l'opera e infine integrare questa conoscenza dei fatti con una riflessione normativa, con «la scienza normativa dei criteri dell'opera e delle operazioni che la instaurano» [81]. Una scienza che è quindi in grado di esaminare il valore dell'opera nel suo farsi, la sua novità contenutistica e le sue varie «specie».

Vi saranno così una «poietica formale», che cerca di cogliere quanto c'è del creatore in ogni atto, una «poietica dialettica», che si occuperà dei campi in cui l'oggetto creato richiede un certo modo di creazione da parte dell'artista e, infine, una «poietica applicata» a ciascuna arte particolare. Se dunque la poietica non può limitarsi solo all'arte perché, come già diceva Souriau, c'è un'attività instaurativa ovunque un'attività umana sia sussumibile nella nozione di opera, il suo campo privilegiato rimane sempre l'arte grazie ai caratteri della sua interna logica costruttiva, per la «novità» e l'apertura verso l'avvenire che implica, per il suo slancio e la sua lotta dove l'uomo vede un vuoto da riempire.

L'indubbio interesse che possono suscitare le ricerche poietiche, malgrado il loro frammentarsi in vari campi [82], e le novità metodologiche che la poietica porta in sé (anche se «poietica» è stata, in definitiva, tutta quanta l'estetica francese) non devono far dimenticare che in questa prospettiva, che appare come quella teoricamente più giustificata della contemporanea estetica filosofica (pur nel frammento), agisce in modo evidente il pensiero di E. Souriau, integrato, come scrive lo stesso Passeron, da I. Meyerson, M. Merleau-Ponty, J.P. Sartre, G. Bachelard, A. Breton, P. Valéry e la poetica linguistica di Todorov. È Souriau infatti, con la sua «promozione anaforica», ad aver mostrato che «è la condotta instauratrice in se stessa, nell'arte, nei costumi, nella storia, che si presenta subito come oggetto tipico della riflessione poietica»- Questa «condotta instauratrice» offre al filosofo, allo psicologo, all'antropologo «un oggetto specificamente umano, per il fatto che comporta un'esperienza del vuoto e dello sradicamento di sé verso

l'avvenire» [83], verso la pienezza della creazione.

5 – Un'estetica della dispersione



Revault d'Allones e Passeron, pur nella tradizione di cui sono depositari, esercitano anche una certa funzione innovatrice: aprendo infatti l'estetica ai multiformi processi creativi, connessi metodo-logicamente con ambiti scientifici psicologici e sociologici, in primo luogo «liberano» le nozioni di oggetto estetico e di opera d'arte dalle griglie ideologiche e normative cui spesso la tradizione li costringe. Permettono inoltre una «valorizzazione estetica» degli stessi processi prassistici, correlati a un oggetto che non ha un valore «a priori» ma che si «fa» Valore come manifestazione di uno slancio creatore, di un fare che ha in sé anche una possibilità di «liberazione».

D'altra parte gli studi di Passeron e Revault d'Allones si presentano rivolti a singole poetiche o specificità artistiche e, in quanto tali, assumono una caratteristica che appartiene in modo evidente e riconosciuto agli studi pubblicati nelle due collane di estetica dirette da Dufrenne [84], dove si trasferisce nell'estetica quella «parcellizzazione» che Dufrenne stesso, nei suoi scritti «politici», aveva auspicato per le azioni sovversive. Fra lavori di semiologia, di critica d'arte, di poietica, di estetica filosofica, di storia delle arti l'unico centro possibile (se esiste un centro e se è lecito per noi cercarlo) è l'opera. L'opera che, come scrive J.P. Martinon,

«è il luogo in cui annodano la presenza e l'assenza, la partenza e il ritorno, la ripetizione e la trasgressione in un fascio intricato di cui le molteplici figure ci sono presentate per ingannarci e perché ogni conversione non sia, in definitiva, che un nuovo modo di porsi una maschera» [85].

È allora sull'opera nell'infinità delle sue manifestazioni che deve andare l'interesse dell'*esthéticien*, sulla opera e sull'oggetto in quanto hanno di «non finito», di non perfettamente riducibile a schemi intellettivi o su quegli autori che spezzano l'organicità armonica della tradizionale idea di bello. Avremo così gli studi di D. Charles sull'estetica del non finito in John Cage, quello della Andreani su un «antitrattato» di armonia, altri ancora sul nuovo cinema o sul nuovo modo di considerare la città. Si potrebbe dire, utilizzando una frase di C. Clément, che questo insieme di lavori (e l'attuale «Revue d'esthétique») «porta sull'e strutture immaginarie, *mito* e *fantasma*, studiate attraverso le loro diverse messe in scena: testuali, musicali, filmiche e pittoriche» [86].

Questa estetica, sia pure dispersa e frammentata, come vorrebbe fossero i suoi stessi oggetti, ha trovato in G. Lascault un suo teorico, che oppone alle certezze, alle definizioni e alle organizzazioni dei campi un discorso che aderisca maggiormente alla polemicità polimorfa della cultura contemporanea, senza per questo rinunciare a quel «piacere» di fronte all'opera, riscoperto anche da Barthes in riferimento al testo letterario. Un piacere che nasce, scrive Lascault, «nello sfumato, nello sfilacciato, nel disperso, nell'impuro, negli abbozzi di descrizioni di particolarità che si rifiutano di venire generalizzate» [87]. Lontano dunque dalle certezze e dalle polemiche, come anche dalle esplicite implicazioni «sovversive» di Dufrenne e Revault d'Allones, un discorso estetico - uno fra gli altri possibili, precisa Lascault - può diventare «nomade», «vagabondo», «errante», «indeciso». Un programma, questo, che effettivamente sembra aderire al contenuto di numerosi saggi recentemente apparsi in Francia e che ha come scopo l'aderenza alla realtà «plurale» dell'arte contemporanea - come se l'estetica dovesse seguire, in qualità di strumento critico-descrittivo o critico-normativo, il divenire delle opere e come se l'intera produzione artistica contemporanea vivesse nell'incostante e nell'effimero, nell'imperfetto e nel non finito.

Una tale estetica si sente e si vuole modesta: nel suo rigettare ogni trionfalismo e ogni gerarchia esistente non ha una «strategia», non ha un programma, è attirata soltanto dall'impuro, da quelle opere «che non vogliono separare ciò che si chiama

arte dalla nostra vita quotidiana» [88]; è un'estetica della *Sensucht* ma senza miti alle spalle della nostalgia e del ricordo delle «cose semplici» - un'estetica «crepuscolare», potremmo dire in Italia, pur chiedendoci se abbia ancora senso chiamare estetica, disciplina che ha ben precise origini filosofiche, una serie di incontri estemporanei, soggettivi, «impuri» con opere particolari che Suscitano «sensazioni multiple e diversificate», e non pongono in questione il problema dei livelli comunicativi delle opere stesse. Senza dubbio, per Lascault, questa è un'estetica per il suo ovvio legame con il mondo delle sensazioni, dei vari piaceri sensibili fusi insieme in sentimenti e idee; un'estetica tuttavia che, per la molteplicità di oggetti cui si rivolge, non ha un oggetto (un «tema») né una metodologia di ricerca. L'estetica, scrive Lascault, «ha a che fare con una molteplicità di singolarità, con una pluralità di eccezioni»: «essa non si pone il problema del bello né quello dell'arte» [89]. E con ciò Lascault opera una rottura radicale, e quindi traumatica, con le estetiche definitorie e dogmatiche, siano esse «ufficiali» o «ribelli»: entrambe, infatti, «parlano dell'arte per evitare le opere», «fuggono insieme il plurale e la singolarità» [90].

Un'estetica «in atto», scrive ancora Lascault, «può essere riconosciuta nella pratica degli artisti e nelle *tracce* di tale pratica che costituiscono le opere» [91]. L'estetica è «della dispersione», è «dispersa», perché è «poietica», perché segue le opere, perché si fa con le opere nella loro singolarità, senza preoccuparsi se tale «prassi» frammentaria e frammentata avrà un'analoga «teoria», ondeggiante e confusa in giudizi soggettivi, critici, psicologici: questa è l'arte oggi, questi sono oggi i campi dell'estetico e dell'artistico e nel loro *mélange* vanno descritti. L'estetica in atto vive quindi in tutte le opere visibili, nei *collages*, nei disegni, negli *happenings*, in una pluralità innumerevole che non è possibile ritrascrivere in tutta la sua ampiezza, nelle pieghe delle singole opere «artistiche», se non «artistiche» nel senso tradizionale del termine, estetiche nel loro offrirsi alla nostra sensibilità. È tuttavia indubbio che, ponendosi dal punto di vista della tradizionale «scienza estetica», è piuttosto difficile concepire un suo sviluppo organico nella frammentarietà di singole esperienze, prive di analisi genetiche specifiche relative al loro costituir-

si intersoggettivo. In definitiva, raccogliere prospettive disparate sulle opere d'arte ha soprattutto somiglianze con le raccolte del positivismo, pur se oggi prive di ogni spirito sistematico. È comunque ammesso dallo stesso gruppo che si pone di fronte alle opere «senza ostacoli» e senza griglie concettuali prestabilite che gli oggetti nella loro empiricità offrono solo vedute parziali sulla realtà dell'oggetto senza comprenderne i rapporti costitutivi essenziali, la struttura teoretica fondativa. Struttura che, come scrive G. Simondon, «non è né esattamente oggetto né esattamente Soggetto» [92].

Il «negativo» - ovvero il «disperso», il «variegato» - diviene positivo solo se è capace di negarsi, ovvero se riconosce il piano di ricerca empirico-poetica come un primo momento di approccio, aderente agli incostanti impulsi delle arti contemporanee, verso una nuova considerazione della natura specifica dell'oggetto. È questo comune disegno di fondo che, al di là di divergenze a volte non indifferenti, avvicina fra loro Passeron, Dufrenne, Revault d'Allones e anche numerosi pensatori contemporanei, attenti studiosi dei problemi della creazione e dell'espressione, come N. Grimaldi, J.P. Martinon, M. Saison, D. Charles, R. Court, M. Le Bot o F. Aubral [93].

Vi sono tuttavia altri motivi, oltre alla varietà e all'apparente mancanza di un fine teorico comune, che possono far definire la contemporanea estetica francese come una meditazione sulla «dispersione», e in primo luogo il mutato contesto storico della ricerca stessa, che sembra ormai rifiutare una separazione, che di fatto ben esisteva sin dagli anni sessanta, fra cultura e filosofia dentro e fuori le università, tese da una parte alla conservazione di una tradizione filosofica, di cui si accettava il linguaggio, e dall'altra alle nuove correnti del pensiero, alle ideologie, alle polemiche di carattere politico. Se questa scissione viene meno con la fenomenologia - per limitarsi al solo lato «filosofico» di un problema più ampio - che nasce in Francia fuori dalle Università ma ben presto vi entra e che comunque può venire facilmente «adattata» alla preesistente estetica francese, tutto il problema si fa oggi più complesso, oggi che le principali tendenze del pensiero filosofico francese, semiologie, strutturalismi, «post-strutturalismi» di varia ispirazione appartengono a

tradizioni culturali decisamente Opposte alla tradizione dell'estetica francese, e che gli stessi suoi attuali rappresentanti sembrano non accogliere o recepire con estremo sospetto. Se infatti in precedenza l'estetica francese si rivolgeva, per cercare una metodologia₀ modelli di indagine, al pensiero «classico» di Kant o Hegel o a moderni ormai «consacrati» come Brunschvicg, Bergson e Husserl, ora -cambiano decisamente anche i «maestri» assumendo i volti - trasfigurati da sempre nuove «letture» - di Marx, Nietzsche, Freud, degli strutturalisti (in senso ormai molto distante dai praghensi e Jakobson) e dei semiologi. In questo contesto anche i filosofi «classici» non possono più offrire certezze, tanto meno in un campo non ancorà «sistemizzato» come l'estetica. Così, per esempio, nella versione che ne offre Kojève (che costituisce un vero modello per generazioni di pensatori) «il pensiero hegeliano presenta certi tratti che potrebbero sedurre un nicciano: ha qualcosa di avventuroso e di arrischiato, mette in pericolo la figura stessa di pensatore, la sua *identità* si trasporta al di là della misura comunemente considerata del bene e del male» [94].

La stessa tendenza e attenzione alla prassi, alla «concretezza» del filosofare - presente in Alain, Merleau-Ponty Dufrenne ma anche in Passeron e Revault d'Allones - lascia spazio «all'impero dei segni» che soppianta l'ambizione della fenomenologia francese a costituire una filosofia dialettica della storia su una fenomenologia del corpo e dell'espressione. La generazione che si mostra particolarmente attiva dopo gli anni sessanta, quella stessa che Dufrenne attacca in *Pour l'homme* e in *Pour une Philosophie non théologique*, «denuncia un'illusione nella dialettica e rifiuta l'avvicinamento fenomenologico del linguaggio» [95] optando invece per un ripensamento dello strutturalismo. L'estetica, anche nelle sue manifestazioni «disperse» rimane dunque estranea ai vari «processi alla fenomenologia» da più parte intentati; anzi, forse per il suo carattere originario di «movimento» fenomenologico *in fieri*, si presenta oggi in Francia come un caposaldo che, riaffermando la «poieticità», continua a sostenere il valore del sensibile instaurato, della realtà «logica» dell'opera in un'epoca in cui le «decostruzioni» hanno preso il posto di quelle «descrizioni» che già Basch considerava necessarie per fondare un'estetica scientifica.

6 - Uno sguardo sul segno



Il termine «decostruzione» è stato notoriamente proposto da Derrida per tradurre la *Destruktion* di cui parla Heidegger in *Essere e tempo* e si pone come scopo una «teoria del discorso filosofico», una teoria strutturalista che o non riconoscendo o rifiutando (è il caso di Derrida) il suo primitivo legame di filiazione con la fenomenologia, spezza il suo legame con le altre scienze dell'uomo. In questo senso è chiaro che con strutturalismo non si intende per Derrida un metodo, un sistema di segni, un apparato critico che cerchi di determinare il valore funzionale degli elementi del discorso poetico (interessando quindi direttamente l'estetica) ma ci si riferisce a una *querelle* filosofica e ideologica sul significato della filosofia oggi.

Vi sono peraltro esempi, nella Francia contemporanea di una più diretta interpretazione dello strutturalismo: è il caso di Todorov, della Kristeva, delle teorizzazioni del gruppo che, intorno a A.Vich, François Pire, Philippe Minguet, Jean-Marie Klinkenberg, François Edelin, Philippe e Jacques Dubois, cerca un confronto, pur mantenendo le specifiche autonomie, fra estetica, poetica, semiotica e retorica. Non è qui possibile - nè sarebbe questa la sede - fare il punto sullo stato delle semiologie oggi in Francia, semiologie che non solo comprendono le ricche prospettive antropologiche di George Dumézil e Michel Serres ma coinvolgono anche piani, psicologici, sociologici e politico-economici. È infatti noto che Jean Baudrillard ha tentato una «economia politica del segno» riferita agli oggetti di consumo (al di qua di ogni posizione valutativa) poichè il consumo stesso «è un'attività di manipolazione sistematica dei segni» e quindi un oggetto, per divenire «di consumo»,

«deve diventare segno , cioè in qualche modo esterno a un rapporto che significa soltanto, cioè *arbitrario* e privo di coerenza con il rapporto concreto, coerente invece e carico di senso in un rapporto astratto e sistematico con tutti gli altri oggetti-segni» [96].

L'oggetto stesso

«non comincia veramente a esistere che con la sua liberazione formale come funzione-segno, e questa liberazione non avviene che con la mutazione di questa società in senso stretto industriale in quella che si potrebbe chiamare la nostra tecnocultura, con il passaggio da una società *metallurgica* a una società *semiurgica*» [97].

La «riduzione semiologica» di Baudrillard vede dunque l'oggetto soltanto come segno, segno di un consumo che manifesta uno statuto sociale e un mercato «seriale»: «l'oggetto di questo nuovo sapere - scrive Dufrenne commentando - è la forma, che è indifferentemente forma-segno (significante-significato) e forma-merce (valore di scambio-valore d'uso); quindi «segno e merce si identificano nella loro forma poiché le loro determinazioni specifiche erano abolite» e «il solo oggetto è la forma-oggetto, che è forma-segno». Per Dufrenne e per tutta l'estetica, invece, «le parole valore e senso hanno ancora senso e valore» [98].

Sono quindi gli stessi presupposti della semiologia (o semiotica) che, se indebitamente assolutizzati a unica dimensione dell'oggetto, portano su campi che sono estranei non solo alla fenomenologia ma anche alla tradizione stessa dell'estetica francese. Se in queste meditazioni si ponga poi il vero e proprio futuro dell'estetica stessa e ipotesi possibile, senz'altro degna di venire discussa, ma che non ha ancora oggi trovato in Francia sufficienti giustificazioni storico-critiche. È comunque indubbio che le correnti semiologiche o struttura-liste (con notevoli influssi heideggeriani) dominano oggi il campo della critica letteraria che, per esempio in Blanchot, sembra a volte trasformarsi in un'analisi strutturale ontologicamente fondata. E infatti Blanchot scrive che

«lo scrittore scrive un libro, ma un libro non è ancora l'opera, l'opera non è tale se non quando in essa, nella violenza di un convincimento che le è proprio, si pronuncia la parola 'essere': evento che si compie quando l'opera è l'intimità di qualcuno che la scrive e di qualcuno che la legge» [99].

Il senso dell'essere è qui l'Arte che un artista-Orfeo ricerca, discendendo negli inferi verso Euridice, l'opera: opera che, nello sguardo, viene perduta, anche se il sacrificio, l'assenza, ha portato al disvelamento dell'essere. Blanchot considera dunque nel «non-senso» dell'opera quel momento «autentico» che si contrappone al «senso» del mondo come inautenticità della massa e del quotidiano. Il problema è quello della ricerca dell'essere attraverso l'analisi del linguaggio e di alcune forme poetiche emblematiche.

Vi è stato tuttavia in Francia chi - e in primo luogo Roland Barthes - si è sentito più strettamente collegato alla pratica della critica letteraria, all'analisi strutturale di derivazione saussuriana degli elementi specifici della letteratura: la lingua, lo stile e la scrittura. Se la lingua è soltanto «l'area di un'azione, la definizione e l'attesa di un possibile», lo stile ha una sua «verticalità» in cui si rivela come «l'elemento materiale dello scrittore, il suo splendore e la sua prigione».

Così «l'orizzonte della lingua e la verticalità dello stile delimitano per lo scrittore una natura, in quanto egli non può scegliere né l'uno né l'altra» [100]. A questo livello oggettuale dei primi due piani risponde il livello conclusivo della scrittura, piano funzionale che inserisce l'opera all'interno della società ma che, d'altra parte, caratterizza l'opera stessa come realtà non comunicativa.

Il grado zero, il nuovo modello di scrittura che Barthes propone, è una lingua che egli stesso definisce «strumentale», che si pone in mezzo alle varie scritture, «a queste grida e a questi giudizi senza parteciparvi affatto, essendo propriamente costituita dalla loro assenza». La scrittura del grado zero «è il modo di una situazione nuova dello scrittore, il modo di esistere di un silenzio» [101]. Risulta così nuovamente chiaro, anche se l'approccio è diverso, il fondo «negativo» dell'assenza che già affiorava in Derrida e Blanchot. Barthes tuttavia non si ferma a questo livello di

analisi e, nelle opere successive al *Grado zero*, lascia cadere la tripartizione fra lingua, stile e scrittura per sottolineare il valore della critica in quanto costruttrice del *sistema* della letteratura, in grado di concepire una rete di senso tale che vi prendono posto elementi che arricchiscono il senso generale dell'opera. La critica tuttavia, in quanto pratica di scrittura, legge per scrivere e quindi crea ancora una volta un «abisso» fra sé e la lettura.

In questi veloci cenni si è forse intravisto che Barthes occupa una posizione del tutto particolare all'interno della semiotica francese, cercando una dimensione dell'oggetto che era rimasta nascosta alle meditazioni degli *esthéticiens*. In lui è infatti presente, in un contesto strutturalistico che è più un lessico che una scuola o un movimento, un'attività «che si prefigge lo scopo di ricostruire l'oggetto», non staticamente, ma manifestandolo nelle sue *funzioni vitali*» [102]. Come ben scrive Dufrenne:

«Ciò che seduce Barthes nell'opera come testo è quanto c'è in essa di decostruzione: *l'éclatement* delle strutture. E, nello stesso tempo, il plurale: plurale del testo, plurale delle letture, plurale stesso della *lettura* che si fa vagabonda, multipla. Il plurale sta a Barthes come la negazione sta a Sartre: lo strumento della sovversione al cuore del medesimo, dell'identico, dell'immutabile, l'appello alla trasgressione del sistema. La teoria del testo è un'anti-teoria, così come la dialettica è in Sartre una dialettica negativa» [103].

Infatti, come ha notato un altro strutturalista francese, Gerard Génette, Barthes non identifica il «sistema semiologico» con le opere letterarie ma applica le sue indagini a oggetti che Dufrenne, riconducendo il suo pensiero a tematiche dell'estetica «sans entrave», direbbe multipli e plurali, al campo «disperso» della varietà dei miti di oggi. In questo senso si può scoprire anche in Barthes un substrato etico e politico che, come nell'estetica contemporanea, fonda e giustifica insieme la dispersione delle mitologie dei segni. Il centro d'interesse, scrive Calvet, si sposta ora verso l'emittente «e tale approccio esige uno strumento euristico»: «ecco dove si radica l'interesse di Barthes per la semiologia» [104].

Questo stesso interesse, d'altra parte, allontana Barthes dal contesto storico dell'estetica francese: e lo allontana perchè l'impero dei segni diventa spesso un «imperialismo» dei segni, quei segni che, come scrive Dufrenne, egli ha tracciato e analizzato dappertutto, anche quando la loro sostanza non era linguistica. Un'analisi dove il «potere» è del significante sul significato, «che, può essere definito solo all'interno del processo di significazione: il significato non riporta al reale, resta preso nella chiusura del sistema» [105]. È ovvio che questa posizione non può essere accettata né dalla fenomenologia né dalla tradizione realista e poetica dell'estetica francese, anchè se Barthes e i suoi allievi occupano senza dubbio una posizione privilegiata nel dibattito con gli estetologi, specie con coloro che, teorizzando un'estetica della dispersione, non possono non prestare attenzione all'ipotesi di Barthes che «*la semiologia è forse destinata a farsi assorbire da una translinguistica, la cui materia sarà costituita ora dal mito, dal racconto, dall'articolo giornalistico, ora dagli oggetti della nostra civiltà, nella misura in cui essi sono parlati (attraverso la stampa, il volantino, l'intervista, la conversazione e forse anche il linguaggio interiore, di ordine fantasmatico)*» [106];

È comunque indubbio che in Barthes non è mai in questione il rapporto - essenziale per la fenomenologia e per l'estetica - fra il segno, il senso e la cosa; e ciò anche se Barthes non ha mai ceduto alla moda, come scrive Dufrenne, «di ridurre il vissuto al parlato, e per esempio l'avvenimento al racconto o lo storico al discorso dello storiografo», affermando, come alcuni riesumatori mascherati di antichi idealismi, «che il reale è evacuato» [107].

L'unica dimensione in cui Barthes rientra veramente nel discorso dell'estetica è quindi, a parere di Dufrenne, la sua opposizione alla logica della dominazione, il suo discorso politico riferito all'analisi dei rapporti umani nelle loro strutture sociali. Inoltre «l'accesso al reale» è garantito da Barthes attraverso il «piacere del testo» piacere che è direzionato verso un oggetto nella sua realtà [108]. La semiologia si differenzia tuttavia dall'estetica, almeno in questo ambito, perché non offre la dimensione propriamente «estetica» dell'oggetto, la sua espressività

extra-rappresentativa, quel significato che deborda la sfera della significazione e che porta alla comunicazione storica e intersoggettiva; bisogna quindi, oltre il segno, riservare attenzione al senso e dal senso alla donazione di senso - al valore. Al contrario Barthes, pur non limitando ad alcun assoluto le sue ricerche, afferma con chiarezza che

«dovremo rinunciare all'idea che la scienza della letteratura possa insegnarci il senso da attribuire a colpo sicuro a un'opera: essa non *conferirà né ritroverà* alcun senso, ma descriverà la logica secondo la quale i sensi sono generati in un modo che possa essere accettato dalla logica simbolica degli uomini, proprio come le frasi della lingua francese sono accettate dal 'sentimento linguistico' dei francesi» [109].

L'estetica sostiene, invece, al contrario che «il sensò non risiede interamente nella struttura e che c'è uno stato selvaggio del senso, che la parola presuppone, che la letteratura rianima, e che la critica strutturale non può ignorare» [110]. Del resto lo stesso Barthes, in un'intervista del 1963 a «Tel Quel», pur riconoscendo il suo debito nei confronti di Blanchot, ammette che «il *non senso* è solo un oggetto tendenziale, una sorta di pietra filosofale, forse un paradiso (perduto o inaccessibile) dell'intelletto» e quindi «*nullificare* il senso è un progetto disperato» [111].

Il «non senso» di Blanchot porta invece, dall'interpretazione del testo, a prospettive onto-teologiche, orfiche, forse ispirate dalle teologie neoplatoniche dell'«*omnis determinatio est negatio*», dove il centro del discorso riguarda l'assenza di senso e di tempo da cui è caratterizzata la scrittura:

«Scrivere è entrare nell'affermazione della solitudine, dove incombe la fascinazione. È consegnarsi al rischio dell'assenza di tempo, dove regna l'eterno ricominciamento. È passare dall'Io all'Egli, di modo che ciò che mi avviene non avviene a nessuno, è anonimo per il fatto che mi concerne, si ripete in uno sparpagliamento infinito» [112].

Il poeta che parla all'interno dello spazio letterario «dice ma non si riferisce a qualche cosa da dire, a qualche cosa di silenzioso che lo garantisce come suo senso»: l'opera esige dallo scrittore l'assenza, «che egli perda ogni 'natura', ogni carattere e che cessando di riferirsi agli altri e a se stesso con la decisione che lo fa io, diventi il luogo vuoto dove si formula l'affermazione impersonale» [113]. L'opera non afferma un mondo espressivo, la concretezza del senso, il valore come processo radicato nel suo essere storico e intersoggettivo perché è una «esperienza notturna», «l'esperienza stessa della notte» dove «tutto è sparito», dove «si compie e si perfeziona la parola nel profondo silenzio che la garantisce nel suo significato» [114].

Lo stesso Blanchot ammette peraltro che interrogarsi sull'opera come fa l'estetologo è cosa che non ha relazione con la sua «ricerca dell'opera»; infatti,

«l'estetica parla dell'arte, ne fa un oggetto di riflessione e di sapere. La esplica riducendola oppure la esalta dichiarandola, ma, in tutti i modi, l'arte è per l'estetologo una realtà presente intorno alla quale egli solleva, senza rischio, pensieri probabili» [115].

L'estetica non è dunque un'altra faccia della stessa medaglia ma qualcosa di radicalmente nuovo che, proprio perché ha le sue radici nella realtà percettiva dell'oggetto e nella «sensibilità generalizzatrice» del soggetto, può soltanto opporsi a filosofie dell'assenza, a pensieri che proclamano la morte dell'uomo. È in ogni caso sempre a beneficio del significante, scrive Dufrenne, che Derrida considera il significato, come traccia che è già sempre in posizione di significante: «decostruire il segno è allora superare la distinzione fra il significante e il significato in modo unilaterale: riducendo il significato allo statuto del significante» [116].

L'estetica non può adattarsi a questi sistemi né piegarsi alle esigenze della linguistica e della critica ma deve invece spezzare il logo- centrismo che riduce l'essere-al-mondo, nella sua ricchezza di significati, all'essere del linguaggio, che costringe tutta l'esperienza nell'unicità del dire, che la ordina in un impero dei segni. L'estetica, al contrario, guarda alla nostra realtà e al nostro mondo (così come ad essi guardava la fenomeno-

logia di Merleau-Ponty) attraverso il desiderio, in modo tale che «la presenza sia il luogo e l'oggetto di un'affermazione gioiosa» [117]. Come ben scrive Lyotard, quali che siano le implicazioni da trarre, bisogna considerare che l'archiscrittura invocata da Derrida per rendere conto del tatto primitivo della rimozione del senso, «non è in ogni caso una scrittura nel senso stretto, iscrizione di segni arbitrari su uno spazio neutralizzato, ma al contrario la costituzione di uno spazio denso in cui possa rappresentarsi il gioco di mostrare/nascondere» [118].

Note

[1] Sulle prime «teorie dell'impegno» si veda H. Lottman, *La Rive gauche*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983. Si veda anche M. Pianciola, *Filosofia e politica nel pensiero francese del dopoguerra*, Torino, Loescher, 1979.

[2] M. Jimenez, *Réception et interprétation actuelles de l'école de Francfort*, in «Revue d'esthétique», 1979, n. 3-4, p.370.

[3] Si veda la parte conclusiva di E. Migliorini, *Introduzione all'estetica contemporanea*, Firenze, Le Monnier, 1980.

[4] J.F. Lyotard, *Discours/Figyre*, Paris, Klincksieck, 1978+3, p. 9.

[5] *Ibid.*, p. 13.

[6] E. Souriau, *La couronne d'herbes*, Paris, U.G.E.; 1975, p. 9.

[7] *Ibid.*, p. 54.

[8] *Ibid.*, p. 265.

[9] *Ibid.*, p. 275.

[10] G. Lascault, *Préambule a AA.VV., Vers une esthétique sans entrave. Mélanges offerts a Mikel Dufrenne*, Paris, U.G.E., 1975, p. 7. *Sans entrave*, può essere tradotto con «senza ostacolo».

[11] A. Cauquelin, *Mikel Dufrenne: portrait chinois*, in AA.VV., *Vers une esthétique sans entrave*, cit., 29.

[12] Si veda, in particolare, M. Dufrenne, *Pour l'homme*,

Paris, Edition du Seuil, 1968, parte Prima.

[13] M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*, cit., p. 316.

[14] *Ibidem*.

[15] P. Gaudibert, *Azione culturale. Integrazione e/o sovversione*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 52. Sul problema della cultura francese di fronte ai moti del 1968 si veda A. Manesco, *Arte e politica nell'ultimo Dufrenne*, Verona, Clued, 1976.

[16] A. Manesco in *Il problema dell'oggetto estetico. Alcune note su M. Dufrenne* in «il verri», n. 7, 1977, nota che quando Dufrenne parla, in *Art et politique, di jouissance* il termine va contrapposto alla *nausée* sartriana. È tuttavia indubbio che l'ultimo Sartre è molto vicino alle posizioni politiche di Dufrenne. Come lui, infatti, si definisce «anarchico» (ma un'anarchia al di fuori di qualsiasi movimento) in quanto sostenitore di una società senza poteri. E questa presa di coscienza, ancora implicita ai tempi della nausea, è stata portata alla luce dal 1968, primo movimento di «libertà in atto». Si veda J.P. Sartre, *Auto-ritratto a sessant'anni*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

[17] Il movimento surrealista morì «ufficialmente» nel 1968 quando la sua ultima rivista, «L'Archibras», sospese le pubblicazioni. In realtà il suo influsso sulla cultura francese era già venuto meno dopo la II guerra mondiale. Per quanto riguarda l'analogia con alcuni dei più noti slogans del Maggio 1968 essa risulterà evidente leggendo i Manifesti del Surrealismo di A. Breton, in particolare quello del 1924 (Vedi, a proposito, a cura di F. Fortini e L. Binni, l'antologia *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977).

[18] M. Dufrenne, *Pour l'homme*, cit., p. 9.

[19] *Ibid.*, p. 42.

[20] *Ibid.*, p. 117.

[21] *Ibid.*, p. 252. Attraverso la pillola anticoncezionale e la bomba nucleare, «i due avvenimenti metafisici maggiori dei nostri tempi», a parere di Dufrenne, l'uomo è padrone del suo destino. Ma per affermarlo veramente deve esaltare la sua capacità creativa, prima mettendo in atto quel «gran rifiuto» che, sia pure usato per la prima volta da Whitehead, e utilizzato sia dai surrealisti sia da Marcuse, e poi lottando contro i poteri e i micropoteri del sistema.

[22] M. Dufrenne, *Art et politique*, Paris, U.G.E., 1974, p. 11.

[23] *Ibid.*, p. 62.

[24] «Estetizzazione della politica» è un'espressione usata anche da Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino, Einaudi, 1966. Tuttavia egli intende con ciò l'ideale artistico perseguito dal fascismo ed espresso da Marinetti «che si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica». È dunque chiaro, ma anche un po' inquietante se si considera il precedente, l'opposto senso dell'affermazione di Dufrenne.

[25] M. Dufrenne, *Art et politique*, cit., p. 173.

[26] A. Manesco, *Arte e politica nell'ultimo Dufrenne*, cit., p. 65.

[27] M. Dufrenne, *Art et politique*, cit., p. 175.

[28] L'espressione 'utopia calda' richiama senza dubbio Ernest Bloch, autore che tuttavia non viene mai citato da Dufrenne. Bloch ha inserito all'interno del pensiero marxista la problematica dell'utopia concreta «implicata (...) nel materialismo dialettico», esteso campo «abitato dalla materia stessa come da un'essere in possibilità, come una potenzialità che genera, lungo il suo cammino, nuovi modi di esistere, fino alla 'naturalizzazione dell'uomo', all' 'umanizzazione della natura'» (E. Bloch, *Karl Marx*, Bologna, Mulino, 1973, III ed., p. 211). Riteniamo che sia possibile scorgere un'affinità tra questi due autori sottolineando però una grande differenza; Bloch infatti utilizza nella sua ricchezza l'apparato concettuale del marxismo. Dufrenne non ha invece alle sue spalle alcuna solida concezione dell'uomo e della società. Su Bloch si veda 5. Zecchi, *Utopia e speranza nel comunismo*, Milano, Feltrinelli, 1974.

[29] M. Dufrenne, *Art et politique*, cit., p. 205.

[30] *Ibid.*, p. 225.

[31] *Ibid.*, p. 231 e p. 232. Sul tema della morte dell'arte Dufrenne ha scritto anche l'articolo *Mal de siècle? Mort de l'art?* (1964), raccolto in *Esthétique et philosophie*, tome I, Paris, Klincksieck, 1967.

[32] Vi sono qui echi marxiani, precisamente dell'*Ideologia tedesca* (Roma, Editori Riuniti, 1969, p. 383) dove Marx ed Engels affermano che, nella società post-rivoluzio-

naria «non esistono pittori ma tutt'al più uomini che, tra l'altro, dipingono».

[33] E. Fink, *Il gioco come simbolo del mondo*, Milano, Lerici, 1969, p. 20. La festa era già stata inserita nel novero delle arti da Alain, al quale Dufrenne, evidentemente, ancora una volta si ispira.

[34] M. Dufrenne, *Art et Politique*, cit., p. 268.

[35] *Ibid.*, p. 314. Si è lasciata in francese l'espressione finale perchè richiama un noto slogan del 1968 al quale senz'altro Dufrenne vuole qui richiamarsi.

[36] M. Dufrenne, *Inventaire des a priori*, cit., p. 293.

[37] M. Dufrenne, *Subversion/perversion*, Paris, P.U.F., 1977, p. 5 (esiste una trad. it., Milano, La Salamandra, 1978).

[38] *Ibid.*, p. 148.

[39] Dufrenne offre qui anche una proposta politica come risultato della sovversione: è l'autogestione, che potrà creare una società in continuo progresso, dove vi sia un incessante crearsi di autoistituzioni, sempre messe in questione dalla rinnovantesi pratica sovversiva.

[40] J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti* (1968), Milano, Bompiani, 1972, p. 249.

[41] *Ibid.*, p.255.

[42] J. Baudrillard, *Per Una critica dell'economia politica del segno* (1972), Milano, Mazzotta, 1974, p. 19.

[43] *Ibid.*, p.31 e p.32.

[44] *Ibid.*, p. 111.

[45] Per cui, ad esempio, il vero valore di un quadro è il suo valore genealogico, ovvero i fattori che ne determinano il consumo in quanto tale, la sua «nascita», la firma, e l'aureola delle sue successive transazioni.

[46] E alle spalle di questa riduzione del valore dell'oggetto al valore d'uso da parte di una casta privilegiata sta, in Baudrillard, l'estensione della critica dell'economia politica alla critica radicale del valore d'uso, che colpisce anche le teorizzazioni di Marx.

[47] O. Revault d'Allones, *Présentation du numero*, in «Revue d'esthétique» (*Pour l'objet*), 1979, nn. 3/4, p. 18-9.

[48] Marc de Launay, *L'objet en cause*, in «Revue

d'esthétique», cit., p. 117.

[49] M. Dufrenne, *Art et politique*, cit., p. 34.

[50] O. Revault d'Allones, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 7

[51] *Ibid.*, p. 8.

[52] *Ibid.*, p. 19.

[53] *Ibid.*, p. 20.

[54] *Ibid.*, p.23.

[55] *Ibid.*, p.30.

[56] *Ibid.*, p. 31. Ci si riferisce al volume, che ha una certa importanza nell'ambito dell'estetica francese contemporanea, del direttore della «Revue de psychologie», Ignace Meyerson, *Les fonctions Psychologiques et les ouvres*, Paris, Vrin, 1948, e al suo gruppo di ricerca presso l'Ecole pratique des Hautes Etudes.

[57] *Ibid.*, p.31.

[58] *Ibid.*, p.34.

[59] *Ibid.*, pp. 263-4.

[60] *Ibid.*, p. 271.

[61] *Ibid.*, p. 274. Bisogna però separare creazione e lavoro; e non solo farne una separazione «sociale», legata all'attuale e struttura della società, ma una frattura teorica. La «liberazione» sociale non libererà infatti dal lavoro, così come la creazione di per sé non sarà affermazione di libertà. La creazione si prolungherà invece in lavoro, che è la forza materiale della creazione stessa: concetti che si escludono per le loro qualità ma sono invece legati per le loro funzioni.

[62] *Ibid.*, pp. 279-80.

[63] *Ibid.*, p. 284.

[64] *Ibid.*, p. 291.

[65] O. Revault d'Allones, *La desublimation libératrice*, in AA.VV., *Vers une esthétique sans entrave*, cit., p. 157.

[66] *Ibid.*, p. 167.

[67] *Ibid.*, p.1577.

[68] *Ibid.*, p. 178.

[69] *Ibid.*, p. 184.

[70] *Ibid.*, p. 189.

[71] *Ibid.*, p. 191.

[72] *Ibid.*, p. 193. Questo passaggio dall'estetica alla poli-

tica non è per Revault de Allones soltanto teorico poiché è stato compiuto da numerosi movimenti dell'arte contemporanea, in primo luogo dal Surrealismo, dalla Bauhaus e dai musicisti francesi del «Gruppo dei Sei».

[73] *Ibid.*, p. 197.

[74] E. Migliorini, *Introduzione all'estetica contemporanea*, cit., p. 136.

[75] *Ibid.*, p. 138.

[76] R. Passeron, che lavora al C.N.R.S., è autore di *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962, dove si afferma la centralità di due ordini di problemi, il primo relativo alla specificità dell'ordine plastico e il secondo alla pittura come linguaggio con una sua propria funzione simbolica. Passeron è autore anche di *Clefs pour la peinture*, Paris, Seghers, 1969.

[77] R. Passeron, *La Poïétique*, in AA.VV., *Recherches Poïétiques*, tome I, Paris, Klincksieck, 1974, p. 12. Si veda la bibliografia per le complete indicazioni su tutti i quattro volumi.

[78] *Ibid.*, p.13.

[79] *Ibid.*, p.13.

[80] *Ibid.*, p. 16.

[81] *Ibid.*, p.161.

[82] Le ricerche poietiche, per Passeron, possono riguardare la «condotta instauratrice» nell'arte, nei costumi, nella storia o nell'antropologia.

[83] R. Passeron, *Le concept d'instauration et le développement de la poïétique*, in «Revue d'esthétique», 1980, nn. 3/4, (*L'art instaurateur*), p. 196.

[84] Le due collane di estetica dirette da Dufrenne sono, quelle pubblicate dagli editori parigini Klincksieck e Union Générale d'éditions. Per un'elencazione dei principali titoli di queste collane si veda l'appendice bibliografica.

[85] J.P. Martinon, *Les métamorphoses du desir et l'oeuvre. Le texte d'Eros ou le corps perdu*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 240.

[86] C. Clément, *Miroirs du sujet*, Paris, U.G.E., 1975, p. 9.

[87] G. Lascault, *Ecrits timides sur les visible*, Paris, U.G.E., 1979, p. 10.

[88] *Ibid.*, p. 12.

[89] *Ibid.*, p. 13.

[90] *Ibid.*, p. 14.

[91] G. Lascault, *Arti plastiche*, in M. Dufrenne - D. Formaggio, *Trattato di estetica*, vol. II, Milano, Mondadori, 1981, p. 215.

[92] G. Simondon, *Du mode d'existence de l'objet technique*, cit., p. 183.

[93] Le indicazioni dei principali testi di questi autori sono contenuti nella parte conclusiva della bibliografia (pp. 476-479). Notevole importanza per la nuova estetica in Francia riveste la «Revue d'esthétique».

[94] V. Descombes, *Le même et l'autre*, cit., p. 26.

[95] *Ibid.*, p. 93.

[96] J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 251.

[97] J. Baudrillard, *Per una critica dell'economia politica del segno*, cit., p. 200.

[98] M. Dufrenne, *Art et politique*, cit., p. 37.

[99] M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967, p. 147.

[100] R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Milano, 1962, p. 26.

[101] *Ibid.*, p. 93.

[102] G. Puglisi, *Lo strutturalismo*, Roma, Ubaldini, 1970, p. 132. In Barthes è presente la volontà di disvelare l'impegno in ogni discorso. In questo senso è possibile un parallelo con Sartre. Si veda L. J. Calvet, *R. Barthes. Uno sguardo politico sul segno*, Bari, Dedalo, 1978.

[103] M. Dufrenne, *Présentation*, alla «Revue d'esthétique», 1981, n. 2, numero monografico dal titolo *Sartre/Barthes*, p. 8.

[104] L. J. Calvet, *op. cit.*, p. 102. Calvet mostra anche come questa fase del pensiero di Barthes abbia i suoi correlati de Saussure a Hjelmslev.

[105] M. Dufrenne, *Du signifiant au référent*, in «Revue d'esthétique», 1981, n. 2, p. 72.

[106] R. Barthes, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi,

1966, p. 14.

[107] M. Dufrenne, *Du signifiant an référent*, cit., p. 72.

[108] Dufrenne contrappone tuttavia, in modo significativo, la lettura di Barthes a quella di Bachelard. È ben dimostrato che la semiologia può fornire indicazioni validissime all'estetica; ma il campo dell'estetica non si limita certo al segnico-simbolico mentre la semiologia, e con grande acume Barthes in modo specifico, si rivolgono allo studio degli insiemi significanti sul modello del linguaggio.

[109] R. Barthes, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1975, p. 55. La critica letteraria è un'altra disciplina collaterale all'estetica che, sin dai tempi di Hennequin e Brunétiere, le ha fornito fondamentali indicazioni e che oggi, in particolare, si è aperta a studiosi di ampio respiro culturale, da G. Bachelard a G. Poulet, da Sartre a Starobinski, da J.P. Richard a Mauroon sino a Barthes, Blanchot, Todorov e Genette. Su questo «fiorire» di critici, che rivendicano essi stessi la specificità delle loro ricerche nei confronti dell'estetica, si veda R.E. Jones, *Panorama de la nouvelle critique en France*, Paris, Sedes, 1968 (con bibliografia).

[110] M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome I, cit., p. 143.

[111] R. Barthes, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, p. 281 e p. 282.

[112] M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p. 19.

[113] *Ibid.*, p. 37 e p.41.

[114] *Ibid.*, p. 139.

[115] *Ibid.*, p. 204. Il discorso potrebbe venire qui allargato inserendo l'esame di J. Derrida. Per una prima analisi si vedano V. Descombes, *op. cit.* e M. Ferraris, *Differenze. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Milano, Multhipla, 1981.

[116] M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 15. La scrittura è per Derrida un «trampolino» per lanciare la riflessione verso una «archiscrittura» in cui la traccia si sostituisce al segno, dove la differenza è struttura di un'assenza irriducibile a qualsiasi significato.

[117] *Ibid.*, p. 57. Sul rapporto fra Derrida e Dufrenne si veda D. Giovannangeli, *Ecriture et répétition. Approche de Derrida*, Paris, U.G.E., 1979.

[118] J.F. Lyotard, *Discours/Figure*, cit., p. 75.

CONCLUSIONE



L'estetica in Francia, scrive M. Dufrenne, pur essendo in primo luogo una disciplina universitaria, deborda ampiamente l'istituzione e si manifesta in un più vasto contesto culturale dove, se anche a volte è rifiutato il termine estetica come residuo di una tradizione superata, sempre si partecipa in modo attivo «alla vita tumultuosa delle arti e della letteratura». La molteplicità delle strade che si aprono porta dunque alla conclusione - che riteniamo del tutto valida oggi - che «non c'è, e nell'università non c'è e più, una dottrina estetica regnante. Gli approcci sono tanto diversi quanto le grandi correnti filosofiche e politiche. Se ci si attiene a specificazioni a volte troppo semplici, si può parlare di un'estetica fenomenologica, di una (o più?) estetiche marxiste, di un'estetica strutturalista, di un'estetica positivista, di un'estetica psicanalitica, fra cui i dibattiti sono appassionati quanto numerose le interferenze» [1].

Questo frammentarsi di ricerche denota come l'attuale estetica francese si ispiri più ai campi letterari o artistici, esaminati nei loro oggetti costituiti o nella pragmaticità delle loro attività costruttive, che ad analisi filosofiche su quelle tematiche «scientifiche» che avevano variamente occupato predecessori e maestri. Di questo atteggiamento sono testimonianza le più recenti ipotesi di ricerca, dove estetica sta ormai assumendo il significato di una qualsiasi meditazione riferita all'arte o all'artista, alle arti nei loro specifici problemi costitutivi così come alle loro connessioni con la storia, la società, l'ideologia, la psicanalisi o la filosofia. L'estetica ha dunque i confini stessi dell'arte contemporanea, ovvero non vuole più darsi confini né dominare un campo *eclatée*: sua unica funzione sembra quella di sovrapporsi ad esso, seguendolo nel suo divenire. L'oggetto dell'estetica, l'oggetto primario, è l'arte, l'arte ancora prima dell'esteticità come sua idea ordinativa o regolativa: l'arte delle opere, degli oggetti, delle performances, l'arte frammentata e non più sistematizzabile. Peraltro, in Francia, come scrive U. Eco,

«*l'esthéticien* non è tanto il filosofo che riflette sul fenomeno Arte in termini generali, quanto l'analista delle strutture concrete; e tuttavia non ancora il critico, che le giudica, ma il catalogatore, spesso lo scienziato, comunque il tecnico che le osserva e interpreta alla luce delle discipline complementari, la psicologia, la sociologia, la storia degli stili, ecc. *L'esthéticien* starebbe insomma al filosofo che parla del Bello come al filosofo che parla del Bene sta il moralista che si fa analizzatore del costume (e non dice tanto se qualcuno abbia fatto bene ad agire in un certo modo, ma quali caratteristiche, quali costanti, quali influssi abbia rivelato il suo modo d'agire)» [2].

Così, oggi più che mai, «ricerca applicata al campo disperso delle arti» è l'unica formula «estetica» che, nella sua indubbia vaghezza, può unificare i singoli discorsi critici, le poetiche riferite agli autori o alle arti con le indagini strutturaliste sui testi letterari o le analisi poetiche sulla genesi delle opere. Anche se tali discorsi possono ritrovare il loro radicamento nell'Arte come instaurazione di Souriau, è d'altra parte chiaro che si è ormai abbandonato il con-

testo filosofico della sua proposta per volgersi invece ad affermazioni aspecifiche sulle singole «estetiche» - delle arti plastiche, del cinema, della pittura, del teatro o della letteratura - senza spiegare, nella considerazione ingenua di singoli e specifici elementi teorici operanti nelle arti e nelle opere, i processi di carattere soggettivo e intersoggettivo che permettono una valorizzazione in senso estetico e artistico di certe regioni oggettuali del nostro mondo circostante, regioni che si strutturano in leggi radicate nella organizzazione stessa intrinseca al materiale sensibile.

Se infatti l'estetica francese sembra spesso sul punto di raggiungere l'evidente consapevolezza della distinzione necessaria fra gli ambiti generali dell'artistico e dell'estetico, dell'oggetto estetico e dell'opera d'arte, dei lati soggettivi produttivi e ricettivi e di quelli esclusivamente oggettivisti e formali, non riesce mai a teorizzarla con definita chiarezza mentre è proprio a partire da tali distinzioni metodologiche, che ritagliano specifiche «ontologie regionali», che l'estetica tedesca ha cominciato a presentarsi come scienza con Fiedler, Dessoir e Utitz. In Francia, invece, malgrado le iniziali intuizioni di Guyau e Paschal, non si è compreso sino in fondo che il problema della valutazione dell'opera in quanto artistica, ovvero del giudizio soggettivo riferito al suo valore, non fa parte in modo a prioristico e «ingenuo» della dimensione estetica, proprio perché tale dimensione è più vasta del campo dell'arte, di cui costituisce la base fondante, sia che, seguendo la tradizione leibniziana di Baumgarten, la si veda come principio gnoseologico elementare sia che, con la tradizione dell'empirismo inglese, la si consideri come una sfera extralogica della sensibilità connessa all'esistenza individuale. Da ciò deriva, come generica ed elementare conseguenza, che l'estetica, prima di affrontare la singolarità delle opere o degli autori (campo in cui si confonde con la distinta disciplina della critica), deve impegnarsi su una strada in grado di elaborare concettualmente le dimensioni culturali, il ruolo e le funzioni dei campi interconnessi dell'estetica e della scienza dell'arte - scienza che non può in ogni caso divenire «delle arti», frammenti di un universo valorizzati soltanto attraverso un giudizio soggettivo non sempre storicamente radicato e giustificato [3].

D'altra parte queste problematiche, se oggi, in una prospettiva dove l'estetica si volge alla critica e alle poetiche, sono messe da lato, non erano affatto assenti nel percorso storico dell'estetica francese sino a qui delineato, percorso che, nelle sue curvature aporetiche e densità culturali, è difficile riassumere in una conclusiva proposta unitaria: non vi è alcuna «risoluzione» dell'estetica francese, così come ben raramente si risolvono in se stesse le teorie dei singoli autori, in un gioco di rimandi il cui spessore deve essere accolto in quanto problematico, «aperto», come Bayer definiva l'intera esperienza estetica.

In tale indubbia differenza di posizioni è stato tuttavia possibile individuare, se non altro per analogia con quanto si svolgeva in Germania, un momento di fondazione unitaria dell'estetica in Francia che, da un lato, trovava nuovi contenuti nelle scienze dell'uomo, psicologia e sociologia, liberandole da alcuni schematismi del primo positivismo, e dall'altro si impegnava a conservare la tradizione stessa del positivismo contro le insorgenze soggettivistiche che, sulla spinta delle teorie dell'*Einführung*, trovavano radicamento nel bergsonismo e nella ricca tradizione spiritualista da cui esso sorgeva. Tuttavia anche questo movimento di fondazione scientifica presentava incertezze metodologiche ancora oggi operanti. Per esempio C. Lalo considerava, in definitiva, l'estetica come l'ossatura teorica della critica delle arti, che le offre l'esclusivo materiale attraverso valori e funzioni connessi alla vita della società e alle psicologie individuali. Questo relativismo, che non aveva timori a presentarsi come tale, e che vede nell'arte, e solo nell'arte, l'oggetto dell'estetica, viene tuttavia «corretto», per ovviare all'ingenuità dell'impostazione, da un «formalismo» realista che, alla metà del secolo, sostanzialmente indifferente alle problematiche filosofiche contemporanee, pone l'indagine sull'arte su un piano decisamente filosofico e teorico, seguendo in ciò V. Basch, che per primo aveva compreso la necessaria correlazione, in un'estetica come scienza, fra le sfere molteplici dell'oggetto e gli atteggiamenti soggettivi, sia del produttore sia del cosiddetto ricettore.

L'arte infatti, pur rimanendo il centro tematico fondamentale, e vista e analizzata non nella singolarità delle opere o dei risultati della creatività individuale ma come un campo percorso

da numerose linee di forza in cui si incontrano il soggetto e l'oggetto, in un tentativo di instaurazione «fenomenologica» che troverà in Dufrenne il suo compimento. L'arte è dunque considerata, in particolare da R. Bayer, ma anche da E. Souriau, sia come *struttura*, ovvero in quanto cosmo autonomo, forma significativa in se stessa, ordinata secondo specifici criteri, sia come *espressione*, ovvero comunicazione e linguaggio. Il rapporto fra questi due piani dell'oggetto e del soggetto, se non la loro sintesi, si verifica - secondo una tradizione del tutto particolare, e caratteristica della sola Francia in Europa, di adesione teorica ai procedimenti tecnico-costruttivi - attraverso l'instaurazione della forma, l'operativismo, l'incontro concreto, tecnico, poetico o naturante, fra soggetto e oggetto. «Arte» assume allora il senso più vasto sia di tecnicità produttiva di oggetti autosignificanti sia di processo che instaura i «contenuti di verità» dell'essere reale delle cose. Come scrive V. Jankélévitch,

«lo sboccio del riconoscimento si produce al termine di una maturazione, e a partire da una prima e frusta conoscenza. Riconoscere è apprendere - e di conseguenza comprendere - ciò che già si sapeva ma che si 'misconosceva'. (...) - È questo il segreto di ogni *apprentissage*» [4].

In tutta l'estetica francese quindi, e non nel solo Jankélévitch, l'arte, come scrive E. Lisciani-Petrini, «è la messa- in opera, la 'poiesis' per eccellenza di quel desiderio di Far-essere, cioè di quell'erotica effettività che articola e altera 'superficialmente quanto 'profondamente (= illimitatamente) l'intero reale. L'arte infatti, in quanto Far-essere 'poietico', ne è la più esplicita attestazione» [5].

Queste indagini, rivolte verso il lato della «creazione» (anche quando, per esempio con R. Bayer, non dimenticano la sensibilità soggettiva), vengono integrate dal punto di vista «ri-cettivo» essenzialmente con la fenomenologia, in particolare di M. Dufrenne, che apre, come già si è detto, la prospettiva dell'estetica francese a importanti tematiche della filosofia contemporanea e ad alcune correnti estetiche in esse radicate. L'intero arco di tale percorso, di cui si sono qui mostrate solo le tappe prin-

cipali in vari «schizzi» storicoespositivi, si è quindi presentato, in primo luogo, come un tentativo di indagare alcune linee di tendenza, scarsamente esaminate in Italia, che vanno dal positivismo alla fenomenologia sino alla poietica e alla semiotica, attraverso l'esplicazione di contenuti teorici non sempre pienamente chiarificati e ordinati in precisi contesti tematici regolati da metodologie scientifiche. Vi è tuttavia da notare che, se non sempre possono soddisfare i risultati teorici dell'estetica in Francia, bisogna riconoscere la densità delle sue proposte culturali, che permettono di spaziare dalle scienze dell'uomo alla fisiologia, dalle funzioni soggettive dell'esperienza alle poietiche o allo strutturalismo in un incrociarsi di metodi e contenuti che, nell'intreccio di posizioni individuali irriducibile a schemi prefissati, sembra mantenere, forse per l'influsso di una potente comune tradizione culturale, un'unitaria finalità.

Questa conclusione, che ha una sua generica validità, non deve tuttavia ignorare, come scrive C. Pianciola in altro contesto interpretativo, che «da luogo delle sintesi più generali e delle totalizzazioni razionali, la filosofia sembra essere diventata, in gran parte del pensiero francese più recente, il luogo di legittimazione della frantumazione dei discorsi e delle pratiche corrispondenti. L'unità del *logos* è segno di dominio, e la teoria critica ha un compimento permanente di de-costruzione, insegna Jacques Derrida; occorre eliminare la prospettiva pedagogica, finalistica, unitaria, e assumere consapevolmente una molteplicità centrifuga di punti di vista programmaticamente minoritari, dice Jean-François Lyotard» [6].

Sarebbe dunque impossibile schematizzare oggi, come fece Feldman nel 1936, il movimento dell'estetica francese: i comuni luoghi tematici, le linee espositive caratteristiche dell'intera saggistica francese, la passione per minuziose descrizioni analitiche, la vivace attenzione per le tematiche operative e costruttive (psicologiche in Delacroix e Alain, ontologiche in Souriau e Dufrenne), mai disgiunte da un descrittivismo realista, sono senza dubbio temi di fondo unitari che permettono di individuare alcuni centri problematici dell'estetica francese ma non certamente di esaurirne i contenuti o le attuali linee di tendenza.

Il «filo rosso» che lega fra loro le varie prospettive è infatti ondeggiante in un contesto dove le differenze non sono casuali o contingenti ma investono il problema stesso del rapporto fra l'estetica e la filosofia del Novecento e, di conseguenza, il ruolo e la funzione che la teoria dell'arte può esercitare sul pensiero filosofico. Se i contemporanei, in particolare gli strutturalisti o gli «sperimentali», vietano oggi una visione armonica e finalista di tale questione, tuttavia, nel più vasto contesto storico dell'estetica francese è forse possibile ritrovare una comune risposta, secondo la quale la meditazione filosofica sull'arte ha lo scopo principale di indirizzare le ricerche filosofiche verso il rapporto di correlazione soggetto/oggetto nei riempimenti di senso e contenuto propri alle opere d'arte e alla dimensionalità etica dell'uomo. L'estetica può allora presentarsi come un'indagine su oggetti costituiti in quanto significativi, espressivi, appartenenti al nostro stesso orizzonte d'essere, addirittura, come afferma Dufrenne, «quasi soggetti»: l'incontro fra il soggetto, creatore o spettatore, e quell'oggetto specifico che viene detto estetico (e in Francia, senza distinzioni di rilievo, «opera d'arte») apre un campo che rivela sino in fondo il nostro rapporto con il mondo, il campo stesso del possibile come progetto che sempre si rinnova, il radicamento in un fondo che è la *Stiftung* di cui, riprendendo Husserl, parlava Merleau-Ponty, la fondazione che, in quanto donazione di senso all'io e al mondo, è punto di partenza per un'estetica che non è ingenuamente realistica o formalista né dottrina esclusiva delle opere d'arte bensì punto teorico ben saldo per una teoria filosofica dell'arte come prodotto storico e sociale in grado di esprimere e comunicare in un contesto intersoggettivo.

Senza dubbio - ma questa non è e non vuole essere una conclusione definitiva, che tradirebbe il carattere problematico di tutta l'indagine - l'estetica francese, da sola, fors'anche per la sua indifferenza a più ampi contesti culturali, storici e sociali [7], non può dirci cosa sia stata o cosa sia oggi l'estetica, compito che, peraltro, sarebbe difficilmente assolvibile e che comunque, a differenza dei primi cinquant'anni del secolo, trascende ormai specifici ambiti nazionali; essa può comunque offrire, oltre che i problemi «aperti» che ancora oggi interrogano l'estetica, una serie di vedute specifiche, ciascuna delle quali ha tutta-

via la capacità, come nella monadologia leibniziana, di esprimere significati e finalità che senza dubbio ineriscono all'intero movimento «in fieri» dell'estetica presentando, per usare termini kantiani, un'esposizione «metafisica» sui campi dell'estetico e dell'artistico (anche nelle loro «estensioni» poetiche), ovvero, fra presenze platoniche e aristoteliche, una rappresentazione di ciò che appartiene a un concetto come dato a priori. Non sempre riesce tuttavia a presentare, con l'eccezione di qualche pagina di Dufrenne, una loro «esposizione trascendentale», dove non ci si limita al fatto che abbiamo rappresentazioni a priori ma «bisogna ancora spiegare perchè e come queste rappresentazioni (...) si applicano necessariamente all'esperienza» [8], mostrando quindi un concetto «come principio dal quale si possa scorgere la possibilità di altre conoscenze sintetiche a priori» [9]. Ridefinendo, dunque, con Husserl, il trascendentale come «il motivo del ritorno alle fonti ultime di tutte le formazioni conoscitive, della riflessione, da parte del soggetto conoscitivo su se stesso e sulla vita conoscitiva, in cui si definiscono conformemente ad uno scopo tutte le formazioni scientifiche che valgono per lui, in cui si attuano come risultati, in cui sono disponibili e costantemente lo divengono» [10], «estetica» potrebbe chiamarsi non solo la meditazione disparata sulle arti, le poetiche o i segni, nel loro soggettivismo di fondo, nella loro stessa parzialità pragmatica o «imperialista», ma anche il tentativo di delineare una nuova estetica trascendentale, ovvero, in altri termini, le basi stesse dell'esteticità e dell'artisticità.

Procedimento che, se viene oggi riproposto in nuovi contesti di pensiero, fra i quali si presenta fondamentale l'ipotesi di Deleuze [11], ha avuto la sua origine nell'interpretazione di Husserl da parte di Merleau-Ponty, Sartre e Dufrenne, dove trova la sua verità la sintesi dell'in-sé e del per-sé come «la definizione stessa dell'esistenza» che in ogni momento si effettua sotto i nostri occhi nel fenomeno di presenza: semplicemente, essa è subito da ricominciare e non sopprime la nostra finitezza»: «io sono tutto ciò che vedo, sono un campo intersoggettivo, non malgrado il mio corpo e la mia situazione storica, ma viceversa essendo questo corpo, questa situazione e tutto il resto attraverso essi». L'estetica deve dunque mostrare che «il solo modo, per una cosa, di

agire su uno spirito è offrirgli un senso, costituirsi di fronte a lui nelle sue articolazioni intelleggibili» [12].

È dunque ormai evidente - e in molti suoi aspetti l'estetica francese lo rivela - che «nel mondo di ricerche confluite in ciò che chiamiamo estetica, molte cose erano dunque in gioco oltre il bello e le arti» [13]. E se questo problema generale è chiaro alla totalità dell'estetica francese, esso non porta comunque i singoli autori a considerare la questione da un punto di vista teorico, quasi non credessero sino in fondo a quanto sosteneva il tedesco Dessoir quando affermava che «il nostro tempo comincia a dubitare che davvero il bello, l'estetica e l'arte stiano tra loro in un rapporto che possa dirsi di unità d'essenza» [14]. L'estetica supera quindi l'arte per quanto riguarda lo scopo e tuttavia non esaurisce in sé il contenuto dell'arte stessa come attività creativa dell'uomo [15]. Basch e Lalo, che pure affermano per primi l'esigenza di scientificità dell'estetica, non giungono così a comprendere che campi vasti e complessi come quelli dell'estetico e dell'artistico, oggetti di per sé di numerose scienze possibili, dalla fisiologia alla «critica scientifica», devono essere ordinati, perché scienza si abbia, da un metodo capace di indicare la strada, la direzione della ricerca. Ed è proprio questo lato metodologico del discorso che, malgrado gli sforzi di Bayer, ha presentato in Francia momenti lacunosi, assenze, appunto, di analisi sui processi specifici che permettono di distinguere discipline psicologiche - pragmatiche o ingenuamente metafisiche da una scienza che conduca a una comprensione generale - e non quindi frammentaria o assolutizzante - di quei tradizionali «dualismi» che elenca Tatarkiewicz, ovvero del bello e dell'arte, degli oggetti estetici e della posizione del soggetto, delle analisi descrittive e di una precettistica più o meno esplicita, della psicologia e della sociologia dell'arte, della teoria e della prassi dell'arte, della descrizione e della spiegazione dei fatti artistici, della letteratura e delle arti figurative in genere [16].

In mancanza quindi di un preciso apparato metodologico ordinativo, l'estetica, nel suo stesso affrontare tali problemi, sempre si confonde in Francia con la scienza dell'arte, anche se manca, in linea generale, una chiara visione di cosa si debba intendere con «scienza» È dunque prescindendo da questi proble-

mi generali ordinativi che, nel recupero di una dimensione originaria dell'esteticità, i vari oggetti di studio dell'estetica francese tendono ad unificarsi soltanto in un quadro dove ad ogni momento, dalla fine dell'Ottocento sino all'attuale estetica «sans entrave», l'intrinseca dialetticità che inerisce alle eterogenee correnti dell'estetica si «ordina» in una spinta «umanistica» che, da Guyau a Sartre e Souriau, vede nell'attività dell'uomo, nel fare emblematicamente presentato dall'arte, che oggi assume anche coloriture politiche, un'affermazione di «maggiore età» dell'uomo (come era stato nell'*Encyclopédie* con la voce *Art* di Diderot), della sua capacità prassistica, della sua azione sul mondo per cogliere negli oggetti, attraverso la prassi e la percezione corporea, tutto il significato di cui è carico il reale stesso.

Di conseguenza, per l'estetica, l'uomo non è, come vuole Foucault, «un'invenzione di cui l'archeologia del nostro pensiero mostra agevolmente la data recente. E forse la fine prossima» [17], bensì una persona che, come scrive Sartre, si definisce in base al suo progetto: «questo essere materiale supera di continuo la condizione che trova già fatta; svela e determina la propria situazione trascendentale per oggettivarsi con il lavoro, l'azione o il gesto» [18]. Non è quindi possibile, per Sartre come per tutta la tradizione dell'estetica francese, «ridurre la praxis, la creazione e l'invenzione a riprodurre il dato elementare della nostra vita» o a spiegare l'opera, l'atto o l'atteggiamento con i fattori che li condizionano. Infatti «ridurre il significato di un oggetto alla pura materialità inerte dell'oggetto stesso è altrettanto assurdo che volere dedurre il diritto dal fatto»: «il senso di un comportamento e il suo valore non possono cogliersi se non in prospettiva, in virtù del processo che realizza i possibili rivelando il dato» [19].

Note

[1] M. Dufrenne nella voce dedicata alla Francia del numero monografico del 1972 della «Revue d'esthétique» dal titolo *L'esthétique dans le monde*, p. 129. Effettivamente numerose riviste si presentano oggi sul palcoscenico culturale francese.

[2] U. Eco, *La definizione dell'arte*, cit., p. 88.

[3] Sul problema della relatività dei giudizi soggettivi e del rapporto fra l'estetica e le arti si veda E. Migliorini, *Introduzione all'estetica contemporanea*, cit., pp. 122-37.

[4] V. Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, tome II, Paris, Seuil, 1980, p. 156.

[5] E. Lisciani-Petrini, *Memoria e poesia*, cit., p. 164.

[6] M. Pianciola, *Filosofia e politica nel pensiero francese del dopoguerra*, cit., p. 29. Per le integrazioni necessarie al testo e per doverosi approfondimenti, in particolare relativi ad autori che si pongono ai margini del «movimento» dell'estetica francese ma che rivestono un notevole interesse specifico, si vedano le indicazioni contenute nell'appendice bibliografica.

[7] Si è già più volte rilevato che è molto raro vedere gli *esthéticiens* partecipare direttamente ai dibattiti politici e culturali molto vivaci in Francia fra letterati e filosofi dagli anni trenta in avanti (da Malraux e Gide sino a Sartre e Merleau-Ponty, oltre ai «padri» Benda e Alain). Ciò malgrado gran parte di questi estetologi uscisse dalla Ecole Normale Supérieure (a cominciare da E. Souriau) che era una vera e propria «palestra» di idee sin dagli anni della gioventù. Il presidente della Repubblica stesso del periodo del Fronte popolare, Leopold Blum, ex allievo dell'Ecole, è peraltro uno studioso di estetica, dal momento che nel 1901 pubblica un saggio dedicato alle conversazioni di Goethe con Eckermann non privo di personali idee estetiche. Per altre notizie sull'impegno di letterati e filosofi si veda ancora H. Lottman, *La Rive gauche*, cit.

[8] G. Deleuze, *La filosofia critica di Kant*, Bologna, Cappelli, 1979, p. 67.

[9] I. Kant, *Critica della ragion pura*, a cura di G. Gentile e G. Lombardo-Radice, riv. da V. Mathieu, Bari, Laterza, 1975, p. 70.

[10] E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, cit., p. 125.

[11] Si veda a questo proposito l'ultimo paragrafo del capitolo del volume di M. Ferraris, *Differenze*, cit., dedicato appunto a Deleuze e intitolato «Verso una nuova estetica trascendentale» (che deriva tuttavia da una critica alla concezione husserliana).

[12] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*,

cit., p. 579-80 e p. 576; *La structure du comportement*, Paris, 1942 p. 215.

[13] G. Scaramuzza, *Sapere estetico e arte*, Padova, Clesp, 1981, p. 100. Si vedano anche i saggi raccolti nella terza parte di D. Formaggio, *La «morte dell'arte» e l'estetica*, cit.

[14] M. Dessoir, *op. cit.*, p. 1.

[15] Quindi in Francia non si è compreso sino in fondo - e da qui probabilmente derivano numerose incertezze metodologiche registrate nelle varie prospettive - che «l'estetico e l'artistico si intrecciano ma ognuno costituisce un ambito per principio irriducibile a quello dell'altro e rispetto ad esso eccedente» (G. Scaramuzza, *op. cit.*, p. 103).

[16] Si veda W. Tatarkiewicz, *Storia dell'estetica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 3-7.

[17] M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 414.

[18] J.P. Sartre, *Questioni di metodo* in *Critica della ragione dialettica*, Milano, Il Saggiatore, 1982, volume I, p. 111. Quest'opera di Sartre è del 1957. È ovvio che simili posizioni sartriane abbiano molto influenzato la svolta «politica» dell'estetica francese. Ma è ugualmente chiaro che la dialettica interna alla sinistra francese (e i veri e propri feroci scontri) dal dopoguerra ad oggi è molto vasta e comporterebbe analisi approfondite.

[19] *Ibid.*, p. 112.

APPENDICE BIBLIOGRAFICA



Questa bibliografia non vuole tentare un repertorio generale di tutti i testi di estetica o di discipline collaterali pubblicati in Francia durante il Novecento ma, in modo più semplice, vuole essere sia un'integrazione necessaria al testo che precede sia una prima guida per ulteriori, doverosi approfondimenti sugli autori che erano in esso esaminati. Dopo uno sguardo sulle principali storie dell'estetica francese contemporanea sino ad oggi pubblicate e su quegli strumenti bibliografici che possono essere utili per un approccio storico generale al problema, divideremo la bibliografia in tre settori. Il primo si occuperà delle «radici ottocentesche», in particolare positiviste, dell'estetica francese, nei suoi rapporti con la fisiologia, la psicologia, la sociologia e la morale. Il secondo guarderà a coloro che hanno rivestito o tuttora rivestono un ruolo centrale nell'estetica francese del nostro secolo e che, propriamente, hanno tentato di fondare un'estetica come «scienza». Il terzo, infine, si occuperà delle varie tensioni presenti nell'estetica contemporanea e della «Revue d'esthétique».

Per quanto riguarda la storia dell'estetica francese di fine Ottocento si veda T.M. MUSTOXIDI, *Histoire de l'esthétique française 1700-1900*, Paris, Champion, 1920, opera un po' invecchiata ma molto utile per la bibliografia.

Il primo strumento fondamentale per la comprensione dell'estetica francese del Novecento è il libro del 1936 di V. FELDMAN, *L'estetica francese contemporanea*, Milano, Minuziano, 1945. Inoltre:

- J. BENDA, *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la société française dans la première moitié du XX siècle*, Paris, Emile-

- Paul, 1918;
- H.A. NEEDHAM, *La développement de l'Esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX siècle*, Paris, Champion, 1926;
 - R. BAYER, *L'esthétique française d'aujourd'hui*, in AA.VV., *L'activité philosophique con temporaine en France et aux Etats-Unis*, a cura di M. Farber, Paris, P.U.F., 1950;
 - D. HUISMAN, *L'Esthétique*, Paris, P.U.F., 1954;
 - C. ROSSO, *Ragguaglio sul più recente pensiero estetico francese (dal 1950)*, in «Rivista di Estetica», 1956, n. 1, pp. 125-46;
 - D. HUISMAN-D. VERGEZ, *Les grands courants de l'esthétique française contemporaine*, in «Critique», n. 117, febbraio 1957;
 - D. HUISMAN, *L'estetica francese negli ultimi cent'anni*, in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, Marzorati, 1959, vol. III, pp. 1067-1181;
 - G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'esthétique contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960;
 - R. BAYER, *Histoire de l'esthétique*, Paris, Colin, 1960;
 - R. BAYER, *L'esthétique mondiale au XX siècle*, Paris, P.U.F., 1961;
 - M. DUFRENNE, *L'estetica francese nel XX secolo*, in M. Dufrenne-D. Formaggio, *Trattato di estetica*, vol. I, Milano, Mondadori, 1981, pp. 403-11.

Possono risultare molto utili anche:

- J.C. PIGUET, *Esthétique en dehors des pays anglosaxons et de l'Italie* in AA.VV., *La philosophie au milieu du vingtième siècle*, a cura di P. Klibansky, Firenze, La Nuova Italia, 1958, vol. III, pp. 84-9;
- E. SOURIAU, *Les problèmes actuels de l'esthétique*, in *Encyclopédie française*, Paris, Larousse, 1957, tome XIX;
- O. BORRELLO, *L'estetica dell'esistenzialismo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1956;
- R. ASSUNTO, *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1960;
- G. DE CRESCENZO, *Disegno di estetica*, Napoli, ESI, 1960;
- D. FORMAGGIO, *Studi di estetica*, Milano, Renon, 1962;

- F. MIELE, *Teoria e storia dell'estetica*. Milano, Mursia, 1965;
- A. PLEBE, *Processo all'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1969;
- M. DUFRENNE, *L'esthétique dans le monde. France*, in «Revue d'esthétique», 1972, n. 1, pp. 129-44;
- D. FORMAGGIO, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Parma-Lucca, Pratiche, 1978².

Possono essere utili le storie generali della filosofia francese, anche se l'estetica occupa in esse uno spazio molto ridotto. Si ricordano:

- P. PARODI, *La philosophie contemporaine en France. Essai de classification de doctrines*, Paris, Alcan, 1919;
- J. BENRUBI, *Les sources et les courants de la philosophie contemporaine en France*, 2 volumi, Paris, Alcan, 1933;
- L. LAVELLE, *La filosofia francese tra le due guerre (1930)*, Brescia, Morceiliana, 1949;
- E. BREHIER, *Trasformation de la philosophie française*, Paris, Flammarion, 1950;
- F. VALENTINI, *La filosofia francese contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1958;
- J. WAHL, *Il pensiero moderno in Francia*, Firenze, La Nuova Italia, 1965;
- P. TROTIGNON, *Les philosophes françaises d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 1967;
- J. LACROIX, *Panorama della filosofia francese contemporanea*, Roma, Città Nuova, 1971;
- J. HYPPOLITE, *Figures de la pensée philosophique*, 2 voll., Paris, P.U.F., 1971;
- V. DESCOMBES, *Le même et l'autre. Quarant-cinq ans de philosophie française*, Paris, Editions de Minuit, 1979;
- M. FERRARIS, *Differenze. La filosofia francese dopo lo strutturalismo*, Milano, Multhipla, 1981.

Per un generale inquadramento storico-ideologico si vedano:

- D. LINDENBERG, *Il marxismo introvabile. Filosofia e ideologia in Francia dal 1880 a oggi*, Torino, Einaudi, 1978;
- A. CASTOLDI, *Intellettuali e Fronte popolare in Francia*, Bari, De Donato, 1978;

- C. PIANCIOLA, *Filosofia e politica nel pensiero francese del dopoguerra*, Torino, Loescher, 1979;
- H. LOTTMAN, *La Rive gauche. Intellettuali e potere politico in Francia dal Fronte popolare alla Guerra fredda*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983.

A) *Le radici ottocentesche*

È nel positivismo che vanno cercate le prime origini dell'estetica francese.

Si possono vedere i seguenti lavori di carattere generale o introduttivo:

- C. CHERFILS, *L'Esthétique positiviste*, Paris, Messein, 1909;
- D.G. CHARLTON, *Positivist Thought in France during the Second Empire (1852-1870)*, Oxford, Clarendon Press, 1959;
- W.M. SIMON, *European Positivism in the 19th Century: an Essay in Intellectual History*, New York, 1963;
- R. FAYOLLE, *La critique littéraire*, Paris, 1964;
- L. KOLAKOWSKI, *La filosofia del positivismo*, Bari, 1974
- A. MANESCO, *La riflessione estetica nel positivismo*, in M. Dufrenne - D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Milano, Mondadori, 1981, I vol., pp. 259-83;
- A. SANTUCCI (a cura di), *Scienza e filosofia nella cultura del positivismo*, Milano, Feltrinelli, 1982;
- E. SCOLARI, *Estetica e positivismo, linee di una ricerca*, in AA.VV., *Studi in onore di L. Anceschi*, Modena, 1983.

Anche se non si limita alla sua figura, il pensiero di Hypolite TAINÉ ha una certa importanza nell'ambito dell'estetica positivista. Di lui si vedano, in particolare:

- *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, 1867;
- *De l'idéal dans l'art*, Paris, 1863;
- *Philosophie de l'art*, Paris, 1881²;

Utili indicazioni sul periodo possono offrire le opinioni su TAINÉ dei suoi contemporanei:

- E. ZOLA, *Taine artiste*, in *Mes haines*, Paris, 1866;
- A. MOLIERE, *Etude sur la philosophie de l'art*, Paris, 1866;
- R. MENARD, *Les théoriciens de l'art*, Paris, 1867;

- P. LACOMBE, *La psychologie des individus et des sociétés chez Taine*, Paris, 1899;
- V. GIRAUD, *La philosophie de Taine*, Paris, 1899;
- V. GIRAUD, *Essai sur Taine*, Paris, Hachette, 190;
- C. PELADAN, *Refutation esthétique de Taine*, Paris, 1906
- P. NEVE, *La philosophie de Taine*, Louvain, 1908.

Per un discorso più generale:

- D. ESSERTIER, *Philosophes et savants français du XXème siècle*, Paris, Alcan, 1929;
- T. ZELDIN, *France 1848-1945*, Oxford, Clarendon Press, 1973.

Particolarmente importante nel positivismo il problema della critica letteraria:

- E. HENNEQUIN, *La critique scientifique*, Paris, 1888 (tr. it., Firenze, Alinea, 1983);
- F. BRUNETIERE, *L'evolution des genres dans l'histoire de la littérature*, Paris, 1890 (tr. it., Pratiche, Parma-Lucca, 1980);

Inoltre:

- E. ZOLA, *Le roman expérimental*, Paris, 1880;
- G. PELISSIER, *Le mouvement littéraire au XIX siècle*, Paris, 1889;
- G. RENARD, *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*, Paris, 1900.

Per comprendere il dibattito letterario dell'epoca è utile il volume dei fratelli GONCOURT, veri e propri fondatori del «naturalismo» in letteratura, *Idées et sensations*, Paris, 1866. Del solo Edmond GONCOURT si veda *Journal des Goncourt. Memoires de la vie littéraire*, 9 vol., Paris, Charpentier, 1887-1895.

Si veda infine di C. BRUN, *Le roman social en France au XIX siècle*, Paris, Giard et Briere, 1910 e, per un quadro storico culturale di tutto il periodo, S. BARROWS, *Distorting Mirrors. Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century*. New Haven and London, Yale University Press, 1981.

Il positivismo si manifesta tuttavia, nel Novecento, soprattutto attraverso le scienze umane di psicologia e sociologia.

Per la psicologia un ruolo fondamentale, profondamente connesso all'estetica, gioca l'opera di Theodule RIBOT, fondatore della «Revue philosophique». Della sua vasta opera risultano importanti per il discorso estetico:

- *Psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1896 ;
- *Essai sur l'imagination creatrice*, Paris, Alcan, 1898. Su di lui si veda:
- AAVV., *Centenaire de T. Ribot. Jubilé de la Psychologie scientifique française 1839 - 1889 - 1939*, Agen, 1939.

Per quanto riguarda la *psicologia* e la *sociologia* si potrà segnalare:

- A. SULLY-PRUDHOMME, *L'expression dans les Beaux-Arts: application de la psychologie à l'artiste et les Beaux-Arts*, Paris, Lemerre, 1883;
- G. TARDE, *Les lois de l'imitation - étude sociologique*, Paris, Alcan, 1890;
- M. BATILLIAT, *Le naturalisme et l'art sociale*, in «L'Art social», febbraio 1892, pp. 84-6;
- E. THEBAULT, *L'art social*, in «L'Art social», luglio 1892, pp. 179-82;
- O. ROCHEL, *L'art et la vie*, in «L'Art social», marzo 1893, pp. 73-9;
- J. IZOLET, *La cité moderne - Métaphysique de la sociologie*, Paris, Alcan, 1895;
- E. GALABERT, *Les fondements de l'esthétique scientifique*;
- E. GALABERT, *Le rôle sociale de l'art*;
- E. GALABERT, *L'évolution esthétique* in vari numeri del 1898 della «Revue internationale de Sociologie»;
- R. de la GRASSERIE, *Des rapports de la sociologie et de l'esthétique*, Paris, Impr. Nationale, 1906;
- P. GAULTIER, *Le rôle sociale de l'art*, in «Revue philosophique», t. LXI, 1906, pp. 391-409;
- E. PIERRET, *Vers la lumière et la Beauté - Essai d'esthétique sociale*, Paris, La Renaissance française, 1909;
- M. MAIGNAN, *Economie esthétique*, Paris, 1912;
- R. MARX, *L'art social*, Paris, Charpentier, 1913;
- A. FOUILLÉE, *Le mouvement positiviste et la conception so-*

- ciologique du monde*, Paris, Alcan, 1920;
- A. FOUILLEE, *Le mouvement idéaliste et la réaction contre la science positive*, Paris, Alcan, 1920;
 - P. SABATIER, *L'esthétique des Goncourt*, Paris, Hachette, 1920;
 - P. LORQUET, *L'art et l'histoire*, Paris, Payot, 1922;
 - A. VAN GENNEP, *Le folklore*, Paris, Stock, 1924;
 - J. VINCHON, *L'art et la folie*, Paris, Stock, 1924;

Una delle figure più importanti dell'estetica sociologica di fine Ottocento è quella di Jean-Marie GUYAU (1854-1888), la cui breve vita, stroncata dalla tubercolosi, ha dato origine a due opere fondamentali dell'estetica sociologica che si avviano al superamento delle sue originarie basi positiviste:

- *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, Paris, Alcan, 1884;
 - *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, 1887.
- Qualche interesse per il nostro tema possono esercitare anche:
- *Education et hérédité. Etude sociologique*, Paris, Alcan, 1884;
 - *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris, Alcan, 1885;
 - *Le genèse de l'idée du temps*, Paris, Alcan, 1890.

Fra i numerosi scritti su GUYAU bisogna in primo luogo segnalare quello del suo patrigno e curatore postumo A. FOUILLEE, *La Morale, l'Art et la Religion d'après Guyau*, Paris, Alcan, 1889. La filosofia stessa di A. FOUILLEE, può peraltro avere influenzato il pensiero di Guyau giovane, del quale si notano tuttavia le tracce nell'opera principale di FOUILLEE, *La psychologie des idées-forces*, 2 vol., Paris, Alcan, 1893.

Oltre alle varie recensioni sulle opere di Guyau o i necrologi in occasione della morte (G. TARDE, in «Revue philosophique», agosto 1889; A. BOIRAC, in «Revue philosophique», giugno 1890; M. MARION, in «Revue Blue», 23/5/ 1891; M. DAURIAC, in «Année philosophique», 1891), numerosi sono gli scritti su Guyau moralista, pedagogo ed estetologo. Limitandoci a questi ultimi segnaliamo:

- C. RENOUVIER, *Les dernières ouvrages de Guyau*, in «Criti-

- que philosophique», 1887;
- M. G. TAROZZI, *Guyau e il naturalismo critico contemporaneo*, in «Rivista di filosofia scientifica», 1889;
 - H. WILLENBUCHER, *Guyau's Prinzip des Schönen und der Kunst*, Erlangen, 1899;
 - A. LAMBERT, *L'ouvre sociologique de Guyau*, in «Revue internationale de sociologie», 1900;
 - R. PETRUCCI, *Guyau's Kunstphilosophie*, in «Die Zukunft», 1901;
 - D. JORDAN, *Guyau: the Man, the Thinker, the Writer*, New York, 1903;
 - F. CARREL, *The Morals of Guyau*, in «International Journal of Ethic», 1905;
 - C. ASLAN, *La morale selon Guyau*, Paris, 1906;
 - G. DWELSHAUEVERS, *De l'idee de vie chez Guyau*, in «Bulletin de la Societé française de philosophie», n. 2, 1906;
 - P. ARCHOUMBAULT, *Guyau*, Paris, 1911;
 - E. BERGMANN, *Die Philosophie Guyaus*, Lipsia, 1912;
 - H. NIELSEN, *Guyau's Aesthetik*, in «Edda», VII, 1917;
 - A. DARLU, *Deux philosophes français: Fouillee et Guyau*, in «Revue politique et parlementaire», 1920;
 - V. JANKELEVITCH, *Deux philosophies de la vie: Guyau et Bergson*, in «Revue philosophique», 97, 1924;
 - A. BANFI, *Il naturalismo romantico del Guyau e le correnti del pensiero contemporaneo*, in «Logos», VII, 1924, n. 3;
 - A. TISBE, *L'arte, la morale e la religione in Guyau*, Roma, 1938;
 - G. GEROLA, *Il problema estetico in J.M. Guyau*, in «Humanitas», 1947, pp. 1180-2;
 - R. LE SENNE, *Traité de morale générale*, Paris, 1947 (su Guyau le pp. 435 e sg.);
 - F.J.W. HARDING, *J.M. Guyau. Aestheticien and Sociologist*, Genève, Droz, 1973.

Ugualmente importante per gli inizi dell'estetica psicologica e sociologica è l'opera di Gabriel SEAILLES (1852-1922) sul quale tuttavia manca, a parte vane recensioni, un'opera critica completa. Oltre che di volumi di estetica o d'arte egli è autore

di molti scritti di politica, che ci sembra inutile riportare, e di storia della filosofia, che segnaliamo per indicare la sua impostazione filosofica:

- *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Alcan, 1883;
- *L'origine et les destinées de l'art*, Paris, Alcan, 1925 (postumo);
- *Leonard de Vinci, Essai de biographie psychologique*, Paris, Perrin, 1892;
- *Renan. Essai de biographie psychologique*, Paris, Perrin, 1898;
- *La philosophie de Renouvier*, Paris, Alcan, 1905;
- *La philosophie de Lachelier*, Paris, Alcan, 1920;
- *Watteau*, Payot, 1923.

Su SEAILLES si veda:

- I. BENRUBI, *Le sources et les courants de la philosophie contemporaine en France*, Paris, 1933;

Inoltre:

- F. BRUNETIERE, *Le génie dans l'art*, in «Revue des deux mondes», 15.4.1884;
- L. CARO, *Essai sur le génie dans l'art*, in «Revue des savants», ottobre 1884;
- E. FAGUET, *Le génie dans l'art*, in «Revue blue», 17.4.1897;
- F. MENTRE, *Le problème du génie*, in «Revue de philosophie», giugno 1905;

Sull'influsso di Séailles nella poetica di Pirandello si rimanda a:

- C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1970.

Il problema dell'estetica psicologica è approfondito in un numero speciale del «Journal de Psychologie» (1926) dal titolo:

- *L'art et la pensée*, che tratta di Estetica generale, Arte del linguaggio, Musica ed arti plastiche con scritti di vari autori fra cui SEAILLES, LALO, DELACROIX, FOCILLON, MARCEL, HYTIER, LE COURBUSIER.

Infine:

- E. BRICON, *Psychologie de l'art. Les maîtres de la fin du XIX siècle*, Paris, 1900.

Accanto a studiosi di estetica che si sono occupati di sociologia e psicologia soprattutto collegandole ai problemi della creazione e della creatività, vanno posti pensatori che hanno utilizzato queste due scienze in rapporto con la fisiologia.

In primo luogo avremo Lucien ARREAT:

- *La Morale dans le drame, l'épopée et le roman*, Paris, Alcan, 1884;
- *Une education intellectuelle*, Paris, Alcan, 1877;
- *Journal d'un philosophe*, Paris, Alcan, 1887;
- *Psychologie du peintre*, Paris, Alcan, 1892;
- *Mémoire et imagination*, Paris, Alcan, 1895;
- *Art et psychologie individuelle*, Paris, Alcan, 1906;
- *Nos poètes et la pensée de leur temps*, Paris, Alcan, 1907;
- *Esthétique et philosophie*, in «Revue philosophique», LXVIII, 1909, pp. 35 1-374.

Arréat è inoltre traduttore e prefattore di due significativi volumi, che hanno peraltro influenzato la sua estetica:

- G. HIRTH, *Physiologie de l'art*, traduzione ed introduzione di L. Arréat, Paris, Alcan, 1892;
- G. HIRTH, *La vue plastique, fonction de l'écorce cérébrale*, traduzione di L. Arréat, Paris, Alcan, 1893.

Accanto ad Arréat si potrebbe porre l'estetica fisiologica di Charles HENRY (1859-1926).

La sua vasta opera è ricordata nella bibliografia del volume di J.A. ARGUELLES, *C. Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic*, Chicago U.P., 1972.

Di specifico argomento estetico ricordiamo fra le sue opere:

- *Introduction à une esthétique scientifique*, Paris, Hermann, 1885;
- *Rapporteur esthétique*, Paris, Seguin, 1888;
- *Cercle chromatique*, Paris, Verdin, 1888;
- *Esthétique et psychophysique*, in «Revue philosophique», 29, 1890, pp. 332-36;
- *Harmonies de formes et de couleurs*, Paris, 1891;
- *L'esthétique des formes*, in «La Revue blanche», 7, 1894;
- *Sensation et énergie*, Paris, 1910;

- *Mémoire et habitude*, Paris, 1911;
- *La lumière, la couleur et la forme*, in «L'esprit nouveau», 1921.

Su HENRY si veda in primo luogo il numero dei «Cahiers de l'étoile», n. 13, Gennaio-febbraio 1930, che gli è completamente dedicato con, fra l'altro, articoli di P. Valéry e P. Signac.

Per i suoi rapporti con la pittura di Seurat e Signac si veda W.I. HOMER, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1964, dove sono contenute numerose utili indicazioni bibliografiche.

Si vedano inoltre:

- R. MIRABAUD, *Henry et l'idealisme scientifique*, Paris, 1926;
- C. ANDRY-BOURGEOIS, *L'oeuvre de C. Henry et le problème de la survie*, Paris, 1931;
- F. WARRAIN, *L'oeuvre psychobiophysique de C. Henry*, Paris, 1931;
- J.F. REVEL, *Henry et la science des arts*, in «L'oeil», novembre 1964.

George SOREL si era interessato immediatamente all'opera di Henry:

- *Contribution psycho-physique à l'esthétique*, in «Revue philosophique», 29, 1890, pp. 561-79;
- *Esthétique et psychophysique*, ivi, pp. 182-84.

Il profondo interesse in Francia per la fisiologia si può notare anche nell'opera di C. FERÉ, che ha qualche legame con l'estetica a lui contemporanea. Di lui si vedano i seguenti lavori:

- *Sensation et mouvement*, Paris, Alcan, 1887;
- *La pathologie des émotions*, Paris, Alcan, 1892;
- *Travail et plaisir*, Paris, Alcan, 1904.

All'inizio del nostro secolo queste tematiche furono riprese originalmente da M. GHIKA:

- *Le nombre d'or*, Paris, N.R.F., 1931, 2 vol.;
- *L'esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, N.R.F., 1938.

Queste posizioni sono all'origine anche dell'estetica «sperimentale» che tuttavia si svilupperà in modo organico soltanto nella seconda metà del Novecento. Di un'altra nuova parte dell'estetica contemporanea, l'estetica industriale (che sarebbe forse restrittivo identificare con il *design*), si possono però trovare gli iniziali spunti nella meditazione positivista, spesso velata da un generale socialismo di fondo:

- L. de LABORDE, *De l'union des arts et de l'industrie*, Paris, Imprimerie Imperiale, 1856;
- G. PLANCHE, *L'art et l'industrie*, in «Revue des deux mondes», X, 1857 (luglio);
- A. DE BEAUMONT, *Les arts industriels en France*, in «Revue des deux mondes», XLVII, 15.10.1863, pp. 986-1001;
- A. JACQUEMART, *Les Beaux-Arts et l'industrie*, in «Gazette des Beaux Arts», XVII, 1864, 2, pp. 507-16;
- M. VACHON, *Nos industries d'art en peril*, Paris, Baschet, 1882;
- M. VACHON, *La crise industrielle et artistique en France et en Europe*, Paris, 1886;
- H. NOCQ, *Tendances nouvelles-Enquête sur l'évolution des industries d'art*, Paris, Floury, 1896;
- M. VACHON, *Pour la défense de nos Industries d'art*, Paris, Lahure, 1898;
- A. GERMAIN, *L'éducation esthétique et les industries d'art*, in «La plume», 1 agosto 1900, pp. 472-4;
- R. MARX, *Les arts à l'exposition universelle de 1900*, in «Gazette des Beaux Arts», XXIV, 1 novembre 1900, pp. 397-421;
- L. LUMET, *Notes sur l'art industriel*, in «Revue socialiste», XXXV, Giugno 1902, pp. 690-6.

Nell'età del positivismo, anche se spesso sviluppati in senso antipositivistico o religioso, sono in primo piano anche i rapporti fra *l'arte e la morale* che influenzeranno non poco Véron e P. Souriau in Francia ma anche Tolstoj in Russia (notoriamente molto legata alla cultura francese). Vediamo alcuni esempi:

- A. BOULAND, *Mission morale de l'art*, Paris, 1852;
- V. DE LAPRADE, *Questions d'art et de morale*, Paris, 1861;
- E. BERSOT, *Littérature et Morale*, Paris, Charpentier, 1861;

- A. COURDER, *Considérations sur le but moral de Beaux Arts*, Paris, 1866;
- C. MARTHA, *La moralité dans l'arts*, in «Revue deux Mondes», 15 aprile 1879, pp. 854-78;
- H. HAVARD, *L'Art à travers les moeurs*, Paris, Decaux et Quantin, 1882;
- C. BENARD, *Les rapports de l'Esthétique et de la Morale dans la philosophie contemporaine*, «Comptes rendus de l'Académie des Sciences morales et politiques», nn. 134- 135 - 136, 1890-91;
- M. de WULF, *La valeur esthétique de la moralité dans l'art*, Bruxelles, 1892;
- A. GERMAIN, *Du beau moral et du beau formel*, Paris, Girard, 1895;
- J.C. BROUSSOLLE, *La vie esthétique - Essais de critique artistique et religieuse*, Paris, Perrin, 1897;
- P. SERTILLANGES, *L'art et la Morale*, Paris, Bloud, 1899;
- J.P. DURANO, *Nouvelles recherches sur l'Esthétique et la Morale*, Paris, Alcan, 1900;
- G. DUBUFE, *La valeur de l'art*, Paris, Flammarion, 1908;
- A. BERTHET, *L'art et la vie*, Paris, Union pour la vérité, 1910;
- F. FONSEGRIVE, *Art et pornographie*, Paris, Bloud, 1911.

Un'estetica di questo periodo che influenzerà in particolare la scuola di Aix-au-Provence è quella di Frédéric PAULHAN (1856-1931):

- Psychologie de l'invention*, Paris, Alcan, 1891;
- Mensonge de l'art*, Paris, Alcan, 1898;
- Esthétique du paysage*, Paris, Alcan, 1912.

Sviluppi della sua teoria dell'invenzione possiamo trovare nei suoi lunghi articoli sulla «Revue Philosophique»:

- L'invention*, marzo 1898;
- Le développement de l'invention*, dicembre 1898.

Una delle maggiori figure dell'estetica francese della seconda metà dell'Ottocento è senz'altro quella di Paul SOURIAU (1852-1926) (padre del più noto Etienne), che, nella sua opera, sintetizza molti degli elementi caratteristici al pensiero sull'arte

del suo secolo, in altri autori solo accennati e dispersi, in primo luogo i rapporti con la psicologia e la morale. Queste le sue opere principali:

- *Théorie de l'invention*, Paris, Hachette, 1881;
- *Esthétique du mouvement*, Paris, Alcan, 1889;
- *Suggestion dans l'art*, Paris, Alcan, 1893;
- *L'imagination de l'artiste*, Paris, Hachette, 1901;
- *La beauté rationnelle*, Paris, Alcan, 1904 (è considerata la sua opera più importante);
- *Rêverie esthétique*, Paris, Alcan, 1906;
- *L'esthétique de la lumière*, Paris, Alcan, 1913.

Si veda la recensione di F. Paulhan alla *Beauté rationnelle* in «Revue Philosophique», 1905, n. 1, pp. 283-94.

Molto interessante, in questo periodo, la figura di Eugène VERON attivissimo filosofo che anima le prime riviste d'arte in Francia e precisamente:

- «L'Art», pubblicato a Parigi dal 1875 al 1889;
- «Cronique d'Art», pubblicato a Parigi nel 1881;
- «Courrier de l'Art», che, nel 1883, prosegue a Parigi l'opera della precedente rivista e viene pubblicato sino al 1886.

E' inoltre promotore della Société internationale des Beaux Arts, di cui tesse l'elogio nel «Courrier français» del 13.11.1867. Publica inoltre un gran numero di scritti di storia operaia e di istruzione popolare che testimoniano le sue vedute socialiste ed umanitarie, convinzioni che lo avvicinano non poco al contemporaneo Tolstoj, che, come vedremo, a lui spesso si richiama.

Gli scritti di Véron importanti per la sua estetica o per la sua filosofia generale sono i seguenti:

- *Du progrès intellectuel dans l'humanité. Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*, Paris, Guillaumin, 1862;
- *Union centrale des beaux arts appliqués à l'industrie*, Paris, Dehons, 1874;
- *Esthétique*, Paris, Reinwald, 1878 (è senz'altro il libro più importante di Veron, libro che ha ottenuto un certo successo nell'Ottocento ma che è stato quasi scordato nel nostro secolo);
- *La Morale*, Paris, Reinwald, 1884;
- *E. Delacroix*, Paris, Rouan, 1887.

Sia P. SOURIAU sia E. VERON rivestiranno una certa importanza, che non sempre tuttavia viene alla luce, per la scuola di Aix-en-Provence. Da un punto di vista storico questi due autori sono stati sempre visti in opposizione a Victor Basch, cosa per nulla esatta. L'opposizione era, piuttosto, universitaria considerando che P. Souriau era il più serio candidato, insieme a Basch, alla prima Cattedra di Estetica e Scienza dell'Arte alla Sorbona.

Convinto che «l'arte contemporanea si interessa sempre meno alle esigenze della massa operaia, si fa tutto e si scrive tutto per i superuomini, per il tipo superiore, raffinato dell'uomo ozioso» (*Scritti sull'arte*, Torino, Boringhieri, 1964 p. 574), Lev Tolstoj cerca di determinare un nuovo concetto di arte, che non sia né puramente estetico o mistico né si pieghi alle convinzioni riduzionistiche del positivismo.

Nel suo *Che cosa è l'arte*, pubblicato in Russia nel 1897 e subito tradotto in Francia (Paris, Perrin, 1898), esaminando le dottrine estetiche dei contemporanei, critica con diverse motivazioni, per quanto riguarda l'ambiente francese che comunque non è l'unico al quale egli si ispira, - l'opera di Taine, Guyau, Cherbuliez, Coster e Peladan (autore di *L'art idéaliste et mystique*, pubblicato a Parigi nel 1894), e nota che il libro di Véron, *L'Esthétique*, «rappresenta un'eccezione per la sua chiarezza e ragionevolezza, anche se non definisce esattamente l'arte, per lo meno elimina dall'estetica il nebuloso concetto di bellezza assoluta» (*op. cit.*, tr. it., p. 175).

Inoltre Tolstoj pone un parallelo molto interessante fra Véron e M. Schasler, autore di *Kritische Geschichte der Aestetik*, Lipsia, 1872. Entrambi credono infatti che l'estetica sia una «scienza» (già Véron usa questo termine) che debba essere liberata dalle *rêveries* dei metafisici. Inoltre Tolstoj ammira in Véron il fatto che la sua estetica, con straordinaria «modernità», cerchi addirittura «di fare a meno del concetto di bellezza» (ivi, p. 182) e, sulla linea dell'inglese Sully (autore di *Sensation and intuition: Studies in Psychology and Aesthetics*, London, Regan Paul, 1874; questo libro del noto psicologo inglese influenzò peraltro molti fra i primi «psicoestetologi» francesi, curioso inoltre segnalare il suo volume sul riso scritto nello stesso anno di

quello bergsoniano: *An Essay on Laughter*, London, 1902, subito tradotto in francese da Alcan nel 1904), considera l'arte «la manifestazione esteriore delle emozioni provate dall'uomo per mezzo di linee, di colori, di gesti, di suoni, di parole» (ivi, p.188).

Vi è però da sottolineare che l'intera impostazione di Tolstoj, e quindi anche le posizioni nei confronti dell'estetica francese, sono fortemente influenzate dalla storia dell'estetica dell'inglese W. KNIGHT, *The philosophy of the Beautiful*, London, Murray, 1916, che cita molto spesso senza ricorrere direttamente alle fonti. Comune ancora a Véron e Tolstoj, come già accennato, è l'impegno politico in senso populistico e socialista.

Secondo Feldman, l'iniziatore della moderna estetica francese deve però essere considerato Victor BASCH (Budapest 1863 - Neyron 1944), che fu effettivamente grande pensatore, studioso di musica e, in particolare, del Romanticismo tedesco. Egli fu il primo cattedratico francese di Estetica alla Sorbona e fondò la rivista «progenitrice» della «Revue d'esthétique», ovvero la «Revue d'Art et d'Esthétique» nel 1936, rivista che contiene numerosi suoi scritti e che solo la guerra costrinse alla chiusura. Le sue opere più significative possono essere considerate le seguenti;

- *Les doctrines politiques des philosophes classiques de l'Allemagne*, Paris, Alcan, 1887;
- *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, Alcan, 1896;
- *L'individualisme anarchiste*, Paris, Alcan, 1904;
- *La poétique de Schiller. Essai d'esthétique littéraire*, Paris, Alcan, 1911 (2 ed. nv.);
- *Les grands courants de l'esthétique allemande con temporaire*, in AA.VV., *La philosophie allemande au XIX siècle*, Paris, Alcan, 1912, pp. 69-126; insieme al libro di M. BITES PALEVITCH, *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande con temporaire*, Paris, Alcan, 1926, quest'opera di Basch ha molto contribuito alla conoscenza in Francia dell'estetica tedesca);
- *Titien*, Paris, Librairie Française, 1919;
- *Schumann*, Paris, Alcan, 1926;

- *La vie douloureuse de Schumann*, Paris, Alcan, 1928;
- *Etudes d'esthétique dramatique*, Paris, Vrin, 1929 (2 ed.);
- *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Paris, Alcan, 1934.

Oltre al FELDMAN, su di lui si veda la recensione all'*Essai sur l'esthétique de Kant* ad opera di L. SAUTREAU in «Revue philosophique», 1898, pp. 92-9; inoltre:

- E. FRANZINI, *Kant e la genesi Jènomenologica del sentimento estetico*, in E. Franzini-R. Ruschi, *Natura e sentimento nell'esperienza estetica*, Milano, Unicopli, 1983.

Indubbio, e probabilmente biunivoco, il legame fra Basch ed il filosofo Henri BERGSON (1859-1941), che tuttavia non ha scritto alcuna opera di estetica, malgrado l'influenza enorme che ha esercitato la sua opera sugli artisti ed anche su estetologi (in primo luogo Segond). Fra le sue opere le seguenti possono rivestire un qualche interesse estetico:

- *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Alcan, 1889;
- *Matière et mémoire*, Paris, Alcan, 1896;
- *Le rire*, Paris, Alcan, 1900;
- *L'évolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907;
- *La pensée et le mouvant*, Paris, Alcan, 1934 (3^a ed. riv.).

Per una bibliografia su Bergson si veda la «Revue Internationale de philosophie», n. 10, 1949. Qui segnaliamo solo alcuni scritti che si occupano in modo particolare del suo pensiero sull'arte, in primo luogo:

- R. BAYER, *L'esthétique de Bergson* in R. Bayer, *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, Flammanion, 1953; e inoltre:
- J. BENDA, *Le bergsonisme ou une philosophie de la mobilité*, Paris, 1912;
- E. LE ROY, *Une philosophie nouvelle: Bergson*, Paris, 1912;
- J. SEGOND, *L'intuition bergsonienne*, Paris, Alcan, 1913;
- J. MARITAIN, *La philosophie bergsonienne*, Paris, 1914;
- J. BENDA, *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la société française dans la première moitié du XX siècle*, Paris, 1918;
- T.E. HULME, *Bergson's Theory of Arts*, in «Situations», 1924;

- V. JANKELEVITCH, *Bergson*, Paris, Gallimard, 1931;
- R. LA SENNE, *L'influence de la philosophie bergsonienne en France*, in «Revue de Paris», n. 8, agosto 1932;
- A. SZATHMARY, *The Aesthetic Theory of Bergson*, Cambridge (USA), 1937;
- C. LALO, *Promesses et carences de l'esthétique bergsonienne*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», ottobre 1941;
- R. CHRISTFLOUR, *Bergson et la conception mystique de l'art*, in AA.VV., *Bergson*, Neuchatel, 1941;
- F. VIAL, *Le symbolisme bergsonien du temps dans l'oeuvre de Proust*, in «P.M.L.A.», 1940, n. 4, pp. 1191-1212;
- R. FERNANDT, *Bergson et Valéry*, in «La Vie intellectuelle», 1946, nn. 8-9, pp. 122-46;
- F. DELATTRE, *Bergson et Proust* in AA.VV., *Etudes bergsoniennes*, Paris, 1948;
- V. MATHIEU, *Il profondo e la sua espressione: Bergson*, Torino, 1954;
- A.J. BRINCOURT, *Les ouvres et les lumieres. Bergson, Proust e Malraux*, Paris, 1955;
- S. DRESDEN, *Les idées esthétiques de Bergson*, Paris, 1956;
- V. MATHIEU, *Tempo, memoria, eternità: Bergson e Proust* in AA.VV., *Il Tempo - «Archivio di Filosofia» - Università di Padova»* - 1958;
- L. BOLLE, *Structure, perspective et durée dans l'oeuvre de Proust*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1959, n. 1;
- G. DELEUZE, *Le bergsonisme*, Paris, P.U.F., 1968, (tr. it., Milano, 1983);
- G. POULET, *Lo spazio di Proust*, Napoli, Guida, 1969;
- E. FRANZINI, *Il significato del tempo in Husserl e Bergson. Punti teoretici per un'estetica fenomenologica*, in E. Franzini-R. Ruschi, *Il tempo e l'intuizione estetica*, Milano, Unicopli, 1982, pp. 155-265.

B) *Estetica del Novecento*

Fra i movimenti dell'estetica francese del Novecento quello che si ispira maggiormente a Bergson è senz'altro la cosiddetta «scuola» di Aix-en-Provence, d'impostazione cattolica e riunita intorno a Segond. Già si è detto che anche Paulhan può venire considerato fra i suoi ispiratori ma sarebbe errato non considerare anche i rappresentanti dello spiritualismo francese, in primo luogo Ravaisson, Lequier, Lachelier, Boutroux, Blondel, Mounier. Peraltro è molto attento anche all'estetica degli «autori» come Valery, Baudelaire, Apollinaire, Denis e Breton.

«Progenitore» della scuola è senz'altro Henri BREMOND, sacerdote, nato a Aix-en-Provence nel 1865 e morto ad Arthez d'Asson nel 1933, autore di numerosi scritti sul pensiero del misticismo e sulla storia del sentimento religioso. La sua stessa estetica si sviluppa nel continuo rapporto con il pensiero mistico. Delle sue opere segnaliamo:

- *L'inquiétude religieuse*, Paris, Perrin, 1901;
- *Ames religieuses*, Paris, Perrin, 1902;
- *L'Enfant et la vie*, Paris, Bloud et Gay, 1902;
- *Le bienheureux Th. More*, Paris, Lecoffre, 1904;
- *Newman. Essai de biographie psychologique*, Paris, Bloud, 1907;
- *Apologie pour Fénelon*, Paris, Perrin, 1910;
- *Bossuet*, Paris, Plon, 1913;
- *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, 1916; 1967 (2^e ed.), 12 volumi;
- *Les deux musiques de la Prose*, Paris, Le Divan, 1924;
- *Pour le Romantisme*, Paris, Bloud et Gay, 1924;
- *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926;
- *Prière et poésie*, Paris, Grasset, 1926;
- *Racine et Valery. Notes sur l'initiation poétique*, Paris, Grasset, 1930. Sul pensiero di BREMOND si veda:
- H. BORDEAU, *Episodes de la vie religieuse*, Paris, Plon, 1934;
- A. LOISY, *G. Tyrrel et H. Bremond*, Paris, Nourry, 1936;
- A. AUTIN, *H. Bremond*, Paris, 1946;

- B. HACKENBACH, *H. Bremond. Eine mistische Philosophie der Kunst*, in «Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1953-54, pp. 23-68;
- F. HERMANS, *L'humanisme religieuse de l'abbé Bremond*, Paris, 1965;
- AA.VV., *Entretiens sur H. Bremond*, Paris, Mouton, 1967;
- C. MOISAN, *Les débuts de critique littéraire d'Henri Bremond*, «Archives des lettres modernes», 9, 1967, n. 82;
- C. MOISAN, *Henri Bremond et la poésie pure*, Paris, Minard, 1967; contiene la bibliografia completa delle opere e di su Bremond.

Fra gli iniziatori della scuola di Aix deve pure essere inserito il musicologo Lionel LANDRY. La sua opera - *La sensibilité musicale*, Paris, Alcan, 1927 - illustra benissimo il duplice volto di tutta la scuola, mistico e devoto da un lato, attento ai procedimenti tecnici dall'altro.

Queste sono anche le caratteristiche principali dell'opera di Joseph SEGOND (1872-1954). L'elenco quasi completo delle sue opere è dato nel n. 1 del 1955 della rivista «Etudes philosophiques», interamente dedicata al suo pensiero. Si veda anche la «Revue d'esthétique», VII, gennaio-marzo 1954, pp. 109-112 e il commosso necrologio, qui contenuto, di E. SOURIAU, che pure da Segond era non poco distante. Fra le opere di SEGOND ricordiamo:

- *La prière*, Paris, Alcan, 1911;
- *Cournot et la psychologie vitaliste*, Paris, Alcan, 1911;
- *L'idealisme des valeurs et la doctrine de Spir*, in «Revue philosophique», 1912;
- *L'intuition bergsonienne*, Paris, Alcan, 1913;
- *La guerre mondiale et la vie spirituelle*, Paris, Alcan, 1918;
- *Intuition et amitié*, Paris, Alcan, 1919;
- *L'imagination*, Paris, Flammarion, 1922;
- *La pédagogie réelle et la culture de l'imagination*, in AA.VV. *Etudes de psychologie pédagogique*, Paris, Beauchesne, 1927, pp. 46-81;
- *L'esthétique du sentiment*, Paris, Boivin, 1927 (è l'opera più importante di Segond);

- *Le sentiment fondamental*, in «Revue de l'Université de Lyon», 1928;
- *La vie de Pascal*, Paris, 1929;
- *Traité de psychologie*, Paris, Colin, 1930;
- *Le problème du génie*, Paris, Flammarion, 1930;
- *La sagesse cartésienne et la doctrine de la science*, Paris, Vrin, 1932;
- *La vie de Spinoza*, Paris, Perrin, 1933;
- *Art et science dans la philosophie française contemporaine*, Paris, Librairie Universitaire, 1936;
- *Logique *dii pari**, Paris, Hermann, 1938;
- *Hasard et contingence*, Paris, Hermann, 1938;
- *Psychologie de Racine*, Paris, Belles Lettres, 1940;
- *Valeur de la prière*, Paris, Baconnière, 1943;
- *La signification de la tragédie*, Paris, Belles Lettres, 1943;
- *Defense de Narcisse*, in «Etudes philosophiques», 1946;
- *Traité d'esthétique*, Paris, Aubier, 1947 (è la prima opera in Francia ad avere come titolo il termine impegnativo di «trattato»; è peraltro l'opera più significativa di Segond);
- *Esthétique de la perception*, in «Etudes philosophiques», 1949;
- *Symbolisme et réalité*, in «Etudes philosophique», 1950, n. 4.

Fra altri articoli segnaliamo:

- *Essai sur la grâce*, in «Annales de philosophie chrétienne», 1897;
- *Publications récentes sur la Morale*, in «Revue philosophique», n. 9, 1902;
- *Le crépuscule des idées*, in «La Quinzaine», n. 257, 1905;
- *H. Bergson*, in «La Cronique», febbraio 1913;
- *E. Boutroux*, in «La Cronique», luglio 1913;
- *L'intellectualisme de la philosophie bergsonienne*, in «Revue philosophique», 1917;
- *Essai sur l'identité*, in «Annales de philosophie chrétienne», 1917;
- *Le raisonnement de l'esprit*, in «Journal de Psychologie», 10, 1925;
- *Suggestion*, in «La psychologie et la vie», 12, 1929;

- *Affirmation et Verité*, in «La psychologie et la vie», 10, 1931;
- *Bergson et le problème des valeurs*, in «Les Etudes philosophiques», settembre 1932;
- *La notion d'arts virtuels*, in «Revue thomiste», aprile 1938;
- *L'ironie*, in «Revue des cours et des conférences», nn. 12-14, 1939;
- *Esthétique de la lumière et de l'ombre*, in «Revue thomiste», dicembre 1939;
- *Notes d'esthétique*, in «Revue thomiste», 1939 n. 4;
- *L'inspiration artistique*, in «Profil littéraire de la France», gennaio 1941;
- *La danse comme art fondamental*, in «Les Etudes philosophiques», 1942, n. 1;
- *La vocation platonicienne de Mallarme*, in «Fontaine», 1943, n. 29;
- *Les visages multiples d'E. Renan*, in «Existences», 1943, n. 29;
- *Hommage à Brunschvicg*, in «Les Etudes philosophiques», 1943, n. I;
- *Film pur et dessin animé*, in «Revue de filmologie», luglio-agosto 1947;
- *Rythme inhérente au film*, in «Revue de filmologie», settembre-ottobre 1947;
- *Le portrait musical*, in «Revue de la Méditerranée», settembre 1947;
- *Esthétique de la mobilité*, in «Revue d'esthétique», I, n. 1, gennaio-marzo 1948;
- *Réflexions critiques sur l'existentialisme et le monde des Valeurs*, in «Revue internationale de philosophie», 15 luglio 1949;
- *M. Blondel et la perspective existentialiste*, in «Les Etudes philosophiques», n. 1, 1950;
- *La liberté divine et la liberté humaine*, in «Les Etudes philosophiques», n. 2, 1950;
- *Spinoza et Pascal*, in «Annales de la Faculté des Lettres d'Aix», 1950;
- *Remarques sur le vers baudelairien*, in «Revue de la Méditerranée», 1951;
- *L'ironie leonardesque*, in «Les Etudes philosophiques», 1952, n. 3;

- *Le portrait littéraire*, in «Revue de la Méditerranée», Maggio-giugno 1952;
- *L'idéalisme neo-platonicien de Berkeley*, in «Les Etudes philosophiques», n. 3, 1953;
- *Réflexions critiques sur l'art de la conversation*, in «Revue de la Méditerranée», 1954;
- *L'esthétique du Jugement*, in «Les Etudes philosophiques», n. 1, gennaio-marzo 1955.

Quest'ultimo scritto è un inedito pubblicato nel numero di «Les Etudes philosophiques» quasi integralmente dedicato a Segond in occasione della sua morte. «Les Etudes philosophiques», diretto all'epoca da Gaston BERGER, significativo filosofo che si è occupato di estetica solo marginalmente, è un'interessante rivista, a cura delle Università di Aix-Marseille, Alger, Bordeaux, Montpellier e Toulouse. Un gruppo di Università quindi del Sud della Francia e tradizionalmente d'impostazione cattolica. E' del resto la «cattolicità di fondo» ciò che differenzia in modo più evidente il pensiero di SEGOND rispetto allo «spirito laico» degli estetologi parigini a lui contemporanei.

Sul citato numero di «Les Etudes philosophiques» dedicato a SEGOND rileviamo, di maggior interesse, i seguenti contributi:

- J. BEUCHET, *Esthétique et psychologie*, pp. 18-29;
- C. CAPRIER, *Le «Virtual» chez Segond*, pp. 31-34;
- C. DEVIVAISE, *La pensée religieuse de Segond*, pp. 35-44;
- J. MARGOT-DUCLOT, *Dialectique et ironie chez J. Segond*, pp. 48-50;
- I. MOURRAL, *Un enseignement «cathartique»*, pp. 53-62;
- H. PORTALIER, *La «naïveté» de Segond*, pp. 63-72;
- J. VIALATOUX, *La leçon de psychologie du philosophe J. Segond*, pp. 77-88;
- M. WENCELIUS, *La conscience du corps dans la psychologie de Segond*, pp. 89-94.

L'estetica scientifica francese, sviluppando gli insegnamenti della seconda metà dell'Ottocento e di TAINÉ nei settori della psicologia e della sociologia, sviluppa con Charles LALO e Henri DELACROIX delle vere e proprie teorie estetiche fondate su queste scienze.

Charles LALO (1877-1953), fondatore della «Revue d'esthétique» e della Società francese di Estetica, è una delle figure più significative dell'estetica francese del Novecento. Sulla sua opera, oltre naturalmente a quanto è detto nelle storie collettive dell'estetica francese, si possono vedere i seguenti testi:

- «Revue d'esthétique», VI, aprile-giugno 1953: integralmente dedicata al suo pensiero, in occasione della morte, con articoli di JAMATI, WAROQUIER, MUNRO, LAMEERE, FERCHAULT, KRAFFT, FERNÉGU, ROSEN, VEINSTEIN, BAYER (particolarmente importante, dal titolo *La méthode socio-esthétique de Ch. Lalo*, pp. 137-141), SOURIAU (altro importante contributo, dal titolo: *La place de Ch. Lalo dans l'esthétique contemporaine*, pp. 183-198)

- COSSU Maria, *Il pensiero estetico di Ch. Lalo*, Cagliari, Edizioni Sarde, 1965 (contiene una bibliografia ricca ed aggiornata);

- A. VEINSTEIN, *Ch. Lalo lectures*, in «Journal of Aesthetics and Art criticism», 1949, n. 7, pp. 35 5-64;

- R. PASSERON, *C. Lalo et la science de l'art*, in «Journal de Psychologie», n. 5, aprile-giugno 1965, pp. 163-177;

- Inoltre molte recensioni ai suoi volumi e i necrologi apparsi sulle principali riviste internazionali di filosofia nelle annate 1952-53. Fra le recensioni segnaliamo:

- G. PICON, Recensione a *L'art pres de la vie*, in «Revue d'esthétique», I, gennaio-marzo 1948, pp. 90-3;

- R. BAYER, Recensione a *L'art et la vie*, in «Revue d'esthétique» I, aprile-giugno 1948, pp. 2 10-2;

- J. KRAFFT, *L'économie des passions*, in «Revue d'esthétique», II, gennaio-marzo 1949, pp. 105-7;

- I. MEYERSON, *C. Lalo*, in «Journal de Psychologie», 1953, pp. 382-84.

La sua opera spazia dall'estetica generale all'estetica musicale e alla critica letteraria sempre partendo da basi sociologiche o psicologiche. Diamo l'elenco completo dei libri ed alcuni fra i più significativi saggi su riviste varie:

- *L'esthétique expérimentale contemporaine*, Paris, Alcan, 1908 (dedicato all'estetica di Fechner);

- *Éléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Vrin, 1908;

- *Les sentiments esthétiques*, Paris, Alcan, 1910;
- *Introduction à l'esthétique*, Paris, Colin, 1912;
- *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1912;
- *L'art et la morale*, Paris, Alcan, 1922;
- *La beauté et l'instinct sexuel*, Paris, Flammarion, 1922;
- *Éléments d'esthétique*, Paris, Vuibert, 1930;
- *L'expression de la vie dans l'art*, Paris, Alcan, 1933;
- *L'art loin de la vie*, Paris, Vrin, 1939;
- *L'art et la vie* (tome I: *L'art pres de la vie*; tome II: *Les grandes évasions esthétiques*; tome III: *L'économie de Passions*), Paris, Vrin, 1946-7;
- *Notions d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1948;
- *L'esthétique du rire*, Paris, 1948 (trad. it., *Estetica del ridere*, Milano, Viale, 1954).

In collaborazione con la moglie Anne Marie:

- *La faillite de la beauté*, Paris, Michel, 1923;
- *La femme idéal*, Paris, Savel, 1947.

Gli articoli riprendono in gran parte le tematiche già trattate nella ricca opera in libri compiuti. Tuttavia i seguenti sono particolarmente importanti:

- *Le sens esthétique*, in «Revue philosophique», maggio-giugno 1908;
- *Programme d'une esthétique sociologique*, in «Revue philosophique», XVIII, n. 1, 1914., pp. 40-51;
- *Le conscient et l'inconscient dans l'inspiration*, in «Journal de psychologie», 1926;
- *Promesses et carences de l'esthétique bergsonienne*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», 1942;
- *Les étapes de l'esthétique structurale*, in «Revue philosophique», 133, 1942-1943 luglio-dicembre, pp. 10-33;
- *L'esthétique musicale*, in AA.VV., *La musique*, Paris, Larousse, 1946;
- *L'analyse esthétique de l'oeuvre d'art*, in «Journal de psychologie», luglio-settembre 1946;
- *Esthétique et psychologie des peuples*, in «Revue psychologique des peuples», novembre 1948, n. 4, pp. 339-65;
- *Méthodes et objets de l'esthétique sociologique*, in «Revue internationale de Philosophie», gennaio 1949, n. 3, pp. 5-41;

- *La jeunesse et les revolutions artistiques*, in «Revue d'esthétique», II, Aprilegiugno, 1949, pp. 117-41;
- *The aesthetic analysis of a work of art*, in «Journal of Aesthetic and Art criticism», 1949, n. 7, pp. 275-95;
- *L'age optimum des mutations maitresses dans l'histoire des arts*, in «Revue d'esthétique», III, aprile-giugno 1950, pp. 117-45;
- *Les structures maitresses de la beauté industrielle*, in «Revue d'esthétique», IV, luglio-dicembre 1951, pp. 252-92;
- *Classification structurelle des Beaux Arts*, in «Journal de Psychologie», gennaio 1951;

LALO è anche autore di molte recensioni, fra le quali segnaliamo come particolarmente significative quelle che si riferiscono ai seguenti volumi:

- A. VILLIERS, *Prostitution de l'acteur* (Paris, 1946), in «Revue d'esthétique», I, gennaio-marzo 1948, pp. 102-4;
- G. FERCHAULT, *Introduction a l'esthétique de la melodie* (Paris, 1946), in «Revue d'esthétique», I, gennaio-marzo 1948, pp. 99-102;
- E. SOURIAU, *La correspondance des arts*, in «Journal de Psychologie», ott.dicembre 1948, pp. 512-16;
- G. BACHELARD, *La terre et les rêveries de la volonté*, in «Revue d'esthétique», I, luglio-settembre 1948, pp. 32 1-23;
- G. BRELET, *L'interpretation creatrice*, in «Revue d'esthétique», V, aprile-giugno 1957, pp. 212-216;
- B. CROCE, *La poèsie*, ivi, pp. 221-24;
- G. DELFEL, *L'esthétique de Mallarmé* (Paris, Flammarion, 1952), in «Revue d'esthétique», VI, gennaio-marzo 1953, pp. 108-11.

Ugualmente interessante per l'estetica francese l'opera dello psicologo Henri DELACROIX (1873-1937), la cui opera, nella sua generalità, riguarda solo marginalmente l'estetica. Tuttavia alcuni suoi contributi possono senz'altro essere considerati fondamentali per l'estetica contemporanea. Della sua opera ricordiamo innanzitutto:

- *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927;
- *Le sentiment esthétique*, in G. DUMAS, *Traité de psychologie*,

Il voi., Paris, Alcan, 1924;

Inoltre:

-*L'art et la vie interieure*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», X, 1902;

-*Etude d'histoire et psychologie du mysticisme*, Paris, Alcan, 1908;

-*La psychologie de Stendhal*, Paris, Alcan, 1918;

-*Varieties of Aesthetic Experience in the problem of Aesthetic*, in AA.VV., *L'ideal chretien du sage antique au citoyen moderne*, Paris, Colin, 1921;

-*L'analyse psychologique de la fonction linguistique*, Oxford, Clarendon Press, 1922;

-*La religion et la foi*, Paris, Alcan, 1922;

-*Le langage et la pensée*, Paris, Alcan, 1930 (volume nel piano del *Traité de psychologie* a cura di DUMAS ma pubblicato autonomamente per quanto riguarda la veste editoriale);

- *L'enfant et la langage*, Paris, Alcan, 1934 (vedi nota sopra);

Inoltre i seguenti contributi al *Nouveau Traité de psychologie* di G. Dumas (Paris, Alcan):

-*L'association des idées*, vol. IV, 1934, pp. 137-160;

-*La croyance*, vol. V, pp. 185-198;

-*Le langage*, ivi, pp. 143-184;

-*Les souvenirs*, ivi, pp. 305-404;

-*Les sentiments esthétiques et la génie*, in G. DUMAS, *Nouveau traité de psychologie, tome VI*, Paris, P.U.F., 1937.

Sul pensiero estetico di H. DELACROIX si veda:

-D. FORMAGGIO, *Arte e tecnica*, in «Vita giovanile», I, n. 3, 1938;

- D. FORMAGGIO, *Delacroix di fronte al problema dell'arte*, in «Corrente di vita giovanile», II, n. 21, 1939;

- P. FOULQUIE, *La psychologie contemporaine*, Paris, 1951.

A partire dal libro di Feldman si usa situare l'opera di ALAIN (1868-1951), pseudonimo di Emile CHARTIER, nell'ambito della cultura positivista, anche se, in verità, i suoi lavori risentono di molti e diversi intussi, in primo luogo cartesiani e romantici. Malgrado ciò ALAIN non è un eclettico ma un pensatore che, nell'incapacità culturale di costruire un compiuto si-

stema, non rinuncia ad una profonda unità, che percorre tutta la sua foltissima produzione scientifica. Coetaneo di Gide, Valéry e Claudel (con i quali ha non pochi punti di contatto) è anche un grande maestro di intere generazioni di filosofi: Sartre, Merleau-Ponty e Dufrenne lo ebbero professore al liceo Henri IV di Parigi. Ma l'affetto e l'ammirazione per questo grande insegnante (e, forse, grande filosofo o meglio 'scrittore etico', 'saggista' nel senso nobile di Montaigne) si sono concretizzati nella pubblicazione, dal 1954 al 1972, di 32 numeri del «Bulletin de l'Association des amis d'Alain», fondamentali per gli studi che contengono sul suo pensiero. Nel gennaio 1966 è stato anche pubblicato il primo Annale dell'Association des Amis d'Alain.

Per la bibliografia dei suoi numerosissimi lavori si veda:

- S. DEWIT, *Alain, essai de bibliographie 1893-juin 1961*: Bruxelles, Commission belge de bibliographie. 1961;
- G. WITTOUK, *Bibliografia cronologica delle opere di Alain*, in ALAIN, *Cento e un ragionamenti*, a cura di S. Solmi, Torino, Einaudi, 1975;

La bibliografia di Alain presenta in verità non poche difficoltà di compilazione. Egli infatti è autore di numerosi e brevissimi *propos* che, pubblicati in rivista, vanno poi a far parte di uno o, più spesso, di più libri. I *propos* sono stati infatti radunati più volte ed in modo diverso, cosicché molte opere sono fra loro simili ma nessuna è identica. Inoltre molti lavori di Alain sono pubblicati con il vero nome, Chartier, o con un altro pseudonimo (CRITON) e riguardano disparatissimi campi (filosofia, estetica, pedagogia, politica, religione, storia). Di questa gran mole di scritti faremo una scelta «critica» privilegiando, ovviamente, quelli di estetica.

Degli scritti di ALAIN signaleremo qui la data della prima edizione avvertendo che, per ciascuno di loro, sono state pubblicate diverse edizioni. Numerosissime sono inoltre le antologie, fra le quali:

- Propos*, a cura di A. Maurois, Paris, Gallimard, 1956;
- Morceaux Choisis*, Paris, Gallimard, 1960;
- Les passions et la sagesse*, Paris, Gallimard, 1960;
- Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1961;
- L'autre*, Lyon, 1963;

- Les propos*, a cura di J. Miquel, Paris, Ed. de la pensée moderne, 1967;
- *Propos II*, Gallimard, 1970;
- Cento e un ragionamenti*, a cura di S. Solmi, Torino, Einaudi, 1975;

Inoltre:

- Salut et fraternité. Alain et R. Rolland*, lettere e testi presentati da H. Pe-I tit, Paris, Michel, 1968;
- Humanités*, a cura di L. Savin, Paris, P.U.F., 1960 (contiene testi e articoli, pubblicati dal 1932 al 1949);
- Portraits de famille*, Paris, Mercure de France, 1961 (è una raccolta di scritti autobiografici);
- G. GONTIER, *Alain à la guerre*, préface di A. Maurois, Paris, Mercure de France, 1968 (contiene numerose lettere inedite di Alain).

Veniamo ora ai lavori «originari» di ALAIN

- *Sur la mémoire*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», VI, nn. 1-2-3, 1898;
- *Valeur morale de la joie*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», VII, settembre 1899, pp. 759-64;
- Le problème de la perception*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», VIII novembre 1900, pp. 745-54;
- *Spinoza*, Paris, Delaplane, 1901;
- *Sur les perceptions du taucher*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», X, luglio 1902, pp. 409-21;
- *Propos d'un Normand*, in «D'épêche de Rouen et de Normandie» dal 6 febbraio 1906 al 1 settembre 1914; sono 3098 e sono stati ripresi in moltissime opere di Alain stesso, praticamente in tutte le varie raccolte di *Propos* fra cui *Mars ou la guerre jugée* pubblicato nel citato *Les Passions et la sagesse*;
- *Sistema delle arti*, a cura di B. del Fabbro, Milano, 1948 (scritto nel 1917, pubblicato in Francia nel 1931);
- Propos sur l'esthétique*, Paris, P.U.F., 1959;
- Propos sur le christianisme*, Paris, Rieder, 1924;
- Eléments d'une doctrine radicale*, Paris, Gallimard, 1925;
- Propos sur le bonheur*, Nimes, Fabre, 1925;
- Sentiments, passions et signes*, Paris, Lesage, 1926;

- Le citoyen contre lespouvoirs*, Paris, Sagittaire, 1926;
- Esquisse de l'homme*, Paris, Helleu et Sergent, 1927;
- Etude sur Descartes*, in R. DESCARTES, *Discours de la-méthode*, Paris, Crès, 1927;
- Les sentiments familiaux*, Paris, 1927;
- *Opinions sourdes*, in «La revue des vivants», marzo 1928. n. 3;
- Sur le Traité des Passions*, in Spinoza, *Traité des passions*, Paris, Jonquieris, 1928;
- Reniarques sur l'Art de connaître les Autre et Sui*, in «La psychologie et la vie», III, gennaio 1929, pp. 3-10;
- *Venti lezioni sulle Belle arti*, a cura di D. Formaggio, Roma, Ateneo, 1953, (in Francia nel 1929);
- La conscience morale*, Paris, P.U.F., 1964 (corso tenuto al collegio Sevigné nel 1931);
- Entretiens au bord de la mer. Recherche de l'entendement*, Paris, Gallimard, 1931;
- Propos de littérature*, Paris, Hartmann, 1933;
- Le langage de J.S. Bach*, in «La revue musicale», dicembre 1932;
- Propos sur l'éducation*, Paris, Rieder, 1932;
- Propos de politique*, Paris, Rieder, 1934;
- *Les dieux*, Paris, Gallimard, 1934;
- En lisant Balzac*, Paris, Martinet, 1935;
- Histoire des mes pensées*, in *Les Arts et les dieux*, cit., p. 1-123;
- Les saisons de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1937;
- Préliminaire a l'esthétique*, Paris, Gallimard, 1939;
- Minerve ou de la sagesse*, Paris, Hartmann, 1939;
- Convulsions de force*, Paris, Gallimard, 1939;
- Echec de la force*, Paris, Gallimard, 1939;
- *Vues sur le théâtre*, in «La nouvelle revue française», dicembre 1940;
- En lisant Dickens*, Paris, Gallimard, 1945;
- Humanités*, Paris, Méridien, 1946;
- *Esthétique*, in «Mercure de France», CCCII, febbraio 1948, n. 1014, pp. 282-287;
- G. Sand, in «Mercure de France», CCCIII, agosto 1948, n. 1020;
- A trapers Balzac*, in «Mercure de France», CCCX, novembre

1950, n. 1047;

- *Les difficultés de la phénoménologie de Hegel*, in «*Mercure de France*», nn.1009 e 1011, 1947;

- *Préface a toute sociologie*, in «*Les lettres nouvelles*», IV, giugno 1956;

- *Difficultés de Kierkegaard*, in «*La table ronde*», novembre 1955;

- *Imagination in the Novel*, in AA.VV., *The Dickens Critics*, New York, 1961, pp.171-79;

- *Cahiers de Lorient*, Paris, Gallimard, 1964;

- *Le roi Pot. Cronique de l'autre regne*, Paris, Gallimard, 1959;

- *Etudes*, Paris, Gallimard, 1968.

Può essere utile infine elencare gli scritti inediti o difficilmente reperibili contenuti nella citata antologia *Les arts et les dieux*:

- *Entretiens chez le sculpteur* (1934); *La visite au musicien* (1921); *Lettres au Docteur Mondor* (1923); *Stendhal* (1934); *Preliminaires à la mythologie* (1932); *Les dieux* (1933).

Ricordiamo poi i «commentari» di Alain alle opere di un artista a lui molto vicino, VALÉRY:

- *La jeune Parque*, Paris, Gallimard, 1954;

- *Charmes*, Paris, Gallimard, 1964.

Molto interessanti anche le lettere e l'epistolario di Alain, in gran parte pubblicato nei vari numeri del «*Bulletin*», che rimane la fonte primaria per qualsiasi studio sul suo pensiero. In altre sedi sono stati però pubblicati:

- *Correspondance avec Péguy*, in «*Estuaries*», n. 3, pp. 4-16;

- *Polemique avec G. Bernanos*, in «*Dépêche de Rouen et de Normandie*», 1913, su questa polemica si veda anche:

- P. SENART, *Bernanos et Alain*, in «*La table ronde*», n. 164, settembre 1961, pp. 99-104.

Su ALAIN è necessario in primo luogo vedere le introduzioni alle citate raccolte di *Propos* e tutti i bollettini degli amici di Alain. Ricordiamo inoltre, fra i vari scritti a lui dedicati:

- AA.VV., *Hommage à Alain*, numero speciale del «*Mercure de France*», n. 1060, dicembre 1951;

- AA.VV., *Hommage à Alain*, numero speciale della «*Nouvelle Revue française*», settembre 1952 (con articoli di Paci, Solmi,

Canguilhem, ecc.);

- P. FOULQUIE', *Alain*, Paris, 1952;
- G. CANGUILHEM, *Réflexions sur la critique artistique selon Alain*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», n. 1, 1952, pp. 171-186;
- H. MONDOR, *Alain*, Paris, Gallimard, 1953;
- D. FORMAGGIO, *L'estetica di Alain*, in *Alain, Venti lezioni sulle Belle Arti*, Roma, 1953;
- L. EMERY, *Piccola Morena*, Bologna, Cappelli, 1958;
- C. CARBONARA, *L'arte e le arti secondo Alain*, Napoli, Libreria scientifica, 1959;
- G. BENEZE, *Généreux Alain*, Paris, P.U.F., 1962;
- A. MAUROIS, *Alain*, Paris, Gallimard, 1963;
- B. HALDA, *Alain*, Paris, P.U.F., 1965;
- G. PASCAL, *L'idée de philosophie chez Alain*, Paris, Bordes, 1970;
- G. HYPPOLITE, *Figures de la pensée philosophiques*, Paris, P.U.F., 1971, pp. 513-564;
- S. SOLMI, *Il pensiero di Alain*, Pisa, Nistri-Lischi, 1976;

Molto vicino al pensiero del coetaneo ALAIN è, per alcuni tratti, il poeta Paul VALERY (1871-1945), negatore della scientificità dell'estetica ma autore al II Congresso Internazionale di Estetica e Scienza dell'arte di Parigi nel 1936, dell'importantissimo discorso sull'estetica e, suo malgrado, autore di saggi sull'arte che si può definire soltanto estetici.

Come la sua opera poetica anche quella saggistica è racchiusa in poche centinaia di dense (e bellissime a volte) pagine, facilmente consultabili in

- *Ouvres*, 2 volumi, Paris, Gallimard, 1957 (Collezione «La Pleiade»).

In particolare, le seguenti singole opere interessano in modo specifico il nostro discorso (elencate in ordine di creazione):

- *Variétés* (vari volumi di scritti di date diverse; è qui contenuto l'importantissimo *Introduction à la méthode de Leonardo de Vinci* (del 1894, con le successive integrazioni) (trad. it. parziale, *Varietà*, Milano, Rizzoli, 1971);
- *Monsieur Teste* (1926-27) (tr.it. Milano, Saggiatore, 1980)
- *Dialogues*:

- *Eupalinos ou l'Architecte* (1921);
- *L'ame et la danse* (1921-23);
- *L'idée fixe ou deux hommes à la mer* (1932);
- *Dialogue de l'arbre* (1943);
- *Mon Faust (Ebauches)* (1944);
- *Regards sur le monde actuel et autres essais* (1931-1945);
- *Pieces sur l'art* (1931-34) (tr.it., Milano, Guanda, 1984);
- *Mauvaises pensées et autres* (1941-42);
- *Histoire brisées* (1950).

Per una completa bibliografia su Valéry si veda la citata edizione delle *Oeuvres* e inoltre:

- R. DAVIS-R. SIMONSON, *Bibliographie de Paul Valéry (1895-1925)*, Paris, 1926;
- H. TALVART, *Bibliographie de P. Valéry*, in «La fiche bibliographique française», nn. 386-395 e 402-403;
- G. KARAIKAKIS, *Bibliographie des œuvres de P. Valéry de 1889 à 1965*, Paris, Blazot, 1976;
- H.P. THIEME, *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930*, Paris, Droz, 1933;
- S. DREHER-M. ROLLI, *Bibliographie de la littérature française 1930-39*, Paris, Droz, 1948.

Dei vari scritti su Valéry segnaliamo quelli che riguardano in particolare il suo pensiero sull'arte.

Molti i volumi interamente a lui dedicati:

- T. BOSANQUET, *Paul Valéry*, London, Hogarth Press, 1933;
- A. MAUROIS, *Introduction à la méthode de P. Valéry*, Paris, Cahiers libres, 1933;
- E. GOUIRAN, *Valéry et le problème de la création poétique*, Cordoba, 1934;
- R.P. GILLET, *Valéry et la métaphysique*, Paris, Flammarion, 1935;
- J. de LATOUR, *Examen de P. Valéry*, Paris, Gallimard, 1935;
- S. DRESDEN, *L'artiste et l'absolu: P. Valéry et M. Proust*, Assen, Van Gorcum, 1941;
- E. RIDEAU, *Introduction à la pensée de P. Valéry*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1944;
- J.H. PARIZE, *Essais sur la pensée et l'art de P. Valéry*,

- Bruxelles, Masse, 1946;
- A. GIDE, *P. Valéry*, Paris, Domat, 1947;
 - R.A. PELMONT, *Valéry et les Beaux Arts*, Harvard University Press, Cambridge, 1949;
 - M. BEMOL, *P. Valéry*, Paris, 1949;
 - W.P. ROMAIN, *P. Valéry, le poème, la pensée*, Paris, Globe, 1951;
 - M. BEMOL, *Variations sur Valery*, Sarrebruch, 1952;
 - M. DOISY, *P. Valéry: intelligence et poésie*, Paris, Le Cercle du livre, 1952;
 - E. SEWELL, *P. Valéry. The Mind in the Mirror*, New Haven, 1952;
 - J. HYTIER, *La poétique de Valery*, Paris, Colin, 1953;
 - F.E. SUTCLIFFE, *La pensée de Valéry*, Paris, Nizet, 1955;
 - J. CHARPIER, *P. Valéry*, Paris, Seghers, 1956;
 - L. J. CAIN, *Trois essais sur Valery*, Paris, Gallimard, 1958;
 - A. BERNE-JOFFROY, *P. Valéry*, Paris, Gallimard, 1960;
 - M. BEMOL, *La méthode critique de P. Valéry*, Paris, Nizet, 1960;
 - E. GAEDE, *Nietzsche et Valéry: essai sur la comédie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1962;
 - F. PIRE, *La tentation du sensible chez P. Valéry*, Paris, Renaissance du livre, 1964;
 - C.M. CROW, *Valéry: Consciousness and Nature*, London, Cambridge UP, 1972;
 - R. VIRTANEN, *L'imagerie scientifique de Valéry*, Paris, Vrin, 1975;
 - I. GHEORGE, *Les images du poète et de la poésie dans l'œuvre de Valery*, Paris, Minard, 1977.

E' inoltre utile consultare i seguenti testi che dedicano alcune loro parti al pensiero di Valéry e che possono, a vario titolo, essere utili per comprendere vari aspetti dell'estetica francese nei suoi rapporti con Valéry:

- S. SOLMI, *La salute di Montaigne e altri saggi*, Firenze, Le Monnier, 1942;
- J. WAHL, *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calman-Lévy, 1948;
- K. GILBERT, *Aesthetics studies: architecture and poetry*,

Durham, Duke University Press, 1952;

- J.G. KRAFFT, *Essai sur l'esthétique de la prose*, prefata de Ch. Lalo, Paris, Vrin, 1952;

- P. GINESTIER, *La poète et la machine*, Paris, Nizet, 1954.

- E. PACI, *Relazioni e significati*, Milano, Lampugnani-Nigri, 1966.

Interessante anche notare l'attenzione nei confronti di Valéry (anche se spesso polemica) da parte di Julien BENDA, autore di *Bélphégor*, feroce libretto anti-bergsoniano, ed interessante figura dell'estetica francese. Si vedano:

- J. BENDA, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945;

- J. BENDA, *Du poétique*, Genève-Paris, Trois collines, 1946;

Sul concetto di ispirazione in Valéry è anche interessante vedere:

- M. DUFRENNE, *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963.

Numerosi anche i saggi o i contributi critici in varie riviste:

- T.S. ELIOT, *A brief Introduction to the Method of P. Valéry*, in P. Valéry, *The serpent*, London, Cobden, 1924;

- M. BEMOL, *Goethe et Valéry*, in «Revue de littérature comparée», luglio-settembre 1947;

- M. BEMOL, *P. Valéry et l'esthétique*, in «Revue d'esthétique», I, n. 4, ottobre-dicembre 1948;

- M. BEMOL, *P. Valéry et la critique littéraire*, in «Revue d'esthétique», VII, n. 4, ottobre-dicembre 1954, pp. 366-77;

- M. BEMOL, *La représentation imagée de l'esprit et l'expression de l'inexprimable*, in «Revue d'esthétique», XV, n. 2, aprile-giugno 1962, pp. 139-65;

- L. AGUETTANT, *Les dialogues de P. Valéry*, in «La revue critique des idées et des livres», 25 agosto 1923;

- H. MASSIS, *P. Valéry et sapensée*, in «La Roseau d'or», 1926;

-J. PREVOST, *La pensée de P. Valéry*, in «Cahiers du Capricorne», n. 6, 1926;

- H. BREMOND, *Pascal et Valéry*, in «Revue de France», dic. 1928;

- A. TILGHER, *L'esthétique de P. Valéry*, in «Grande Revue», ott. 1932;

- J. WAHL, *Sur la pensée de P. Valéry*, in «Nouvelle Revue Française», settembre 1933;
- C. ESTEVE, *Le «moi» selon Proust, Valéry et Gide*, in «Cahiers du Sud», febbraio 1939;
- L. LAVELLE, *La philosophie et l'intellectualisme de P. Valéry*, in «Le Temps», 24 febbraio 1942;
- E. NOULET, *Bergson et Valéry*, in «Lettres françaises», gennaio 1942;
- J. HIPPOLYTE, *Notes sur P. Valéry et la crise de la conscience*, in «La vie intellectuelle», marzo 1946;
- J. BENDA, *Le cas Valéry*, in «Fontaine», maggio 1947;
- B. CROCE, *P. Valéry e Goethe*, in «Quaderni della Critica», novembre 1949;
- B. CROCE, *L'estetica di Valéry*, in «Lo spettatore italiano», ottobre 1950;
- M. PASTOREAU, *Des influences dans la poésie surréaliste de Breton*, in AA.VV., *Breton*, Paris, 1950;
- M. BEMOL, *La méthode dans les sciences selon Valéry*, in «Biologica», gennaio 1952;
- F.L. SUTCLIFFE, *Hegel et Valéry*, in «French studies», gennaio 1952;
- T.W. ADORNO, *Der Artist als Statthalter. Zu Valéry's Degas Buch*, in «Merkur», novembre 1953 (tr. it. in *Note per la letteratura*, I, Torino, Einaudi, 1979);
- R. HUYGHE, *Leonard de Vinci et P. Valéry*, in «Gazette des Beaux Arts», ottobre 1953;
- R. MEYER, *Descartes, Valéry, Husserl*, in «Hamburger Akademische Rundschau», n. 3, 1958;
- F. MEYER, *La métaphysique de P. Valéry*, in «Cahiers du Sud», gennaio 1958.

Interessante l'analisi di A.T. TYMINIECKA, *Esquisse de phénoménologie de l'interiorité créatrice illustrée par les textes poétiques de P. Valéry*, Paris Louvain, 1972.

Si veda infine:

- V. SOMENZI, *Arte e conoscenza in P. Valéry*, in «Sigma», n. 2, 1948;
- F. FOSCA, *De Diderot à Valéry. les écrivains et les arts visuels*, Paris, Michel, 1960.

Henri FOCILLON (1881-1943) fu professore di Storia dell'arte medievale alla Sorbona e si occupò di estetica solo marginalmente, anche se con risultati di primissimo piano. La sua produzione è infatti interamente dedicata alla storia dell'arte, sia con biografie di artisti (Cellini, Raffaello, Hokusai, Rembrandt, Piranesi, Piero della Francesca, artisti dell'arte buddista) sia con grandi e penetranti sintesi dell'arte medievale sia con saggi sulla pittura dell'Ottocento e del Novecento. Il suo unico vero e proprio lavoro di estetica è:

- *Vie des formes*, Paris, Leroux, 1934 (tr. it., Milano, 1945).

Può essere utile, anche se si occupa di storia dell'arte, e in particolare delle «arti minori», il volume *Technique et sentiment*, Paris, Laurens, 1919.

Sulla sua vasta opera di storico dell'arte si veda la completa bibliografia di L.GRODECKI, *Bibliographie d'Henri Focillon*, New Haven - London, Yale University Press, 1963.

Sul suo pensiero estetico si veda:

- H. LAURENT, *Un grand théoricien de l'art: H. Focillon*, in «Accadémie royale de Belgique - Annales», XXIII, 1940, pp. 71-84;

- A. LABARTHE, *H. Focillon*, in «La France libre», V, marzo 1943, pp. 321-22;

- I. MARITAIN, *H. Focillon, in memoriam*, in «Renaissance» gennaio-marzo 1943, pp. 5-6;

- G. OPRESCU, *Un grand historien de l'art amis des Roumains: H. Focillon*, Bucarest, Imprimerie Nationale, 1944;

- Numero interamente dedicato a FOCILLON della «Gazette des Beaux-Arts», XXVI, 1944 (apparsa però, a causa della guerra, nel 1947);

- P. LAVEDAU, *Focillon Henri, francese, grande storico dell'arte*, in «Phoebus», 1946, 1, 1, pp. 35-6;

- V. MARIANI, *H. Focillon e l'arte del suo tempo*, in «L'Italia che scrive», giugno 1957, pp. 106-8;

- D. FORMAGGIO, *Studi di estetica*, Milano, Renon, 1962, pp. 278-281;

- E. CASTELNUOVO, *Prefazione*, a H. Focillon, *Scultura e pittura romanica in Francia*, Torino, Linaudi, 1972, p. XV-XX VI;

Sulla *Vie des formes* in particolare:

- N. VOROBIOV, *Zur Neubegründung des Formalismus*, in «Kritische Berichte» V, 1932-33, pp. 40-65;
- G. PAULSSON, *Konsthistoriens Föremal*, Uppsala, 1943, pp. 49 sg.

Per gli influssi di Focillon sulla critica strutturalista si veda:

- A. EMILIANI, *Nota al lettore*, in H. Focillon, *Grandi maestri dell'incisione*, Bologna, 1965;
- A. CHASTEL, *Focillon oggi*, ivi;
- M. CALVESI, *Saggio introduttivo* a H. Focillon, *Piranesi*, Bologna, 1968;

Si veda anche il necrologio di G. Kubler, in «College Art Journal», IV, 1945, pp. 71-74.

Una delle maggiori figure dell'estetica francese del Novecento è senz'altro Raymond BAYER (1898-1959), fondatore della «Revue d'esthétique» e principale teorizzatore del «realismo operativo» come metodo per l'estetica scientifica.

E' autore di numerose opere:

- *L'esthétique de la grâce*, 2 vol., Paris, Alcan, 1934;
- *Leonard de Vinci*, Paris, Alcan, 1934;
- *Essais sur la méthode en esthétique*, Paris, Flammarion, 1953;
- *Epistémologie et logique depuis Kant jusqu'à nos jours*, Paris, P.U.F., 1954;
- *Traité d'esthétique* Paris, Colin, 1956;
- *Histoire de l'esthétique*, Paris, Colin, 1961;
- *L'esthétique mondiale au XX siècle*, Paris, P.U.F., 1961;
- *Entretiens sur l'art abstrait*, Genève, Cailler, 1965.

Per una bibliografia completa degli scritti di BAYER si veda:

- U. ECO, *Rendiconto bibliografico su R. Bayer* in «Filosofia», n. 4, 1954;
- *Hommage a R. Bayer* - «Revue d'esthétique», n. 2, 1960. Fra i vari articoli di BAYER ricordiamo:
- *La méthode esthétique objective et l'investigation psycho/ogique*, in «Actes du VIII Congrès international de Philosophie», Prague;
- *La grâce et les arts*, in «Annales de l'Université de Paris», gennaio-febbraio 1935;

- *La signification psychologique des modalités du beau*, in «Journal de psychologie», n. 1, 1935;
- *La sensibilité esthétique*, in AA.VV., *La sensibilité*, Paris, Alcan, 1938;
- *Portrait psychologique de l'adolescent*, in AA.VV., *L'enseignement technique*, Paris, 1941;
- *Le problème des élites*, in «Revue de l'enseignement technique», giugno-luglio 1941;
- *La récente psychologie de Piaget*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», n. 1, 1941;
- *Etude sur la récente esthétique de Ch. Lalo*, in «Revue philosophique», 134, luglio-settembre 1944, pp. 270-280;
- *Observation liminaire sur la filmologie*, prefazione a G. COHEN-SEAT, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, P.U.F., 1946;
- *Le cinéma et les études humaines*, in «Revue internationale de filmologie», luglio-agosto 1947;
- *De la nature de l'humor*, in «Revue d'esthétique», ottobre-dicembre 1948,
- *Esthétique et dialectique*, in «Dialectica», 1948;
- *L'âge des valeurs*, in «Revue d'esthétique», ottobre-dicembre 1949;
- *L'emotion tragique*, in «Actes du I Congrès international de philosophie de Mendoza», 1949;
- *La farce et la pensée judiciaire*, in «Revue d'esthétique», luglio-dicembre 1950;
- *L'esthétique française d'aujourd'hui*, in *Activité philosophique contemporaine en France et aux Etats-Unis*, a cura di M. Farber, Paris, P.U.F., 1950;
- *La musique italienne de la Renaissance*, in AA.VV., *Pensée humaniste et tradition chrétienne aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1950;
- *L'esthétique en France de 1938 au 1948*, in «Actualités scientifiques industrielles», 1950;
- *Merleau-Ponty's Existentialism*, in «The University of Buffalo Studies», vol. 19, n. 3, settembre 1951;
- *Les idées directrices de l'esthétique d'E. Souriau et l'instauration philosophique*, in AA.VV., *Melanges Souriau*, Paris, Nizet, 1952;

- *La lumière de Leonard*, in «Les nouvelles littéraires», aprile 1952;
- *Essence du rythme*, in «Revue d'esthétique», ottobre-dicembre 1953;
- *La méthode socio-esthétique de Ch. Lalo*, in «Revue d'esthétique», aprile-giugno 1953;
- *Intention spirituelle et intention formelle dans l'art abstrait*, in «L'age nouveau», n.91, marzo 1955;
- *De l'art primitif à l'art classique*, in AA.VV., *Melanges Jamati*, Paris, C.N.R.S., 1956;
- *Principes d'une esthétique radiophonique*, in «Cahiers d'études radiophoniques», n. 13, 1957;
- L'evoluzione de l'intelligence et les formes modernes de la dialectique, in «Dialectica», XI, nn. 3-4, ottobre-dicembre 1957;
- *Structure du drame*, in «Revue d'esthétique», n. 1, 1960;
- *Une profession de foi philosophique*, in «Revue d'esthétique», n. 2, 1960.

Fra le recensioni scritte da BAYER segnaliamo quelle ai seguenti volumi:

- E. SOURIAU, *La correspondance des arts*, in «Revue d'esthétique», n. 2, aprile-giugno 1948, pp. 212-16;
- P. SERVIEN, *Science et poésie*, in «Revue d'esthétique», n. 4, ottobre-dicembre 1949, pp. 447-8;
- G. BRELET, *Esthétique et création musicale*, in «Revue d'esthétique», n. 4, ott.-dic. 1952, pp. 441-443.

Fra gli scritti su BAYER ricordiamo (oltre al già citato numero della «Revue d'esthétique» a lui integralmente dedicato con contributi di Souriau, Dufrenne, Jamati, ecc.):

- P. GINESTIER, Recensione a *Essais sur la méthode en esthétique*, in «Revue d'esthétique», VII, aprile-giugno 1954, pp. 2 14-16;
- P. GINESTIER, Recensione al *Traité d'esthétique*, in «Revue d'esthétique», IX, ottobre-dicembre 1956, pp. 437-40;
- U. ECO, *L'estetica di Bayer: la cosa e il linguaggio* (1960) in U. ECO, *La definizione dell'arte*, Milano, Garzanti, 1978, pp. 79-101;
- P. GINESTIER, *Raymond Bayer*, in «Giornale di Metafisica», 1960, pp. 42-49;

- M. PERIGORD, *Autour d'une philosophie con temporaine: le message de R. Bayer*, in «Les Etudes philosophiques», 1960.

Vicina, almeno nelle linee generali, all'estetica di Bayer è la complessa opera di Etienne SOURIAU (1892-1979) ,uno fra i maggiori estetologi della Francia contemporanea. Cattedratico di estetica alla Sorbonne per moltissimi anni può essere considerato uno dei «padri spirituali» dell'attuale generazione di studiosi di estetica in Francia, indipendentemente dalle varie strade teoretiche che ciascuno di essi ha poi seguito.

Per una sua bibliografia, limitata tuttavia al 1952 e quindi molto parziale, si veda:

- AA.VV., *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à E. Souriau par ses collègues, ses amis et ses disciples*, Paris, Nizet, 1952.

Una bibliografia quasi completa nel numero della «Revue d'esthétique» dal titolo *L'art instaurateur* dedicatagli in occasione della morte (1980, nn. 3-4).

Le sue opere, che non sono tutte dedicate all'estetica e che risentono, per la prima volta in modo esplicito, di una lettura dei testi husserliani (anche se filtrati e a volte contestati) sono le seguenti:

- *L'abstraction sentimentale*, Paris, Hachette, 1925;
- *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Alcan, 1925;
- *L'avenir de l'esthétique*, Paris, P.U.F., 1929;
- *A voir une âme*, Paris, Belles Lettres, 1939;
- *L'instauration philosophique*, Paris, P.U.F., 1939;
- *Les différents modes d'existence*, Paris, P.U.F., 1943;
- *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947;
- *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950;
- *L'ombre de Dieu*, Paris, P.U.F., 1955;
- *Les catégories esthétiques*, Paris, C.D.U., 1959 (dispense univ.);
- *La condition humaine vue à tra vers l'art*, Paris, S.E.D.E.S., 1965 (o in dispense universitaire: C.D.U., 1955);
- *Le sens artistique des animaux*, Paris, Hachette, 1965;
- *Les structures maîtresses de l'oeuvre d'art*, Paris, S.E.D.E.S.,

1965;

- *Clefs pour l'esthétique*, Paris, Seghers, 1970;

- *La couronne d'herbes*, Paris, U.G.E., 1975.

Numerosi anche gli articoli e i saggi di E. SOURIAU. Segnaliamo:

- *Réflexions sur l'art du livre*, in «*Mercure de France*», 15 agosto 1926;

- *L'identite*, in «*Etudes philosophiques*», novembre 1926 (Souriau inizia infatti la sua attività universitaria nelle sedi di Aix e di Lione, che pubblicano appunto questa rivista);

- *L'algorithme musical*, in «*Revue philosophique*», settembre 1927;

- *Le rêve et l'action*, in «*La psychologie et la vie*», maggio 1928;

- *L'effort*, in «*La psychologie et la vie*», agosto 1928;

- *Philosophie des procédés artistiques*, cinque articoli sulla «*Revue des Cours et Conférences*» dal 15 dicembre 1928 al 28 febbraio 1929 dedicati alla musica (15 dic.), all'arabesco (30 dic.), ai vasi, templi e giardini (15 genn. 1929), alla scultura, disegno e pittura (30 gennaio) ed alla poesia (15 e 28 febbraio).

- *Le repos*, in «*La psychologie et la vie*», ottobre 1929;

- *La construction de moi*, in «*Etudes Philosophiques*», maggio 1930;

- *L'art de vivre*, sei articoli sulla «*Revue des Cours et Conférences*», dedicati a stile ed azioni (28 febbraio 1930), alla giornata (15 marzo), alla lucidità (15 aprile), alla personalità (15 giugno), alla componente drammatica della vita (30 gennaio e 15 febbraio 1931), ed al contrappunto di anime (15 marzo 1931).

- *L'art et la pensée*, in «*Revue de l'Université de Lyon*», dic. 1932;

- *Art et vérité*, in «*Revue philosophique*», gennaio 1933;

- *Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen französischen Aesthetik*, in «*Zeitschrift für Aesthetik*», gennaio 1934;

- *Spissitudo spiritualis*, in «*Recherches philosophiques*», vol. III, 1934;

- *L'idée d'art pur*, in «*Revue d'art et esthétique*», giugno 1936;

- *Le hasard*, in «*Revue française du Brésil*», agosto 1936;

- *L'art et l'existence*, in «*Actes du Congrès international*

- d'esthétique», Paris, 1936;
- *Sur la portée cosmologique du théoreme de Bernouilli*, in «Actes du Congrès international de philosophie», 1936;
 - *Nature et limites des contributions positives de l'esthétique à la filmologie*, in «Revue internationale de filmologie», agosto 1947;
 - *Le risible et le comique*, in «Journal de psychologie», aprile 1948;
 - *L'art chez les animaux*, in «Revue d'esthétique», luglio-settembre 1948;
 - *L'art et la vie sociale*, in «Cahiers internationaux de sociologie», vol. V, 1948;
 - *La culture et le respect des cultures*, in «Etudes philosophiques», giugno 1948;
 - *Esthétique du comique et pédagogie du rire*, in «L'éducation nationale», 5, febbraio 1949;
 - *La nostalgie comme sentiment esthétique*, in «Revue d'esthétique», aprile-giugno 1949;
 - *L'humour surcontré*, in «Revue d'esthétique», luglio-dicembre 1950;
 - *Le cube et le sphere*, in AA.VV., *Architecture et dramaturgie*, Paris, 1950, pp. 63-83;
 - *Autorité humaine de la musique*, in «Poliphonie», 7° e 8° quaderno, 1950;
 - *La structure de l'univers filmique*, in «Revue internationale de filmologie», nn. 7-8, 1951;
 - *L'insertion temporelle de l'oeuvre d'art*, in «Journal de psychologie», gennaio-giugno 1951;
 - *Les humanités esthétiques*, in «Cahiers pédagogique», dic. 1951;
 - *Passée, present et avenir de l'esthétique industrielle*, in «Revue d'esthétique», luglio-dicembre 1951;
 - *Reflexions sur la notion d'hérédité*, in «Revue philosophique», aprile-giugno 1952;
 - *Filmologie et esthétique comparée*, in «Revue internationale de filmologie», aprile-giugno 1952;
 - *Esthétique et cryptographie*, in «Revue d'esthétique», gennaio-marzo 1953;

- *La place de C. Lalo dans l'esthétique contemporaine*, in «Revue d'esthétique», aprile-giugno J 953;
- *Les grand caracteres de l'Univers filmique*, in AA.VV. *L'univers filmique*. Paris, 1953, pp. 11-31;
- *Rythme et unanimité*, *ivi*, pp. 203-7;
- *Situation dramatique et participation collective*, in AA.VV., *Theatre et Collectivité*, Paris, 1953, pp. 54-67;
- *Art et philosophie*, in «Revue philosophique», 79, 1954;
- *Note sur le cheval dans l'art*, in «Revue d'esthétique», ott.-dic. 1955;
- *La problème de la notion mathématique de la musique*, in AA.VV., *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale offerts à P.-M. Masson*, Paris, 1955, t. I, pp. 53-60;
- *A general Methodology for the Scientific Study of Aesthetic Appreciation*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XIV, n. 1, settembre 1955;
- *Le mode de l'existence de l'oeuvre à faire*, in «Bulletin de la Société de philosophie», n. 1, 1956;
- *Paysages shakeasperiens et paysages racinicens*, in «Revue d'esthétique», gennaio-marzo 1960;
- *Objet et méthode de l'esthétique*, in «Bulletin de psychologie», n. 166, 1958;
- *J. Krafft*, in «Revue d'esthétique», n. 9, 1961;
- *L'art et les nombres*, in «Revue d'esthétique», luglio-dicembre 1961;
- *Le problème du beau dans la nature*, in «Bulletin de psychologie», XV, n. 210, 1962;
- *Artiste est-il remplaçable?*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXIII fall 1964, n. 1;
- *Sur l'esthétique des mots et de langages forgés*, in «Revue d'esthétique», n. 1, 1965;
- *Defense de l'orthographe française*, in «Revue d'esthétique», nn. 3-4, 1965;
- *Le sublime*, in «Revue d'esthétique», nn. 3-4, 1966;
- *Centenaire de B. Croce*, *ivi*;
- *Vingt ans d'esthétique*, in «Revue d'esthétique», n. 4, 1967;
- *Guastalla esthéticien*, in «Revue d'esthétique», n. 1, 1969;
- *Sur le béotisme*, in «Revue d'esthétique», n. 1, 1970;

- *Benn*, in «Revue d'esthétique», n. 2, 1970;
- *Sur une nouvelle forme de réalisme au théâtre*, in «Revue d'esthétique», n. 2, 1974;

Per mostrare la vastità degli interessi culturali di SOURIAU segnaliamo alcune fra le sue numerosissime prefazioni:

- C. BALLIF, *Introduction à la métonalité*, Paris. Richard-Masse. 1956;
- E. COSTERE, *Mort ou transfiguration de l'harmonie*, Paris, P.U. .F.. 1962;
- P. GINESTIER, *La théâtre contemporaine dans le monde*, Paris, P.U.F., 1961;
- F. POPPER, *Naissance de l'art cinétique*, Paris, Gauthier-Villars, 1967;
- G. PROUDHOMME, *La danse grecque antique*, Paris, CNRS, 1965;
- R. SIOHAN, *Horizons sonores*, Paris, Flammarion, 1956;

Ugualmente significative alcune sue recensioni, fra le quali quelle ai seguenti volumi:

- G. BRELET, *Esthétique et création musicale*, e B. DE SCHOLEZER, *In traduction a Bach*, in «Revue d'esthétique», n. 3, 1948;
- M. L'HOPITAL, *La notion d'artiste chez G. Sand*, in «Revue d'esthétique», n. 1, 1948.

Oltre al già citato *Mélanges offerts à E. Souriau* ed alle varie storie dell'estetica francese (cui va aggiunta la *Fenomenologia della tecnica artistica* di D. Formaggio, Parma, Pratiche, 1978) si veda sul pensiero di SOURIAU:

- L. de VITRY MANBREY, *La pensée cosmologique d'Etienne Souriau*, Paris, Klincksieck, 1974;

Inoltre:

- E. CONCHA, *El problema de l'arte en la estetica de E. Souriau*, in «Humanitas», dicembre 1959;
- C. DOLLO, *L'estetica comparata di E. Souriau: metodologia e linguistica generale*, in «Sophia», luglio-dicembre 1965, pp. 167-78;
- C. DOLLO, *Analisi esistenziale e sistema delle belle arti*, in «Sophia», 1966,; pp. 369-381;
- NGO TIENG-HIEN, *Sulla definizione dell'arte nell'estetica di*

- E. Souriau*, in «Rivista di estetica», maggio-agosto 1971, pp. 227-45;
- L. VITRY MANBREY, *L'ontologie de E. Souriau ou la condition pensante*, in «Revue philosophique», aprile-giugno 1979, pp. 161-87;
 - AA.VV., *L'art instaurateur* - «Revue d'esthétique», 1980. nn. 3-4.

Vicino ai problemi estetici di Souriau e Bayer è l'opera, molto attenta ai problemi della tecnica, di Pierre GUASTALLA:

- *Esthétique*, Paris, Vrin, 1925;
- *L'esthétique et l'art*, Paris, Vrin, 1928;
- *Essai sur Van Gogh*, Paris, Madame de Romilly, 1952;
- *Préface à une esthétique de la peinture contemporaine*, in «Revue d'Esthétique», n. 4, ottobre-dicembre 1956;
- *L'oeuvre et la réalité dans l'art plastique contemporaine*, in AA.VV., *Mélanges Jamati*, Paris, CNRS, 1956;
- *Vingt ans de gravure*, in «Revue d'esthétique», n. 1, 1969, pp. 1-5;

GUASTALLA era infatti un noto incisore. Sulla sua opera, estetica ed artistica, si veda:

- E. SOURIAU, *Guastalla esthéticien*, in «Revue d'esthétique», n. 1, 1969, pp. 7-12;
- A. FIORINI, *Guastalla peintre et graveur*, ivi, pp. 13-18.

L'ultima grande figura dell'estetica francese contemporanea è senza dubbio Mikel DUFRENNE (1910) che unisce agli insegnamenti dei veri propri estetologi (Bayer, Souriau e Alain) le tematiche della fenomenologia husserliana e francese (Merleau-Ponty e Sartre) tanto che può essere oggi considerato uno dei maggiori rappresentanti della cosiddetta «estetica fenomenologica». Queste le sue opere in volume:

- *Jaspers et la philosophie de l'existence* (in collaborazione con P. RICOEUR), Paris, Seuil, 1947;
- *La personnalité de base*, Paris, P.U.F., 1953;
- *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1953;
- *La notion d'a priori*, Paris, P.U.F., 1959;

- *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963 (la II edizione, del 1973, è preceduta da una nuova introduzione dal titolo *Pour une philosophie non théologique*);
- *Language and Philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, 1963;
- *Jalons*, La Hague, Nijhoff, 1966;
- *Esthétique et philosophie, tome I*, Paris, Klincksieck, 1967;
- *Pour l'homme*, Paris, Seuil, 1968;
- *Art et politique*, Paris, U.G.E., 1974;
- *Esthétique et philosophie, tome II*, Paris, Klincksieck, 1976;
- *Subversion-Perversion*, Paris, P.U.F., 1977;
- *L'inventaire des a priori - Recherche de l'originare*, Paris, Bourgois, 1981;
- *Esthétique et philosophie, tome III*, Paris, Klincksieck, 1981.

Numerosi anche i saggi di M. DUFRENNE fra cui (non citando quelli che si trovano già raccolti nei tre volumi di *Esthétique et philosophie* e in *Jalons*):

- *Existentialisme et phénoménologie*, in «Cahiers internationaux de sociologie», 1946, pp. 161-171;
- *Phénoménologie et sociologie*, in «Echanges sociologiques», 1947, pp. 75-86;
- *Histoire et historicité*, in «Cahiers internationaux de sociologie», 1948, pp. 98-118;
- *Philosophie et littérature*, in «Revue d'esthétique», 1948, n. 3, luglio-settembre, pp. 250-273;
- *Pour une sociologie du publique*, in «Cahiers internationaux de sociologie», 1949, pp. 101-112;
- *La mort de l'art*, in «Revue d'esthétique», n. 1, gennaio 1951, pp. 75-86;
- *Coup d'oeil sur l'anthropologie culturelle américaine*, in «Cahiers-internationaux de sociologie», 1952, pp. 26-46;
- *Brève note sur l'ontologie*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», n. 4, 1954, pp. 398-412;
- *Signification des 'a priori'*, in «Bulletin de la Société française de Philosophie», 1955 (n. 3 - giugno-settembre), pp. 97-132;
- *La psychologie de vastes ensembles et le problème de la personnalité de base*, in *Traité de sociologie*, a cura di G. Gurvitch, Paris, P.U.F., 1958-60, vol. II, pp. 387-401 (tr. it. Milano, 1967,

- pp. 557-77);
- *Le parti de l'homme*, in «Esprit», n. 1, 1959, pp. 113-24;
 - *La mort de Giraudoux n'aura pas lieu*, in «Revue d'esthétique», n. 1, gennaiomarzo 1963, pp. 8 1-6;
 - *L'inspiration*, in «Revue d'esthétique», n. 1, gennaio-marzo 1963, pp. 101-7;
 - *Le terre, les temples et le dieux*, in «Revue d'esthétique», n. 2, aprile-giugno 1963, pp. 203-10;
 - *Les a priori de l'imagination*, in *Surrealismo e simbolismo*, Archivio di filoso-, fia, Padova, CEDAM, 1965, pp. 5 3-63;
 - *Wittgenstein et la philosophie*, in «Les etudes philosophiques», 1965, pp. 28 1-306;
 - *Existentialism and existentialisms*, in «Philosophy and Phenomenological research», 1965-66, pp. 5 1-62;
 - *L'a priori comme monde*, in «Annales de l'Université de Paris», n. 1, gennaio-marzo 1966;
 - *Phénoménologie et critique littéraire*, in «Revue d'esthétique», n. 2, aprile-giugno 1966;
 - *Mito, scienza ed etica del sesso*, in AA.VV., *Problematica della sessualità*, Torino, 1966;
 - *La philosophie du neopositivisme*, in «Esprit», 1967, pp. 781-800;
 - *A priori et philosophie de la Nature*, in «Filosofia», 1967, pp. 723-36;
 - *L'anti-humanisme et le probleme de la mort*, in «Revue internationale de Philosophie», 1968, nn. 3-4, pp. 296-307;
 - *Phénoménologie et ontologie de l'art*, in AA.VV., *Les sciences humaine et l'oeuvre d'art*, Bruxelles, 1969;
 - *L'esthétique en 1913*, in AA.VV., *L'année 1913*, a cura di L. Brion Guerry, Paris, Klincksieck, 1971, II vol., pp. 25-62;
 - *Esthétique et structuralisme*, in AA.VV., *La philosophie contemporaine*, a cura di R. Klibansky, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 97-101;
 - *Aestetik der Abbildung*, in «Philosophische Perspektiven», 1972, pp. 103-120,
 - *On the phenomenology and semiology of art*, in AA.VV., *Phenomenology and Natural existence*, New York, University of New York Press, 1973;

- *Phénoménologie et esthétique*, in «Actes du Congrès de phénoménologie», Montreal, 1974;
- *Esthétique et science de l'art*, in AA.VV., *Tendances actuelles des Sciences humaines*, Paris, UNESCO-Mouton, 1975.

DUFRENNE è inoltre autore di numerose recensioni, in particolare sulla «Revue d'esthétique».

Inoltre è curatore, insieme a Dino Formaggio, di un importante volume:

- *Trattato di estetica*, Milano, Mondadori, 1982 (2 volumi).

In esso sono contenuti alcuni suoi personali contributi, che qui di seguito segnaliamo:

- *L'estetica francese nel XX secolo*, I, pp. 403-12;
- *Arte e natura*, II, pp. 25-48;
- *Arte e società*, II, pp. 49-71;
- *L'arte e le arti*, II, pp. 149-156.

Delle sue opere sono stati tradotti in italiano il primo volume della *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Roma, Lerici, 1969), *Le poétique (Il senso del poetico)*, Urbino, 4Venti, 1981), *Subversion/Perversion* (Milano, La Salamandra, 1979).

Numerosi i contributi critici sull'opera di Dufrenne. Si ricorda inoltre che il suo pensiero è stato oggetto di molte tesi di laurea non solo nei paesi europei ma anche negli Stati Uniti; segnaliamo quelle disponibili in microfilms:

- D.A. GORDON, *The Phenomenological Aesthetic of M. Dufrenne as a Critical Tool for Dramatic Literature* (Ph. D), The University of Iowa (Iowa), 1976;
- R.M. FEEZELL, *M. Dufrenne and the Ontological Question in Art* (Ph.D), State University of New York at Buffalo, 1977;
- R.A. BERG, *Towards a Phenomenological Aesthetic: a Critical Exposition of M. Dufrenne's Aesthetic Philosophy* (Ph. D), Purdue University (Indiana), 1978.

Una bibliografia orientativa sugli scritti di Dufrenne in:

- AA.VV., *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges Mikel Dufrenne*, Paris, U.G.E. (10/18), 1975. La prima parte di questo libro è dedicata a saggi sul pensiero di DUFRENNE con scritti di Lascault, Saison, Cauquelin, Brisson, Sansot, Clement, Dumery, Charles, Delhomme, Casey, Tertulian, Pascadi, Figurelli, Bovar (è strumento indispensabile per lo studio di Dufrenne).

Si veda inoltre:

- R. NATANSON, Recensione alla *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, in «Philosophy and Phenomenological Research», settembre 1954, pp. 140-2;
- J.C. PIGUET, *Esthétique et phénoménologie. A propos de M. Dufrenne*, in «KantStudien», n. 47, 1955-56;
- J. TAMINIAUX, *Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique*, in «Revue philosophique de Louvain», n. 55, 1957;
- A. de MURALT, *L'idée de phénoménologie*, Paris, P.U.F., 1958;
- J.C. PIGUET, *De l'esthétique à la phénoménologie*, La Haye, Nijhoff, 1959;
- H. SPIEGELBERG, *The Phenomenological Movement*, La Hague, Nijhoff, 1960, pp. 579-585;
- G. PIANA, Recensione a *La Notion d'a priori*, in «Il Pensiero», vol. V, n. 3, 1960;
- G. DE CRESCENZO, *Disegno di estetica*, Napoli, ESI, 1960, pp. 141-144;
- P. RICOEUR, *Philosophie, sentiment et poésie. La notion d'a priori selon M. Dufrenne*, in «Esprit», marzo 1961;
- E. LEVINAS, *A priori et subjectivité*, in «Revue de Métaphysique et de Morale», n. 4, ottobre-dicembre 1962;
- D. FORMAGGIO, *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina, 1962, pp. 264 sgg.;
- R. BARILLI, *Per un'estetica mondana*, Bologna, Mulino, 1964;
- M.J. BAUDINEI, *Esthétique et philosophie*, in «Revue d'esthétique», n. 3, 1969, pp. 330-3;
- A. DE PAZ, *Arte e politica*, in «Il Mulino», n. 242, 1975;
- A. MANESCO, *Arte e politica nell'ultimo Dufrenne*, Verona, Clued, 1976;
- A. MANESCO, *Il problema dell'oggetto estetico. Alcune note su M. Dufrenne*, in «il verri», n. 7, 1977;
- S. ZECCHI, *La fenomenologia dopo Husserl nella cultura contemporanea*, vol. II, Firenze, La Nuova Italia, 1978;
- D. FORMAGGIO, *Arte*, Milano, Mondadori, 1981 +3;
- D. FORMAGGIO, *M. Dufrenne, la Natura e il senso del poeti-*

co, in «Fenomenologia e scienze dell'uomo», n. 2, 1982, pp. 7-18;

- E. FRANZINI, *Natura e poesia. Su un inventano degli a priori di M. Dufrenne*, ivi, pp. 67-90;

In un ambito fenomenologico quella di Dufrenne è senz'altro, in Francia, l'unica estetica compiuta. Ciò non toglie che alcuni pensatori d'impostazione fenomenologica come SARTRE e MERLEAU-PONTY (e in un certo senso anche PICON e HUYGHE) abbiano offerto all'estetica validi contributi che non possono essere completamente scordati. La stessa opera di MERLEAU-PONTY, è, forse, un'estetica, sia pure nel senso generale (e kantiano) del termine; è comunque da questa estetica che prende le mosse lo stesso Dufrenne.

Dovremo quindi ricordare, di MERLEAU-PONTY (1908-1961), *la Phénoménologie de la perception* (Paris, 1945; tr. it. Milano, 1965), senza peraltro non accennare agli scritti più specifici sul problema dell'arte come:

- *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948 (tr. it., Milano, 1962);

- *Signes*, Paris, Gallimard, 1960, {tr. it., Milano, 1974);

- *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964;

Utili, del resto, anche la prima e l'ultima (incompiuta) opera di MERLEAU-PONTY.:

- *La structure du comportement*, Paris, P.U.F., 1942 (tr. it., Milano, 1963);

- *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964 (tr. it., Milano, 1969).

Per uno sguardo generale sul pensiero di MERLEAU-PONTY si veda:

- A. BONOMI, *Esistenza e struttura. Saggio su Merleau-Ponty*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Per quanto riguarda l'estetica di Merleau-Ponty si può invece consultare:

- E. FANIZZA, *L'estetica di Merleau-Ponty*, in «Aut-Aut», n. 2, 1961;

- E. KAELIN, *An existentialist Aesthetic. The theories of Sartre and Merleau-Ponty*, Madison, University of Winsconsin Press, 1962;

- X. TILLIETTE, *L'esthétique de Merleau-Ponty*, in «Rivista di

estetica», XIV, n.1, 1969;

- G .B. DE SANCTIS, *L'estetica di due fenomenologi: Levinas e Merleau-Ponty*, in «Rivista di studi crociani», IX, n. 1, gennaio-aprile 1972;

Ugualmente interessante per l'estetica il pensiero di Jean Paul SARTRE (1905-1980), che pure è molto lontano dall'ambiente universitario o comunque dalle tematiche trattate dall'estetica francese. Tuttavia, da buon allievo - da studente liceale - di Alain, le opere di Sartre sono molto ricche di spunti sull'arte e comunque interessate a problemi di fenomenologia dell'esperienza, in particolare immaginativa. In un certo senso anche *L'être et le néant* (Paris, Gallimard, 1943; tr. it. Milano, 1958) può essere utile ma ben più importanti, dal nostro punto di vista, sono:

- *L'imagination*, Paris, P.U.F., 1936 (tr. it., Milano, 1962);
- *Equisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1939 (tr. it., Milano, 1962);
- *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940 (tr. it., *Immagine e coscienza*, Torino, Einaudi, 1964);
- *Situations*, Paris, Gallimard, 1947;
- *Qu'est - ce - que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1947 (tr. it., Milano, 1976);
- *Situations II*, Paris, Gallimard, 1951;
- *Situations III*, Paris, Gallimard, 1952;
- *Saint Genet*, Paris, Gallimard, 1952 (tr. it., Milano, 1972);
- *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1953 (Milano, tr. it., 1964);
- *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960 (tr. it., Milano, 1963);
- *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1967 (tr. it., Milano, 1980);
- *L'idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1971 (tr. it., Milano, 1977).

Dei numerosi scritti critici su SARTRE, oltre il KAELIN (che contiene anche un'appendice dedicata alla fenomenologia dell'esperienza estetica di Dufrenne), vogliamo soltanto ricordare:

- G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Estetica ed etica in Sartre*, in

«Aut-Aut», nn. 5 1-52, 1959;

- O. BORELLO, *La psicanalisi esistenziale e il problema dell'arte in Sartre*, Napoli, 1962;

- F. FANIZZA, *Letteratura come filosofia*, Manduria, Lacaita, 1963;

- R. BARILLI, *Per un'estetica mondana*, Bologna, Mulino, 1964;

- A. MAUROIS, *De Gide à Sartre*, Paris, Perrin, 1965.

Per uno sguardo generale sul pensiero di Sartre ed una completa bibliografia si veda:

- M. CONTAT-M. RYBALKA, *Les écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970.

- S. MORAVIA, *Introduzione a Sartre*, Bari, Laterza, 1973;

In ambito fenomenologico, anche se solo in senso lato, possiamo considerare gli studi del critico letterario e storico della letteratura Gaetan PICON, di cui segnaliamo:

- *L'écrivain et son ombre*, Paris, 1952 (è senz'altro la sua opera più importante e comunque la più interessante per l'estetica);

- *Introduction a une esthétique de la littérature*, Paris, Gallimard, 1953;

- Le seguenti voci nella AA.VV., *Histoire des littératures*, Paris, 1956-58:

- *La littérature du XX siècle*;

- *La poésie au XIX siècle*;

- *Le réalisme*;

- *Le roman et la prose lyrique au XIX siècle*;

- *Le Romantisme*;

- *Le style de la nouvelle littérature*;

- *Le théâtre au XIX siècle*.

- *Culture et liberté*, in AA.VV., *Un siècle de radio et de télévision*, Paris, 1965, pp. 267-70;

- *Ingres*, Genève, Skira, 1967;

- *Lecture de Proust*, Paris, Gallimard, 1968;

- *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Gallimard, 1976.

Molto interessante è anche l'opera dello storico dell'arte

René HUYGHE, in particolare per quanto riguarda le seguenti opere:

- *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955 (tr. it., Milano, Parenti, 1958);
- *L'art et l'homme*, (a cura di), 3 voll., Paris, Larousse, 1957;
- *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960;
- *La puissance de l'image. Bilan d'une psychologie de l'art*, Paris, Flammarion, 1965.

Inoltre vari volumi monografici di storia dell'arte (di cui diamo l'indicazione in traduzione italiana):

- *Van Gogh*, Milano, Vallardi, 1959;
- *Gauguin*, Milano, Vallardi, 1960;
- *Delacroix*, Milano, Garzanti, 1963;

Huisman, nel suo studio sull'estetica francese contemporanea, inserisce in un ambito fenomenologico anche l'estetica musicale di Gisele BRELET e di Boris DE SCHLOEZER. In verità con la fenomenologia vera e propria essi hanno ben poco a che vedere. Sono infatti maggiormente legati alle tradizioni dell'estetica francese, e in particolare a Souriau. Inoltre, specialmente la BRELET, partecipano ai dibattiti ed alle polemiche internazionali sulle teorie della musica prendendo spunto dal formalismo di HANSLICK e dagli scritti di Igor STRAWINSKY, esule in Francia.

Esule è del resto anche Boris DE SCHLOEZER, che divenne noto al pubblico culturale francese per le sue traduzioni dal russo, in particolare per quelle di Tolstoj. Oltre a vari contributi su riviste (in particolare la «Revue Musicale» nel corso degli anni '20), l'opera di estetologo di DE SCHLOEZER si limita a:

- *Introduction à Bach*, Paris, Gallimard, 1947;
- *Problèmes de la musique moderne* (in collaborazione con M. SCRIBINE), Paris, Minuit, 1959;

Di lui si può inoltre vedere:

- *Schönberg*, in «Revue Musicale», n. 1, 1926;
- *Sens, forme et structure en musique*, in «Temps modernes», maggio 1943, pp. 934-42;
- *L'expression musicale*, in «Fontaine», n. 55, ottobre 1946;
- *Quelques considerations sur l'être de la musique*, in «Temps

modernes», marzo 1949;

Sull'estetica di DE SCHLOEZER, si veda il capitolo dedicato alla musicologia francese in:

- E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Torino, Einaudi, 1964, (con un'utilissima bibliografia sull'estetica musicale francese);

Inoltre:

- R. LEIBOWITZ, *Esthétique musicale et musicologie*, in «Critique», n. 30, novembre 1948, pp. 986-1000;

- E. FUBINI, *Musica e linguaggio nell'estetica contemporanea*, Torino, Einaudi, 1973;

Per quanto riguarda la BRELET, senz'altro una delle più importanti studiose di estetica musicale del nostro tempo, ricordiamo:

- *Esthétique et création musicale*. Paris, P.U.F., 1947;

- *Le temps musical*, 2 volumi, Paris, P.U.F., 1949;

- *L'interprétation créatrice*, Paris, P.U.F., 1951.

Inoltre segnaliamo:

- *Musiques esotiques et valeurs permanents de l'arts musical*, in «Revue philosophique», 136, gennaio-marzo 1946, pp. 71-96;

- *Philosophie et esthétique musicale*, in AA.VV., *Precis de musicologie*, Paris, 1958, pp. 389-423;

- *Interpretation et improvisation*, in «Revue d'esthétique», n. 4, ottobre-dicembre 1960, pp. 375-391;

- *Musique et structure*, in «Revue internationale de philosophie», n. 73-74, 1965;

- *Musicalisation de l'espace dans la musique contemporaine*, in AA.VV., *Festschrift für W. Wiora*, Kassel, 1967, pp. 495-500;

- *L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle*, in «Revue d'esthétique», n. 2-3-4, 1968, pp. 253-277,

Sull'estetica della BRELET si veda:

- G.A. BIANCA, *Espressionismo e formalismo nella storia dell'estetica musicale*, Padova, CEDAM, 1968, pp. 125-135;

Le sue opere sono sempre state prontamente recensite nella «Revue d'esthétique» (da Lalo e Souriau). Su di lei si vedano inoltre i paragrafi nei citati volumi di E. FUBINI.

Qualche breve indicazione anche sull'opera di STRAWINSKY, che può essere considerato appartenente all'area culturale francese:

- *Croniques de ma vie*, Paris, Dancel, 1935;
- *Poétique musicale*, Paris, Janin, 1945;
- *Strawinskij in conversation with R. Craft*, London, 1958.

E' comunque tutta l'estetica francese che, a partire dallo stesso BASCH (si vedano gli *Essais d'esthétique*) e da LALO che ha sviluppato un notevole interesse per i problemi dell'estetica musicale, problemi che sono del resto presenti in quasi tutti i maggiori rappresentanti del movimento epistemologico dell'estetica stessa. Potremo ricordare, a partire dai primi del Novecento, i seguenti volumi, tutti caratterizzati da interessi teorici:

- J. DE LA LAURENCIE, *Le goût musical en France*, Paris, Joannin, 1905;
- A. PIRRO, *L'esthétique de J.S. Bach*, Paris, Fischbacher, 1907;
- J. COMBARIEU, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Flammarion, 1908;
- A. BAZAILLAS, *Musique et incoscience*, Paris, Alcan, 1908;
- J. COMBARIEU, *La musique et la magie*, Paris, Picard, 1909;
- J. DUPRE-NATHAN, *Le langage musicale*, Paris, Alcan, 1911;
- E. JACQUE DALCROZE, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris, Rouart 1920;
- G. BOURGUES - A. DENERAZ, *La musique et la vie intérieure*, Paris, Alcan, 1921;
- R. DUMESNIL, *Le rythme musical*, Paris, Mercure de France, 1921;
- P. LASSERRE, *La philosophie du goût musical*, Paris, Grasset, 1922;
- A. COEUROY, *Musique et littérature*, Paris, Boud et Gay, 1923;
- E. DAMAIS, *Les grandes étapes de la pensée musicale*, Paris, 1945;
- G. FERCHAULT, *Introduction à l'esthétique de la mélodie*, Paris, Ophrys, 1946;
- A. CUVELIER, *La musique et l'homme*, Paris, P.U.F., 1947;
- R. LEIBOWITZ, *Schonberg et son école*, Paris, Janin, 1947;

- A. MACHABEY, *Traité de la critique musicale*, Paris, Masse, 1947;
- R. LEIBOWITZ, *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, L'arche, 1949;
- J.C. PIGUET, *Découverte de la musique*, Neuchatel, La Baconniere, 1948;
- A. MICHEL, *Psychanalyse de la musique*, Paris, P.U.F., 1951;
- M. BELVIANES, *Sociologie de la musique*, Paris, Payot, 1951;
- P. SCHAEFFER, *A la recherche de la musique concrete*, Paris, Seuil, 1952;
- P. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966;
- A. GOLEA, *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, P.U.F., 1954;
- M. BEAUFILS, *Musique du son, musique du verbe*, Paris, P.U.F., 1954;
- V. JANKELEVITCH, *La rhapsodie*, Paris, Flammarion, 1955;
- J. CHAILLEY, *Précis de musicologie*, Paris, P.U.F., 1958;
- E. EMERY, *La gamme et le langage musical*, Paris, P.U.F., 1961;
- E. ANSERMET, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, La Baconniere, Neuchâtel, 1961;
- V. JANKELEVITCH, *La musique et l'ineffable*, Paris, Colin, 1961;
- M. BRION, *La musique et l'amour*, Paris, Hachette, 1967;
- R. COURT, *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Paris, Klincksieck, 1971.

Bisogna inoltre segnalare un interessante volume di Claude DEBUSSY, testimonianza della necessità di una meditazione estetica complementare alla creazione nell'ambito dell'estetica e dell'arte francesi:

-*Monsieur Croche antidilettante*, Paris, Gailimard, 1927.

Particolare rilievo acquista nella filosofia della musica il pensiero di V. JANKELEVITCH, autore che non ignora gli insegnamenti bergsoniani. Pur non avendo mai scritto un'opera specifica di estetica i suoi volumi sono ricchi di importanti considerazioni. In particolare, oltre alle due già citate, si ricordano:

- *Philosophie première*, Paris, P.U.F., 1954;
- *Le pur et l'impur*, Paris, Flammarion, 1960;
- *La mort*, Paris, Flammarion, 1966;
- *L'Irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1974. Inoltre le monografie:
- *Ravel*, Paris, Seuil, 1956;
- *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974.

Su di lui si veda E. LISCIANI-PETRINI, *Memoria e poesia. Bergson, Jankélevitch, Heidegger*, Napoli, ESI, 1983, pp. 67-181.

Da segnalare, inoltre, l'interesse della cultura francese per una «estetica della danza»:

- J. D'UDINE, *Qu'est-ce-que la danse?*, Paris, Laurens, 1921;
- S. LIFAR, *La danse*, Paris, Denoel, 1938;
- L. VAILLAT, *Histoire de la danse*, Paris, Plon, 1942.

Sempre per quanto riguarda l'estetica musicale si rimanda alle sezioni di questa bibliografia dedicate alla «Revue d'esthétique» (dove sono contenuti molti saggi di estetica musicale) ed alla sezione riguardante l'estetica francese nostra contemporanea. Infatti sia l'estetica sperimentale (con FRANCES, per esempio) che quella corrente che abbiamo chiamato «sans entrave» (per esempio con D. CHARLES) si occupano di estetica musicale.

La tradizione di musicisti che si interessano di estetica musicale, che abbiamo visto operante in Debussy, è oggi ripresa dal musicista e direttore d'orchestra Pierre BOULEZ, del quale sono stati tradotti in italiano i seguenti libri:

- *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968;
- *Pensare la musica oggi*, Torino, Einaudi, 1979.

In un certo senso legato alla cultura fenomenologica - anche se qui si tratta di una fenomenologia dell'immaginario, o meglio delle immagini che scaturiscono dalla poesia e dalla vita come poesia - può dirsi il lato «notturno» del pensiero di Gaston BACHELARO (1884-1962), il quale trae alcune idee anche da Bergson e dal Surrealismo. Figura unica all'interno della cultura francese contemporanea, le opere di Bachelard rivestono un no-

tevole interesse per l'estetica e la critica letteraria anche se, naturalmente, è ben difficile inserirle nel filone «classico» dell'estetica francese. Ricordiamo tuttavia che, prima dello stesso Bachelard, anche Paul SOURIAU aveva parlato di *rêverie* poetica e pure DELACROIX aveva dedicato al problema della *rêverie* un buon numero di pagine nella sua *Psychologie de l'art*. Proprio in quest'opera ricorda anzi l'interesse della psichiatria a lui contemporanea per la degenerazione della *rêverie* in senso patologico:

- R. BOREL, *Les rêveries morbides*, in «Annales medico-psychologiques», 1924;
- R. BOREL, *Rêveur et boudeurs morbides*, in «Journal de Psychologie», 1925;
- R. BOREL, *Les rêveurs*, in «Evolution psychiatrique», n. 188, 1926.

Inoltre BACHELARD risente l'influsso della psicanalisi, in particolare degli studi junghiani sull'*anima* e l'*animus*, concetti di cui in verità si erano già occupati, in Francia, BREMOND e CLAUDEL. Il pensiero sull'arte di BACHELARD si incentra dunque sul problema della poesia, seguendo in ciò una tradizione tipicamente francese, come testimoniano le opere di MARITAIN e di DUFRENNE.

Diamo qui di seguito l'elenco delle sue opere sulla *rêverie*:

- *L'intuition de l'istant*, Paris, Stock, 1932 (tr. it., Bari, 1974);
- *La dialectique de la durée*, Paris, Boivin, 1936;
- *La psychanalyse du feu*, Paris, Nrf, 1938 (tr. it., Bari 1974);
- *Lautreamont*, Paris, Corti, 1939;
- *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942;
- *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943;
- *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Paris, Corti, 1948;
- *La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces*, Paris, Corti, 1948;
- *La poésie de l'espace*, Paris, 1957 (tr. it., Bari, 1975);
- *La poésie de la rêverie*, Paris, 1960 (tr. it., Bari, 1972);

- La flamme d'une chandelle*, Paris, 1961 (tr. it., Roma, 1981);
- Le droit de rêver*, Paris, 1970 (tr. it., Bari, 1974);
- Etudes*, Paris, 1970.

Il problema dell'immaginario è sempre stato in Francia di grande attualità. Anche oggi opera a Paris-Chamberry un apposito centro di studio, il C.I.R.C.E. che, dal 1969, pubblica il Quaderno «*Méthodologie de l'imaginaire - Cahiers du Centre de recherche sur l'imaginaire*» che è utilissimo consultare. Notevole anche la biblioteca del Centre in rue Marcoz a Chamberry. Ricordiamo, fra i molteplici studi sull'immaginazione, i più recenti:

- D. GEORGES, *Pour une pédagogie de l'imaginaire*, Paris, Casterman, 1976;
- M. LE DOUFF, *L'imaginaire philosophique*, Paris, Payot, 1980.

Tornando ora a BACHELARD non possiamo dimenticare l'influsso che egli ha esercitato su Jean Paul RICHARD e, soprattutto, su Gilbert DURAND.

Di RICHARD ricordiamo:

- *Poesie et profondeur*, Paris, 1955;
- *Littérature et sensation*, Paris, 1960.

DURAND stesso ricorda BACHELARD fra i suoi maestri (insieme a - ed è interessante ricordarlo - Cassirer, H. Corbin, G. Dumézil, A. Leroi-Gourhan, M. Eliade e R. Bastide) e sempre dedica a lui qualche pagina delle sue opere, che ora ricordiamo:

- *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1960 (tr. it., Bari, 1970);
- *Le décor mytique de la Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961;
- *L'imagination symbolique*, Paris, P.U.F., 1964;
- *Les grands textes de la Sociologie moderne*, Paris, Bordas, 1969;
- *Science de l'homme et tradition*, Paris, Berg, 1975;
- *Figures mytiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg, 1979;
- *L'âme tigrée*, Paris, Denoel-Gonthier, 1980. In quest'opera il primo saggio è dedicato in modo specifico a Bachelard:
- *Science et conscience dans l'oeuvre de G. Bachelard*, pp. 13-39.

Di DURANO si possono inoltre vedere i contributi alle seguenti opere collettive:

- *Les sciences de la folie*, a cura di R. Bastide, Paris, Mouton, 1975;
- *Le symbole*, a cura di J. Menard, Université de Strasbourg, 1975;
- *Problèmes du mythe et son interprétation*, a cura di J. Hani, Paris, Belles Lettres, 1975.

Si vedano inoltre i contributi agli interessanti «Les Cahiers internationaux de Symbolisme».

Per quanto riguarda invece BACHELARD della vasta opera critica sul suo pensiero intorno all'immaginario segnaliamo in primo luogo, per l'ampia bibliografia che contengono:

- G. SERTOLI, *Le immagini e la realtà. Saggio su Bachelard*, Firenze, 1972;
- F. BOTTURI, *Struttura e soggettività. Saggio su Bachelard ed Althusser*, Milano, 1976 (tutto il pensiero strutturalista si è a lungo occupato di Bachelard, pur privilegiando il suo lato epistemologico).

Inoltre ricordiamo:

- G. DORFLES, *Bachelard e l'immaginazione creatrice*, in «Aut-Aut», n. 9, 19 52, pp. 224-233;
- J. CATESSON, *Bachelard et les fondements de l'esthétique*, in «Critique», gennaio 1954, pp. 41-51;
- J. HYPPOLITE, *Gaston Bachelard ou le romantisme de l'intelligence*, in AA.VV., *Hommage à Bachelard*, «Annales de l'Université de Paris», 1957, pp. 13-27;
- M.A. CAWS, *Surrealism and the literary Imagination. A study of Breton and Bachelard*, Paris, 1960;
- C.G. CHISTOFIDES, *Bachelard and the Imagination of Matter*, in «Revue internationale de philosophie», 17, n. 66, pp. 477-91;
- E. SOURIAU, *L'esthétique de Bachelard*, in «Annales de l'Université de Paris» 1963, pp. 11-23;
- F. DAGOGNET, *Bachelard, sa vie, sa oeuvre*, Paris, 1965;
- F. PIRE, *De l'imagination poétique dans l'oeuvre de G. Bachelard*, Paris, 1965 (con ampia bibliografia);
- M. MANSUY, *Bachelard et les éléments*, Paris, 1967;
- P. GINESTIER, *La pensée de Bachelard*, Paris, 1968;

- J. GAGEY, *Bachelard ou la conversion à l'imagination*, Paris, 1969;
- V. THERRIEN, *La révolution de Bachelard en critique littéraire*, Paris, 1970;
- AA.VV., *Bachelard e la scienza*, «Nuova Corrente», n. 64, 1974. Contributi di Barone, Cotesta, Comis, Pera, Fistetti. Importante per l'immaginario lo scritto di G.G. GRANGER, *Janus bifrons*, tratto da un corso universitario tenuto dallo stesso nel 1973-74 all'Università di Provenza;
- AA.VV., *Bachelard*, Colloque de Cerisy, Paris, 1974;
- D. LECOURT, *Bachelard ou le jour et la nuit*, Paris, 1974;
- J.C. MARGOLIN, *Bachelard*, Paris, 1974;

La «nuova critica letteraria» francese trova interessanti contributi in:

- J. HYTIER, *Les arts de littérature*, Paris, Charlot, 1945;
- Y. BELAVAL, *La recherche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1947;
- M. VINCENT, *L'image dynamique. Essai sur la mémoire et l'imagination*, Paris, Fischbacher, 1955;
- R. GIRARDO, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961
- R. GIRARD, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972 (tr. it., Milano, Adelphi, 1976).

Per uno sguardo d'insieme sull'attuale critica letteraria:

- R.E. JONES, *Panorama de la nouvelle critique en France*, Paris, Sedes, 1968 (con bibliografia).

In Francia, come già abbiamo visto con Valéry, l'interesse degli artisti per il pensiero estetico non solo è molto diffuso ma raggiunge anche risultati teorici spesso apprezzati dagli stessi protagonisti dell'estetica. In questo senso, per quanto riguarda la seconda metà dell'Ottocento, si potrebbero ricordare Baudelaire, Mallarmé, E. Delacroix, lo stesso Flaubert. Per l'epoca che più direttamente ci interessa dovremo ricordare gli scritti di G. Apollinaire e di Claudel ma, soprattutto, di MAURICE DENIS e di ANDRE MALRAUX. Per quanto riguarda quest'ultimo è noto il ruolo che Malraux ha rivestito nella cultura del dopoguerra, sia come romanziere sia come polemista politico. Note-

volissimi tuttavia sono anche i suoi brillanti volumi sulla teoria dell'arte che hanno influenzato pensatori di impostazione fenomenologica come Dufrenne. In primo luogo si dovrà infatti ricordare *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1952 (tr. it., Milano, Mondadori, 1957 con il titolo *Il museo dei musei*) che in parte riprende l'opera precedente di Malraux, *Psychologie de l'art*, Paris, Skira, 1950. Oltre a queste opere, ricchissime di richiami alla storia mondiale delle arti, ci sembra giusto ricordare anche le seguenti:

- *Esquisse d'une psychologie du cinema*, Paris, Gallimard, 1946;
- *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, Pleiade, 1950;
- *La Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Paris, Pleiade, 1952-1954;
- *La métamorphose de dieux*, Paris, Pleiade, 1957;
- *Cinéma et espace*, in AA.VV., *Panorama des idées contemporaines*, Paris, 1957;

Per una più completa bibliografia e per un esame generale del pensiero estetico di MALRAUX si vedano:

- S. MORAWSKI, *L'absolu et la forme. L'esthétique de Malraux*, Paris, Klincksieck, 1969 (tr. it., Dedalo, Bari, 1971);
- G. PICON, *Malraux par lui-même*, Paris, Gallimard, 1951.

Inoltre:

- J. MONNEROT, *Malraux et l'art*, in «Critique», marzo 1948, pp. 206-20;
- P. BOISDEFRE, *Malraux*, Paris, Editions Universitaires, 1952;
- G. DUTHUIT, *Le Musée inimaginable*, Paris, Corti, 1956, 3 vol.;
- J. HOFFMANN, *L'humanisme de Malraux*, Paris, Klincksieck, 1963;
- P. SABOURIN, *La réflexion sur l'art de Malraux*, Paris, Klincksieck, 1972 (con bibliografia);
- G.T. HARRIS, *A. Malraux: l'éthique comme fonction de l'esthétique*, Paris, Minard, 1972;
- W.G. LANGLOIS, *Malraux*, Paris, Lettres modernes, 1972;
- J. LACOUTURE, *Malraux*, Paris, Seuil, 1973;
- G. BIANCA, *L'estetica di Malraux.: un dramma senza soluzione*, Padova, Cedam, 1975;

- A. MARISSSEL, *La pensée créatrice de Malraux*, Toulouse, Privat, 1979.

Importanti anche gli scritti del noto pittore Maurice DENIS, in particolare per quanto riguarda il simbolismo e l'arte religiosa ma anche per gli aspetti teorici intrinseci, non disgiunti da un'affinità di fondo con le affermazioni di Alain. Di DENIS ricordiamo:

- *Théories: du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912;

- *Nouvelles théories, sur l'art moderne, sur l'art sacré*, Paris, Rouart, 1922;

- *Histoire de l'art religieuse*, Paris, Flammarion, 1939;

- *Journal* (1884-1943), Paris, La Colombe, 1957-59, 3 vol.

Si veda inoltre l'antologia, a cura di O. Revault-D'Allones, dal titolo:

- *Du symbolisme au classicisme*, Paris, Hermann, 1964.

Per quanto riguarda G. APOLLINAIRE signaleremo in primo luogo le sue *Méditations esthétiques*, Paris, 1913, scritti che contengono anche le sue note sull'arte cubista (e che ci farà comprendere i motivi per cui i dadaisti e surrealisti amavano questo poeta loro «progenitore»). Di lui si vedano anche le *Croniques d'art* (1902-1918), a cura di L.C. Breunig, Paris, Gallimard, 1960.

Importante invece per l'estetica d'ispirazione cristiana (ed in questo senso vicina a Brémond) è l'opera teorica del poeta Paul CLAUDEL, di cui ricordiamo le seguenti opere:

- *Art poétique*, Paris, Mercure de France, 1913; e l'antologia:

- *Refléxions sur la poésie*, Paris, Gallimard, 1963.

Sulla sua opera e sul suo pensiero ci si rivolga in primo luogo ai «Cahiers Claudei», periodicamente pubblicati da Gallimard.

Per un ausilio bibliografico si veda inoltre:

- J. BENOIST-MECHIN - G. BLAIZOT, *Bibliographie des oeuvres de P. Claudel*, Paris, Blaizot, 1931;

Infine per il suo pensiero estetico:

- A. VACHON, *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de P. Clau-*

del, Paris, Seuil, 1965.

Per quanto riguarda le «meditazioni estetiche» degli artisti si vedano anche i libri di RODIN:

- *Les cathédrales de France*, Paris, 1910;
- *L'art*, Paris, 1914;
- *Entretiens sur l'art*, Paris, Grasset, 19522 (raccolta antologica).

Il movimento di artisti molto importante per l'estetica e per la filosofia a noi più vicino è però senz'altro il SURREALISMO, in particolare il suo caposcuola BRETON, che ha influenzato il pensiero di molti filosofi francesi del Novecento, per esempio, fra coloro che già abbiamo considerato, Dufrenne e Sartre.

Una bibliografia dei vari aspetti (letterari, filosofici, pittorici, politici, ecc.) del Surrealismo, per la sua notevolissima ampiezza ed «interdisciplinarietà, non può, in questa sede, interessare.

Vorremmo però segnalare alcuni testi che permettono di capire in primo luogo la posizione filosofico-estetica degli stessi surrealisti e, in secondo luogo, di costruire legami con altri filosofi nostri contemporanei come appunto Sartre e Dufrenne ma anche Segond e Bachelard, pure essi senza dubbio influenzati dal Surrealismo. Il fatto che, 44 anni dopo il *Primo Manifesto* di Breton, nel maggio 1968, sulle piazze francesi venissero utilizzati, ridotti a slogans, alcune famose «frasi» dello stesso Breton (forse senza neppure sapere, in virtù della loro ampia ripresa da parte di Marcuse, chi fosse l'autore originario) può far capire l'importanza del Surrealismo per qualsiasi movimento di idee nella Francia contemporanea.

Utili strumenti bibliografici e panorami generali del pensiero surrealista sono:

- M. NADEAU, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil 1964 (tr. it., Milano, 1968);
- F. FORTINI-L. BINNI, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1959;
- X. GAUTHIER, *Surrealismo e sessualità*, Milano, Sugar,

1971.

Inoltre i seguenti testi italiani o tradotti in italiano:

- M. RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo*, Torino, Linaudi, 1948;
- B. PERET, *La poesia surrealista francese*, Milano, Schwarz, 1959;
- J.L. BEDOUIN, *Storia del Surrealismo dal 1945 ai nostri giorni*, Milano, Schwarz, 1960;
- A. DEL NOCE, *Interpretazioni filosofiche del Surrealismo*, in «Rivista di Estetica», n. 1, 1965;
- M. LUNETTA, *Introduzione al Surrealismo*, Roma, Editori Riuniti, 1976;
- I. MARGONI, *Breton e il Surrealismo*, Milano, Mondadori, 1976;
- S. SOLMI, *La luna di Laforgue*, Milano, Mondadori, 1976.
- F. ALQUIE, *Philosophie du Surrealisme*, Paris, Flammarion, 1977 (è un testo di grandissima importanza per la comprensione filosofica del movimento surrealista, del quale si vuole mostrare il progetto teorico «come se» questo fosse stato filosoficamente elaborato).

Si possono inoltre segnalare, fra l'enorme bibliografia disponibile:

- J. CAZAUX, *Surréalisme et psychanalyse*, Paris, Corti, 1938;
- H. EY, *La psychiatrie devant le surréalisme*, Paris, 1948;
- M. CARROUGES, *Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1950;
- R. GARAUDY, *L'itinéraire de Aragon du Surréalisme au monde réel*, Paris, Gallimard, 1961;
- M. BEAUJOUR, *Sartre and Surrealism*, in «Yale French Study», n. 30, 1964;
- R. CHAMPIGNY, *Pour une esthétique de l'essai (Breton, Sartre, Robbe-Grillet)*, Paris, Lettres modernes, 1967;
- R. PASSERON, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le livre de poche, Paris, 1968;
- S. ALEXANDRIAN, *L'art surréaliste*, Paris, Hazan, 1969;
- M.A. CAWS, *The poetry of Dada and Surrealism*, Princeton University Press, 1970;
- P. ROTTENBERG, *Breton et le spiritualisme de Valéry*, in «La Nouvelle Critique», dicembre 1970;
- R. BRECHON, *Le surréalisme*, Paris, Colin, 1971;
- P. AUDOIN, *Les surréalistes*, Paris, Seuil, 1973;

- M. BONNET, *A. Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*, Paris, Corti, 1975.

Volgiamoci però agli autori, ed in primo luogo a BRETON, che con i suoi *Manifesti del Surrealismo* (tr. it., Torino, Einaudi, 1966, a cura di G. Neri) è dell'intero movimento la figura trainante e permanente nelle continue divisioni e lotte. Le sue singole opere sono in gran parte contenute in:

- *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1952;

Le singole opere più importanti sono le seguenti:

- *Légitime défense* (1926);

- *Le Surréalisme et la peinture* (1928);

- *Génese et perspective artistique du Surréalisme* (1940);

- *Situation du surréalisme entre le deux guerres* (1942);

Bisogna inoltre, per elementare completezza, segnalare alcuni rapporti fra il SURREALISMO ed altre correnti o singole filosofie della sua stessa epoca. Si veda, per esempio, il rapporto con BATAILLE:

- G. BATAILLE, *Le surréalisme et sa différence avec l'existentialism*, in «Critique», n. 2, 1946;

- G. BATAILLE, *Le surréalisme et Dieu*, in «Critique», n. 28, 1948;

- G. BATAILLE, *La vieille taupe et la préfixe «sur» dans le mots «surhomme» et «surdalisme»*, in «Tel Quel», n. 34, 1968.

Collegata all'ambiente culturale del Surrealismo è la ricca meditazione critica e saggistica di R. CAILLOIS. Della sua vasta opera particolarmente importante per la nostra ricerca è:

- *Babel, (et Vocabulaire d'esthétique)*, Paris, Gallimard, 1948, 1978³ (con una bibliografia completa delle sue opere) (tr. it., Casale, Marietti, 1982).

Inoltre segnaliamo:

- *Procès intellectuel de l'art*, Paris, 1935+2;

- *Les impostures de la poésie*, Paris, 1945;

- *Art poétique*, Paris, 1958;

- *Les jeux et l'homme*, Paris, 1956;

- *Au coeur du fantastique*, Paris, 1965 (tr. it., Milano, 1984).

Il contributo del pensiero cattolico all'estetica non si limita alla sola scuola di Aix-en-Provence ma coinvolge anche

pensatori di diversa formazione filosofica e che, sotto varie angolature, si richiamano alla tradizione neoscolastica.

Particolarissima è, in primo luogo, la meditazione di Maurice NEDONCELLE, il quale, pur lettore di testi fenomenologici, si richiama alla filosofia «personalista» di Mounier. Egli è autore di:

- *Introduction à l'esthétique*, Paris, P.U.F., 1960 (Roma, Edizioni Paoline, 1968).

Altra importante figura del pensiero cattolico è quella del grande storico della filosofia medievale Etienne GILSON, di cui segnaliamo gli scritti riguardanti problemi artistici od estetici:

- *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin, 1932;
- *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939;
- *L'école des muses*, Paris, Vrin, 1951;
- *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958;
- *Introduction aux arts du beau*, Paris, Vrin, 1963;
- *Matières et formes*, Paris, Vrin, 1964;
- *L'industrialisation des arts du beau*, in AA.VV., *Arte e cultura nella civiltà contemporanea*, Firenze, 1966, pp. 77-141.

Su GILSON si veda:

- I. MANCINI, *Filosofi esistenzialisti*, Urbino, Argalia, 1964, pp. 187-250;
- U. ECO, *Note sui limiti dell'estetica*, in U. Eco, *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968.

L'ultima importante figura dell'estetica neoscolastica francese è senz'altro Jacques MARITAIN (1882-1973), notissimo teologo e filosofo contemporaneo, come Segond insieme «mistico» ed «empirico», attento al fatto dell'arte ma anche alla intuizione creativa del soggetto. Anche se alcuni suoi libri sono scritti in inglese (perché derivati da lezioni che Maritain, esule politico, aveva tenuto in Università anglo-americane), la sua estetica appartiene senz'altro al mondo culturale francese, sul quale naturalmente influisce lo studio del pensiero tomista. Di lui possiamo segnalare:

- *Art et scolastique*, Brugge, Desclée de Brouwer, 1920;
- *Frontière de la poésie*, Paris, Rouart, 1935 (tr. it., Brescia,

1981);

- *De la connaissance poétique*, in «Revue thomiste», n. 1, 1938;
- *Signe et symbole*, in «Revue thomiste», n. 2, 1938;
- *Situation de la poésie* (in collaborazione con Raissa MARI-TAIN), Brugge, Desctee de Brouwer, 1938;
- *Creative Intuition in Art and Poetry*, London, 1954 (tr. it., *L'intuizione creativa in arte e poesia*, Brescia, Morcelliana, 1957);
- *La responsabilité de l'artiste*, Paris, Fayard, 1961 (traduzione dall'inglese).

Sul pensiero di MARITAIN (ed anche per maggiori informazioni bibliografiche) si veda:

- V. SIMONSEN, *L'esthétique de Maritain*, Paris, P.U.F., 1955;
- AA.VV., *J. Maritain, son oeuvre philosophique*, Paris, Desclée de Brouwer, s.d
- L. FRAGE DE ALMEIDA SAMPAIO, *L'intuition dans la philosophie de J. Maritain*, Paris, Vrin, 1963.
- U. ECO, *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968, pp. 102-128. Per indicazioni prettamente bibliografiche si veda:
- D. e J. GALLAGHER, *The Achievement of Jacques and Raissa Maritain. A Bibliography 1906-1961*, New York, 1962;
- A. PAVAN, *La formazione del pensiero di J. Maritain*, Gregoriana, Padova, 1967;
- AA .VV., *L'ultimo Maritain*, «Humanitas», agosto-settembre 1972;
- G. GALEAZZI, *Persona, società, educazione in J. Maritain*, Milano, Massimo, 1979.

Va infine segnalata l'estetica marxista, pur ricordando che, nel complesso, non ha avuto in Francia contributi di valore assoluto. Essa tuttavia ha il suo inizio in Georges SOREL:

- *La valeur sociale de l'Art*, Paris, Jacques, 1901.

Dopo SOREL la più importante è senz'altro quella di Henri LEFEBVRE

- *Contribution à l'esthétique*, Paris, 1953.

Da non scordare neppure l'opera di Roger GARAUDY:

- *Esthétique et invention du future*, Paris, U.G.E., 1968.

Legata al pensiero marxista, ma sostanzialmente indipendente, è la sociologia dell'arte di Pierre FRANCASTEL (1900-1970) e Jean DUVIGNAUD (1921). I problemi che la sociologia dell'arte apre all'estetica sono senza dubbio molto importanti, così importanti da farci considerare questa parte della sociologia come una delle scienze complementari dell'estetica, come già aveva intuito Charles Lalo. Per questo motivo ricorderemo alcuni aspetti del pensiero di FRANCASTEL che sembrano particolarmente significativi per l'estetica (e tra lasceremo, di conseguenza, gli scritti rivolti in modo più specifico alla critica o alla storia dell'arte).

Di Francastel si veda:

- *Art et société*, in *L'année sociologique*, Paris, P.U.F., 1940-48;
- *Technique et esthétique*, in «Cahiers internationaux de sociologie», V, 1948, pp.97-116;
- *Peinture et société*, Lyon, 1951 (tr. it., *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Torino, Einaudi, 1971);
- *Art et technique*, Paris, Minuit, 1956 (tr. it. Milano, Feltrinelli, 1959);
- *Problèmes de sociologie de l'art*, in *Traité de sociologie*, a cura di G. Gurtvich, Paris, 1957 (tr. it., Milano, 1967);
- *La réalité figurative*, Paris, Gonthier, 1965;
- *Esthétique et ethnologie*, in AA.VV., *Ethnologie*, Paris, 1968;
- *Etudes de sociologie de l'art*, Paris, 1970 (tr. it., Milano, 1976).

Quello della sociologia dell'arte è comunque un campo specifico già molto noto e trattato sul quale daremo solo indicazioni bibliografiche generali ed introduttive. Si può per esempio vedere, come introduzione al problema:

- R. BASTIDE, *Les problèmes de la sociologie de l'art*, in «Cahiers internationaux de sociologie», VI, 1949, pp. 164-70;
- AA.VV., *Les arts la Société*, in «Revue Internationale de Sciences sociales», XX,n.4, 1968.

Figura notevole della sociologia dell'arte francese, accanto a Francastel, è senz'altro quella di Jean DUVIGNAUD, di cui ricordiamo:

- *Sociologie de l'art*, Paris, 1957 (tr. it., Bologna, 1966);

- *Problèmes de la sociologie de l'art*, in «Cahiers internationaux de sociologie», XVI, 1959, pp. 137-48;
- *Réflexions sur l'évolution théâtrale au XIX siècle*, in «Cahiers internationaux de sociologie», XVIII, 1961, pp. 75-82;
- *Sociologie du théâtre*, Paris, 1965;
- *L'acteur*, Paris, 1965;
- *Spectacle et société*, Paris, 1970;
- *Le théâtre et après*, Paris, 1971. Su DUVIGNAUD si veda:
- M. PERNIOLA, *La sociologia dell'arte di J. Duvignaud*, in «Rivista di Estetica», settembre-dicembre 1970, pp. 396-402;
- A. LA TORRE, *Duvignaud e l'esperienza immaginaria*, in AA.VV., *Letteratura e comunicazione*, Roma, 1972, pp. 76-94;

Interessante anche l'opera di Pierre BOURDIEU (spesse volte già vicina alla estetica «sperimentale»):

- *Champ intellectuel et projet créateur*, in «Les temps modernes», n. 246, 1966, pp. 865-906;
- (in collaborazione con A. DARBEL), *L'amour de l'art, les musées et leur public*, Paris, Minuit, 1966;
- (in collaborazione con J.C. PASSERON), *Les héritiers, les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, 1966);
- *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*, in «Revue internationale de sciences sociales», n. 4, 1968, pp. 161-76;
- *Sociologie de la perception esthétique*, in AA.VV., *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art*, Bruxelles, 1969;
- *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Droz, 1973;

Interessanti anche gli studi di P. GAUDIBERT sul mercato dell'arte:

- *Le marché de la peinture contemporaine et la crise*, in «La Pensée», n. 123, ottobre 1965;
- *Le marché de l'art*, in «Encyclopedie Universalis», vol. II, Paris, 1968.

Si possono inoltre segnalare, per quanto riguarda la sociologia della letteratura:

- P. MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, 1967 (tr. it., Milano, 1967);

- C. BOUAZIS, *Littérature et société*, Tours, 1972;

Bisogna infine ricordare R. ESCARPIT ed il suo ILTAM (Istituto della Letteratura e delle Tecniche Artistiche di Massa), sorto presso l'Università di Bordeaux. ESCARPIT stesso è autore di:

- *Sociologie de la littérature*, Paris, 1958 (tr. it., Napoli, 1970);
- *L'écrit et la communication*, Paris, 1973 (tr. it. Milano, 1976);
- (in collaborazione con R. DARKER), *La faim de lire*, Paris, Unesco, 1973. Opera collettiva della scuola è invece:
- *Le littéraire et le social*, Paris, 1970 (tr. it., Bologna, 1972).

Inoltre:

- A. SILBERMANN, *Situation et vocation de la sociologie de l'art*, in «Revue international des sciences sociale», n. 4, 1968, pp. 617-639.

Per quanto riguarda la sociologia della musica:

- M. BELVIANES, *Sociologie musicale*, Paris, Payot, 1921;
- A. SILBERMANN, *Sociologie de la musique*, Paris, P.U.F., 1951;
- P. SCHAEFFER - A. MOLES, *A la recherche de la musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.

Per completezza dovremo infine accennare alle meditazioni sull'arte del cosiddetto STRUTTURALISMO ed al suo «superamento» in terra francese, sul quale esistono comunque molte opere di facile consultazione, e in primo luogo:

- G. PUGLISI, *Lo strutturalismo*, Roma, Ubaldini, 1969;
- AA.VV., *Les chemins actuels de la critique*, Paris, 1968 (con ricca bibliografia a cura di D. NOGUEZ).

Altro utile strumento bibliografico è

- A. JACOB, *Sur le structuralisme*, in «Les études philosophiques», n. 2, 1969, pp. 173-186.

Inoltre:

- J.B. FAGES, *Comprendre le structuralisme*, Toulouse, 1968;
- J.B. FAGES, *Le structuralisme en procès*, Toulouse, 1968;
- W. WEIDLE, *Art et langage*, in «Diogène», n. 66, 1969, pp. 120-140.

- J. COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, 1966 (tr. it., Bologna, 1972);
- D. DELAS-J. FILLIOLET, *Linguistique et poétique*, Paris, 1973.

In verità lo strutturalismo si è interessato principalmente di critica letteraria in molti suoi principali autori (BARTHES, BLANCHOT, in primo luogo) fra i quali, peraltro sarebbe importante operare non poche differenziazioni.

Di Roland BARTHES (1915-1980) possiamo considerare utili per il nostro discorso - premettendo che la critica strutturalista non è parte specifica della meditazione estetica francese - i seguenti volumi:

- *Le degré zero de l'écriture*, Paris, Gouthier, 1953 (tr. it., Milano, 1960);
- *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957 (tr. it., Milano, 1962);
- *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964 (tr. it., Torino, 1966);
- *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 (tr. it., Torino, 1975).

Possono risultare utili anche *Sur Racine*, Paris, 1963; *Critique et vérité*, Paris, 1966; *S/Z*, Paris, 1970, ed infine *L'empire des signes*, Gèneve, 1970. Da segnalare il *Système de la mode*, Paris, 1967, (tr. it., Torino, 1970);

Per una completa bibliografia degli scritti di Barthes si veda S. HEATH, *Vertige du déplacement*, Paris, 1974 (tr. it., Bari, 1977).

Vicino a Barthes è l'importante scritto di A.J. GREIMAS:

- *Sémantique structurale*, Paris, 1968 (tr. it., Milano, 1968).

Sempre nell'ambito della critica letteraria strutturalista si possono ricordare:

- L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964 (tr. it., Milano, 1967);
- G. GENETTE, *Figures*, Paris, 3 volumi (1966, 1972), (tr. it., Torino, 1969, 1975, 1966);
- G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982;
- AA.VV., *Derrida o la lezione di calcolo*, «Nuova Corrente», 38, 1981, n. 84 (gennaio-aprile) (con bibliografia).

Particolarmente importante è l'opera di Maurice BLANCHOT:

- *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (tr. it., Torino, 1967);
- *La cruelle raison poétique*, in AA.VV., *A. Artaud et le theatre de notre temps*, Paris, 1958, pp. 66-73;
- *La livre à venir*, Paris, 1959 (tr. it., Torino, 1969);
- *Leautreamont et Sade*, Paris, Minuit, 1963 (tr. it., Bari, 1974).

Sul pensiero di Blanchot si veda l'interessante libro:

- P. DEMAN, *Cecità e visione*, Napoli, Liguori, 1975; Bisogna infine brevemente ricordare l'opera di Jacques DERRIDA:
- *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (tr. it., Torino, 1971);
- *La grammatologie*, Paris, Minuit, 1967 (tr. it., Milano, 1969);
- *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978 (tr. it., Roma, 1981). Su di lui e l'estetica si veda D. GIOVANNANGELI, *Ecriture et répétition*, Paris, U.G.E., 1979.

Si vedano infine gli articoli di:

- P. RAFFA, *Due culture* in «Nuova Corrente», 1961, n. 23 e *Eстетica semiologica, linguistica e critica letteraria*, in «Nuova Corrente», n. 36, 1965;
- AA.VV., *Derrida o la lezione di calcolo*, «Nuova Corrente», n. 34, 1981 (con bibliografia).

Prima di concludere questa seconda parte della bibliografia, ci sembra giusto segnalare alcune opere che era difficile inserire in uno dei settori particolari.

In primo luogo va infatti ricordato il pensiero, vicino a Focillon, di Lucien RUDRAUF, studioso da «scoprire» più che da «riscoprire»:

- *E. Delacroix et le problème du Romantisme artistique*, Paris, Laurens, 1942;
- *L'Annunciation. Etude d'un thème plastique*, Paris, Grau, 1943.

Interessante è anche ricordare alcune ricerche particolari operate dall'estetica francese, per esempio quella sulla categoria del «Brutto»:

- R. POLIN, *Du laid, du mal, du faux*, Paris, P.U.F., 1948;
- L. KRESTOVSKY, *La laideur dans l'art à travers les âges*,

Paris, Seuil, 1948;

- L. KRESTOVSKY, *Le problème spirituel de la beauté et de la laideur*, Paris, P.U.F., 1948;

- G. LASCAULT, *Le monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris, Klincksieck, 1973.

Nella prima metà del secolo si sviluppano anche meditazioni sul *teatro*, già presenti nella «Revue d'esthétique»:

- A. VILLIERS, *La psychologie du comédien*, Paris, Lieuter, 1946;

- A. VILLIERS, *Prostitution de l'acteur*, Paris, Le Pavois, 1946;

- A. ARNOLD, *L'avenir du théâtre*, Paris, Savel, 1947;

- A. VEINSTEIN, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 1955;

- M. SAISON, *Propos sur une création théâtrale*, in «Revue d'esthétique», n. 4, 1972, pp. 379-390.

- si vedano le indicazioni bibliografiche contenute nel n. 1, gennaio-marzo 1960 della «Revue d'esthétique».

Particolarmente numerosi sono i contributi dell'estetica francese sul *cinema*, contributi che ne esaminano gli aspetti estetici, storici, sociali, ecc.

Già nel 1926 un gruppo di studiosi inizia un'opera molto importante dedicata al cinema muto:

- AA.VV. (fra cui Allendy, Dullin, Landry, Mac Orlan, Naurois, Vuillermoz), *L'Art cinématographique*, 8 vol., Paris, Alcan, 1926-29.

Oltre ai numeri della «Revue d'esthétique» dedicati al cinema ricordiamo:

- A. BRAUN-LARRIEU, *Le rôle social du Cinéma*, Paris, Ciné-France, 1938;

- G. COHEN-SEAT, *Principes d'une philosophie du cinéma*, Paris, P.U.F., 1946;

- M. MARTIN, *Le langage cinématographique*, Torino, Le Cerf, 1955;

- A. LAFFAY, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1956;

- A. BAZIN, *Qu'est-ce-que le cinéma?*, Paris, Le Cerf, 1958;

- J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, 1963;

- J. PARIS, *L'espace et le regard*, Paris, Seuil, 1965;

- M.BURCH, *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, 1969;

- J.P. LEBEL, *Cinéma et ideologie*, Paris, Ed. Sociales, 1971;
- B. AMENGUAL, *Clefs pour le cinéma*, Paris, Seghers, 1971;
- D. NOGUEZ, *La dimension politique du cinéma*, in «Champ libre», Montreal, n. 1, luglio 1971;
- J. PIVASSET, *Essai sur la signification politique du cinéma*, Paris, Cujas, 1971.

Da segnalare inoltre le opere di Charles METZ:

- *Le cinéma, langue ou langage?* in «Communication», n. 4, 1964;
- *Essai sur la signification au cinéma*, 2 vol., Paris, Klincksieck-1971 (tr. it., Milano, 19802);
- *Le signifiant imaginaire*, Paris, U.G.E., 1977.

A Metz si oppone, con un diverso metodo d'analisi strutturale, J.A. BIZET *Les structuralistes, la notion de structure et l'esthétique du film*, in «La Pensée», n. 137, 1968.

C) *L'estetica contemporanea*

Molte sono le correnti nelle quali l'estetica francese contemporanea si è sviluppata dimostrandosi quell'estetica «della dispersione» di cui parla Dufrenne riprendendo Lascault. In questo notevole insieme di studi vogliamo individuare il maggior numero di correnti unitarie partendo da quell'estetica «sperimentale» che, pur mutuando suggestioni derivate da altri ambienti culturali, si sviluppa in Francia con grande forza dando origine ad un ponderoso «corpus» di scritti ed alla Rivista «Sciences de l'art», rivista che dal 1964 al 1968 costituisce una diretta emanazione del parigino Istituto di Estetica e che, dal 1968 stesso, diviene l'organo internazionale dell'estetica scientifica affiancando agli articoli, scritti per lo più in francese, riassunti in inglese o tedesco. Questa seconda parte della vita di «Sciences de l'art» è, dal nostro punto di vista, meno interessante, anche perché via via tende sempre più ad assumere l'aspetto di una rivista non di estetica ma di vera e propria psicologia sperimentale.

Pur di nazionalità rumena possiamo considerare impor-

tante per questo genere di studi l'opera, scritta in francese, di Pius SERVIEN, collaboratore della «Revue d'esthétique». I suoi scritti, che hanno presupposti in studi di fisiologia, si occupano del problema del ritmo e quindi anche dell'estetica musicale.

Ricordiamo:

- *Les rythmes comme introduction physique à l'esthétique*, Paris, Boivin, 1930;
- *Principes d'esthétique*, Paris, Boivin, 1932-35;
- *Lyrisme et structures sonores*, Paris, Boivin, 1934;
- *Sciences et poésie*, Paris, Flammarion, 1947;
- *Science et esthétique*, in «Revue d'esthétique», n. 2, aprile-giugno 1948; pp. 141-160;
- *Esthétique: musique, peinture, poésie; science*, Paris, Payot, 1953;
- *Art et langage*, in «Revue d'esthétique», n. 1, gennaio-marzo 1955;
- *Sagesse et poésie*, Paris, Payot, 1958;

Un altro libro indicativo del tipo di analisi estetica psicologico-statistica dello sperimentalismo francese è

- L. BOPP, *Les Beaux-Arts en France. Complément à la philosophie de l'art*, Paris, Gallimard, 1956.

Gli studi di A. MOLES possono poi essere considerati veramente alla «avanguardia» di questa estetica sperimentale e tecnologica:

- *Essai de classification des méthodes de préparation du signal musical*, in «Annales des Télécommunications», n. 7-8, 1950;
- *Note sur un test projectif sonore*, in «Notes du Centre d'Etudes Radiophoniques», luglio 1955;
- *Machine à musique: du phonogène au Vocader*, in «Revue Musicale», 1957;
- *La création scientifique*, Genève, 1957;
- *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958 (tr. it., Roma, Lercici, 1969);
- *Aspects informationnelles des problèmes d'une poétique*, in «Mediation», n. 1, 1962;
- *Sociodynamique de la culture*, Paris, Mouton, 1967 (tr. it., Bologna, 1971);
- *Art et ordinateur*, Paris, Casterman, 1971;

- *Le Kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Mame, 1971 (tr. it., Roma, 1979). Inoltre, in collaborazione con P. SCHAEFFER, *À la recherche de la musique concrète*, Paris, Seuil, 1952.

Infine, su «Sciences de l'art»:

- *L'esthétique expérimentale dans la nouvelle société de consommation*, n. 3, 1966, pp. 23-30.

Il vero e proprio padre dell'estetica sperimentale (che pur nasce con la «benedizione» di E. Souriau) è tuttavia Paul FRAISSE, del quale ricordiamo le seguenti opere:

- *Recherches sur les lois de la perception des formes*, in «Journal de Psychologie», 35, 1938, pp. 415-423;

- *Contribution à l'étude du rythme en tant que forme temporelle*, in «Journal de psychologie», 39, 1946, pp. 283-304;

- *Influences des attitudes et de la personnalité sur la perception*, in «Année psychologique», 49, 1949, pp. 237-247;

- *Les structures rythmiques*, Nauwelaerts, 1956; Inoltre, su «Sciences de l'art»:

- P. FRAISSE, *Rythmes spontanés et rythmes musicaux*, 1966, 3, pp. 163-171.

Si veda inoltre:

- AA.VV., *Psychologie expérimentale et comparée. Hommage à P. Fraisse*, Paris, 1977.

Il maggior esponente dell'estetica sperimentale è però Robert FRANCES, del quale segnaliamo le seguenti opere:

- *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1958;

- *Le développement perceptif*, Paris, P.U.F., 1962;

- *La perception*, Paris, P.U.F., 1963;

- *Limites et nature des effets de prestige: notoriété de l'auteur et jugement de l'oeuvre*, in «Journal de psychologie», n. 4, ottobre-dicembre 1963;

- *Psychosociologie du public musical* (inchiesta sulle scelte di musica «classica» della popolazione della regione parigina non pubblicata ma reperibile dattiloscritta nell'Istituto di Estetica dell'Università di Parigi) (1963);

- *La perception des formes et des objects*, in AA.VV., *Traité de psychologie expérimentale*, t. VI (La perception), Paris, P.U.F., 1963;

- *Quelques aspects du développement perceptif*, Paris, P.U.F.,

1963;

- *Le problème de la perception depuis la Gestalttheorie*, in «Bulletin de psychologie», 1966;

- *Psychologie de l'esthétique*, Paris, P.U.F., 1968.

Inoltre, in collaborazione con H. VOILLAUME:

- *Une composante du Jugement pictural: la fidélité de la représentation*, in «Psychologie française», 9,1964, pp. 24 1-256;

Su «Sciences de l'art» (di cui FRANCES è direttore) si veda:

- *La langue musicale dans la société contemporaine*, n. 1, 1964, pp. 29-46;

- *Variations génétiques et différentielles des critères du jugement pictural*, n. 3, 1966, pp. 119-135;

Inoltre:

- *Recherches electrographique sur la perception de la musique*, in «Année de psychologie», n. 56, 1956.

La più utile bibliografia sull'estetica sperimentale è

- D. HUISMAN, *Pour une esthétique de laboratoire*, in «Revue générale des Sciences», 1954.

Per quanto riguarda i rapporti con la matematica si veda:

- P. MONTEL, *L'art et les mathématiques*, in «Bulletin de l'Association pour l'avancement du sciences», 1949, pp. 62-80.

Su «Sciences de l'art» possiamo segnalare, oltre ai contributi già citati:

- E. SOURIAU, *Sur l'étude des émotions esthétiques intenses*, n. 1,1964, pp. 4-48;

- L. BRION-GUERRY, *L'évolution générale de l'expression de l'espace dans la peinture occidentale*, ivi, pp. 47-71;

- R. PASSERON, *Les débuts du peintre*, ivi, pp. 115-134;

- J. COHEN, *Structures de la versification*, n. 2, 1965, pp. 1-41;

- F. MOLNAR, *Contribution à l'étude expérimentale de la composition picturale*, ivi, pp. 42-57;

- G. OLERON, *Jugement esthetique et temps de decision*, n. 3, 1966, pp 47-67;

- P. BARBAUD, *Structure et simulation de l'harmonie classique et son évolution*, ivi, pp. 147-55;

- n. 4, 1967, integralmente dedicato allo spazio con i seguenti contributi:

- M. ZERAFFA, *Espace et imagination: la revolution romanesque des années '20*, pp. 5-18;
- J.P. FAYE, *L'écriture: espace, dessin*, pp. 19-23;
- M. GUIOMAR, *L'espace hanté*, pp. 24-5 3;
- A. VILLIERS, *L'espace scenique dans l'esthétique du jeu central*, pp. 77-87;
- R. PASSERON, *La peinture contre l'espace*, pp. 146-49;
- R. PAGES, *La signification de conduites esthétiques comme régulateurs d'art et d'action*, n. 1, 1968, pp.21-28;
- M. IMBERTY, *Recherches sur la genèse du sentiment de consonance*, ivi, pp. 29-44;

Particolarmente significativi per mostrare le ultime tendenze, orientate verso studi psicologici dove l'opera d'arte è solo l'occasione per la ricerca e non il suo vero e proprio oggetto e soggetto sono i seguenti articoli di «Sciences de l'art»:

- P. ROUBERTOUX, *Contributions des variables psychosociales à l'orientation des choix esthétiques spontaneés*, n. 2, 1968, pp. 35-48;
- Y. BERNARD, *Elements pour une etude des mecanismes de référence esthétique*, n. 1-2, 1970, pp. 7-13;
- R. VOLMAT-G. ALLERS, *Représentations sado-masochistes dans les dessins d'un delinquant sexuel*, ivi, p. 25 (articolo che ben mostra la lontananza di queste posizioni dall'estetica francese tradizionalmente intesa; se infatti esso sarà utile per spiegare la psicologia sado-masochista non ci dirà proprio nulla neppure limitatamente alle «forme» dei disegni sadomasochisti);
- M. DENIS, *L'accès de l'enfant au message filmique*, ivi, pp. 33-41
- M. IMBERTY, *Intégration formelle et pouvoir impressif de l'oeuvre musicale*, n. 1-2, 1974, pp. 15-32.

L'estetica sperimentale, ai suoi inizi nell'attuale forma, era tuttavia legata a psicologia e sociologia in modo molto meno evidente rispetto agli ultimi numeri di «Sciences de l'art». Lo dimostrano una serie di libri ed articoli fra i quali segnaliamo in primo luogo quelli di Fahkir HUSSAIN

- *Quelques problèmes d'esthétique experimentale*, in «Sciences de l'art», n. 1, 1965;

- *Le jugement esthétique*, Paris, Minard, 1967, préface de E. Souriau.;
- *Logique et méthodologie du jugement esthétique*, Abbeville, Paillart, 1968.

Particolarmente utili per capire alcuni sviluppi dell'estetica sperimentale sono i seguenti testi di psicologia:

- I. MEYERSON, *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, Paris, Vrin, 1948;
- R. VOLMAT, *L'art psychopathologique*, Paris, P.U.F., 1956;
- P. GUILLAUME, *La psychologie et la forme*, Paris, Flammarion, 1961;
- AA.VV., *Psychologie expérimentale, fondamentale et appliquée*, numero monografico di «Psychologie française», marzo 1969.

L'estetica sperimentale ha offerto contributi in molti campi. Sul giudizio estetico, oltre agli scritti di Hussain, si ricorderà:

- P. BORDIEU, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1980.

Inoltre problemi inerenti la pittura e le arti plastiche, che si sviluppano anche in modo indipendente dall'estetica sperimentale:

- L. BRION-GUERRY, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Flammarion, 1950;
- J. BAZAINE, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1953;
- O. REVAULT-D'ALLONES, *Peut-on connaître les faits d'art*, in «Meditations. Revue des Expressions contemporaines», n. 2, 1961.
- R. PASSERON, *L'oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 1962;
- N. MOULOUD, *Formes structurées et modes productifs*, Paris, SEDES, 1963;
- N. MOULOUD, *La peinture et l'espace*, prefazione di E. Souriau, Paris, P.U.F., 1964 (tr. it., Bari, 1976);
- A. COUPLEUX, *Préliminaires à une étude sur le contenu psychique des couleurs*, thèse, Université de Paris, 1963;

- F. MOLNAR, *Les mouvements exploratoires des yeux dans la composition picturale*, in «Sciences de l'art», n. 1, 1964;
 - M. BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Paris, 1969;
 - H. DAMISCH, *Théorie du nuage*, Paris, 1972;
- Interessi anche per il linguaggio del romanzo e per il teatro:
- M. ZERAFFA, *Aspects psychologiques du langage romanesque*, Thèse, Université de Paris, 1961;
 - M. ZERAFFA, *Thèmes psychologiques et structures romanesques dans l'oeuvre de Proust*, in «Journal de Psychologie», n. 2, 1961;
 - P. GINESTIER, *Esthétique des situations dramatiques*, Paris, PUF, 1961.

Per far comprendere i campi molto Vasti degli interessi dell'estetica sperimentale si potranno ricordare:

- E. ROUDNITSKA, *L'esthétique en question. Introduction à une esthétique de l'odorat*, Preface de E. Souriau, Paris, P.U.F., 1977.

Inoltre:

- G. MARCHAL, *Contribution à l'étude du sentiment esthétique*, in B.I.N.O.P., 14, 1958, pp. 82-93 e 15, 1959, pp. 249-57;
- P. JAMPOLSKY, *La personnalité et les préférences esthétiques chez l'adulte*, in «Année psychologique», 54, 1954, pp. 377-95.
- J. ELLUL, *L'empire du non-sens. L'art et la société technique*, Paris, P.U.F., 1980.

All'interno dell'estetica sperimentale sono inoltre riscontrabili molti rapporti con la pedagogia, rapporti che avevano già dato origine in Francia ad interessanti studi:

- M. BRAUNSCHVIG, *L'art et l'enfant*, Paris, Didier, 1907;
- P.A. LASCARIS, *L'éducation esthétique de l'enfant*, Paris, Alcan, 1927;
- R. de SINETY, *De l'enseignement supérieure de la philosophie et de l'esthétique*, in AA.VV., *Etudes de psychologie pédagogique*, Paris, 1927.

Inoltre:

- J. SUBES, *La sensibilité de l'enfant à l'art pictural*, in «Enfance», 1955, pp. 345-368;

- J. SUBES, *Sensibilité esthétique infantine et influence du milieu*, in «Enfance», 1957, pp. 43-65;
- P. MACHOTKA, *Le développement des critères esthétiques chez l'enfant*, in «Enfance», 1963, pp. 357-379.

Altro originale capitolo dell'estetica francese contemporanea quello dedicato all'*estetica industriale*, termine che è ampio e comprensivo delle ricerche sul design. Strumenti fondamentali sono:

- D. HUISMAN-G. PATRUX; *L'esthétique industrielle*, Paris, P.U.F., 1961;
- Revue «Esthétique industrielle», dal 1949;
- AA.VV., *L'esthétique industrielle*, «Revue d'esthétique», gennaio-giugno 1951;
- Atti del II Congresso di Estetica industriale, Paris, 1953;
- L. LONGCHAMBON, *L'esthétique industrielle*, in *Encyclopedie française*, t. XIII, Larousse, 1961.

Le origini dell'estetica industriale vanno ricercate, in Francia, negli scritti di LE CORBUSIER, e negli studi di autori anglosassoni (per esempio H. READ, *Art and industry*, London, 1954).

Fra i filosofi e gli estetologi si potranno invece ricordare Paul SOURIAU ed Etienne SOURIAU.

Ma è soprattutto al di fuori dell'area culturale francese, ovvero nella Bauhaus, che va ricercata l'origine teorica di questo movimento.

Il fondatore in Francia dell'Istituto di estetica industriale fu Jacques VIENOT, autore di *La république des Arts*, Paris, Stock, 1940. L'Istituto viene da lui fondato nel 1951, anche se già nel 1930 Vienot aveva dato origine ad una consimile associazione internazionale (PORZA) che riprende in Francia le idee della Bauhaus. Da questa «scuola» hanno origine una notevole quantità di studi:

- R. LOEWY, *La laideur se vend mal*, Paris, Gallimard, 1953;
- A. HERMANT, *Formes utiles*, Paris, Editions des Beaux-Arts, 1959;
- AA.VV., *Entreprise et esthétique*, Paris, UNESCO, 1960.

Importante pure da considerare il lavoro collettivo

L'esthétique industrielle aux Etats-Unis, Paris, O.E.C.E. 1959.

Particolarmente importante nell'area dell'attuale ricerca estetica francese è la «poietica» di René PASSERON, che ha coordinato il lavoro del gruppo di ricerche estetiche del CNRS, lavoro che ha dato origine a ben quattro volumi, che costituiscono uno dei maggiori risultati dell'estetica contemporanea:

- *Recherches poiétiques*, tome I, Paris, Klincksieck, 1974, dove sono contenuti importanti scritti dello stesso PASSERON (*La poiétique*), di T. TODOROV (*De la genèse littéraire*), di E. SOURIAU (*La notion d'oeuvre*), di M. Zeraffa, R. Bellour, M. Scriabine, F. Zimmermann, D. e J. T. Bosseur, K. Kerényi, I. Guillerme, N. Blumenkranz-Onimus e F. Popper;

- *Recherches poiétiques*, tome II, Paris, Klincksieck, 1976, volume dedicato ai «materiali», contiene importanti «verifiche sperimentali» su cosa si debba intendere per «poietica». Si segnala, in particolare, il saggio di R. PASSERON, *Poiétique et nature*;

- *La création collective*, Paris, Clancier-Guénaud, 1981 (volume III delle *Recherches poiétique*);

- *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982 (volume IV delle *Recherches poiétique*).

Di René PASSERON, che appartiene al comitato di redazione della «Revue d'esthétique», si ricorda inoltre:

- *L'oeuvre picturale et les fonction de l'apparence*, Paris, Vrin, 1969;

- *Clefs pour la peinture*, Paris, Seghers, 1969;

- *L'oeuvre d'art et ses significations*, Paris, 1969.

Molto importante nell'ambito dell'estetica contemporanea sono anche quegli autori che, prendendo spunto dal volume di autori vari dedicato a M. Dufrenne (*Vers une esthétique sans entrave*, Paris, U.G.E., 1975), non esitano a dichiarare «sans entrave» la loro stessa estetica. I testi di questi autori, che spesso si volgono più alla critica o alla storia delle arti che all'estetica filosofica propriamente detta, si trovano nelle due collane di estetica dirette da Dufrenne per la Klincksieck e la collezione 10/18 della U.G.E.. Vanno qui segnalati:

- di Marc LE BOT, già allievo di Francastel, redattore della

«Revue d'esthétique», *Peinture et machinisme*, Paris, Klincksieck, 1973; *Figures de l'art contemporaine*, Paris 10/18, 1976 e *L'oeil du peintre*, Paris, Gallimard, 1982;

- di G. LASCAULT, che per primo ha parlato di «estetica della dispersione», riuscendo così a ben definire vari aspetti del pensiero a lui contemporaneo: *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973; *Figurées, défigurées. Petit vocabulaire de la féminité représenté*, Paris, 10/18, 1977 e infine *Ecrits timides sur le visible*, Paris, 10/18, 1979. Anche Lascault è redattore della «Revue d'esthétique».

Nella collana della Klincksieck è stato pubblicato anche il volume *Discours/Figure* di F. LYOTARD. Inoltre, limitandosi ai titoli di autori francesi, non citati in altra parte di questa bibliografia;

- M. ZERAZZA, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, 1969;

- J.P. MARTINON, *Les métamorphoses du désir et l'oeuvre. Le texte d'Eros ou le corps perdu*, 1970;

- P. SANSOT, *Poétique de la ville*, 1971. Il problema di ridisegnare la città è frequentemente affrontato dagli estetologi contemporanei. Lo stesso problema si presenta per il paesaggio in un volume di Sansot pubblicato nel 1983 sempre nella collana della Klincksieck dal titolo *Variations paysagées*;

- L. MARIN, *Etudes sémiologiques*, 1971.

In questa collana trova posto anche lo studio di Olivier REVAULT D'ALLONES, condirettore della «Revue d'esthétique» e professore alla Sorbonne, che ha permesso un'apertura «politica» dell'estetica francese:

- *La création artistique et les promesses de la liberté*, 1973; anche se dedicato in modo particolare allo studio di poetiche pittoriche e musicali, questo volume contiene importanti indicazioni metodologiche che rimandano a E. Souriau ma anche a I. MEYERSON, già citato, ma di cui ancora si dirà più avanti.

Infine, in questa collana che ha pubblicato anche la traduzione della *Teoria estetica* di Adorno (e un saggio di R. COURT, *Adorno et la nouvelle musique*), sono apparsi i seguenti saggi, come sempre ondegianti fra l'estetica e lo studio

delle poetiche:

- R. COURT, *Le Musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, 1976;
- A. VILLIERS, *La scène centrale. Esthétique et pratique du théâtre en ronde*, 1977;
- M. SAISON, *Imaginaire/Imaginable. Parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale*, 1980.

In questa stessa collana sono stati pubblicati i tre volumi della importante ricerca, coordinata da L. BRION-GUERRY, e condotta dal gruppo del CNRS su *L'Année 1913. Les formes esthétiques de le oeuvre d'art à la veille de la Première Guerre mondiale*.

La collezione 10/18 della U.G.E. forse mostra meglio ancora i caratteri «dispersi» dell'attuale estetica francese e i suoi ondeggiamenti verso la critica specifica delle singole arti. In questa collana sono stati peraltro pubblicati sia *Art et politique* di Dufrenne sia *La couronne d'herbes* di Souriau. Le principali opere qui editate, non citate in precedenza, sono le seguenti:

- A. KOPP, *Changer la vie, changer la ville*, 1975;
- C. CLEMENT, *Miroirs du sujet*, 1975;
- J.-J. NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, 1975;
- D. NOGUEZ, *Le cinéma, autrement*, 1977;
- D. CHARLES, *Gloses sur J. Cage*, 1977;
- E. ANDREANI, *Antitraitéd'harmonie*, 1978;
- D. AVRON, *L'appareil musical*, 1979;
- A. CAUQUELIN, *Cinévilles*, 1979;
- C. BALLIF, *Voyage de mon oreille*, 1979.

Vi sono, oltre alle due collezioni dirette da Dufrenne, altre tendenze di studi estetici contemporanei. In primo luogo bisogna ricordare quella d'ispirazione «psicologica» sorta intorno a I. MEYERSON, direttore del «Journal de psychologie» e figura centrale del gruppo di ricerca di psicologia comparativa. Una sua opera del 1948 (la già citata *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, Paris, Vrin) ha molto influenzato l'estetica di Re-vault d'Allones e Passeron. Inoltre MEYERSON aveva curato il

numero monografico del «Journal de psychologie» del giugno 1951 dal titolo *Formes de l'art, formes de l'esprit*. Per approfondire il rapporto fra la sua psicologia comparativa e l'estetica si possono vedere:

- AA.VV., *Problèmes de la couleur* (Atti del convegno del Centre de Recherches de Psychologie comparative, Paris, mai 1954), a cura di I. MEYERSON, Paris, Sevpen, 1957;
- AA.VV., *Psychologie comparative et art* (En hommage a I. Meyerson), Paris, P.U.F., 1972.

Anche di recente il «Journal de psychologie» (fondato da P. Janet e G. Dumas) si è occupato di problemi estetici e artistici, in particolare con i due seguenti numeri monografici:

- *Recherches et analyses d'art*, gennaio-marzo 1978;
- *Thèmes d'art: arts plastiques, musiques, arts du langage*, gennaio-giugno, 1983. Anche la «Revue Française de psychanalyse» ha dedicato un numero monografico all'estetica: *Esthétiques*, gennaio-febbraio 1974.

Numerosi numeri monografici di riviste francesi sono state dedicate all'estetica. In particolare:

- *Problèmes actuelles de l'esthétique*, «Revue internationale de philosophie» 28, n. 109, 1974;
- *Avant-garde et esthétique*, «Les études philosophiques», n. 2, aprile-giugno 1975.

L'estetica contemporanea si è occupata in modo prevalente, anche al di là di specifiche collane, del problema della creazione e dell'espressione artistica. In particolare si segnalano i recenti:

- J. CASSOU, *La creation des mondes. Essai sur l'art*, Paris, Editions ouvrière, 1971;
- J. GALARD, *Mort des beaux-arts*, Paris, Seuil, 1971;
- AA.VV., *Art et science de la créativité* (Colloque de Cerizy), Paris, U.G.E. 10/18, 1972;
- T. TODOROV, *Poétique*, in AA.VV., *Qu'est ce que le structuralisme?*, Paris, 1968 (tr. it., Milano, 1973);
- D. ANZIEU, *Vers une métapsychologie de la création*, Paris, Dunod, 1974;
- AA.VV., *Psychanalyse du génie créateur*, Paris, Dunod, 1974;
- F. AUBRAL, *Génie de la création. Politique esthétique*, Paris,

Sychoner, 1982

- N. GRIMALDI, *L'art ou la feinte passion*, Paris, P.U.F., 1983.

Per approfondire la conoscenza di T. TODOROV, legato allo strutturalismo critico di R. Barthes, si veda la recente traduzione italiana del suo *Teorie del simbolismo*, a cura di C. De Vecchi, Milano, Garzanti, 1984. Numerosi, e di varie tendenze, sono altri contributi teorici al moderno dibattito estetico. Ricordiamo:

- C. BRUNET, *Prolégomenes a une esthétique integrale*, Paris, Sedes, 1962;

- R. BORDIER, *L'objet contre l'art*, Paris, Hachette, 1972;

- E. GANS, *Essais d'esthétique paradoxale*, Paris, Gallimard, 1977;

- Y. EYOT, *Genèse des phénomènes esthétiques*, Paris, Edition sociales, 1978.

- *La «Revue d'Esthétique»*

La «Revue d'esthétique», nata nel 1948 con Lalo, Bayer e Souriau, è stata inizialmente pubblicata dalla P.U.F. (1948-1964) per poi passare alla Klincksieck con una «seconda serie» (1964-1974) che in realtà non muta nè la veste tipografica nè i contenuti della prima accentuando solo il carattere monografico di alcuni numeri.

La vera e propria «rivoluzione» si ha a partire dal secondo semestre del 1974 quando la «Revue» cambia editore venendo pubblicata come un volume della collezione 10/18 della U.G.E. Ciò permette, come scrive la Redazione nell'ultimo numero della vecchia serie, di essere presente in più numerosi punti di vendita, quintuplicando così la tiratura; ma comporta, oltre al notevolissimo mutamento della veste esterna, anche una notevole modificazione contenutistica in quanto, obbligatoriamente, ogni numero deve essere un «libro» e quindi, pur senza rinunciare ad alcune rubriche «fisse», deve trattare un argomento singolo e definito.

Per questo motivo, elencando alcuni punti trattati dalla «Revue», abbiamo pensato di distinguere in modo abbastanza netto ciò che la «Revue» stessa era «prima» del 1974 e ciò che è stata «dopo» tale data pur mantenendo invariato il direttore (M. DUFRENNE) ed il Redattore capo (O. REVAULI-D'ALLO-

NES, in seguito condirettore).

Segnaliamo infine che non si vuole qui elencare tutto quanto è stato scritto sulle pagine della «Revue d'esthétique» ma solo mostrare, per problemi, l'ambito molto ampio del suo lavoro. Per questo motivo, in linea di massima, non citeremo di nuovo i vari scritti di Souriau, Lalo, Bayer e Dufrenne che sono facilmente ritrovabili in quei settori della bibliografia a loro dedicati.

Per tornare tuttavia alle origini della rivista ed alla sua costante volontà di affiancare al discorso teorico l'attento esame delle opere d'arte vorremmo segnalare alcuni indirizzi generali di ricerca individuabili, al di là delle personali differenze, in tutti i collaboratori della «Revue d'esthétique».

Proprio nel n.1 (gennaio-marzo 1948) abbiamo infatti un articolo di G. DUHAMEL dal titolo *Sur les conditions de la recherche dans les arts* (pp. 11-15) che ci indica che sono proprio queste condizioni, nel loro mutare storico, nel concreto divenire dell'oggetto, a costituire il principale interesse dell'estetica francese. L'intuizionismo invece - crociano e bergsonianesimo che sia - non può condurre ad una «scienza estetica» poiché ci pone sul piano incostante ed effimero dell'illusione: «ciò che si chiama spontaneità creatrice - scrive L. RUDRAUF (n. 2, aprile-giugno 1948: L'illusione creatrice) - non è altro che obbedienza istintiva a delle costrizioni formali». Prima di pronunciare il *Fiat Lux* - continua Rudrauf - «l'Autore dell'Universo promulga un irrevocabile *Fiat lex*». Le scelte dell'artista dunque non sono meramente personali od arbitrarie ma derivano dalla sua sottomissione, incosciente e ragionata, a delle leggi di organizzazione.

Tale rifiuto teorico di un'estetica verbale (che ha le sue radici critiche in Valéry), l'interesse dell'estetica francese e della sua rivista si incentra sul problema della creazione. Su di esso si può vedere lo scritto di KRAFFT (*Sur la psychologie de l'inspiration*, n. 1, gennaio-marzo 1949, pp. 48-66), di H. BONNET (*Objet de l'art*, n. 1, gennaio-marzo 1950).

La «Revue d'esthétique» rispecchia insomma ciò che potremmo chiamare «l'oggettivismo realista» dell'estetica francese del Novecento, la quale ha raggiunto, come profondo momento unitario, la consapevolezza che «l'oggetto bello è una traccia d'azione, una traccia di manovra» (R. BAYER, *Essais sur la*

méthode en esthétique, Paris, Flammarion, 1953, p. 109).

Numerosi sono infatti gli articoli di estetica teorica e generale che possiamo individuare nella «Revue d'esthétique», fra i quali:

- A. SALICETI, *Art et religiosité*, n. 1, gennaio-marzo 1951, pp. 72-87;
- M. deTRYON-MONTALEMBERT, *Beauté naturelle et presence*, n. 1, gennaio-marzo 1952, pp. 1-17;
- C. SAULNIER, *Esthétique et connaissance*, n. 4, ott.-dic. 1952, pp. 411-425;
- H. HUNGERLAND, *Sur l'unicité de l'expérience esthétique*, n. 1, gennaio-marzo 1954, pp. 1-9;
- H. LEMAITRE, *L'artiste et la nature*, n. 4, ott.-dic. 1954, pp. 346-65;
- M. PERIGORD, *Art et métaphysique chez L. Lavelle*, n. 1, gen.-marzo 1955, pp. 62-78;
- G. PICON, *Le jugement esthétique et le temps*, n. 3, aprile giugno 1955, pp. 135-156;
- E. HEIDSIECK, *L'essence de l'art et sa destination*, n. 4, ott.-dic. 1955, pp. 389-398;
- O. REVAULT-D'ALLONES, *Science esthétique et science juridique*, n. 3, luglio-settembre 1956, pp. 229-248;
- R. FRANCES, *Esthétique: problèmes et méthodes*, n.1, gennaio-marzo 1962, pp. 12-29;
- J. CLAIR, *Création et presence*, n. 2, 1965, pp. 1 55-62 (a partire dal 1964 non sono più indicati i mesi di uscita);
- P. HESSE, *L'insoumission de l'art*, n. 2, 1969, pp. 167-186.

L'oggettiva presenza delle opere d'arte è riconosciuta anche attraverso la determinazione delle sue categorie costitutive. In primo luogo è stata molto studiata la categoria estetica del *comico* a partire da Bergson e Lalo. Ricordiamo infatti, fra parentesi, le seguenti opere che ci mostrano tale interessamento:

- CH. LEVEQUE, *Le rire dans l'esprit et dans l'art*, in «Revue des deux mondes», XLVII, settembre 1863, pp. 107-139;
- C. SAULNIER, *Le sens du comique*, Paris, 1940;
- C. SAULNIER, *Technique et psychologie du comique*, Marseille, 1948;

- E. AUHOIN, *Les genres du risible*, Paris, 1948.

Sulla «Revue d'esthétique» sono invece da segnalare i seguenti contributi:

- R. BAYER, *De la nature de l'humour*, n. 4, ott.-dic. 1948, pp. 329-48;

- CH. LALO, *Le comique et le spirituel*, nn. 3-4, luglio-dicembre 1950, pp. 310-327;

- M. GUTWIRTH, *Réflexions sur le comique*, nn. 1-2, gennaio-luglio 1964, pp. 7-39;

- O. REVAULT-D'ALLONES, *Le comique, the comic, die Komik*, nn. 3-4, 1966, pp. 364-374;

- D. NOGUEZ, *Structure du langage humoristique*, n. 2, 1955, pp. 141-54;

- si veda inoltre il riassunto della conferenza alla Società francese di Estetica (riassunti periodicamente riportati dalla «Revue») tenuta da A. CHASTEL il 19.11.1955 dal titolo *L'art moderne et le jeu* sul n. 4 - ottobre-dicembre 1955.

Si ricorda infine che il problema del comico è spesso trattato, anche se non in modo specifico, dalle opere di BATAILLE, che polemizza con Bergson.

Notevole attenzione sarà prestata anche alla categoria del *tragico* sulla quale si segnalano, nella «Revue d'esthétique», i seguenti contributi:

- M. GUICHETAU, *Tragique et tragédie*, n. 4, ott.-dic. 1957, pp. 444-58;

- BAYER, *Structure du drame*, n. 1, gennaio-marzo 1960;

- E. SOURIAU, *Paysages shakesperiens et paysages raciniens*, ivi;

- A. WEISS, *L'esprit de la tragédie*, n. 4, ott.-dic. 1963, pp. 37 1-387;

- L. STERN, *Introduction à une théorie de la tragédie*, n. 2, 1965, pp. 141-165.

La «Revue d'esthétique» ha tuttavia meglio mostrato la sua vivacità culturale nel campo delle arti con i numerosi numeri monografici.

Eccone i temi dal 1948 al 1974:

- *L 'esthétique industrie/le*, nn. 3-4, luglio-dicembre 1951. E' un numero che introduce in Francia un problema in realtà già presente nel secolo precedente. Oltre agli scritti di SOURIAU e di LALO si possono ricordare:
- P. GUASTALLA, *Esthétique industrielle et art plastique*, pp. 135-45;
- J. KRAFFT, *De notre quatrième dimension*, pp. 356-362;
- P. GINESTIER, *La poésie de l'effort industriel*, pp. 363-93.
- *A la mémoire de Charles Lalo*, n. 2, aprile-giugno 1953;
- *L'esthétique théâtrale*, n. 1, gennaio-marzo 1960, con scritti di tutti i maggiori rappresentanti della rivista;
- *A la mémoire de Raymond Bayer*, n. 2, aprile-giugno 1960;
- *Arts et mathématique*, nn. 3-4, luglio-dicembre 1961;
- *L'Architecture actuelle dans le monde*, nn. 3-4, luglio-dicembre 1962;
- *Art et modernité*, nn. 3-4, luglio-dicembre 1964;
- *Esthétique de la langue française*, nn. 3-4, 1965; su questo tema, veramente nuovo, si possono segnalare, oltre allo scritto di SOURIAU sull'ortografia:
- P. DELATTRE, *Les attributs physiques de la parole et l'esthétique française*, pp. 240-254;
- P. GUIRAUD, *L'esthétique du vers française*, pp. 255-264;
- J. P. SARTRE, *L'écrivain et sa langue* (intervista ed unico contributo di Sartre alla «Revue»), pp. 306-334;
- D. CHARLES, *Xenakis aujourd'hui*, pp. 406-420.
- *Les catégories esthétiques*, nn. 3-4, 1966; contiene brevi interventi di vari autori fra cui, oltre all'articolo di SOURIAU sul sublime:
- A. SOURIAU, *La notion de catégorie esthétique*, pp. 225-242;
- J. ONIMUS, *La grotesque et l'expérience de la lucidité*, pp. 290-1;
- C. METZ, *Remarques pour une phénoménologie du narratif*, pp. 333-43;
- G. LASCAULT, *Approche de monstres*, pp. 375-389;
- *Le Cinéma*, nn. 2-3, 1967; contiene brevi interventi di cineasti (Bresson, Resnais, Godard, Robbe-Grillet), vari documenti, indicazioni bibliografiche e diversi studi fra cui:

- J. MITRY, *D'un langage sans signes*, pp. 139-152;
- C. METZ, *Problemes actuels de théorie du cinéma*, pp. 150-221 (con discreta bibliografia);
- M. DAMI, *Le cinéma offre-t-il un modèle de connaissance?*, pp. 236-49;
- M. RENDU, *La phénomene dans la vie età l'ecran*, pp. 250-263.
- *Vingtieme anniversaire*, n. 4, 1967; contiene vari contributi che permettono di fare il punto della situazione dell'estetica (E. SOURIAU), della pittura (J. CASSOU), della musica (M. PHILIPPOT), dell'architettura (F. CHOAY), della poesia (J. TARTAGLIA), della scultura (J. LAUDE), del romanzo (M. ZERAFKA) e del teatro (A. VILLIERS). E' inoltre qui contenuto il catalogo generale dei primi venti volumi della rivista, che comprende, comprese le recensioni, 1001 titoli.
- *Musiques nouvelles*, nn. 2-3-4, 1968; oltre ad interessanti note bibliografiche si segnalano:
 - D. CHARLES, *L'esthétique du non finito in J. Cage*, pp. 23-6;
 - G. BRELET, *L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle*, pp. 253-277;
 - D. CHARLES, *Brève bibliographie commentée*, pp. 311-315;
- *L'art au Quebec*, n. 3, 1969; scritti di autori canadesi, ambiente al quale è culturalmente legato, negli ultimi anni, Dufrenne;
- *Art et société*, nn. 3-4, 1970; oltre ad un articolo di DUFRENNE e ad una conclusiva bibliografia (pp. 3 80-82) si ricordano:
 - M. LE BOT, *Art et science sociale*;
 - J.G.MERQUIOR, *Analyse structurale des mythes et analyse des oeuvres d'art*, pp. 365-379;
- *L'esthétique en Tchecoslovaque*, n. 1, 1971; scritti di alcuni fra i principali autori cecoslovacchi;
- *L'esthétique dans le monde*, nn. 1-2, 1972; ciascun rappresentante di un paese (per la Francia DUFRENNE e per l'Italia VATTIMO deve rispondere ad un questionario formulato dalla redazione della rivista sulla struttura universitaria dell'insegnamento dell'estetica e sulla produzione scientifica nel campo dell'estetica e delle arti);
- *L'esthétique en Roumanie*, n. 3, 1972;
- *Cinéma: theories et lectures*, nn. 2-3-4, 1973; è un ponderoso

volume, a cura di D. NOGUEZ, d'impostazione chiaramente «internazionale» con scritti di numerosi autori ed una ricca bibliografia.

Il campo di ricerche della «Revue d'esthétique» è comunque molto vasto anche al di là dei numeri monografici che, come vedremo, si svilupperanno nella «seconda serie» a partire dal 1974. Che la rivista sia sempre attenta ai mutamenti storici delle forme artistiche lo dimostra anche l'interesse immediato per i «moti» del 1968 e per l'arte che da essi era, in qualche modo, nata. Di ciò è testimonianza il dibattito *L'art en Mai-Juin 1968* (n. 1, 1969, pp. 75-96) che si svolge fra Dufrenne, Zeraffa, Revault-D'Allones, Charles, Lyotard, Passeron, Lascault, ecc.

Una costante nel corso del tempo della «Revue d'esthétique» è infatti l'interesse per le singole arti.

In primo luogo accenniamo all'interesse per le *arti figurative* ed il *cinema*:

- P. FRANCASTEL, *Espace génétique et espace plastique*, n. 4, ott.-dic. 1948 pp. 349-380;
- A. SILBERMANN, *La radio est-elle un art*, n. 3, luglio-settembre 1954, pp. 303-311;
- M. BRION, *Aspects d'une esthétique nouvelle de la sculpture*, ivi, pp. 337-45;
- J. GIRAUD, *Esthétique et langage. Quelques périphrases de la langue du cinéma*, n. 3, luglio-ottobre 1955, pp. 291-301;
- P. GUASTALLA, *Préface à une esthétique de la peinture contemporaine*, n. 4, ottobre-dicembre 1956, pp. 383-400;
- R. BLANCHARD, *Correspondences husserliennes en art: métaphysique et cinéma*, nn. 3-4, luglio-dicembre 1959, pp. 61-75;
- L. BRION-GUERRY, *Esthétique du portrait cézannien*, n. 1, gennaio-marzo 1961, pp. 1-26;
- L. C. ANDRE', *Esthétique des bandes dessinées*, n. 1, 1965;
- R. BELLOUR, *Pour une stylistique du film*, n. 2, 1966, pp. 161-78;
- G. LASCAULT, *La parole des peintres*, ivi, pp. 179-188;
- L. MARIN, *Klee ou le retour à l'origine*, n. 1, 1970, pp. 71-77;
- M.S. KAGAN, *L'esthétique contemporaine et l'art appliquée*, n. 2, 1970, pp. 15 5-67;

- D. NOGUEZ, *Enseigner le cinéma à l'université*, n. 1, 1971, pp. 61-74;
- R. HUBERT, *Lectures de Giacometti*, n. 1, 1971, pp. 75-90;
- P. FRESNAULT-DERULLE, *La couleur dans la bande dessinée*, n. 4, 1972, p. 443-453.

Per quanto riguarda *l'estetica musicale* si può invece segnalare:

- O. REVAULT-D'ALLONES, *De l'échelle des temps dans la représentation graphique des melodies*, n. 3, luglio-settembre 1960, pp. 339-347;
- G. BRELET, *Interprétation et improvisation*, n. 4, ottobre-dicembre 1960, pp. 375-391;
- M. SRIABINE, *Langage esthétique et langage énigmatique*, n. 1, gennaio-marzo 1963, pp. 1-22;
- O. REVAULT-D'ALLONES, *Remarques sur la stereophonie*, ivi, pp. 75-80;
- D. CHARLES, *Sur l'objet musical*, nn. 2-3, 1967, pp. 209-307;
- R. COURT, *Rythme, tempo, mesure*, n. 2, 1974, pp. 143-159;

Inoltre numerose recensioni alle varie opere di estetica musicale della Brelet, di Piguet, di De Scholezer o della Scriabine, di Frances, ecc.

Particolarissimo interesse per *l'estetica letteraria*. Si vedano per esempio, i seguenti scritti:

- L. QUINARD, *Le problème de la création esthétique et le roman*, n. 4, ottobre-dicembre 1949, pp. 376-394;
- J. CHAIX-RUY, *Poésie et philosophie*, n. 4, ottobre-dicembre 1952, pp. 353-375;
- P. SERVIEN, *Art et langage*, n. 1, gennaio-marzo 1955, pp. 51-61; pur di nazionalità rumena, Servien scrive in francese ed è molto vicino alle tematiche dell'estetica francese stessa;
- L.H. GIHOUL, *Poésie et mystique*, n. 2, aprile-giugno 1956, pp. 117-54;
- J. DELHOMME, *Expression et langage*, n. 2, aprile-giugno 1962, pp. 189-96;
- M. ZERAFFA, *Le temps et ses formes dans le roman contemporaine*, n. 1, 1966, pp. 43-65;

- R. CHAMPIGNY, *Langage et littérature selon Sartre*, n. 2, 1966, pp. 13 1-148;
- M. ZERAZFA, A. Breton: *l'art est enfin*, nn. 3-4, 1966, pp. 419-421;
- M. GUIOMAR, *Surrealisme et esthetique*, ivi, pp. 429-433;
- P. GEAY, *Le quête du real dans l'oeuvre poétique de P. Réverdy*, n. 2, 1970;
- J.F. LYOTARD, *Notes sur la fonction critique de l'oeuvre*, nn. 3-4, 1970, pp. 400-4 14;
- R BARTHES, *De l'oeuvre au texte*, n. 3, 1971, pp. 225-232;
- R. PASSERON, *Le poiétique*, ivi, pp. 233-246;
- M ZERAZFA, *Le poetique de l'écriture*, n. 4, 1971, pp. 384-401;
- E GANS, *La constitution du discours littéraire*, n. 1, 1974, pp. 17-24;
- B. MARCADE', *Pour une psychogéographie de l'espace fantastique*, n. 1, 1974, pp. 4 1-56.

Oltre agli articoli ora citati da «Revue d'Esthétique» ha offerto all'estetica francese un considerevole numero di contributi, contributi che in parte potranno essere ritrovati nella bibliografia generale e che in parte abbiamo tralasciato per l'ambito eccessivamente specifico in cui si muovevano.

Un'altra iniziativa degna di rilievo della rivista è senz'altro la pubblicazione del *Vocabulaire d'esthétique*, vocabolario che, pur non concludendo neppure la lettera «A», è dimostrazione di un modo di lavoro collettivo che sta a significare la profonda unità teorica dei collaboratori della rivista. Il vocabolario viene pubblicato a partire dal n.2, aprile-giugno 1963, numero in cui E. SOURIAU avverte che, riprendendo un'idea che BASCH aveva messo in cantiere nel 1936, il vocabolario ha il suo nuovo inizio nel 1949 con SOURIAU, LALO e BAYER, che tuttavia impegnano nel lavoro l'intero Istituto di Estetica, proprio perché l'opera non sia l'espressione di una filosofia ma dell'oggettivo ambito dell'estetica. La «Revue d'esthétique» pubblica inoltre i «comptes rendus» delle sedute della Società di Estetica con riassunti delle conferenze stesse e dei dibattiti che le seguono. Possiamo così scorgere la vivacissima ed «aperta» vita culturale

dell'estetica francese, cui offrono i loro contributi non solo filosofi specialisti ma artisti operatori in tutte le arti. Ricordiamo infatti le conferenze di

- A. SILBERMANN, *La sociologie de la musique*, n. 1, 1950;
- I. DURON, *Pour une philosophie des arts littéraire*, n. 1, 1951;
- E. DE POMIANE, *La cuisine et l'esthétique*, nn. 3-4, 1951;
- J.G. KRAFFT, *Esthétique du langage*, n. 3, 1952;
- E. SOURIAU, *L'art comme guide de la vie*, n. 3, 1953; .J. CASSOU, *La création poétique*, n. 1, 1954;
- A. SOURIAU, *Le mystérieux comme catégorie esthétique*, n. 2, 1955;
- F. ALQUIE', *Le beau et l'imaginaire dans le surréalisme*, n. 4, 1956.

Si è detto che, a partire dal numero 3-4 del 1974 la «Revue d'esthétique», che ha ora per direttori E. Souriau e M. Dufrenne, ha mutato formato e organizzazione del discorso, aprendosi a una politicizzazione dell'estetica e agli oggetti dispersi che analizza.

Ciò è evidente sin dal primo numero della nuova serie (n. 3-4, 1974) *L'art de masses 'existe pas* dove vari articoli mostrano il nuovo rapporto che deve instaurarsi fra il pubblico, i produttori e la stessa produzione artistica.

Il n. 1-2 del 1975, *Présences d'Adorno*, segna il nuovo interesse che, a seguito della nuova visione sociale dell'arte, ha circondato l'opera di un pensatore in precedenza quasi sconosciuto in Francia.

Il n. 3-4 del 1975, *Il y a poètes partout*, oltre al saggio di Dufrenne, si rivolge in modo specifico a problemi di poesia o di critica poetica. In particolare:

- J. COHEN, *Le sens poétique*, pp. 41-75;
- D. NOGUEZ, *La poésie comme électricité*, pp. 117-26, d'ispirazione decisamente «strutturalista».

I numeri del 1976 sono dedicati al collegamento fra i sensi e le opere d'arte. Il n. 1-2, *Peindre*, oltre al saggio di M. Dufrenne, *Peindre toujours*, dove ancora una volta mostra il rapporto fra arte e utopia collegando temi di *Le poétique* ad altri di *Art et politique*, contiene i seguenti contributi importanti:

- R. PASSERON, *Sur l'apport de la poétique à la sémiologie*

pictura/, pp. 48-73;

- I. BAUDRILLARD, *La réalité dépasse l'hyperréalisme*, pp. 138-48;

- M. LE BOT, *La mort de l'art*, pp. 2 15-39 (è essenzialmente un saggio sull'opera di Cézanne).

Il n. 2-3 del 1976, *Lire*, è apparentemente dedicato alla critica letteraria, dato che contiene saggi su Poe, Beckett ma, in realtà, è ricco di spunti «estetici».

- E. SOURIAU, *L'intérêt esthétique*, pp. 11-27;

- N. TERTULLIAN, *Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art*, pp. 110-40;

- P.V. ZIMA, *De la structure textuel/e à la structure sociale*, pp. 166-223;

- M. CHLUMSKY, *Les problèmes d'une nouvelle esthétique*, pp. 249-93.

Questi due ultimi saggi sono molto importanti perché segnano un nuovo interesse della cultura francese non solo per lo strutturalismo interpretato da Barthes o Derrida, ma anche per quelle correnti che dal Circolo di Praga in poi hanno sviluppato una connessione fra l'analisi semiologica e la struttura della società; in particolare l'interesse va a J. Mukařovský, per la prima volta in Francia.

Il n. 4 del 1976, *Voir, Entendre* è una raccolta di saggi specifici su alcuni aspetti della musica contemporanea (più che dell'estetica musicale) e del cinema (o, più in generale, di quanto appare sul video).

Il n. 1-2 del 1977, *L'envers du théâtre*, è un numero ricco di testimonianze dirette di autori e attori, teso a mettere in luce la realtà della concreta «esperienza teatrale». L'esame non diviene quasi mai teorico ed è comunque limitato al teatro «d'avanguardia»

Il n. 3-4 del 1977, *La ville n'est pas un lieu*, riprende quegli interessi, già visti in Sansot, per la struttura della città. Viene qui sviluppato un discorso sulla sua «poieticità», auspicando anche in questo caso un nuovo ordine «utopico» nell'1978 è veramente l'anno della «dispersione». Infatti il n. 1-2, *Erotiques*, è dedicato a eterogenei scritti che vogliono essere un elogio «dionisiaco» delle varie espressioni artistiche, mentre il n. 3-4, *Collages*, si occupa

in vari saggi di estetica, poetica, retorica e semiotica.

A queste due discipline è dedicato il n. 1-2 del 1979, *Rhétoriques, Sémiotiques*, curato dal Gruppo g, con molti saggi storici e teorici; in particolare:

- A. VIGH, *L'histoire et les deux rhétoriques*, pp. 11-37;
- D. BOUVEROT, *La rhétorique dans le discours sur la peinture*, pp. 55-73;
- Y. LOMAN e B. GASPAROV, *La rhétorique du non-verba/*, pp. 75-95;
- G. DOLLE, *Eléments pour l'analyse rhétorique d'une image*, pp. 234-53;
- N. RUWET, *Blancs, Rime et Raison*, pp. 397-425.

Il gruppo μ è formato da studiosi di gran fama quali: A. Vigh, F. Pire, P. Minguet, J.M. Klinkenberg, F. Edeline, P. Dubois, J. Dubois.

Il n. 3-4 del 1979, *Pour l'objet*, curato da O. Revault-D'Allones, contiene venti articoli e vuole mostrare, al di là del Sistema degli oggetti di Baudrillard, il loro stesso carattere «disperso» che ben si adatta alla frammentarietà della nuova estetica. Qui si notano un rinnovato interesse per Mukarovsky (M. CHLUMSKY, *Du l'objet esthétique*, pp. 53-78) e una critica esplicita a Baudrillard (M. DE LAUNAY, *L'objet en cause*, pp. 108-23). Inoltre:

- O. REVAULT-D'ALLONES, *POUR l'objet*, pp. 11-20;
- M. DUFRENNE, *Le champ de l'esthétisable*, pp. 131-143;
- G. LASCAULT, *Enumération de quelques objets absents*, pp. 233-256;
- R. PASSERON, *Le emme-objet*, pp. 267-94;
- M. ZERAFFA, *Objet, chose, fiction*, pp. 321-34;
- P. ZIMA, *Objets oniriques et structures narratives chez Proust*, pp. 335-364.

In questo numero vi è inoltre un articolo di P. LAMBLIN, *Vanitas*, pp. 197-232. Maître-Assistant alla Sorbonne, vicino a Revault d'Allones, LAMBLIN è prematuramente scomparso nel 1978. Utile il suo volume, pubblicato postumo, *Art et nature*, Paris, Vrin, 1979.

Senza dubbio molto curioso il n. 1-2 del 1980, *Le deux*, dedicato al «due» nelle sue varie possibili accezioni e applica-

zioni.

Il numero 3-4 del 1980, *L'art instaurateur*, è interamente dedicato alla memoria di E. Souriau, scomparso l'anno precedente: in sua memoria scrivono tutti i maggiori rappresentanti dell'estetica francese contemporanea. Questo numero è anche l'ultimo pubblicato dalla U.G.E.

A partire dal n. 1 del 1981, pur non mutando il carattere monografico dei singoli numeri, la «Revue d'esthétique» muta ampiamente il formato, si arricchisce di riproduzioni artistiche, apparendo in una veste più «elegante». Muta anche l'editore (ora è Privat di Toulouse) e, pur rimanendo sempre direttori O. Revault d'Allones e M. Dufrenne, vi sono variazioni nel comitato di redazione, che è ora formato da A. Cauquelin, D. Charles, M. Gagnebin, G. Lascault, M. Le Bot, R. Passeron, M. Saison, M. Zeraffa.

Il n. 1 del 1981 è dedicato integralmente a Benjamin, che come tutti gli esponenti della Scuola di Francoforte sta avendo oggi notevole successo in Francia dopo decenni di quasi assoluto oblio.

Il n. 2 del 1981, *Sartre/Barthes*, è dedicato ai due filosofi recentemente scomparsi con articoli di Dufrenne, Zeraffa, Briosi, Charles e Noguez, fra gli altri. La «Revue» mantiene peraltro le consuete rubriche di «attualità» e recensioni, presenti anche nelle serie precedenti.

Il n. 3 (primo del 1982; infatti la rivista, divenuta di fatto semestrale, ha ora una numerazione progressiva e non divisa per anno) è interamente dedicata all'opera di *Pasolini*, di cui riporta scritti e disegni inediti.

Il n. 4 (secondo del 1982), *Musique présente*, è curato da D. CHARLES e presenta la «situazione» della musica contemporanea. I due numeri del 1983 sono infine dedicati alla Cina e alla sua arte (n. 5) e al cinema contemporaneo (n.6).

Indice di nomi

Adorno T.W.
Alain (E. Chartier)
Alberti, L.B.
Allen, Grant
Allende, S.
Alquié, F.
Althusser, L.
Andreani, E.
Apollinaire, G.
Arguelles, J.A..
Aristotele
Arréat, L.
Aubral, F.
Bachelard, G.
Bachtin, M.
Bagni, P.
Bain, A.
Bakunin, M.
Balzac, H.
Banfi A.
Baratono, A.
Barbusse, H.
Barilli, R.
Barthes, R.
Basch, V.
Bataffle, G.
Batteux, C.
Baudelaire, C.
Baudrillard, J.
Baumgarten, A.G.
Bayer, R.
Bemol, M.
Benda, J.
Benjamin, W.
Bense, M.

Benussi, J.
Berenson, B.
Bergson, H.
Bernard, C.
Beuchet, J.
Bianca, G.A.
Binet A.
Binni, L.
Bites-Palevitch,
Blanchot, M.
Bloch, E.
Blum, L.
Bonomí, A.
Borges, J.L.
Bourdieu, P.
Boutroux, E.
Brehier, E.
Brelet, G.
Brentano, F.
Breton, A.
Brincourt, A. e J.
Brion-Guerry, L.
Brunschvicg, L.
BrunétiCre, F.
Brémond; H.
Cage, J.
Caillois, R.
Calvet, L.J.
Camus, A.
Carriere, R.
Cartesio, vedi Descartes, R.
Casey, E.
Cassirer, E.
Castelnuovo, E.
Castro, F.
Cauquelin, A.
Celine, F.A
Cézanne, P.

Chaignet, A.E.
Charles, D.
Chevreul, F
Claudel, P.
Clément, C.
Comte A.
Condillac, E.
Conrad, W.
Court, R.
Cousin, V.
Croce, B.
De Crescenzo, G.
De Muralt, A.
De Quincey, T.
De Waelhens, A.
De Wulf, M.
Debussy, C.
Degas, E.
Delacroix, H.
Deleuze, G.
Denis, M.
Derossi, G.
Derrida.
Descartes, R.
Descombes, V.
Dessoir, M.
Dewey, J.
Di Rienzo, E.
Diderot, D.
Dilthey, W.
Dolce, L.
Dostoevskij, F.
Dreyfus, A.
Dubois, P. e J.
Dubos, J.B.
Dufrenne, M.
Dumézil, G.
Durand, G.

Durkheim, E.
Duvignaud, J.
Dvorak, M.
Ebbinghaus, H.
Eckermann, J.P.
Eco, U.
Edelin, F.
Ehrenfels, C.
Eluard, P.
Emmanuel, M.
Engels, F.
Escarpit, R.
Faraday, M.
Farber, M.
Faure, E.
Fechner, G.T.
Feldrnan, V.
Fere, G.
Ferraris, M.
Feuerbach, L.
Fichte, G.
Fiedler, K.
Fink, E.
Flaubert, G.
Focillon, H.
Formaggio, D.
Fornisce, A.
Fortini, F.
Foucault, M.
Fraisie, P.
Francastel, P.
Francés, R.
Franzini, E.
Freud S.
Garaudy, R.
Gaudibert, P.
Gauguin, P.
Gautier, T.

Geiger, M.
Genette, G.
Ghini, G.
Gide, A.
Gilson, E.
Giovannangeli, D.
Givone, S.
Goethe, J.W.
Goldmann, L.
Goncourt
Grimaldi, N.
Griveau, M.
Groos, K.
Grosse, E.
Guastalla, P.
Guattari, F.
Guyau, J. M.
Hanslick, E.
Harding, F.J.W.
Hartmann, N.
Hegel, G.F.W.
Heidegger, M.
Helmholtz, H.
Hennequin, E.
Henry, C.
Herbart, J.F.
Hirth, G.
Hjelmslev, L.
Hoelderlin, F.
Homer, W.l.
Hugo, V.
Husserl, E.
Huyghe, R.
Huysman, D.
Ingarden, R.
Jakobson, R.
Janet, P.
Jankélévitch, V.

Jaspers, E.
Jimenez, M.
Jones, R.E.
Jouffroy, T.
Joyce, J.
Jung, C.G.
Kant, I.
Kardiner, A.
Kierkegaard, S.
Klinkenberg, J.M.
Knight, W.A.
Koehler, W.
Koffka, K.
Kojève, A.
Krafft, G.
Kraus, K.
Kristeva, J.
Laberthonnière, L.
Lacan, J.
Lacroix, J.
Lalo, C.
Landry, L.
Langer, S.
Lascault, G.
Lavelle, J.
Le Bot, M.
Le Lefèvre, H.
Leonardo da Vinci,
Lesse, R.H.
Levêque, C.
Levi-Strauss, C.
Levinas, E.
Levy-Bruhl, L.
Linton, D.
Lipps, T.
Lisciani-Petrini, E.
Lombroso, C.
Lottman, H.R.

Lukács, G.
Luxemburg, R.
Lyotard, J.F.
Lémaitre, J.
Malraux, A.
Macchia, G.
Maine de Biran, M. F. P.
Mallarme, S.
Mamelet, A.
Manesco, A.
Marcel, G.
Marcuse, H.
Marinetti, F.T.
Marini, A.
Maritain, J.
Marshall, R.
Martinoni, P.
Marx, K.
Mathieu, V.
Mauron, C.
Meinong, A.
Merleau-Ponty, J.
Metz, C.
Meyerson, I.
Michelangelo Buonarroti,
Migliorini, E.
Minguet, P.
Minkowski, E.
Moisan, C.
Moles, A.
Monet, C.
Montaigne,
Morawski, S.
Morpurgo-Tagliabue, G.
Morris, C.
Mouloud, N.
Mukařovský, J.
Munro, T.

Musil, R.
Mustoxidi, T. M.
Needham, H.A.
Nedoncelle, M.
Ngô-Tieng-Hien,
Nietzsche, F.
Noguez, D.
Novalis,
Paci, E.
Paget V.
Paschal, L.
Passeron,
Pavan, A.
Pesce, D.
Piana, G.
Pianciola, C.
Picasso, P.
Picon, G.
Piguet, J.C.
Pinheiro dos Santos, A.
Pire, F.
Platone,
Poe, E.A.
Poincaré, H.
Poulet, G.
Proudhon, P.J.
Proust, M.
Puglisi, G.
Ravaisson, F.
Ravel, M.
Rembrandt,
Renan, E.
Renouvier, C.
Revault d'Allones, O.
Reverdy, P.
Ribot, T.
Richard, J.P.
Ricoeur, P.

Riegl, A.
Rimbaud, A.
Rolland, R.
Rosso, C.
Rouart, H.
Roudnitska, E.
Roupnel, G.
Rudrauf, L.
Ruschi, R.
Ruskin, J.
Segond, J.
Saint-Simon, C.H.
Sainte-Beuve, C.A.
Saison, M.
Salvini, R.
Santayana, G.
Sartre, J.P.
Saussure, F.
Scaramuzza, G.
Schasler, M.
Scheler, M.
Schelling, F.G. J.
Schiller, F.
Schloezer, B.
Schoenberg, A.
Schopenhauer, A.
Scolari, E.
Séailles, G.
Serres, M.
Sertoli, G.
Servien, P.
Seurat, G.P.
Signac, P.
Simmel, G.
Simondon, G.
Sinety, R.
Solmi, S.
Souriau, E

Souriau, P.
Spencer, H.
Spengler,
Spinoza, B.
Starobinski, J.
Strawinsky, L.
Sully, J.
Sully-Prudhomme, A.
Supervielle, J.
Superville, H.
Sutcliffe, F.E.
Taine, H.
Tarde, G.
Tatarkiewicz, L.
Todorov, T.
Tolstoi, L.
Toynbee, A.
Tönnies, F.
Utitz, E.
Valéry, P.
Van Gogh, V.
Vergez, A.
Verlaine, P.
Vernon, L.
Vialatoux, J.
Vigh, A.
Villon, F.
Vischer, T. c R.
Vitry-Manbrey, L.
Voituron, P.
Volkelt, J.
Vuillemin, J.
Véron, E.
Wahl, J.
Watteau, A.
Wencelius, M.
Whitehead, A.
Wilde, O.

Wittgenstein, L.
Wölfflin, H
Worringer, W.
Wundt, W.
Yorck, P.
Zecchi, S.
Zeraffa, M.
Ziehen, H.
Zimmermann, R.
Zola, E.

