

Aesthetica Preprint

*L'estetica simbolica*  
*di Susanne Katherina Langer*

di Lucia Demartis



Centro Internazionale Studi di Estetica

## **Aesthetica Preprint**<sup>®</sup>

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**<sup>®</sup> (edita da *Aesthetica Edizioni*, commercializzata in libreria) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, bibliografie e, più in generale, documenti di lavoro. Viene inviato agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



## **Il Centro Internazionale Studi di Estetica**

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7-1-1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**<sup>®</sup> e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**<sup>®</sup> con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

# Aesthetica Preprint

70

Aprile 2004

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MURST (fondi di ricerca scientifica PRIN 2003, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Lucia Demartis

*L'estetica simbolica*  
*di Susanne Katherina Langer*

*a Roberto  
e ai nostri ragazzi  
Francesco e Federico*

# *Indice*

Introduzione	7
L'arte: un simbolo presentazionale?	13
Analisi dei fondamenti	41
Simbolizzazione e <i>mundus</i>	55

## Introduzione

In *Feeling and Form*<sup>1</sup>, cioè nella sua opera più nota in Italia, Susanne Langer sviluppa la tesi già sostenuta in *Philosophy in a new key*<sup>2</sup>: accanto al simbolismo del linguaggio, caratterizzato dalla discorsività, ve ne sarebbe un altro, quello presentazionale, proprio dell'arte. La distinzione tra i due sistemi simbolici esprime la contrapposizione tra due modi di intendere la razionalità: una razionalità che opera attraverso simboli dalla denotazione più univoca possibile, risultanti da convenzioni codificate e collegati mediante successione e calcolo; e una razionalità concepita come *insight*, intuizione di una relazione tra più elementi, che si esprime nella forma pregnante di una significanza polisemica. In *Philosophy in a new key*, la "nuova chiave" veniva rintracciata nel lavoro di quanti<sup>3</sup> avevano colto quelle possibilità di comprensione eccedenti l'ambito della logica simbolica, individuando forme simboliche (il mito, il sogno ecc.) capaci di esprimere la ricchezza dell'esperienza umana. A partire da questo guadagno Langer articola quindi in *Feeling and Form* un'indagine tesa a cogliere, nello specifico di ogni singola arte, le modalità di espressione dell'umano sentire.

Su questi concetti gli studiosi di estetica si sono confrontati in un vivace dibattito che in Italia si è protratto sino alla metà degli anni settanta<sup>4</sup>. In particolare è stata analizzata l'opportunità della distinzione tra i sistemi simbolici, l'applicabilità del termine simbolo a quanto non è dotato di referenzialità convenzionale, il rigore di concetti centrali quali "virtual reality" e "illusione primaria"; ci si è domandato se non fosse riduttivo intendere l'arte come espressione del *feeling* e sino a che punto fossero sostenibili i concetti langeriani di forma e astrazione. Sono state indagate le molteplici fonti di Langer, le possibili applicazioni dei suoi risultati, gli approdi e le incoerenze. Dell'estetica di Langer in Italia è stato detto molto e con acume, tanto da far pensare a un ambito di ricerca ormai completamente indagato.

L'ipotesi che qui si vuole sostenere è che il pensiero dell'autrice si sviluppi secondo un processo circolare che ruota intorno al tema centrale della simbolicità, secondo articolazioni che investono diversi ambiti di ricerca, per chiarire, ampliare e approfondire quanto via via affermato. In questo senso l'opera di Langer, considerata nella sua glo-



balità, e in particolare a partire dal suo ultimo libro (i tre volumi di *Mind: an Essay on human feeling*<sup>5</sup>) consente una diversa comprensione anche degli scritti più noti, offrendo nuovi sentieri di interpretazione e spunti interessanti. Nell'analisi non ci soffermeremo dunque innanzitutto a rilevare incoerenze e contraddizioni, ma gli approdi significativi di un pensiero originale, poiché riteniamo che l'importanza di un'opera filosofica vada oltre le difficoltà che incontra la formulazione di una nuova idea.

L'attenzione per il simbolismo e la strutturazione formale dell'esperienza, iniziata secondo una prospettiva logico-simbolica (*A Logical Analysis of Meaning*, 1926<sup>6</sup>; *The Practise of Philosophy*, 1930<sup>7</sup>; *An introduction to Symbolic Logic*, 1937<sup>8</sup>) e proseguita nell'esame di quegli aspetti dell'esperienza che da questa restano esclusi (*Philosophy in a New Key: A study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 1942<sup>9</sup>; *Feeling and Form*, 1953; *Problems of Art*, 1957; *Reflections on Art*, 1958<sup>10</sup>; *Philosophical Sketches*, 1962<sup>11</sup>), giunge in *Mind* a interrogare le radici della simbolizzazione secondo un percorso antropologico e filogenetico che coglie nella funzione simbolizzatrice ciò che caratterizza la relazione propriamente umana con la realtà. In *Mind* l'analisi del simbolismo viene inverata e portata a compimento attraverso il superamento della distinzione tra simbolicità discorsiva e presentazionale<sup>12</sup>, al fine di indagare l'ambito comune a ogni produzione umana: l'articolazione formale dell'esperienza vissuta.

Il termine "feeling", presente in *Feeling and Form* come prerogativa del simbolismo artistico (l'arte è forma del sentimento), viene esaminato in *Mind* nella sua portata più ampia (si intende: «feeling nel senso più ampio di *qualsiasi cosa sia sentita* (felt) *in ogni modo*, come stimolo sensoriale o tensione interiore, sofferenza, emozione o intenzione»<sup>13</sup>) di relazione costitutiva di senso, di prima oggettualizzazione, fondamento non solo delle forme artistiche, ma delle stesse concettualizzazioni scientifiche.

L'analisi dell'arte si colloca così all'interno di un processo filogenetico e storico-sociale di formazione e condivisione di significati, costitutivo della specie umana, che precede ed è condizione d'essere di ogni sistema simbolico. A questo livello la simbolizzazione artistica diventa un *ambito esemplare*, rappresentativo delle forme che gli esseri umani astraggono da quel caos di sensazioni-eventi-emozioni che costituisce il rapporto vitale con l'ambiente, forme che caratterizzano un marchio dello spirito umano e che, se condivise, trasformano il caos in *mundus*: spazio organizzato e dotato di senso, luogo dove il senso *condiviso* rende possibile la comunicazione e l'incontro tra gli uomini.

A livello storiografico la tesi che vogliamo argomentare è la seguen-

te: il pensiero di Langer, considerato nella sua globalità, al di là dei riferimenti sporadici a una miriade di autori, costituisce un'interessante sintesi tra due sistemi filosofici ben precisi: la filosofia di Ernst Cassirer e il pragmatismo di William James; da tale sintesi scaturisce una filosofia che, nonostante alcune difficoltà, è capace di offrire nuove prospettive di sviluppo. Questa tesi verrà guadagnata mediante l'approfondimento del concetto di feeling, già presente secondo le stesse modalità nei *Principi di Psicologia* di William James e gestito da Langer come possibilità di superare la distinzione soggetto-oggetto <sup>14</sup>.

Langer riprende dalla tradizione kantiana la nozione di funzione rielaborativa propria della mente, attribuendola però a ogni forma di sentire. In questo modo estende l'ambito della conoscenza alla dimensione precategoriale secondo un'impostazione che va oltre il kantismo. Il risvolto che potremmo dire "oggettivo" di questa teoria è dato dalla funzione organizzatrice delle forme simboliche. I simboli una volta formati, una volta cioè che in essi si scorga una forma significativa, strutturano la visione del mondo, modificando la percezione stessa della realtà. La forma veicolata dal simbolo, non solo organizza sia a livello percettivo che cognitivo ciò che chiamiamo oggetti, ma pone la loro stessa relazione, ossia il mondo come sistema organizzato. L'oggetto non è dunque un *primum*, ma la risultante di una significanza originaria attraverso cui la molteplicità dei dati esperienziali prende forma.

Ora, a proposito dell'origine di tale significazione è stato detto che Langer propende per un riduzionismo biologista <sup>15</sup>. Se è vero che questa prospettiva è ampiamente sviluppata in *Mind*, tuttavia cercheremo di mostrare come, sulla scia dell'impostazione del pragmatismo di James e Dewey <sup>16</sup>, questa si articola secondo una prospettiva sociale già presente in *Philosophical Sketches*. La simbolizzazione non deriva per Langer da categorie a priori, ma da forme culturali che si modificano socialmente mediante l'interazione tra individuo e specie. Nella costante dialettica tra individuazione e *involvement*, si producono forme simboliche che vengono sempre più condivise, facendo sì che il senso individuale divenga, una volta oggettivato e reso partecipabile, sguardo comune, essenziale per il senso di appartenenza dell'individuo alla sua specie. Langer parla al proposito di "communion", cioè di un senso di profonda unità che trova nei sistemi simbolici di una società la propria vitale espressione. Ciò da un lato apre all'analisi della dimensione sociale della mente, dall'altro indica la necessità sociale di nuove forme simboliche in grado di esprimere il senso di una realtà in incessante, talvolta frenetico cambiamento, capaci di sostituire quelle precedenti ormai ridotte a meri simulacri. Si apre così la possibilità di una funzione sociale dell'arte come articolazione delle forme del vissuto esperienziale che, altrimenti destinato a rendere incolmabili le distanze tra gli esseri umani, diviene grazie a essa oggettivabile e condivisibile.

Se il valore di un pensiero si misura dalla sua influenza, quello di Langer può ritenersi di valore altissimo. Le teorie di Langer sono state riprese non solo in ambito strettamente filosofico, ma sono attualmente applicate al campo della critica musicale, letteraria, cinematografica, pittorica e teatrale anche in ambito interculturale<sup>17</sup>, accolte e sviluppate dagli studi sulla comunicazione, dalla semiotica<sup>18</sup> e dalle scienze dell'educazione<sup>19</sup>. Di questa fortuna daremo conto nel corso del nostro lavoro<sup>20</sup>, che dividiamo in tre parti: una prima in cui ripercorriamo la fondazione del simbolismo presentazionale attraverso l'articolazione della teoria dell'arte nei suoi momenti principali (in particolare seguiamo Langer nell'analisi delle arti plastiche e della musica, dalla quale emergono quei concetti centrali che verranno sviluppati nelle opere successive)<sup>21</sup>; una seconda in cui ne interroghiamo i presupposti; e infine una terza nella quale, sviluppando la filogenesi del simbolo, esaminiamo la valenza di strutturazione della realtà propria del simbolico.

<sup>1</sup> *Feeling and Form. A theory of Art developed from "Philosophy in a New Key"*, Ch. Scribner's sons, New York, 1953; trad. Formigari, *Sentimento e forma*, Feltrinelli, 1965/1975 (da qui in poi FF).

<sup>2</sup> *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1942; trad. Pettenati, *Filosofia in una nuova chiave*, Armandò, 1972 (da qui in poi NK); è dedicata a A.N. Whitehead. L'opera ha ottenuto un successo editoriale eccezionale (ha venduto più di 500.000 copie).

<sup>3</sup> Il riferimento è innanzi tutto a Ernst Cassirer, come avremo modo di chiarire, gli autori con cui Langer entra in dialogo sono numerosissimi.

<sup>4</sup> Per avere un'idea: G. Dorflès, *L'estetica 'simbolica' e l'opera di Susanne Langer*, "Rivista critica di storia della filosofia", 10, 1955; Lia Formigari, *Recensione di Susanne K. Langer, "Philosophy in a new Key"*, "Archivio di filosofia", 43, 1955; M. Buccellato, *Il linguaggio e la filosofia delle forme simboliche*, "Rivista critica di storia e filosofia", X, gen./feb. 1955; G. Morpurgo Tagliabue, *Scuola critica e scuola semantica nella recente estetica americana*, "Rivista di Estetica", 295, III, 1956; R. Assunto, *S.K. Langer e il pensiero europeo*, "Mondo occidentale", nov., 1957; G. Colombo, *Saggi recenti di Susanne Langer*, "Rivista di Estetica", II, 1959; R. Assunto, *Convergenze europee nell'estetica di Susanne K. Langer*, "Teoremi e problemi di estetica contemporanea", Feltrinelli, Milano, 1960; G. Vattimo, *Recensione di S. Langer, Reflections on Art*, "Rivista di Estetica", I, 1960; R. Barilli, *L'estetica di Susanne Langer*, "Rivista di estetica", VI, 1961; D. Pesce, *Estetica inglese e americana del '900*, "Momenti e problemi di storia dell'estetica", Marzorati, Milano 1961; E. Fubini, *Susanne Langer: una nuova estetica (musicale)?*, "Rivista di filosofia", 51, 1962; P. Carboara, *Simbolo e arte nel pensiero di S. K. Langer*, "Giornale di metafisica", 16, 1962-63; R. Barilli, *Per un'estetica mondana*, Il mulino, Bologna, 1965; L. Formigari, *Considerazioni sull'estetica di S. Langer*, "Rivista di Estetica", 11, 1966; G. Sertoli, *Susanne Langer e la dissoluzione del simbolo*, "Studi americani", 13, 1967; L. Russo, *Susanne Langer e la problematica della pittura*, "Rivista di Estetica", 14, 1968; D. Lauria, *La teoria della forma estetico-simbolico in Susanne Katherine Langer*, "Filosofia e società", 4, 1976; G. R. Cardona, *Categorie di pensiero e categorie di lingua*, "Materiali filosofici", 3, 1977.

<sup>5</sup> *Mind: an Essay on Human feeling*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, v. I 1967, II 1972, III 1982; (da qui in poi MI, MII, MIII).

<sup>6</sup> *A Logical Analysis of Meaning*, Ph. D., Radcliffe College, 1926 (da qui in poi LM).

<sup>7</sup> *The Practise of Philosophy*, Henry Holt & Co, New York, 1930; prefazione di A. N. Whitehead (da qui in poi PP).

<sup>8</sup> *An introduction to Symbolic Logic*, Houghton Mifflin Comp, Boston 1937 (da qui in poi SL).

<sup>9</sup> In particolare in quest'opera si rileva il forte influsso della filosofia di Ernst Cassirer, per altro ampiamente citato dall'autrice. Nonostante i molti punti in comune, Langer incontrerà Cassirer solo durante una conferenza da lui tenuta negli Stati Uniti nel 1942, qualche mese prima della pubblicazione di *Philosophy in a new key* (Tony Cassirer, *Mein Leben mit Ernst Cassirer*, (1948), Hildesheim, Gerstenberg, 1981, p. 314.

<sup>10</sup> *Reflections on Art. A Source book of Writings by Artists, Critics and Philosophers*, a cura e con introduzione di S.K. Langer, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1958; (da qui in poi RA)

<sup>11</sup> *Philosophical Sketches*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1962; (da qui in poi PS).

<sup>12</sup> Distinzione che, come ricorda Arthur C. Danto, deriva dal positivismo logico, (impegnante ad Harvard negli anni della formazione di Langer). La radicale distinzione operata dal positivismo logico tra pensiero discorsivo e emotività, nel cui ambito includeva quanto non formalizzabile (secondo un'immagine di mente «come isola di discorsività in un mare di affetti»), avrebbe portato Langer a concentrare l'attenzione su questa dimensione, sino a ribaltarne l'importanza. (A. C. Danto, *Mind as feeling, form as presence; Langer as Philosopher*, in "The Journal of Philosophy", v. LXXXI, n. 11, nov. 1984, p. 643).

<sup>13</sup> MI, p. 4. Corsivo mio.

<sup>14</sup> Secondo questa accezione, infatti, il sentire è al contempo soggetto (feeling) e oggetto (felt). Ora a partire da questo rilievo si comprende come la traduzione italiana del termine "feeling" divenga problematica: come è noto la lingua inglese può utilizzare quel termine per indicare sensazione, sentimento e una sorta di conoscenza; mentre in italiano sentimento e sensazione hanno due significati ben distinti. All'orecchio dello studioso italiano, poi, l'affermazione secondo cui l'arte è espressione del sentimento richiama immediatamente l'analisi crociana, che intende l'arte secondo una diversa prospettiva. Susanne Langer con feeling non si riferisce al sentimento come Gefühl, ma al Fühlen, ossia al sentire nel senso più ampio del termine.

<sup>15</sup> È stato giustamente rilevato che, diversamente da Kant e da Cassirer, Langer «enfaticamente la natura fondamentalmente fisiologica di ogni attività mentale» riportando la natura della mente al mondo stesso (Adrienne Chaplin-Dengerink, *Mind, body and art in the cognitive aesthetics of Susanne K. Langer*, Amsterdam, VRIJE Universiteit, 1999, p. 292); tuttavia questa tendenza certamente dominante in *Mind*, non ci sembra tutto sommato l'aspetto più interessante, che ritroviamo invece in *Philosophical Sketches* come analisi della dimensione sociale della mente.

<sup>16</sup> È ben vero che in *Feeling and Form* (cit., pp. 52-53) Langer attacca il pragmatismo per l'incapacità di fondare una differenza qualitativa tra fare artistico e esperienza comune, ma come rileva giustamente Rolf Lachmann «Langer hat ihre Kritik an Dewey nicht näher ausgeführt» (Susanne K. Langer, *Die lebendige Form menschlichen Fühlens und Verstehens*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2000, p. 83 in nota). Lachmann è il più importante studioso tedesco di S. K. Langer.

<sup>17</sup> Riportiamo quello più recente e interessante: Sushill Kumar, Saxena, *Hindustani Sangeet and a philosopher of art, music, rhythm and Kathak dance vis-à-vis aesthetics of Susanne K. Langer*, D. K. Printworld, New Dehli 2001.

<sup>18</sup> Cfr. Vincent Colapietro, *Symbol and the Evolution of Mind: Susanne Langer's Final Bequest to Semiotics*, in Spinks, Deely, *Semiotics 1998*, Peter Lang 1996.

<sup>19</sup> Le applicazioni in ambito pedagogico si riferiscono al valore formativo dell'arte. Ne riportiamo alcune: Patrik M. Collins, *The Significance of Form in Educational Drama*, "Children's Theatre review", n. 2, apr. 1984; Bruce E Miller, *Artistic Meaning and Aesthetic Education; A Formalist View*, "Journal of Aesthetic Education", 3, Fall 1984; Flora E. Cunningham, *Creative Actility and Learning*, "Journal of Educational Thought", 1, apr. 1979.

<sup>20</sup> Abbiamo avuto il piacere di constatare un interesse nei confronti di Langer anche in Giappone, segnaliamo l'articolo purtroppo in giapponese di Shigeki Okino, *Susanne Langer's Theory of Art Symbol- An Analogy between art work and feeling*, "Bigaku: The Japanese Journal of Aesthetics", 44, 1, sum. 1993.

<sup>21</sup> Langer estende l'esame anche alla poesia, al dramma, a tragedia e commedia, alla decorazione, al cinema, alla danza e via di seguito. È un esame scrupoloso e serio che ha suscitato l'interesse di molti estetologi; tra i tanti: Seymour Kleinman, *Phenomenology and the*

dance, "Journal of Aesthetic Education", 2, 1968; Richard Courtney, *On Langer's Dramatic illusion*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 29-1, 1970; Waine A. Dalton, *The Status of Artistic Illusion in Concrecence*, "Process Studies", 1974; Richard E. Hart, *Langer's Aesthetics of Poetry*, "Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quartely Journal in American", 33, 1, 1997; N. Georgopoulos, *The tragic form*, "Man and world: an International Philosophical Review", 10, 1977; David K. Rod, *Kenneth Burke and Susanne Langer on Drama and is Audiences*, "Quartely Journal of Speech", 3, 1986.

## *L'arte: un simbolo presentazionale?*

### *Arte e linguaggio*

Il «linguaggio non è affatto il nostro solo prodotto articolato, già la nostra esperienza più puramente sensoriale è un processo di FORMULAZIONE»<sup>1</sup>.

Il sostegno a questa tesi, viene fornito a Langer dai risultati cui è pervenuta la psicologia della Gestalt; anche per Langer, infatti, gli organi di senso operano una selezione tra la pluralità degli impulsi sensibili: «Il mondo della pura sensazione è così complesso, così fluido e pieno, che la pura sensibilità agli stimoli andrebbe incontro solo a ciò che W. James ha chiamato “una florida e rumorosa confusione”. Da essa i nostri organi di senso debbono selezionare certe forme predominanti, se debbono riuscire a registrare COSE e non puri “sentiti” confusi. È così che abbiamo un mondo di oggetti, intendendo per oggetto, non un dato, ma una *FORMA* costruita dall'organo sensitivo e intelligente [...] al contempo una cosa individuale esperita e un simbolo del suo concetto»<sup>2</sup>.

La tesi di fondo a partire dalla quale si articolerà l'analisi dell'arte come simbolo presentazionale, è sintetizzabile in due assunti: (a) la significazione avviene mediante simboli; (b) l'attribuzione di significati precede la sfera della concettualizzazione logico-discorsiva. Questi due assunti, contraddittori secondo la semantica classica (se il simbolo è un significante che rimanda a un significato per mezzo di convenzione, è esclusivo del pensiero logico formale); vengono sostenuti mediante: (a) l'estensione del concetto di simbolo; (b) la revisione del concetto di astrazione. Secondo Langer, dunque, esisterebbe già a livello di insight sensoriale la capacità astrarre delle forme, ossia di attribuire significato. L'astrazione allora, diversamente da quanto affermato non solo dalla tradizione neopositivista ma anche da Cassirer, non è intesa come frutto dell'attività del pensiero che opera sul dato già determinato, ma come costituentesi nel primo darsi della relazione con la realtà. Per Langer l'astrazione precede il pensiero logico discorsivo rendendolo possibile: è in virtù di questa capacità primaria che l'esperienza è per noi un insieme di realtà stabili nonostante il costante modificarsi delle sensazioni. Il campo sensoriale viene infatti organizzato in gruppi e in

modelli che fanno sì che già al livello percettivo si colgano forme e non un confuso agglomerato di stimoli. La capacità astrattiva, selezionatrice di impulsi, apparterebbe dunque già ai processi della percezione sensibile, i quali non farebbero che fornire al cervello dati organizzati, forme. Ora, se «l'astrazione è la chiave della razionalità<sup>3</sup>, allora si potrà asserire che «le condizioni della razionalità giacciono nel profondo della nostra esperienza puramente animale – nella nostra capacità di percepire, nelle funzioni elementari di occhi, orecchie e dita. La vita mentale comincia con la nostra costituzione fisiologica pura e semplice»<sup>4</sup>.

Dunque per Langer ogni attività sensoriale porta con sé «lo stampo del fatto mentale»<sup>5</sup> già al primo contatto dei recettori col mondo esterno. Consideriamo per esempio il “vedere”: esso non è «un processo passivo, tramite cui impressioni senza significato vengono immagazzinate per esser poi usate da una mente organizzatrice ma è già in sé un processo di formulazione; la nostra intelligenza del mondo visibile comincia nell'occhio»<sup>6</sup>. Altrettanto si può dire per l'udito e per gli altri sensi: le «astrazioni fatte dall'orecchio e dall'occhio – le forme di percezione diretta – sono i nostri più primitivi strumenti di intelligenza; sono veri materiali simbolici, mezzi della comprensione, in virtù dei quali noi prendiamo coscienza di un mondo di cose e di eventi che sono la storia delle cose [...]. I nostri organi di senso fanno le loro abituali, inconscie astrazioni nell'interesse di quella funzione di “reificazione” che soggiace all'ordinario riconoscimento degli oggetti, alla conoscenza dei segnali, parole, melodie, luoghi e alla possibilità di classificare tutto ciò nel mondo esterno a seconda della loro specie»<sup>7</sup>.

L'articolazione formale della realtà viene dunque ritenuta da Langer una prerogativa che non è unicamente riferibile al pensiero logico discorsivo, ma anche alla percezione. Accanto al simbolismo del linguaggio, di natura riflessa e discorsivo, ve ne sarebbe pertanto un altro di tipo immediato e non dotato di discorsività, che Langer denomina “simbolismo presentazionale”. Il riconoscimento di un sistema di forme, presenti già a livello percettivo, consente a Langer di porre le condizioni di possibilità di un simbolismo diverso da quello del linguaggio e della logica simbolica, capace di cogliere tutti quegli aspetti che la filosofia analitica e neopositivista avevano relegato nell'ambito del sentimento<sup>8</sup>. Se infatti è presente nell'uomo una facoltà capace di trattare con forme astratte e di articolare (seppure secondo regole che differiscono da quelle del pensiero logico discorsivo), è possibile ammettere l'esistenza di un simbolismo che, differendo dal linguaggio, sia capace di esprimere e reificare le forme della percezione. In tal modo esso potrebbe esibire quanto il linguaggio, a causa della sua struttura, è incapace di esprimere: «L'ordine delle forme percettive non potrebbe essere un possibile principio della simbolizzazione, donde la concezio-

ne, espressione e presa di coscienza della vita impulsiva, istintiva e sentiente? Un simbolismo non discorsivo di luce e colore o di toni, non potrebbe esser formulativo di tale vita? E non è possibile che quella specie di conoscenza "intuitiva" che Bergson estolle al di sopra di ogni conoscenza razionale, in quanto, suppostamente non mediata da alcun simbolo formulante (e quindi deformante) sia essa stessa perfettamente razionale, benché non destinata ad esser concepita attraverso il linguaggio? Sia un prodotto del simbolismo presentazionale che la mente legge in un lampo, e conserva in una disposizione o attitudine?»<sup>9</sup>.

Questo passo centrale di *Pilosophy in a new key*, che indica il passaggio da una fase di condivisione dei principi della filosofia neopositivista a una posizione più ampia di simbolico, certamente più vicina a quella delle *Philosophie der Symbolischen Formen*<sup>10</sup>, si distacca da Cassirer nella misura in cui non ritiene il simbolo presentazionale un "grado preparatorio del pensiero", quanto necessario strumento di articolazione di ciò che altrimenti resterebbe inespresso: l'esistenza sentita. È sulla base di questa ipotesi che Langer elabora la sua teoria dell'arte, considerata come simbolismo del vissuto esperienziale, modalità originaria di relazione dell'individuo al mondo.

*L'arte* Langer rileva che l'espressività dell'opera d'arte non dipende dai singoli elementi che la costituiscono (luci, ombre, colori, figure, etc.), ma dal loro insieme formale: «Un'opera d'arte è appunto una [...] forma individuale offerta direttamente alla percezione. Ma è un tipo speciale di forma poiché sembra essere qualcosa di più di un fenomeno visivo»<sup>11</sup>. Langer pone così il problema del tipo di significazione; la ripresa degli studi gestaltici, l'individuazione di forme proprie della percezione e della sua funzione sintetica, non sono infatti sufficienti a garantire la differenza tra la percezione di un qualsiasi oggetto e quella di un'opera d'arte. In altre parole, se la forma è presente già a livello di semplice percezione, quale specificità è da attribuirsi a quell'oggetto denominato artistico? Se "le forme in sé e per sé devono essere significanti"<sup>12</sup>, e in realtà lo devono per essere classificate come artistiche, allora il genere di significanza che a esse pertiene costituisce un problema affatto speciale della semantica. Che cos'è la significatività artistica, che sorta di significati esprimono le "forme espressive?"<sup>13</sup>. È chiaro che non si tratta di un significato fissato per convenzione, poichè nel caso dell'opera d'arte mancano sia il riferimento convenzionale che il compimento della relazione. La forma artistica non veicola proposizioni e significati letterali. Nel dipinto di una marina, il significato, sostiene Langer, non è l'acqua e le imbarcazioni in essa rappresentate, ma l'espressione di qualcosa cui l'insieme rimanda. Langer ritiene che l'opera d'arte abbia una "portata" che è «la struttura della vita stessa com'è sentita e direttamente conosciuta»<sup>14</sup>.



Sarà dunque la struttura dinamica dell'oggetto artistico a renderlo capace di simbolizzare le forme dell'esperienza vitale, così che «Sentire, vita, moto ed emozione costituiscono la sua portata»<sup>15</sup>.

Ora la considerazione del fenomeno artistico come avente una referenzialità al sentire non significa affermarne una natura mimetica o sintomatica. Per questo Langer sottolinea che il termine "portata" va inteso in senso logico. Una tale espressione riferita all'opera d'arte, non può che risultare stridente e facilmente accusabile di scarso rigore, tuttavia riteniamo che con esso l'autrice abbia voluto sottolineare la dimensione rielaborativa del fatto artistico, distinguendolo dalla semplice espressione emotiva. Sostenere insomma che l'arte esprime sentire, vita, moto ed emozione, non significa assolutamente per Langer che la sua significatività sia sintomatica; il significato cui essa conduce, non è infatti «tale da fungere da stimolo per evocare emozioni, né da segnale che annunzi, se la musica ha un contenuto emotivo, lo ha nello stesso senso che il linguaggio ha il suo contributo concettuale; cioè simbolicamente»<sup>16</sup>. Ora, ancora in *Philosophy in a new Key*, Langer ritiene che si tratti di una significanza che è «in qualche modo quella di un simbolo»<sup>17</sup>, poichè il dato artistico, diversamente dal simbolismo logico, non ha un rapporto convenzionale col significato, nè questo si può dare prescindendo dalla concretezza sensibile del significante<sup>18</sup>. Si tratta allora di procedere oltre le definizioni per cogliere la funzione principale dei simboli, che consiste nella capacità di formulazione e presentazione obbiettivata dell'esperienza, in modo da consentirne la contemplazione all'intuizione, alla ricognizione e alla comprensione. È questo un modo di intendere il simbolismo che richiama fortemente l'assunto di Whitehead<sup>19</sup> secondo cui: «la mente umana opera sul piano simbolico quando alcuni componenti della sua esperienza suscitano consapevolezza, credenze, emozioni e abitudini, in rapporto ad altre componenti della sua esperienza. Il primo insieme di componenti è costituito dai "simboli", mentre l'altro concerne il "significato" dei simboli»<sup>20</sup>.

L'espressione propria dell'arte e che il termine simbolo sottolinea è dunque il contrario dell'auto-espressione. Il problema dell'arte non è quello di esprimere i sentimenti dell'artista. Il termine "espressione" non significa libero sfogo dei sentimenti, ma articolazione di questi attraverso delle forme di strutturazione, forme simboliche appunto. Non è dunque l'espressione diretta del sentimento ciò che caratterizza l'opera d'arte, bensì quell'articolazione formale che Langer definisce "espressione logica"; ma come è da intendersi tale "espressione logica", se si tratta di una simbolizzazione legata alla percezione e priva di referenzialità convenzionale?

*Parvenza*

«Ogni vera opera d'arte ha la tendenza ad apparire

[...] dissociata dal suo ambiente mondano. L'impressione più immediata che essa crea è un'impressione di "alterità" rispetto al reale: di un'illusione in cui si dispiega la cosa, l'azione, la frase o il fluire di suoni che costituisce l'opera»<sup>21</sup>. Secondo Langer uno degli aspetti propri dell'opera d'arte è l'aria di illusione che la circonda, il suo presentarsi come "pura immagine". Ciò è da intendersi senza alcuna accezione negativa: illusione non è finzione o inganno, ma il modo di darsi dell'opera come distaccata dalla realtà effettiva, in quanto indipendente dalle relazioni spaziali e pratiche che compongono il mondo quotidiano. È la separazione dalla realtà effettuale che «conferisce un'aureola di illusione anche ad un oggetto come un edificio o un vaso»<sup>22</sup> e questo appunto è possibile nello spazio aperto da una considerazione innanzitutto formale e non immediatamente pratica: viene operata un'astrazione dall'esistenza materiale dell'oggetto per considerarlo unicamente nel suo essere pura immagine. L'oggetto così, allontanato dalla sua situazione, è introdotto in un diverso contesto.

Per spiegare il concetto di illusione artistica, Langer si riferisce alla fruizione di un'opera pittorica, nella quale si coglie con chiarezza che la realtà di ciò che è mostrato consiste nella pura apparenza formale. L'illusione accade quando l'immagine è in realtà «un "oggetto" puramente virtuale. La sua importanza sta nel fatto che non la usiamo come guida a qualcosa di tangibile e pratico, ma la consideriamo come entità compiuta avente relazioni e attributi solo visivi»<sup>23</sup>. Ovviamente l'attribuzione della specificità dell'illusione alle sole forme della visione sarebbe fuorviante, in quanto escluderebbe l'ambito delle arti non visive. Il problema che si pone è allora quello di giustificare la presenza di "forme virtuali" coglibili anche dagli altri sensi. Langer amplia così il concetto di immagine, chiarendo che con esso intende «l'interpretazione (rendering) dell'apparenza del suo oggetto in una prospettiva tra le tante possibili. Espone ciò a cui l'oggetto somiglia e secondo il proprio stile enfatizza separazioni o continuità, contrasti o gradazioni particolari, complessità o semplici masse»<sup>24</sup>. Non si tratta di un processo di riproduzione, ma dell'astrazione del modo di darsi dell'oggetto simbolizzato nella sensibilità umana. Non è dunque un rapporto mimetico ciò cui l'arte deve tendere, ma al contrario la produzione di quella forma che emerge nella contemplazione delle qualità sensibili astratte dal loro significato quotidiano. La parvenza conferisce «alle forme nuove manifestazioni di carattere puramente qualitativo, irreali, affrancandole dal loro normale manifestarsi in oggetti reali, sì che le si possa riconoscere nel valore loro proprio, e liberamente concepirle e comporle in vista di quello che è il fine ultimo dell'artista: la significanza o espressione logica»<sup>25</sup>.

Il concetto di "virtual reality", di illusione, costituisce dunque la condizione di possibilità dell'astrazione artistica e conseguentemente

della sua possibilità di significazione al di là dell'attribuzione di un significato convenzionale. Come è infatti possibile un'astrazione percettiva che non sia frutto della mediazione della riflessione intellettuale se non attraverso la selezione di dati sensoriali? E come garantire la specificità del fenomeno artistico rispetto a ciò che viene comunemente percepito nell'esperienza quotidiana? L'elemento che qui viene indicato è appunto il carattere di illusorietà, posizione di qualità priva di significanza pratica, e in questo senso risultato di astrazione dall'esistenza materiale: «Il fatto che le forme delle cose (non soltanto le forme materiali, ma anche le forme logiche, come i rapporti fra gradi di importanza negli eventi, o fra velocità diverse nel movimento) si manifestino attraverso questo medio illusorio o quasi, fa sì che esse si presentino IN ABSTRACTO. Questa fondamentale astrattezza è propria con pari necessità degli affreschi più illustrativi e dei drammi più realistici, purché riusciti nel loro genere, come delle astrazioni deliberate, che sono rappresentazioni remote o disegni assolutamente non rappresentativi»<sup>26</sup>.

L'arte dunque presenta delle forme articolate, che sebbene non rimandino a dei concetti, sono tuttavia significanti. L'astrazione, ossia la rielaborazione dell'esperienza, necessaria affinché si possa parlare di significazione, viene identificata da Langer nel carattere di parvenza loro proprio. Resta da vedere di cosa esse siano significanti una volta che ne sia stata sottolineata la dimensione di illusorietà, poiché «In arte le forme sono astratte solo per risultare chiaramente apparenti, e liberate dai loro usi comuni solo per essere adibite a nuovi usi: per agire come simboli, per divenire espressivi dell'umano sentire»<sup>27</sup>.

*Mimesis* Nonostante sia tutto sommato naturale che una posizione ingenua sull'arte sia portata a ricercare la somiglianza dell'immagine con l'oggetto rappresentato e sulla base della somiglianza riscontrata giudichi il valore dell'artista, la riflessione estetica ha superato da tempo (e probabilmente non ha mai realmente sostenuto) una tale posizione: «Quel che sorprende — scrive Langer — è che, la teoria artistica avendo superato da tempo lo stadio ingenuo, ed ogni pensatore serio essendo ormai consapevole che l'imitazione non è né il fine né il criterio della creazione artistica, il rapporto fra l'immagine e il suo modello abbia mantenuto la sua posizione di privilegio fra i problemi filosofici dell'arte»<sup>28</sup>. Questo va attribuito secondo Langer al fatto che un'idea per non svanire deve essere incarnata in qualcosa, così che l'artista deve scegliere «un oggetto, in cui scorge possibili riflessi della forma che egli intravede e vuole creare»<sup>29</sup>. Bisogna precisare che l'imitazione artistica, per quanto tenti di essere fedele a ciò che vede «non è mai una COPIA nel senso comune. È un modo tutto particolare e soggettivo di rendere la realtà, di ricordare ciò che si trova significativo»<sup>30</sup>.

Si tratta di un'imitazione con un *quid* referenziale, ossia con un elemento interpretativo che viene spesso indicato con l'espressione "trattazione dell'oggetto" e che Langer considera l'elemento che consente l'elaborazione delle astrazioni sensibili costituenti il significato artistico dell'opera. «Il modello del quadro, della statua, l'intreccio del poema epico dà all'opera il suo tema, ma non il suo significato; la "trattazione" del tema è l'articolazione di una forma che ha un suo proprio valore»<sup>31</sup>. La tecnica si svilupperebbe inizialmente come ricerca dei sistemi di imitazione più efficaci e successivamente per il riconoscimento di una convenzione stilistica. Così si verifica che paradossalmente più «il modo della rappresentazione è condizionato dalla concezione dell'artista, dall'effetto ch'egli mira ad ottenere piuttosto che dalle proprietà scientifiche del modello, più facilmente è accettato come "vero" dall'immaginazione»<sup>32</sup>. Allo stesso modo accade che per raggiungere forti effetti emozionali possa risultare estremamente efficace, più della tecnica imitativa, quella che «trascende del tutto l'imitazione, e raggiunge, per così dire, il suo effetto nell'astrazione. Questo caso limite di trattazione potrebbe essere chiamato TRASFORMAZIONE piuttosto che imitazione; e consiste nel rendere il fenomeno desiderato senza alcuna rappresentazione concreta di esso, producendo cioè un'impressione sensoria EQUIVALENTE invece che una letteralmente simile»<sup>33</sup>. Allo stesso modo è possibile esprimere il senso di moto esclusivamente mediante linee dinamiche, evitando la descrizione dei singoli passaggi, e descrivere una situazione drammatica con l'utilizzo di silenzi ben misurati. Come è noto si può inoltre ottenere «un effetto spaziale mediante un suono, o un effetto di pura luce – bagliore, scintillio, raggio – mediante il colore o la forma, senza alcuna illuminazione speciale: ecco cosa intendo quando dico TRASFORMARE l'apparenza del modello in strutture sensorie d'altro tipo»<sup>34</sup>. Il concetto di mimesi viene dunque rivisitato da Langer secondo una trattazione che ne esclude ogni dimensione ingenuamente riproduttiva, recuperando la capacità di cogliere relazioni e forme, tensioni e distensioni. Ma si tratta di vedere in che senso queste forme siano da considerarsi rielaborative dell'esperienza e non semplicemente riproduttive. Ciò accade quando «l'aspetto significativo del modello [...] è esso stesso reso indirettamente, per mezzo di un espediente che astrae dall'oggetto il suo valore senza copiarlo direttamente, ossia quando è TRASFORMATO in termini di linguaggio, o di marmo, il suo valore artistico risplende come il significato, percepito intuitivamente, di una metafora nel linguaggio»<sup>35</sup>, capace di rappresentare qualcosa che trascende il riferimento concreto all'oggetto, offrendo un orizzonte di senso più ampio. Langer individua qui la costituzione di qualcosa che non era presente né nell'oggetto che ha offerto lo spunto, né è la semplice espressione emotiva del soggetto. Il simbolo d'arte allora non è né mimesi di un oggetto né espressione

sintomatica di uno stato emotivo, ma rimando a una pregnanza semantica ulteriore. Bisogna dunque esaminare la natura di quest'eccedenza di significato, chiarendo che cosa oggetto e stato emotivo di per sé non possiedono e invece raggiungono nel simbolo artistico. In che senso poi è da intendersi il riferimento alla metafora, il cui significato, Langer scrive, «va al di là del mezzo espressivo»<sup>36?</sup>

Riteniamo si tratti dell'avvertenza di un rapporto. L'arte potrebbe riuscire a cogliere il rapportarsi stesso del sentire con la realtà, creando a sua volta qualcosa che esprima tale interrelazione. Il simbolo artistico – quasi alla maniera kantiana – verrebbe così a essere la rappresentazione di un certo tipo di relazione colta nel reciproco rapportarsi di soggettività e oggettività e sarebbe al tempo stesso una nuova realtà, non frutto di mimesi, ma di creazione, perché esprimendo quella relazione mediante un'articolazione di forme, la interpreta, ne propone una possibile organizzazione. Il rapporto oggetto-rappresentazione artistica ha alla sua base un processo astrattivo che permette all'artista di cogliere in un certo oggetto delle forme, attraverso le quali l'oggetto si dà, e che presentano un'analogia con l'articolazione colta nel sentire, che è a sua volta «presentato come carattere qualitativo del contenuto di immagini»<sup>37</sup>. È infatti proprio la congruenza tra la forma artistica e la forma di una qualche esperienza vitale che può essere «direttamente percepita in forza della sola Gestalt»<sup>38</sup>. Ma perché ciò sia possibile, è innanzitutto necessario eliminare ogni elemento che possa oscurare la forma scorta nell'oggetto, estraniare la forma «dalla realtà effettiva, darle alterità, "autonomia", e ciò creando una sfera di illusione in cui essa valga come "schein", pura parvenza, libera da ogni impegno nel mondo»<sup>39</sup>. La trasformazione artistica di realtà soggettivamente conosciute, in sembianze oggettive capaci di essere immediatamente riconosciute come loro espressione nelle apparenze sensibili, è possibile, come sappiamo, proprio grazie a quell'illusione primaria «che crea – specifica Langer – la sostanza (nel senso di *substantia*, non di "matter") principale di ogni pezzo»<sup>40</sup>. La *sostanza* dell'opera è dunque illusione articolata secondo i ritmi dell'esperienza vissuta, in modo tale da coincidere col suo feeling: «compito dell'artista è di produrre e alimentare l'illusione essenziale, separarla in modo netto dal circostante mondo reale e articolarne la forma al punto che essa coincida, inequivocabilmente con forme di sentimento e di vita»<sup>41</sup>. Si comprende come il termine sentimento sia inadeguato a esprimere l'ampiezza di modalità di relazione con l'ambiente significate dal termine feeling. Nell'ambito della filosofia classica americana il termine era stato introdotto e sviluppato da William James nei *Principi di Psicologia*, dove feeling viene utilizzato sia in riferimento alla coscienza (feeling of relation<sup>42</sup>, feelings of tendency<sup>43</sup>, the feeling of rational sequence), sia al sé (self feeling)<sup>44</sup>, allo spazio (the feeling of crude extensity)<sup>45</sup>, alle emozioni<sup>46</sup>,

ecc. Quando dunque Langer scrive che ogni arte ha la sua illusione primaria, intendendo che ognuna rappresenta un aspetto del “feeling”, non intende il termine secondo un’accezione sentimentale, ma come primo coglimento e in questo senso posizionamento del qualcosa. Per chiarire quest’aspetto può ancora ritornare utile William James, là dove scrive: «ogni cambiamento corporeo, qualsiasi esso sia è sentito (felt), in modo acuto o oscuro nel momento in cui si verifica»<sup>47</sup>. Feeling non è allora da intendersi come peculiare di una soggettività già costituita indipendentemente da un oggetto, ma come espressione del coglimento della variazione prodotta nell’organismo dall’interazione con l’ambiente. In questo senso ci sembra comprensibile l’attribuzione del “feeling” di spazio, tempo e azione ai diversi contesti artistici. Vi sono infatti secondo Langer, arti che simbolizzano l’aspetto spaziale, altre quello temporale, altre ancora l’azione e così via, ma tutte esprimono attraverso queste diverse virtualità l’articolazione delle forme del feeling.

*Spazio* Per Langer lo spazio «così come lo conosciamo nel mondo pratico, non ha forma. Non ne ha neppure nella scienza, benché in questo caso abbia una “forma logica”»<sup>48</sup>. Secondo Langer nella vita quotidiana esperiamo relazioni spaziali, ma non abbiamo una concreta esperienza della totalità dello spazio. In questo senso si può affermare che nella vita attiva e nel pensiero scientifico puramente astratto lo spazio sia amorfo, in quanto non viene colto come avente una forma propria, ma come il sostrato dell’esperienza, attestata dalle informazioni sensoriali. Langer ritiene infatti che la considerazione comune dello spazio derivi dalle informazioni costantemente fornite dai sensi che gradualmente, attraverso ciò che vediamo, sentiamo, cogliamo col tatto etc., fanno sorgere in noi la consapevolezza di un limite: «limite al nostro udito, sfida alle nostre possibilità»<sup>49</sup>. Ora, quando si riferisce la spazialità all’arte non si intende niente di tutto questo. Le arti plastiche hanno infatti la straordinaria capacità di dare forma allo spazio rendendolo percepibile. L’arte per Langer non si occupa dello spazio in cui viviamo e agiamo, né tantomeno delle sue concettualizzazioni scientifiche, bensì di uno spazio puramente visivo: «Lo spazio armonicamente organizzato entro un quadro non è lo spazio dell’esperienza, conosciuto con la vista e col tatto, col libero moto ed arresto, con suoni lontani o vicini, voci che si perdono o si ripetono in eco»<sup>50</sup>, è una realtà virtuale. Le arti plastiche creano uno spazio puramente virtuale che le nostre esperienze sensoriali non concordano nel descrivere. Esso «non è solo organizzato per mezzo del colore (ivi inclusi il bianco e il nero e la scala dei grigi compresi fra questi), ma è creato, in mancanza delle forme organizzanti semplicemente non c’è»<sup>51</sup>. La sua realtà viene creata da ogni elemento del disegno, dall’uso del colore o apparenza di forma, da tutti quegli elementi attraverso i quali è possi-

bile ordinare le forme «in modo tale che esse definiscano ed organizzino lo spazio»<sup>52</sup>. Ancora una volta ritorna il tema della virtualità: lo spazio artistico costituisce l'illusione primaria di tutte le arti plastiche, il cui fine è appunto l'articolazione della forma visiva presentata «così immediatamente carica del sentimento umano da sembrare carica del sentimento stesso»<sup>53</sup>. In questo modo lo spazio vissuto, grazie all'articolazione artistica, prende forma e viene a costituire l'oggetto primario della percezione. L'opera d'arte dunque non è una semplice forma nello spazio, ma la fonte stessa della conformazione spaziale, che in essa trova appunto la propria simbolizzazione. Riprendendo Hildebrand<sup>54</sup>, Langer sostiene che le forme capaci di esprimere visivamente lo spazio, vengono colte mediante un processo astrattivo e organizzate in un'immagine la cui dimensione formale è offerta alla percezione. Nello spazio artistico linee e masse non devono essere interpretate secondo le modalità della percezione comune; questa infatti «ci ha insegnato a interpretare certe linee come "raccorciate", cioè come segnali di cose che si estendono in direzione perpendicolare rispetto al nostro campo visivo. Nell'arte grafica, tuttavia, queste linee servono solo a mediare i diversi piani, o strati del disegno, entro un complesso spazio visivo [...]. Dal punto di vista artistico, oggetti e svolgimenti sono soltanto motivi su cui le forme sono costruite, e da cui le forme sono messe in relazione, per definirne il carattere»<sup>55</sup>.

### *Le arti plastiche*

*La pittura* Il rapporto arte-spazio, si chiarisce innanzitutto nella pittura<sup>56</sup>, nella quale è particolarmente evidente la creazione di forme legate da una relazione capace di stimolare l'intervento dell'immaginazione. L'opera pittorica infatti, pone le condizioni affinché «l'immaginazione venga in ausilio dell'occhio nello stabilire proporzioni, connessioni e punti focali virtuali»<sup>57</sup>. Si comprende allora un aspetto importante dell'estetica di Susanne Langer: l'oggetto artistico, diversamente dagli oggetti dell'esperienza comune, viene colto non solo dalle forme della percezione studiate dalla Gestalt Psychologie, ma proprio in virtù della separazione della forma artistica dalle relazioni causali e utilitarie della quotidianità, esso richiama l'intervento dell'immaginazione, che pone quella stessa realtà all'interno di nuovi rapporti, trasfigurandola. La visione artistica trasforma l'oggetto: «non è la resistenza effettiva dell'oggetto da raffigurare che l'artista intende meglio degli altri. È la parvenza, l'apparire di esso e il peso emotivo della sua forma, che egli percepisce mentre altri si limitano a "leggere la targhetta" della sua effettiva natura, restando sul piano della sua realtà effettiva»<sup>58</sup>. Quest'affermazione nella quale Langer ha certamente presente

Ernst Cassirer <sup>59</sup> (come è noto proprio durante gli anni che precedono la pubblicazione di *Feeling and form*, Langer pubblicherà su Cassirer <sup>60</sup> e tradurrà l'edizione americana di *Sprache und Mythos*), proprio nell'esame della spazialità virtuale, procede oltre la posizione di Cassirer. Infatti lo spazio virtuale, diversamente da quello "effettivo", costituisce «un sistema in sé conchiuso e totale» <sup>61</sup>, in cui le forme sono connesse in un *continuum*. Nell'opera d'arte tutte le «accentuazioni e selezioni, come le radicali distorsioni o complete deviazioni da ogni "forma effettiva" degli oggetti, sono intesi a RENDERE VISIBILE LO SPAZIO E SENSIBILE LA SUA CONTINUITÀ. Lo spazio stesso è un'immagine proiettata e tutto ciò che viene raffigurato serve a definirlo e organizzarlo. Anche la rappresentazione di oggetti familiari, quando si verifica, è un mezzo inteso a questo fine» <sup>62</sup>.

Lo spazio virtuale viene creato già dai primi segni sulla tela, poiché grazie ad essi l'attenzione si concentra sul piano pittorico, eludendo i limiti effettivi della visione. Una volta che all'interno dello spazio virtuale sia stata tracciata anche una sola linea ci si introduce nell'ambito delle forme simboliche, poiché quella linea ha organizzato lo spazio, offrendo una forma nuova: «Il passaggio mentale in questo caso è tanto definito quanto quello che avviene quando da un picchettio, o, un urlo o un ronzare, emerge un discorso, quando, all'improvviso, in mezzo ai piccoli rumori che si circondano, riusciamo a distinguere una singolare parola. L'intero carattere del nostro udire ne è trasformato. Il caos dei suoni fisici scompare, l'orecchio accoglie il linguaggio [...]. Esattamente lo stesso genere di nuovo orientamento subisce la vista, quando venga creato uno spazio puramente visivo. L'immagine, sia essa una rappresentazione o un semplice disegno, sta di fronte a noi nella sua espressività: è forma significativa» <sup>63</sup>.

Ma la significanza della forma risiede in fondo in un'analogia. Le forme visive, che si articolano dando l'impressione di essere in uno spazio, non sarebbero di per sé significanti se nel loro ritmo non ne rappresentassero un altro: quello del *feeling*, inteso nel senso più ampio di «qualsiasi cosa che possa essere sentita» <sup>64</sup> e in questo modo comprende sia sensazione che emozione <sup>65</sup>. La rappresentazione dello spazio virtuale si attua nella pittura mediante le forme che linee e colori assumono, non è però l'unica rappresentazione possibile di forme spaziali. Un quadro è un campo visivo totale e la funzione è quella di creare un piano percettivo in sé compiuto a prescindere dall'oggetto rappresentato. La sua peculiarità risiede nella capacità di rappresentare comunque uno spazio «che sta di fronte all'occhio e che è direttamente ed essenzialmente connesso all'occhio» <sup>66</sup>. Se con Langer chiamiamo *scena*, la parvenza di spazio che si offre alla vista, dovremo dire che nella pittura si ha uno spazio percettivo come scena virtuale e che la scena è un'articolazione dell'illusione primaria.



Accanto alla pittura, Langer analizza anche scultura e architettura da lei ritenute le tre grandi manifestazioni della concezione spaziale.

*La scultura* La scultura non è *scena* e ciò nonostante presenta uno spazio virtuale nel volume cinetico. Nell'opera scultorea la «forma tangibile ha un complemento di spazio vuoto che assolutamente essa esige, che è dato con essa e con essa soltanto ed è di fatto parte del volume scultoreo»<sup>67</sup>, il vuoto che circonda il materiale organizzato sembra farne parte, così che lo spazio circostante assume una forma vitale come continuazione della figura stessa.

Langer ritiene che la scultura organizzi lo spazio, rendendolo «volume cinetico virtuale, creato dalla e con la parvenza della forma vivente»<sup>68</sup>. La strutturazione operata dalla scultura non si offre secondo le stesse modalità dello spazio pittorico, lo spazio della scultura non è infatti di visione diretta, ma viene dato originariamente al tatto («sia al tatto prensile, sia al contatto che limita da un punto di vista corporeo il movimento»<sup>69</sup>), per essere poi tradotto in termini visivi. La specificità di quest'arte plastica, consisterebbe dunque nella resa visibile dello spazio tattile. La parvenza del volume cinetico, così realizzato nell'intima relazione tra tatto e vista, va pertanto considerata come «un'astrazione possente compiuta a partire da oggetti reali e dallo spazio tridimensionale che noi interpretiamo per mezzo di essi, attraverso il tatto e la vista»<sup>70</sup>. Il volume dell'opera si espande nello spazio circostante, lo organizza e gli conferisce le proporzioni e le relazioni «come l'ambiente reale le deriva dall'io»<sup>71</sup>. L'io cui qui accenna Langer è dato dal costante processo di interazione e organizzazione dell'ambiente sia a livello biologico sia attraverso la capacità di cogliere e esprimere in una sintesi tale relazione. L'obiettivazione della scultura è pertanto la creazione di una forma che coglie, esprime, rappresenta e formula l'interazione dell'uomo con il suo ambiente. Nonostante l'attacco di Langer<sup>72</sup> alla filosofia pragmatista, mirato a denunciarne la tendenza a presupporre che «tutti gli interessi umani sono manifestazioni dirette o indirette di "impulsi" motivati da bisogni animali» (cosa che a suo parere implicherebbe considerare i valori estetici «o come soddisfazioni dirette, cioè piaceri, o come valori strumentali, cioè mezzi di adempimento di necessità biologiche»<sup>73</sup>), è proprio alla nozione di esperienza elaborata da J. Dewey<sup>74</sup> che dobbiamo riferirci per comprendere l'interazione cui Langer si riferisce. È in tale prospettiva che diviene infatti comprensibile quanto scrive Langer: «Non c'è nulla di effettivamente organico in un'opera di scultura. Anche il legno scolpito è materia inerte. Ma la sua forma è la forma della vita, e lo spazio che essa rende visibile è vitalizzato come se al centro di essa ci fosse un'attività organica»<sup>75</sup>. L'arte non solo esprime la nostra vita interiore, ma forgia l'immagine che abbiamo della realtà esterna attraverso le forme ritmi-

che della vita e del sentire, compenetrando di valore estetico il mondo. In questo modo si può affermare che la realtà porta il segno dell'uomo, e circolarmente modifica l'atteggiamento umano, permettendo nuove forme di percezione.

*L'architettura* Come si è detto la peculiarità della forma artistica è legata al carattere di illusorietà, *virtual reality*<sup>76</sup>, condizione dell'elaborazione di un'astrazione percettiva, che nel caso delle arti plastiche conduce all'organizzazione di uno spazio virtuale. L'architettura, con i suoi caratteri di utilità e col suo darsi in modo tutt'altro che illusorio, presenta allora una difficoltà: come sostenere che utilità e funzionalità non sono costitutive dell'essenza dell'architettura? come dimostrare che anche in architettura si attua l'espressione «di qualcosa di puramente immaginario o concettuale, tradotto in impressioni visive»<sup>77</sup>?

Per Langer l'architettura crea «un ambiente umano fisicamente presente che esprime gli schemi ritmici funzionali caratteristici che costituiscono una cultura»<sup>78</sup>. Gli schemi cui Langer si riferisce sono «l'alternarsi di veglia e sonno, di rischio e sicurezza, di emozione e calma, di severità e di abbandono; il tempo e la dolcezza o asperità della vita; le semplici forme dell'infanzia e la complessità della piena struttura morale, gli umori sacri o capricciosi che contraddistinguono un ordinamento sociale e che si ripetono con una selezione caratteristica per ogni esistenza personale che da quell'orientamento scaturisce»<sup>79</sup>. Ma come è possibile che attraverso l'architettura si obbiettivi tutto ciò? Langer riconosce che l'architettura si serve di un luogo effettivo in cui creare realtà a tutti gli effetti, ma sottolinea come le realizzazioni architettoniche trasformino lo spazio in cui sono inserite, rendendolo organico. Così: «L'illusione architettonica può essere conseguita con una semplice fila di pietre erette, che definiscono il cerchio magico che separa il sacro dal profano, o anche da una sola pietra che indichi il centro, cioè da un monumento. Il mondo esterno, anche se non escluso fisicamente, è dominato così dall'elemento sacro e ne diventa il visibile contesto, il suo orizzonte, la sua cornice»<sup>80</sup>. Le pietre, le masse, i vuoti creati tra queste e la luce che in esse si riverbera<sup>81</sup> articolano lo spazio che le circonda creando un luogo virtuale. Così si può parlare di luoghi anche a proposito di accampamenti nomadi, di campi di pellerossa e di zingari, di un circo e di altre realtà che nonostante non abbiano un posto fisso, sono capaci di articolare lo spazio<sup>82</sup> in cui si trovano e di renderlo "significativo". Un luogo non geografico, come quelli appena segnalati è qualcosa di nuovo, un modo di concepire il mondo reso tangibile e come tale, nei termini di Langer, un'illusione alimentata dall'elemento architettonico. Prende vita così «la parvenza di quel mondo che è la controparte di un Io. È un ambiente nella sua totalità, reso visibile. Dove l'Io è collettivo, come in

una tribù, il suo mondo è comunitario, per un Io personale, è la sua dimora propria. E come l'ambiente effettivo di un essere è un sistema di relazioni funzionali, così un ambiente virtuale, lo spazio creato dall'architettura, un simbolo di esistenza funzionale»<sup>83</sup>. Con la creazione architettonica, il luogo diviene la controparte di ogni vita umana e come questa regolato dai ritmi organici di vita e morte, sistole e diastole, aumentare e diminuire. Il luogo virtuale reca la forma di una vita organica: «perciò ogni edificio capace di creare l'illusione di un mondo etnico, di un "luogo" articolato dall'impronta della vita umana, deve apparire organico, come una forma vivente»<sup>84</sup>, esso è la «rappresentazione di una sfera etnica»<sup>85</sup>.

Secondo Langer allora, l'arte è simbolo del sentire, in quanto rappresenta quest'ultimo in un'immagine che nelle arti plastiche è data dallo spazio virtuale rappresentato dalla pittura come scena, dalla scultura come volume cinetico e dall'architettura come sfera etnica. Il punto importante ci pare questo: tutte le arti di cui si è trattato sin'ora, sono caratterizzate dalla presenza di un ritmo, di forme articolate dell'esperienza vissuta.

## *Il tempo*

Così come vi sono delle arti capaci di articolare uno spazio profondamente diverso da quello concepibile dall'oggettivizzazione scientifica, allo stesso modo vi sono arti che formano un tempo parimenti virtuale. Riprendendo la nozione di tempo vissuto introdotta da Bergson, Langer distingue tra il divenire reale della coscienza<sup>86</sup> e la concettualizzazione del tempo "oggettivo" della scienza, cui sfuggono «le caratteristiche apparenze di transizione»<sup>87</sup> peculiari dell'esperienza della temporalità. Diversamente da Bergson, secondo cui la filosofia deve cercare di afferrare intuitivamente l'interiore senso della durata, Langer ritiene che la conoscenza intuitiva sia perfettamente razionale<sup>88</sup>, poichè trova espressione in simboli. In realtà più che a Bergson, esplicitamente citato, Langer si riferisce a William James, che a proposito del sentimento di durata scrive: «C'è un certo sentimento emozionale (emotional feeling) che accompagna gli intervalli di tempo, così come è ben noto in musica»<sup>89</sup>.

L'ipotesi in ogni caso è ancora questa: non si tratta di eliminare i simboli, ma di andare oltre le rigide definizioni semiotiche e identificare quelli capaci di rappresentare l'esperienza vissuta.

*La musica* La musica «RENDE UDIBILE IL TEMPO, e SENSIBILI LA SUA FORZA E CONTINUITÀ»<sup>90</sup>. Essa offre all'udito una parvenza di movimento, suoni di una determinata altezza, durata e intensità, accordi e battute, creano una forma virtuale percepibile: un «movi-

mento di forme, non visibili, offerte all'udito invece che alla vista»<sup>91</sup>. Effettivamente durante l'esecuzione di un brano musicale non vediamo alcuna realtà in movimento, ma cogliamo una durata, immagine «di quel che si potrebbe dire tempo "vissuto" o "esperito": il procedere della vita che noi sentiamo quando l'aspettazione diventa una "ora" e la "ora" si muta in fatto inalterabile. Questo procedere è misurabile solo in funzione di sensibilità, tensioni ed emozioni; e non ha soltanto una diversa misura, ma una struttura completamente diversa da quella del tempo pratico o scientifico»<sup>92</sup>.

La musica riesce a rappresentare questo tempo vitale, esperito nel suo darsi come durata e reso percepibile all'udito. La virtualità qui creata, è data dal fatto che dei vari dati temporali da noi percepiti quotidianamente, la musica diffonde il loro darsi «alla nostra diretta e completa apprensione, lasciando che il nostro orecchio se ne impadronisca»<sup>93</sup>, li organizza, li riempie e dà loro forma. Diversamente, il tempo quotidiano-scientifico struttura i dati temporali in un ordine unidimensionale misurabile, assunto per fini pratici, rendendo l'esperienza temporale pura sequenza, simbolizzata «da una classe di eventi indifferenti in se stessi, ma disposti in una infinita serie "densa" per la semplice relazione di successione. Concepito entro questo schema, il tempo è un continuo unidimensionale e segmenti di esso possono passare da ogni "momento" inesteso ad ogni altro momento successivo ed ogni evento effettivo può essere pienamente situato entro un solo segmento della serie in modo da occuparlo completamente»<sup>94</sup>. Il tempo così scandito è utilissimo, perchè consente agli individui di intendersi e di comprendere perfettamente a quale momento si vogliono riferire, ma è incapace di esprimere il modo di sentire il *passaggio*. Anzi, «il passaggio è proprio ciò di cui non dobbiamo tener conto nel formulare un ordine scientificamente utile, cioè misurabile, del tempo, e proprio perchè possiamo ignorare questo aspetto psicologicamente primario, il tempo dell'orologio è omogeneo e semplice e può essere considerato come unidimensionale. Ma l'esperienza del tempo è cosa tutt'altro che semplice. Essa implica più proprietà che non la "lunghezza", o l'intervallo fra momenti dati»<sup>95</sup>.

Il tempo infatti può essere esperito anche come molto o poco oltre che come lungo e breve. A questo proposito Langer introduce in concetto di "voluminosità": «È la voluminosità dell'esperienza diretta del divenire che [...] rende il tempo indivisibile. Ma anche il suo volume non è semplice. Esso è riempito di tensioni fisiche, emotive o intellettuali. Il tempo esiste per noi perchè subiamo le tensioni e le loro risoluzioni»<sup>96</sup>. Le tensioni a loro volta si spezzano o vengono sommerse in tensioni maggiori, sono concomitanti e ognuna di esse è una misura di tempo. L'esperienza temporale risulta pertanto frammentata in elementi che non possono essere concepiti tutti insieme come for-

me chiare. Alcune tensioni, infatti, ricadono nello sfondo, altre vengono spinte in avanti e altre restano indietro, «ma per la percezione esse danno la qualità piuttosto che la forma al trascorrere del tempo, che si dispiega entro lo schema di sforzi dominanti e distinti grazie ai quali noi lo misuriamo»<sup>97</sup>. Il tempo espresso dalla musica, ha una qualità, o meglio è esso stesso qualità perchè è la durata in quanto esperita e considerata nel suo aspetto qualitativo.

A questo proposito va specificato che il tempo nell'opera musicale non è intuito nella sua effettività, ma espresso simbolicamente, ed è proprio per sottolinearne questa dimensione che Langer lo definisce virtuale. È la rappresentazione simbolica del tempo esperito dall'artista e da questi reso fruibile a quanti odono la sua musica: «L'esperienza diretta del passaggio come si verifica nella vita di ciascun individuo è, naturalmente, qualcosa di effettivo [...] e come ogni realtà effettiva, è solo in parte percepita»<sup>98</sup>. Essa costituisce «il modello del tempo virtuale creato nella musica. Lì noi troviamo la sua immagine completamente articolata e pura, e ogni sorta di tensione è trasformata in tensione musicale, ogni contenuto qualitativo, in qualità musicale; ogni fattore estraneo è costituito da elementi musicali»<sup>99</sup>.

La creazione musicale astrae dall'esperienza l'immagine del passaggio e rendendola interamente percepibile in un articolarsi di suoni, attua il processo di simbolizzazione per mezzo del quale è possibile "fissare" la durata. Si noti infatti come riprendendo una posizione tipica della filosofia di W. James, Langer sia convinta che dell'esperienza immediata non si dia conoscenza, poiché questa è inevitabilmente legata alla simbolizzazione. Ma mentre James, anche sulla scorta delle teorie di Janet sull'inconscio, indaga gli stati di sensazione, emozione, sentimento sulla base dei quali verranno operate le astrazioni logiche, l'apporto della Langer consiste nell'aver identificato nell'arte una simbolizzazione, e pertanto una rielaborazione razionale sebbene non discorsiva, di quegli stati. Nella musica, dunque, proprio «come le parole possono descrivere eventi di cui non siamo stati testimoni, luoghi e cose che non abbiamo visto, così la musica può presentare emozioni e stati d'animo che non abbiamo sentito, passioni che non avevamo prima subito»<sup>100</sup>. Ancora una volta l'articolazione artistica non va confusa con l'auto-espressione; nel caso della musica infatti «gli elementi suggestivi così mutuati sono FORMALIZZATI e il soggetto "distanziato" in una prospettiva artistica», secondo una significazione che manca di un sistema fisso di connotazione. Le note musicali infatti non solo mancano di un "significato lessicale", ma singolarmente non possiedono neanche la nozione di armonia<sup>101</sup> e, a parte «pochi termini onomatopeici divenuti convenzionali (il cuculo, la campana etc.), la musica non ha significato letterale»<sup>102</sup>. Così il messaggio di una grande composizione «non è un'astrazione immutabile, un concetto nudo, inam-

biguo, fisso [...]. Il messaggio è sempre nuovo per quanto ben noto possa essere, per lungo che sia il tempo che noi lo conosciamo, altrimenti perde significato; non è trasparente, ma iridescente. I suoi valori si affollano, i suoi simboli sono inesauribili»<sup>103</sup>.

Ora la musica è un'arte nel tempo non solo perché richiede un tempo definito di percezione, ma anche in un senso più profondo: essa articola il tempo rendendolo nella sua illusione primaria. Per distinguere allora questo modo particolare in cui l'arte "è nel tempo", da quello delle altre arti che si limitano ad essere eseguite o percepite in esso, l'autrice opera la distinzione tra «arti plastiche e arti RICORRENTI»<sup>104</sup>. Ma cosa significa parlare della musica come ricorrente? Esaminando la genesi del pezzo musicale, Langer nota che il primo stadio è quello della concezione dell'idea; questa «forma è la "composizione" che l'artista sente di essere chiamato a sviluppare»<sup>105</sup>, forma da cui non potrà prescindere e a cui la sua immaginazione si legherà sviluppandola sempre più. Si può dire che «una volta trovata nella sua sostanza la forma musicale, il pezzo già esiste in embrione: è implicito in quella forma, per quanto il suo carattere definitivo, completamente articolato, non sia determinato ancora, essendo molti i modi possibili di sviluppare la composizione»<sup>106</sup>. È sotto l'influsso di tale forma che il musicista comporrà ogni parte del pezzo. La forma colta dal compositore, viene a costituire il "movimento fondamentale", che struttura l'intero pezzo per una sorta di logica implicita che ogni consapevole attività artistica ha il potere di rendere esplicita»<sup>107</sup>. La Gestalt è costituita da ritmi, dalla «creazione di tensioni nuove con la risoluzione di tensioni precedenti»<sup>108</sup> e si espande nell'articolazione di ciò che la circonda, rappresentando così la peculiarità dell'organismo vivente. L'analogia musica-organismo vivente viene fondata sul concetto di ritmo che è ritenuto dall'autrice l'elemento accomunante i due ambiti. Il ritmo è identificato come «il principio più caratteristico dell'attività vitale»<sup>109</sup> e come elemento permeante ogni produzione musicale, che appunto viene colta come «presentazione simbolica della più elevata reazione organica, la vita emotiva degli esseri umani»<sup>110</sup>.

Il ritmo non è riducibile a ricorrenza regolare di eventi, così la pulsazione cardiaca, il respiro, ma anche il ticchettio di un orologio, di per sé, non sono ritmici se non alla presenza di una mente umana che li organizza entro una forma temporale, che coglie ognuno di questi elementi come preannunciante il successivo e questo come preparato per il precedente. L'essenza del ritmo consiste dunque nella «creazione di tensioni nuove con la risoluzione di tensioni precedenti»<sup>111</sup>. Ciò che caratterizza il ritmo è l'essere costituito da entità, che si implicano reciprocamente e in cui ognuna porta implicitamente in sé la successiva. In questo modo allora si potrà parlare di ritmo anche là dove vi sia un rapporto "irregolare" tra i termini dati. «La respirazione è l'esempio

più perfetto di ritmo fisiologico: nel momento in cui espiriamo l'alito che abbiamo inspirato, creiamo un bisogno corporeo di ossigeno che è la motivazione, e perciò il vero inizio della nuova inspirazione. Se l'espirazione non è sincrona con l'insorgente bisogno della nuova inspirazione [...] allora la nuova esigenza si fa sentire prima che il respiro presente sia compiuto e la respirazione non è più ritmica ma affannosa»<sup>112</sup>. La musica nel momento in cui crea la parvenza di un movimento organico, che negli esseri viventi è inscindibilmente unito al ritmo, si serve di ritmi, crea dei ritmi analoghi a quello dell'organismo vivente e ugualmente carichi di implicanze reciproche: «La forma determinante di un brano musicale contiene il suo ritmo fondamentale, che è nello stesso tempo la fonte della sua unità organica e del suo sentimento totale. Il concetto di ritmo, come relazioni tra tensioni piuttosto che di eguali divisioni di tempo [...] rende ben comprensibile il fatto che le progressioni armoniche, le risoluzioni di dissonanze, le direzioni dei passaggi "rapidi" e i "toni risolvanti" nella melodia servano tutti come agenti ritmici»<sup>113</sup>. Essi preparano un futuro, generano e intensificano l'aspettativa, adempiono il futuro promesso e in questo senso creano ritmo. E il ritmo è la parvenza della durata, che viene sentita come un insieme di realtà che ne annunciano e ne richiamano altre; realtà risultate da precedenti e implicate strettamente con quelle. Tempo sentito e ritmo nella musica si identificano in una medesima Gestalt. La musica crea simboli del tempo vissuto, simboli che si articolano mediante la stessa ritmica organica, Gestalten dinamiche. Riprendendo Cassirer<sup>114</sup>, Langer pensa all'analogia tra simboli naturali e simboli artificiali. Ciò significa che il riconoscimento del ritmo in suoni, figure e cose, deriva innanzitutto dalle forme analoghe del mondo.

*L'astrazione* La musica offre per Langer un caso particolarmente evidente di «simbolo inconsumato (unconsummed)»<sup>115</sup>: oggettivazione di una significanza che trascende quella dei significati e non è riducibile alla loro somma. Nel simbolo presentazionale «l'articolazione è la sua vita, l'asserzione, l'espressività lo è, non l'espressione. La vera funzione del significato, che richiede contenuti permanenti non è adempiuta, dato che mai si compie esplicitamente L'ASSEGNAZIONE ad ogni forma di uno piuttosto che un altro possibile significato»<sup>116</sup>. Ma come può un simbolo privo di significato fisso, un simbolo "unconsummed", contenente in sé una molteplicità di significati, essere compreso? L'artista – dice la Langer – coglie la forma del sentire e la obbiettiva in qualcosa di percepibile, senza che ciò implichi che a una determinata forma artistica corrisponda un preciso significato: il simbolo artistico è "inconsumato" e proprio perciò capace di sempre nuove significanze. L'opera presenta delle forme significanti<sup>117</sup>, pur non rinviando a una oggettività in sé. Se ci si affida «solamente all'opera,

non si ha più l'impressione di trovarsi di fronte ad un simbolo ma ad un oggetto dotato di particolare valore emotivo»<sup>118</sup>; allora l'opera si dà come vivente ed è grazie alla percezione di questo senso di vita che una forma viene colta come bella. L'opera d'arte è dunque dotata di una propria vita.

Ma come è possibile sostenere contemporaneamente che l'arte sia espressione "logica" e "simbolo inconsumato"<sup>119</sup>? La significanza "logica" che Langer attribuisce all'arte esplica soltanto un'eccedenza di senso non riconducibile alla somma dei singoli significati<sup>120</sup>? Il problema sembrerebbe solo spostato: l'arte è espressione logica perchè ha un valore ontologico e ha questo perchè dotata di un certo tipo di espressività. Se però ricordiamo che il simbolo artistico è ciò in cui si concretizza prendendo forma, la relazione che l'uomo sente avere con ciò che lo circonda, ecco allora che la questione potrebbe chiarirsi. Ora, questa concezione del rapporto uomo-realtà-simbolo si costituisce sì nel pensiero di Langer attraverso la riflessione sull'arte, ma non viene ancora esplicitamente formulata nelle opere dedicate alle questioni artistiche. Così la riflessione estetica dell'autrice ha potuto suscitare non poche perplessità. Soprattutto non si riusciva a comprendere come Langer potesse affermare una simbolicità dotata di un proprio valore intrinseco: "È simbolo di che cosa?"<sup>121</sup>, ci si chiedeva. Il modo per entrare nel problema ci viene offerto da Morpurgo Tagliabue, quando questi scrive: «la "nuova chiave" sulla quale la Langer vuole impostare la sua filosofia, non era tanto nuova, perchè era stata proposta in un'opera celebre da Ernst Cassirer. [...] Dal Cassirer del quale è scolaro<sup>122</sup>, Langer trae il concetto dell'attitudine umana come disposizione simbolizzante, intendendo "simbolo" in senso estesissimo, equivalente a astrazione ("ogni mezzo attraverso cui siamo resi capaci di fare un'astrazione")»<sup>123</sup>. Viene qui ben messo in evidenza come Langer riprenda da Cassirer la centralità del termine simbolo e come nella sua teoria sulla simbolicità sia estremamente rilevante il concetto di astrazione, per altro fondamentale anche per Cassirer. Quello che però va interrogato, è se nei due autori il modo di intendere l'astrazione sia lo stesso, e qualora divergesse, quali siano le conseguenze che tale divergenza esercita sulla teoria del simbolo.

«Un quadro è un'apparizione di oggetti virtuali (sia che si tratti di "cose" nel senso comune o semplicemente di volumi colorati) in uno spazio virtuale. Ma è radicalmente diverso da un'immagine speculare; non vi è nulla nello spazio reale [...] che sia correlativo al quadro così come un oggetto fisico è correlativo alla propria immagine nello specchio. Lo spazio che appare nello specchio è realmente un'apparizione indiretta dello spazio reale. Ma lo spazio virtuale del quadro è CREATO»<sup>124</sup>. Della parvenza abbiamo già detto e avevamo notato come essa costituisca per Langer il punto di partenza dell'esame di ogni arte. Ma



cosa significa dire che lo spazio virtuale è *creato*? Cosa c'è nell'immagine offerta, poniamo, da un quadro di talmente differente dall'immagine riflessa nello specchio? Cosa "crea" l'opera d'arte? E perchè Langer dedica tanto spazio all'analisi dell'illusione? L'illusione «è un importante principio nell'arte – un principio cardinale, per cui l'astrazione artistica si raggiunge senza nessuno di quei processi di generalizzazione che si usano per raggiungere l'astrazione scientifica»<sup>125</sup>. Il che implica una distinzione tra astrazione scientifica e astrazione artistica, se non altro relativamente al procedimento attraverso cui vengono elaborate. Al proposito Langer afferma che l'astrazione scientifica si produce per generalizzazioni successive, mentre quella artistica non prevede degli stadi intellettuali. Essa avviene grazie al riconoscimento della forma, «attraverso la sua esemplificazione nelle percezioni formate, o "intuizioni", astrazione spontanea e naturale»<sup>126</sup>. Sia scienza che arte sono capaci di astrazione nella misura in cui riescono a cogliere delle forme, sebbene ciò segua modalità assai differenti. Così l'astrazione artistica verte su quella che Langer denomina «presentational abstraction»<sup>127</sup>, mentre quella scientifica procede attraverso generalizzazione: «La portata di un simbolo artistico non può essere costruita allo stesso modo del significato di un discorso, ma deve essere prima di tutto considerata in TOTO; vale a dire, l'"intendimento" di un'opera d'arte comincia con un'intuizione<sup>128</sup> del sentire presentato nel suo complesso. La contemplazione poi gradatamente rivela la complessità dell'opera e la sua portata. Nel discorso il significato è sinteticamente costruito da un succedersi di intuizioni, ma nell'arte l'Unità complessa è in primo luogo vista o anticipata»<sup>129</sup>. Forse anche la discorsività propria del linguaggio scientifico deriva dall'astrazione che gli è propria? E forse la "complessità" del simbolo d'arte è data dall'astrazione che lo genera?

Come abbiamo avuto modo di stabilire in precedenza, Langer ritiene che sia l'aspetto chiaramente illusorio dell'oggetto artistico a permettere che la percezione si concentri esclusivamente sulla dimensione formale della rappresentazione, prescindendo da ogni finalità di tipo pratico e utilitaristico: «Il modo più sicuro per astrarre l'elemento dell'apparenza sensibile dalla struttura della vita pratica e dei suoi complicati interessi è quello di creare una visione netta, un dato che non sia altro che apparenza, e sia in realtà, chiaramente ed espressamente un oggetto destinato esclusivamente alla vista (limitiamoci, per il momento, all'arte della pittura). Questo lo scopo dell'illusione dell'arte: realizzare immediatamente l'astrazione della forma visiva e permetterci di vederla come tale»<sup>130</sup>. Ma appunto questo permette di non fermarsi all'aspetto esteriore e di ritrovarlo come espressione di una relazione strutturale di fondo. La coscienza di sapere che l'oggetto dinanzi a cui ci troviamo è solo ciò che mostra e non è utilizzabile per fini pratici, ci permette di prestare attenzione a quegli aspetti della realtà che so-

litamente sono oscurati da altri interessi»<sup>131</sup>. L'astrazione parrebbe consistere allora nella ripresa di una realtà mostrata solo in quanto, in questo caso, realtà visiva. Ma se per astrazione si intendesse solo questo, si dovrebbe ammettere che tale attività competa anche agli specchi, giacché essi presentano una realtà parimente virtuale e staccata dal contesto pratico in cui solitamente si trova inserita. Langer si rende conto della debolezza di questa posizione; non è sufficiente mostrare un solo aspetto della realtà perché si possa parlare di astrazione. È vero che in questo modo è possibile spiegare la «non generalizzazione artistica», ma resta oscuro in che senso si possa parlare di astrazione. «L'astrazione artistica è [...] di molti tipi, alcuni di questi sono peculiari dell'arte, o almeno insignificanti in altri contesti, e alcuni sono comuni a molte attività mentali e vengono usati anche nell'uso ordinario del linguaggio per la comunicazione sociale»<sup>132</sup>. Esistono dunque diverse forme di astrazione artistica, forme che sono così differenti da sembrare prive di una qualsiasi base comune: «Ci sono infatti, almeno quattro o cinque indipendenti sorgenti di tecniche astrattive e l'interrelazione delle proiezioni logiche che esse producono crea una parvenza di irrazionalità e indefinitezza che è il diletto degli artisti e la disperazione degli estetologi»<sup>133</sup>. In ogni caso «L'astrazione presentazionale è difficile da raggiungere e molto più difficilmente analizzabile della forma generalizzante familiare agli scienziati e riconosciuta dagli epistemologi. Non ha formula tecnica che porti l'intero modello da un livello di astrazione all'altra, come la generalizzazione di proposizioni quando opera simultaneamente su tutti i termini o tutte le relazioni costituenti di un ordine dato in un sistema»<sup>134</sup>. Nell'astrazione artistica o presentazionale, come preferisce chiamarla Langer, non vi sono da raggiungere successivi livelli di astrazione; l'arte implica «una costante relazione di atti formulativi, astrattivi e di proiezione basati su una sconcertante varietà di principi»<sup>135</sup>. Ciò fa sì che l'astrazione presentazionale «abbia molte sottospecie (subspecies) spesso in relazione con i particolari mezzi creativi, che differiscono da un'arte all'altra pur mostrando delle analogie generali. Questi diversi tipi subordinati di astrazione permettono che differenti proiezioni logiche si mescolino nella creazione di un simbolo complesso, l'immagine creata che presenta l'idea dell'artista»<sup>136</sup>. Le "subspecies" di cui parla Langer non sono tra loro slegate, ma si articolano all'interno dell'illusione primaria di ogni arte, venendo così a costituire il tipo più diretto di astrazione presentazionale. L'ulteriore sviluppo dell'immagine vitale, «sino al grado in cui le sue relazioni ritmiche interne appaiono più simili al libero gioco del pensiero»<sup>137</sup> che come organiche, necessita tuttavia di ordini indiretti ed elusivi (subtle) di astrazione, che isolino, metaforici, secondari, trascendenti e forse di altri»<sup>138</sup>. L'illusione primaria è pertanto il risultato dell'interazione di una molteplicità di processi astrattivi, il più

importante dei quali è indicato da Langer come “tensione”: così arti «differenti favoriscono differenti metafore, ma tensione e risoluzione sono le concezioni basilari di ognuna di esse»<sup>139</sup>.

Quali sono i tratti caratteristici delle tensioni? Innanzitutto dobbiamo rilevare che col «loro avvento esse producono una struttura»<sup>140</sup>. Esse interagiscono in una grande varietà di modi: «possono essere maneggiate così come intersecate senza che perdano la loro identità, o al contrario, così che esse si uniscano e compongano elementi completamente nuovi. Possono essere intensificate o messe in sordina, risolte sia dall'essere spente che dall'essere controbilanciate, modificate da un tocco, e tutto mentre esse creano la struttura»<sup>141</sup>. In ogni arte, mediante linee, gesti e suoni, viene posto come primo elemento un campo di tensioni, che Langer ritiene particolarmente evidente nelle opere d'arte che richiedono un'esecuzione (performed works). Così, per esempio, nell'esame dell' *Impromptu opus 90* di Schubert risulta facilmente rilevabile il campo di tensioni creato dall'unisono dell'accordo dominante e dal contrasto delle note dinamiche. Questa dinamica delle tensioni, secondo l'autrice, sarebbe più difficilmente identificabile nelle arti plastiche, dove «la creazione delle tensioni decisive, si rivela in un modo così ovvio, solo per l'artista, ma a lui ciò risulta non meno chiaro»<sup>142</sup>. In verità la “facile rilevabilità delle tensioni” riscontrata nell'esecuzione musicale non dipende dalla peculiarità di quella forma artistica, bensì dall'ottima educazione musicale di Susanne Langer, che la rende particolarmente sensibile nei confronti di quell'arte. Il libero gioco delle tensioni è infatti riscontrabile con uguale facilità o difficoltà in qualsiasi arte. In altro ambito un buon esempio di “gioco delle tensioni” è offerto da Sergej Ejzenštejn là dove esamina una sequenza della *Corazzata Potëmkin*: «in modo analogo è costruita anche la “notte densa di angoscia” in attesa dell'incontro con la squadra. Essa recando in sé l'apice dello sviluppo e dell'amplificazione del tema dell'uccisione di Vaculincük fa eco – plasticamente e ritmicamente – alle scene del lutto per Vaculincük. Qui il crescente carattere drammatico fa sì che le grigie nebbie dell'alba nel porto di Odessa si addensino fino a trapassare nell'oscurità del crepuscolo e della notte. La superficie dell'acqua, pallidamente argentata nella scena della nebbia, si fa ora nera e improvvisamente attraversata dai riflessi di taglienti fasci di luce. È come se il grigio si scindesse nel nero della superficie e nel bianco della luce. Il profilo dei particolari del porto, si muta dapprima nelle figure statuarie dei marinai che fanno la guardia, per rianimarsi, all'approssimarsi della squadra ammiraglia, nelle mille singole azioni della preparazione della corazzata alla battaglia, ma anche nell'unita sostanziale delle diverse parti della nave (passerelle, cannoni, macchine) e degli uomini, tutti tesi verso il combattimento. Anche in questo caso la tensione crescente si risolve in un'esplosione – non l'at-

teso tuono dei cannoni, ma l'esclamazione "Fratelli!" e il lancio dei berretti dei marinai in aria; è la ripresa del tema dell'adunata di protesta intorno al cadavere, che giunge fino al punto culminante, la bandiera rossa che sventola sulla corazzata»<sup>143</sup>.

La lunga citazione rende sensibilmente la portata del termine in questione: le tensioni cui Langer si riferisce e che finirebbero per costituire lo specifico artistico, vengono quindi a configurarsi come espressione sensibile della dinamicità organica dell'esperienza vissuta, costituendo l'«elemento strutturale essenziale attraverso cui viene posta l'illusione primaria dell'opera incipiente, dato il suo scopo e la potenzialità e iniziato il suo sviluppo»<sup>144</sup>. La forma che le tensioni assumono nell'organizzazione artistica, «riflette il sentire (feeling) in modo predominante come soggettivo, come originatesi dentro di noi, come l'attività sentita (felt) dei muscoli e l'agitarsi delle emozioni»<sup>145</sup>. L'articolazione di linee, forme, suoni e gesti, creando delle tensioni che riflettono la forma di un "sentito", fanno sì che l'arte finalmente si presenti come un processo di obbiettivazione e di espressione logica.

<sup>1</sup> NK, p. 124.

<sup>2</sup> Ivi, p. 125. Un'impostazione assai simile a questa, si ritrova in Cassirer, il quale partendo ugualmente dagli studi della Gestalt Psychologie afferma che, nell'esperienza percettiva «non abbiamo a che fare con un semplice MATERIALE di sensazione, che solo in un secondo momento e mediante determinati atti compiuti in esso venga reso presentazione di qualcosa di oggettivo e INTERPRETATO come tale. È invece sempre un'intuizione complessiva già formata che sta dinanzi a noi come un tutto oggettivamente significativo e dotato di "senso" oggettivo» (E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, B. Cassirer, Berlin, 1923-29; trad. it. di Eraldo Arnaud *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Firenze, 1961-65, vol. III, p. 163; da qui in poi FFS).

<sup>3</sup> NK, p. 125.

<sup>4</sup> Ivi, p. 125. Si noti come Langer parli di astrazione già a livello percettivo, mentre per Cassirer la forma della percezione non è ancora astrazione. Secondo Cassirer infatti l'astrazione è propria del pensiero logico giacché «il processo dell'astrazione può effettuarsi solo su contenuti che in sé sono in certo modo determinati e indicati, che cioè sono strutturati linguisticamente e concettualmente», FFS, I, p. 297.

<sup>5</sup> NK, p. 126.

<sup>6</sup> Ivi, p. 125.

<sup>7</sup> Ivi, p. 129.

<sup>8</sup> Tutto il lavoro di Langer è teso a estendere l'orizzonte cognitivo; non riusciamo a comprendere in che senso Fulvio Iannucci criticando l'autrice per aver, a suo parere, sottratto l'arte al pensiero, scriva: «nulla può ostacolarci nel credere che anche l'arte sia di frequente l'articolazione di un pensiero, oltre che di un sentimento». Affermazione che, se considera feeling nell'accezione di Langer, coincide esattamente con la tesi dell'autrice (F. Iannucci, *L'estetica simbolica di Susanne Langer, le forme espressive ed il dominio etnico dell'arte*, "Studi etno-antropologici e sociologici", 1989, p. 73).

<sup>9</sup> NK, p. 135.

<sup>10</sup> «Alla base di ogni conoscenza concettuale – scrive Cassirer – vi è necessariamente la conoscenza intuitiva, e alla base di ogni conoscenza intuitiva vi è la conoscenza percettiva. Dobbiamo cercare la funzione simbolica anche in questi gradi preparatori del pensiero» (FFS III, p. 61).

<sup>11</sup> PA, p. 128.

<sup>12</sup> L'espressione "forma significante" arriva a Langer da Roger Fry e Clive Bell (cfr. C. Bell, *Art*, Chatto e Winders, London, 1914; R. Fry, *Vision and design*, Chatto e Winders, London, 1925; trad. it. di Electra Cannata, *Visione e disegno*, Minuziano, Milano, 1947).

<sup>13</sup> NK, p. 269.

<sup>14</sup> FF, p. 48.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> NK, p. 281.

<sup>17</sup> Ivi, p. 282.

<sup>18</sup> A questo proposito Giorgio Colombo parla di simbolo «sorto nella contraddizione di simbolo che presenta se stesso» (*Saggi recenti di Susanne Langer*, in "Rivista di Estetica", 1959, p. 292). La contraddizione esiste nella misura in cui l'unica possibilità del simbolico è quella della referenzialità per convenzione, concezione della quale Langer è ovviamente consapevole, ma che vuole superare.

<sup>19</sup> Uno dei primi studiosi a sottolineare l'incidenza di Whitehead sul pensiero di Langer è stato Giuseppe Sertoli, *Susanne Langer o la dissoluzione del simbolo*, in "Studi americani", 13, 1967, p. 463 passim.

<sup>20</sup> A. N. Whitehead, *Symbolism, Its meaning and Effect*, Cambridge University Press, London 1928; trad. it. di Rocco De Biasi, *Simbolismo*, Cortina, Milano 1998, p. 8.

<sup>21</sup> FF, p. 61.

<sup>22</sup> Ivi, p. 62.

<sup>23</sup> Ivi, p. 64.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ivi, p. 66. Il carattere dell'illusorietà artistica viene spiegato da Richard M. Liddy, come il risultato di «modelli esperenziali, cioè che appartengono all'esperienza come tale e non all'esperienza come subordinata ad altri fini» (*Symbolic Consciousness: The Contribution of Susanne Langer*, in "Proc. Amer. Cathol. phil. Ass. USA", 1971, 45, p. 98).

<sup>26</sup> FF, p. 67.

<sup>27</sup> Ibidem. (Pur rifacendoci alla bella traduzione di Lia Formigari preferiamo modificarla relativamente al termine *feeling*).

<sup>28</sup> Ivi, p. 62.

<sup>29</sup> PA, p. 98.

<sup>30</sup> Ivi, p. 99.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ivi, p. 100.

<sup>33</sup> Ivi, p. 101.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ivi, p. 107.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> FF, p. 75.

<sup>38</sup> Ivi, p. 76.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> MI, p. 157.

<sup>41</sup> FF, p. 85. A questo proposito Mary F. Slattery fa notare che il fatto che l'arte esprima il sentire, è indifferente per il valore artistico dell'opera, che a suo parere è intrinseco nell'opera stessa; sarebbe dunque una forzatura parlare di espressività dell'arte (*Looking again at Susanne Langer's expressionism*, in "British Journal of Aesthetics, v. 27, n. 3, 1987, p. 257). Slattery non tiene conto che l'espressività del simbolo presentazionale è appunto intrinseca, in quanto coincide con la sua stessa forma.

<sup>42</sup> William James, *The Principles of Psychology*, Macmillan & Co, London 1901; 1<sup>a</sup> ed. H. Holt, 1890; v. I, p. 245 (da qui in poi PP).

<sup>43</sup> PPI, p. 249.

<sup>44</sup> Ivi, p. 305.

<sup>45</sup> PPII, p. 134.

<sup>46</sup> Ivi, p. 451.

<sup>47</sup> «Ogni modificazione corporea, qualsiasi essa sia, è sentita, in maniera acuta o oscura, nel momento stesso in cui si verifica» (PPII, p. 451).

<sup>48</sup> Langer ritiene che la forma logica di una cosa «è il modo in cui quella cosa è costruita» (SL, p. 24), e cioè un insieme di rapporti che cogliamo come struttura della cosa stessa.

<sup>49</sup> FF, p. 89.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> Ivi, p. 91.

<sup>53</sup> Ivi, p. 88.

<sup>54</sup> Adolf Hildebrand, *The problem of Form in Painting and Sculpture*, G. E. Stechert, New York 1932. A proposito della nozione di spazio artistico e del rapporto tra Langer e Hildebrand, rimandiamo all'articolo di Bipin Kumar Agarwal (*Langer, Hildebrand, and Space in Art*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 31-4, 1973), che offre, seppur involontariamente, una conferma alla tesi di Langer riguardo l'estensione dello spazio artistico non solo alla pittura ma anche a scultura ed architettura.

<sup>55</sup> FF, p. 92.

<sup>56</sup> L'estetica della pittura di Langer ha trovato un interessante ambito di applicazione nell'arte indiana. Cfr. Ranjan K. Ghosh, *Susanne K. Langer's Aesthetics of Painting and some Indian art*, in "Indian Philosophical Quarterly", 4, apr. 1977, pp. 297-304.

<sup>57</sup> FF, p. 93.

<sup>58</sup> Ivi, p. 94.

<sup>59</sup> Si confronti ad esempio con il passo in cui Cassirer scrive: «L'artista sceglie aspetti della realtà secondo una modalità che è, al contempo, un processo di oggettivazione. Una volta assunta la sua prospettiva siamo quasi costretti a vedere il mondo con i suoi occhi»: *An Essay on Man*, Yale University Press, New Haven, 1944; trad. it di Carlo D'Altavilla, *Saggio sull'Uomo*, Armando, Roma, 1968, p. 255).

<sup>60</sup> Prefazione e traduzione di Ernst Cassirer, *Language and Myth*, Harper & Brothers, New York-London, 1946; *On Cassirer's Theory of Language and Myth*, in P.A. Schlipp (Hg), *The Philosophy of Ernst Cassirer*, New York, Tudor 1949, pp. 381-400; *De Profundis*, in "Revue internationale de Philosophie", 28, 1974, 449-55.

<sup>61</sup> FF, p. 92.

<sup>62</sup> Ivi, p. 95.

<sup>63</sup> Ivi, p. 103.

<sup>64</sup> «Anything that may be felt» (PS, p. 8).

<sup>65</sup> PS, p. 8.

<sup>66</sup> Ivi, p. 105.

<sup>67</sup> Ivi, p. 107.

<sup>68</sup> Ivi, p. 108.

<sup>69</sup> Ivi, p. 109.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Ivi, p. 111.

<sup>72</sup> Cfr. ad es. FF, pp. 52 e 53.

<sup>73</sup> FF, p. 52.

<sup>74</sup> Questo concetto si ritrova come elemento centrale in ogni opera di Dewey; ci limitiamo a rimandare a *Experience and Nature* 1925, trad. it. introd. e note di Nicola Abbagnano *Esperienza e natura*, Paravia, Torino 1948; *Art as Experience* 1934, trad. it. di Corrado Maltese *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951; *Logic, a theory of Inquiry* 1938, trad. it. di Aldo Visabergi *Logica, teoria dell'indagine*, Einaudi, Torino, 1974.

<sup>75</sup> PA, p. 108.

<sup>76</sup> Questo concetto è stato fortemente dibattuto. Ricordiamo a esempio in ambito italiano quanto scrive Gillo Dorfles (*Il divenire delle arti, Ricognizione nei linguaggi artistici*, Einaudi, Torino, 1959; pp. 51-52): Langer «nel suo secondo volume *Feeling and form* ha faticosamente cercato di allargare una teoria, sorta a proposito del linguaggio musicale, agli altri linguaggi, e ha creduto di potere, per ognuno di essi adattare una definizione costante: quella di virtualità, che ne precisasse la natura indiretta e traslata, giungendo così ad alcune definizioni che non possiamo che considerare assurde come quella di spiegare la scultura come volume cinetico virtuale, la danza come regno del potere creato da un gesto virtuale, l'architettura come il costituirsi d'un dominio etnico virtuale e così via».

<sup>77</sup> FF, p. 113.

<sup>78</sup> Ivi, p. 116.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Ivi, p. 115.

<sup>81</sup> L'importanza che in architettura ha la creazione di una virtualità e di come in essa ogni elemento, anche la luce, abbia questa funzione, è sostenuta in modo particolarmente poeti-

co da Le Corbousier, *Ronchamp*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1957; trad. it. di Giulia Veronesi, *Ronchamp*, Ed. di Comunità, Milano, 1957, p. 26: «La chiave è la luce e la luce illumina le forme. E queste forme hanno una potenza emotiva per il gioco delle proporzioni, per il gioco dei rapporti – inattesi, stupefacenti – ma anche per il giuoco intellettuale della ragione d'essere; il loro autentico nascere – la loro capacità di durare, struttura-astuzia, ardire, anzi temerarietà, giuoco-entità essenziali – elementi costitutivi dell'architettura».

<sup>82</sup> Una posizione simile a questa è sostenuta da Bruno Zevi (*Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1949, p. 159): «Nello spazio coincidono vita e cultura, interessi spirituali e responsabilità sociali. Perché lo spazio non è solo cavità vuota, "negazione di solidità": è vivo e positivo. Non è solo un fatto visivo: e, in tutti i sensi e segnatamente in un senso umano, è integrato, una realtà vissuta».

<sup>83</sup> FF, p. 118.

<sup>84</sup> Ibidem. Troviamo un'incredibile somiglianza con alcuni passi di Le Corbousier (*Urbanisme*, Vincent, Fréal, 1925; trad. it. di Beltrani Rami *Urbanismo*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 288): «Ho riconosciuto l'ORDINE come chiave di qualsiasi azione, il SENTIMENTO come guida di qualsiasi moto». Alla conclusione del libro (p. 295) Le Corbousier scrive: «Il libro di storia naturale [...] mi fornì tutte le conferme e i suggerimenti che cercavo. Offre un esempio convincente tutto ciò che è vitale; funziona in modo meraviglioso tutto ciò che è stato studiato nei minimi particolari. Un complesso organico è fatto di particelle infinitamente piccole, in sé perfette che sono a loro volta un complesso, un sistema ridotto all'essenziale. La cellula condiziona il complesso; la cellula deve essere un sistema puro. L'intero complesso vive per la cellula. La cellula assume la sua efficacia per il fatto che rientra nel complesso [...] anche la poesia elabora fatti reali. Il lirismo fa voli soltanto sulla verità. L'autentico solo ci tocca. La vita, la vita! Ne misuriamo la carica lanciandoci a fondo nell'esistenza delle cose».

<sup>85</sup> FF, p. 119.

<sup>86</sup> Ossia il tempo in quanto vissuto, che secondo Bergson si dà nella coscienza come «progresso continuo del passato che rode l'avvenire e si rode avanzando», Henry Bergson, *L'évolution créatrice*, Felix Alcan, Paris, 1921 (1ª ed. 1907), p. 5.

<sup>87</sup> FF, p. 134.

<sup>88</sup> L'affermazione risulta facilmente confutabile se per razionalità si intende il collegamento dei concetti operato dall'intelletto; riteniamo tuttavia che secondo un'accezione più ampia (forse anche vaga) di "donazione di senso" il termine risulti congruente.

<sup>89</sup> W. James, PP, I, p. 618.

<sup>90</sup> FF, p. 130. La teoria musicale di Langer è stata ripresa da molti autori, che l'hanno utilizzata per analizzare diversi testi musicali. Si vedano ad esempio: A. Cutler Silliman, *Mozart's Symphony in G Minor, K 550: an aesthetic analysis*, in "Journal of Aesthetic Education", 7, 1973, pp. 9-19; S. K. Saxena, *Imaging Time in Music Langer's View and Hindustani Rhythm*, in "Journal of Indian Council of Philosophical Research", 16, 3 maggio-agosto 1999, pp. 69-98; Id., *Aesthetical Essays: Studies in Aesthetic theory, Hindustani music and Kathak Dance*, Chanakya, Delhi 1981. Un'interessante applicazione al canto corale si trova in John Hoaglund, *Music as expressive*, in "British Journal of Aesthetics", 1980, Fall, 20, pp. 340-48.

<sup>91</sup> FF, p. 127.

<sup>92</sup> Ivi, p. 129.

<sup>93</sup> Ivi, p. 130. A sostegno della tesi della musica come tempo virtuale, si veda Richard Norton, *What is virtuality?*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 30, Sum 1972, pp. 490-505.

<sup>94</sup> FF, p. 131.

<sup>95</sup> Ivi, p. 132.

<sup>96</sup> Ivi, p. 133.

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> Ibidem.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> NK, p. 286.

<sup>101</sup> Langer si rifa agli studi di K. Huber, *Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive-Eine experimental-psychologische Untersuchung*, 1923.

<sup>102</sup> NK, p. 297.

<sup>103</sup> Ivi, p. 306.

<sup>104</sup> FF, p. 141.

<sup>105</sup> Ibidem.

- <sup>106</sup> Ibidem.
- <sup>107</sup> Ivi, p. 142.
- <sup>108</sup> Ibidem.
- <sup>109</sup> FF, p. 146.
- <sup>110</sup> Ibidem.
- <sup>111</sup> Ivi, p. 147. Questo sentire la relazione, “feeling of relation”, era stato indicato da W. James come peculiare della coscienza. Tanto da poter sostenere che «Se parliamo oggettivamente, ciò che viene rivelata è la relazione reale, se parliamo soggettivamente è il flusso di coscienza che unisce ognuna di loro [feelings of relations] con una sua propria colorazione interiore. In entrambi i casi le relazioni sono infinite, e non esiste nessun linguaggio che sia capace di rendere giustizia di tutte le loro sfumature», PP, v. I, p. 245.
- <sup>112</sup> FF, p. 147.
- <sup>113</sup> Ivi, 149.
- <sup>114</sup> Si veda ad esempio: FFS I, p. 48; FFS III *passim*.
- <sup>115</sup> NK, p. 307.
- <sup>116</sup> Ibidem.
- <sup>117</sup> Langer sostiene che «il concetto fondamentale che nella forma articolata, ma non discorsiva, con una portata, ma senza riferimenti convenzionali, è tale perciò da presentarsi non come simbolo nel senso ordinario, ma come “forma significante”, in cui il fattore della significanza non è discriminato logicamente, ma sentito come qualità piuttosto che riconosciuto come funzione», FF, p. 49.
- <sup>118</sup> FF, p. 430.
- <sup>119</sup> È quanto si chiede Timoty Binkley in *Langer’s Logical and ontological Modes*, in “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1970, 28, p. 462.
- <sup>120</sup> Si veda come la psicologia della Gestalt sostenga sperimentalmente che la forma percettiva non è riducibile alla somma dei singoli dati.
- <sup>121</sup> Cfr. Berel Lang, *Langer’s arabesque and the collapse of the symbol*, in “Review of metaphysics”, 16, 1962, pp. 349-65.
- <sup>122</sup> L’espressione è da intendersi in senso ampio: Langer non fu studente di Cassirer, ma ne lesse con attenzione l’opera, rimanendone fortemente influenzata.
- <sup>123</sup> *Scuola critica e scuola semantica nella recente estetica americana*, in “Rivista di estetica”, 1956, III, p. 39. La citazione riportata da Morpurgo-Tagliabue è tratta da FF, p. XI.
- <sup>124</sup> PA, p. 40.
- <sup>125</sup> Ivi, p. 41.
- <sup>126</sup> FF, p. 413.
- <sup>127</sup> MI, p. 156.
- <sup>128</sup> Nota acutamente Jerry H. Gill che il concetto di intuizione non viene inteso da Langer né in senso mistico né matematico, ma «lo prende in prestito dall’interpretazione di John Locke di questa facoltà cognitiva [...] È più basilare o primordiale delle credenze (*beliefs*) su verità e falsità, essa semplicemente è ed è presa come è»: *Langer, Language, and Art*, in “International Philosophical Quarterly”, 34, 4, 1994, p. 424.
- <sup>129</sup> FF, p. 414.
- <sup>130</sup> PA, p. 42.
- <sup>131</sup> Fa notare André Schwer che «i motivi estetici sono puramente esperenziali, cioè essi sono pertinenti all’esperienza come tale e non all’esperienza come subordinata ad altri fini», cit., p. 88.
- <sup>132</sup> MI, p. 154.
- <sup>133</sup> Ibidem.
- <sup>134</sup> Ivi, p. 156.
- <sup>135</sup> Ibidem.
- <sup>136</sup> Ivi, p. 157.
- <sup>137</sup> Si noti il chiaro riferimento al Kant della *Critica della facoltà di giudizio*.
- <sup>138</sup> MI, p. 157.
- <sup>139</sup> Ivi, p. 158.
- <sup>140</sup> Il termine struttura è inteso come sinonimo di forma.
- <sup>141</sup> MI, p. 158.
- <sup>142</sup> Ivi, p. 159.
- <sup>143</sup> S. Eijzenštejn, *La natura non indifferente*, trad. it. di Pietro Montani, Marsilio, Venezia, 1981, p. 235.



<sup>144</sup>MI, p. 164.

<sup>145</sup>Ibidem.

## *Analisi dei fondamenti*

L'analisi non può comunque dirsi conclusa poichè richiede l'indagine del principio che sottostà all'obiettivizzazione del processo artistico e che Langer ritiene inerente alla percezione stessa, «che organizza le sensazioni colte spontaneamente in grandi unità»<sup>1</sup>. Si tratta di quella tendenza alla chiusura della forma e alla semplificazione di cui si è occupata la Gestalt Psychologie e secondo la quale già a livello di percezione si assisterebbe a un particolare processo astrattivo. Sulla base di quegli studi Langer ritiene che l'astrazione della forma raggiunta a livello percettivo, probabilmente «è derivata da alcuni singoli casi sotto proprie condizioni di prontezza immaginativa; dopo di che la forma visiva, una volta astratta, è applicata ad altre attualità, cioè usata interpretativamente se essa servirà e per il tempo in cui servirà»<sup>2</sup>. Questo principio naturale, che non è solo proprio degli uomini, ma anche della maggior parte dei mammiferi superiori, «interessa le potenzialità dell'arte, poichè procura un altro mezzo molto diverso di costruzione della forma, grazie al quale le tensioni create continuamente nel processo vengono subordinate all'unità di un elemento indipendente. Invece di iniziare con l'espressione di forze lineari che creano punti d'arresto con la loro intersezione, o con punti che generano linee dai loro movimenti e volumi dall'espansione, il primo approccio produttivo potrebbe essere con le figure preminenti delimitate, ritagliate fuori dal totale spazio virtuale dell'opera»<sup>3</sup>. Secondo Langer, dunque, già la percezione normale degli oggetti avviene attraverso l'astrazione di forme<sup>4</sup>, ossia attraverso un processo interpretativo che vede implicata l'immaginazione, ma nel caso della creazione artistica si ha la capacità di obbiettivare forme colte secondo una sensibilità particolare. L'artista infatti con la sua immaginazione «disegna nella natura; guardando e notando egli impara la potenziale crescita ed espressività delle forme, e il continuo ordine o le loro deformazioni senza la perdita della loro identità basilare»<sup>5</sup>. Il rapporto con l'oggetto espresso nella rappresentazione viene perseguito al fine di presentare delle forme che possono essere prese e usate per esprimere una certa idea: «La rappresentazione [...] è un orientamento, che unifica motivando le forze quando ciò avviene nei primi stadi di un'arte; è il significato normale di "astrazione

isolante” o astrazione per enfasi. Essa procura i termini in cui una struttura visiva può essere vista in una sola volta come un tutto, e le sue parti come articolazioni del tutto»<sup>6</sup>. Il concetto di astrazione artistica, già più volte ricorrente in *Philosophy in a new key* e in *Feeling and form*, in *Mind* viene a precisarsi come capacità di cogliere in una certa realtà, delle forme di cose completamente diverse. Per chiarire il processo, Langer riporta un brano in cui Leonardo da Vinci consiglia ai pittori di guardare le crepe dei muri perchè in esse si possono ravvisare battaglie, persone, espressioni e un’infinità di altre realtà. Va precisato che la capacità di scorgere nella forma di qualcosa, quella di qualcos’altro, è presente anche nel vivere quotidiano e si manifesta ad esempio nello scorgere determinate figure nelle nuvole o nell’intersecarsi delle ombre. Nel caso della creazione artistica, però, questa astrazione immediata e intuitiva, viene utilizzata per cogliere una «forma che emerge per suo proprio diritto»<sup>7</sup>. L’operare artistico coglie, all’interno di questo fenomeno naturale, le forme come dotate di vita propria; non interessa cioè scorgere nella nuvola l’immagine di una persona conosciuta, che richiama una situazione gradevole o sgradevole, ma semplicemente una certa dinamica di forme, un’articolazione di tensioni plastiche: «La concezione di una cosa coscientemente o incoscientemente tenuta in mente, serve come da impalcatura per lo scorgimento dell’altra, così che le linee principali della rappresentazione di quell’altra prendono in prestito la loro motivazione da entrambe; la Gestalt che ne risulta “è e non è” il suo oggetto dichiarato»<sup>8</sup>. Al proposito Langer ritiene che l’utilizzo delle forme percettive per rappresentare altre realtà, sia più evidente in tradizioni culturali diverse dalla nostra; così il canone giapponese, ad esempio, indica «otto metodi per disegnare le rocce, ognuno basato sull’uso di un’unità di disegno altamente adattabile, messa insieme da diversi fenomeni in cui essa è chiara e impressionante»<sup>9</sup>. All’interno di quella tradizione culturale si riscontrano delle convenzioni basate proprio «sul principio di vedere una cosa figurata in un’altra»<sup>10</sup>, convenzioni in cui il riconoscimento dei puri “line motives” è particolarmente evidente. La vita di un disegno si sprigiona dunque dall’interazione del principio della Gestalt, o articolazione della forma, e dal principio della struttura dinamica. Così «le tensioni sorgono dall’esistenza di forme chiuse, dal loro interno e dalle loro relazioni esterne, e pausa e risoluzione possono risultare dall’equilibrio o dalla convergenza di tensioni»<sup>11</sup>. Ora, questi aspetti che il pensiero discorsivo può raggiungere solo tramite giri e passaggi, vengono colti nell’opera d’arte contemporaneamente, così da dar luogo a una tonicità permanente, che pervade l’opera e le conferisce una parvenza di vita. In questo modo nell’opera d’arte «l’impressione di forma vivente diviene imperiosa, e lo stato materiale dell’opera insignificante. La forma del processo organico che caratterizza tutte le funzioni

vitali è stata tratta alla luce, ASTRATTA, e l'astrazione è stata compiuta direttamente da un fenomeno specifico»<sup>12</sup>.

Le forme, una volta isolate dalla funzione astrattiva e poste in relazione dinamica, assumono un carattere che Langer definisce fisiognomico (*physiognomic*), cioè divengono espressive, capaci di rappresentare l'articolarsi dell'umano sentire. Sostenuta dagli studi psicologici di Oswald Kroh, Klaus Conrad e Heinz Werner, Langer chiarisce che il motivo per cui una forma (che nello specifico altro non è se non un insieme di linee, suoni, colori, gesti) viene colta come *fisiognomica*, è legato al fatto che probabilmente «l'interpretazione spontanea degli oggetti come forme espressive, risale ad un primo livello di esperienza, al periodo in cui si impara a distinguere ed organizzare i dati del mondo esterno, quando le attività autogenetiche ancora si mescolano liberamente con quelle create perifericamente»<sup>13</sup>. Si tratta di una trasformazione operata involontariamente a un livello di pura percezione, in cui «la proiezione del sentire vitale, sensorio ed emotivo» viene colta come «la quantità più ovvia della forma percepita»<sup>14</sup>.

Ritornando alla domanda dalla quale siamo partiti e cioè se sia possibile parlare di simbolicità a proposito dell'arte, sottolineiamo che la risposta è legata alla nozione di astrazione cui si fa riferimento. Così mentre Cassirer ritiene che «Linguaggio e scienza si basano entrambi su un processo di astrazione, mentre si può definire l'arte come un continuo processo di concretizzazione»<sup>15</sup>, ed esclude perciò l'astrazione dall'ambito artistico<sup>16</sup>, Langer, come si è notato, sostiene che già la semplice percezione di forme può dirsi astrattiva<sup>17</sup>. In questo senso l'astrazione consiste nella capacità di selezionare dalla miriade di impulsi sensoriali una forma, un insieme di elementi in relazione. Questo è il nucleo essenziale dell'astrazione, che potrà poi svilupparsi nella conoscenza scientifica sino a dare origine ai concetti, ma potrà anche condurre a un processo di articolazione percettiva delle tensioni, nell'illusione primaria dell'arte<sup>18</sup>.

*La forma* Langer è assolutamente consapevole delle difficoltà cui va incontro: «un logico, un matematico, o uno scrupoloso epistemologo, potrebbero chiedere che senso ha chiamare "forma" qualcosa che non sia la forma logica del discorso. [...] Per un tale uomo, tutti i termini che esistono possono esser nominati. [...] Perché allora chiamare "forma" qualche cosa che non è suscettibile di tale presentazione? Eppure gli artisti parlano proprio di "forma" e sanno che cosa intendono; e, per di più il loro significato è più vicino di quello dei logici a ciò che la parola significava originariamente ossia "struttura visibile e tangibile"»<sup>19</sup>. Il problema ancora da sviscerare è allora quello di come si possa parlare di forma in un senso più ampio di quello inteso dalla logica: «La forma artistica – scrive Langer – è un'unità per-

cettiva di qualcosa visto, udito o immaginato, ossia la configurazione o Gestalt di un'esperienza»<sup>20</sup>. L'ambiguità del termine forma attribuito all'arte, deriva dal fatto che il significato è inteso da un lato nel senso più comune di figura, dall'altro nel senso di struttura, articolazione, «un insieme risultante dai rapporti di fattori interdipendenti o, più precisamente, il modo con cui quest'insieme è stato realizzato»<sup>21</sup>. Cosa sia questa forma per metà figura e per metà struttura, non viene chiarito ulteriormente da Langer, che ogni qualvolta giunge a parlare della forma artistica, si esprime in modo vago e passa ad analizzare «la forma espressiva». Ora noi ci chiediamo se la spiegazione della forma d'arte non sia racchiusa nell'aggettivo «espressiva» che l'accompagna. Per forma espressiva Langer intende «un'apparizione» che esprime e pare contenere dei «processi vitali sensori ed emozionali»<sup>22</sup>. Abbiamo già notato che questa capacità della forma artistica di esprimere «processi vitali» deriverebbe dal fatto che il materiale è organizzato allo stesso modo del nostro sentire. Ne consegue che la caratteristica della forma artistica è l'organizzazione, ma non è questa anche tipica della forma logica? Questa non era stata definita come «modo in cui una cosa è costruita?»<sup>23</sup>. Ci pare che il problema possa essere semplificato se si considera la duplice realtà dell'opera d'arte, che in quanto oggetto sottostà alle leggi della percezione gestaltica, e in questo senso presenta la forma come figura, ma non si esaurisce in questo. L'opera d'arte secondo Langer è il risultato della reificazione di tensioni colte dall'immaginazione<sup>24</sup> dell'artista negli oggetti percepiti. È la creazione di una realtà sensibile in cui si mostra una forma colta come simile a quella del sentire. In questo senso allora la forma è struttura, giacché essa è il modo in cui non solo l'oggetto artistico, ma la stessa dinamica del sentire sono costruiti.

*I due sistemi simbolici*          Dalle analisi sin qui svolte, è emerso che l'astrazione artistica si dà nel coglimento immediato di una Gestalt globale, che ha la caratteristica di presentarsi come forma vivente. Ma in base a quale principio è possibile la percezione della forma vivente? Perché realtà assolutamente inorganiche quali vibrazioni, materiali colorati, pietra, immagini fotografate ecc. hanno una parvenza di vita, tanto da poter sembrare più vive di enti effettivamente organici? Una realtà inorganica può essere parvenza e in questo senso simbolo, forma espressiva di un'altra, perché pur differendo dalla realtà che rappresenta, in qualche modo rimanda a quella. Così nel simbolo scientifico la rappresentazione è possibile grazie a una regola convenzionale. Non vi è somiglianza fisica tra significante e significato, ma ciò nonostante è possibile la rappresentazione, poichè esiste una regola che li lega e che fa sì che l'uno rappresenti la forma logica dell'altro. Il simbolo allora può ben essere definito con Ch. S. Peirce come «segno che

si riferisce all'oggetto che esso denota in virtù di una legge»<sup>25</sup>. Ciò che è importante e da cui il simbolo scientifico non può prescindere, è che sia «nota l'interpretazione assegnata»<sup>26</sup>; è cioè indispensabile che si sappia che «un simbolo dato è uguale per interpretazione (by interpretation) ad un certo termine o relazione»<sup>27</sup>. Allora la funzione rappresentativa del simbolo scientifico e quindi il suo essere analogo, non deriva dalla sua stessa natura, ma piuttosto dall'insieme di relazioni che esso, seguendo una regola nota e stabilita convenzionalmente, riesce a esprimere. Non è necessario che un brano musicale sia rappresentato con quei particolari segni chiamati note; si potrebbe raggiungere lo stesso risultato usando lettere dell'alfabeto o numeri, ciò che conta è che, una volta che sia colta la regola logica di proiezione, numeri e lettere si articolino secondo quella, così da rappresentare una sorta di ritratto logico – e in questo senso analogico – dell'altra realtà (nell'esempio il brano musicale).

Ma nel simbolo d'arte le cose stanno diversamente. Se sostituendo crome, minime e semiminime con numeri, si riesce ugualmente a ricostruire una certa melodia, è assolutamente impensabile rimpiazzare ad esempio un certo brano di Schubert con un altro anche dello stesso autore e mantenere la medesima significanza<sup>28</sup>. Nell'arte il «significato non è separabile dalla forma (quadro, poesia, danza etc.) che lo esprime»<sup>29</sup>; l'artista «non dice niente, neppure sulla natura del sentire: tutto quel che fa è mostrare»<sup>30</sup>. Cosa mostra l'artista e come può riferirsi a qualche cosa d'altro senza avere con questo un rapporto prefissato? Com'è possibile riconoscere l'analogia là dove non sia nota la regola secondo cui il simbolo rappresenta il suo significato? E come è possibile un rapporto analogico che si attui senza prescindere dal contenuto, ma anzi proprio all'interno di questo? Diversamente dal simbolo scientifico «un'opera d'arte [...] non indica oltre sè qualcos'altro. La sua relazione col feeling è di tipo particolare, il feeling che essa esprime sembra essere direttamente dato con essa — come il senso di una vera metafora, o il valore di un mito religioso — e non è separabile dalla sua espressione»<sup>31</sup>. Per cui si può ben dire che «un'opera d'arte presenta qualcosa simile a (like) una diretta visione di vitalità, emozione, realtà soggettiva»<sup>32</sup>. Il problema sta proprio in questo “simile a”; infatti in base a che cosa è posta questa somiglianza? «L'essenza della mentalità umana – scrive Langer – è l'uso di immagini non come mere tracce della memoria, ma come simboli che possono essere liberamente messi insieme, elaborati e trattati come pitture mentali delle più varie esperienze, cioè il potere di vedere una cosa in un'altra»<sup>33</sup>.

Il motivo della significanza artistica è così da ricercarsi in un particolare processo che la mente umana compie direttamente sul dato percepito e che consente di “vedere una cosa in un'altra”. Tale processo, a detta di Langer, del tutto spontaneo e tipico della mente umana,

è lo stesso che consente la decodifica delle metafore. Il problema della significanza artistica diviene dunque quello della significazione metaforica. Ricordiamo che la ricerca era partita dall'esigenza di trovare un simbolo capace di esprimere e comunicare quel particolare tipo di conoscenza, che sfugge al linguaggio discorsivo e che l'arte sembrava esprimere proprio grazie alla sua capacità di offrire alla percezione un'unica forma globale, che nel suo essere pura parvenza diviene espressiva perché capace di rimandare alla forma del sentire. Ora, queste caratteristiche differenziano così radicalmente i due sistemi da porre in discussione l'utilizzo dello stesso termine simbolo riferito ai due ambiti. Da qui la posizione di quanti hanno sostenuto che l'applicazione del termine simbolo all'ambito artistico, tentata da Susanne Langer «ultimamente fallisce»<sup>34</sup>, pervenendo al collasso del simbolo. Le difficoltà insite in un tale tentativo sono ben note all'autrice i cui studi partono proprio dalla semantica e dalla logica simbolica, ma è appunto l'attenta conoscenza di quell'ambito che la spinge ad esaminarne un altro, sino a penetrare una dimensione del simbolico più profonda<sup>35</sup>, in quella regione di senso duplice, di cui Paul Ricoeur scrive che è «luogo delle significazioni complesse in cui un altro senso nello stesso tempo si dà e si nasconde in un senso immediato»<sup>36</sup>.

Se non si vuole trascurare la specificità del simbolo artistico, se se ne vuole salvare la significanza senza perciò ridurlo a segno univoco, si deve ammettere che esso sia «simile a una metafora»<sup>37</sup>, che esso abbia in sé lo stesso procedere metaforico che può «essere compreso senza traslazione o comparazione di idee»<sup>38</sup>, da un atto unico dell'intelletto all'interno dell'immagine offerta. Questo è il motivo per cui Langer conclude il suo discorso sull'arte dicendo che «si potrebbe chiamare l'opera d'arte simbolo metaforico»<sup>39</sup>, ove per metafora non intende tanto una figura retorica quanto l'espressione del particolare processo cognitivo che permette «di vedere una cosa in un'altra» e la ricognizione di una significanza ulteriore.

*Alle radici del simbolico: la metafora* «Una metafora non è linguaggio, è un'idea espressa dal linguaggio, un'idea che a sua volta funziona come simbolo per esprimere qualche cosa. Non è discorsiva e perché non costituisce realmente un'esposizione di un'idea che esprime ma formula una nuova concezione per la nostra diretta facoltà immaginativa»<sup>40</sup>. La metafora, dunque, è considerata da Langer come l'espressione del modo tipicamente umano di cogliere e formulare la realtà. L'autrice dà per scontato che si sappia riconoscere una metafora e che questa si attui ogni qualvolta «si usa una parola per denotare qualcos'altro che costituisce un simbolo presentazionale della cosa intesa»<sup>41</sup>, dove il contesto renda chiaro che «il parlante non intende quella data cosa letteralmente e dunque deve voler significare

simbolicamente qualcos'altro»<sup>42</sup>. Per Langer «il principio della metafora è semplicemente il fatto di dire una cosa intendendone un'altra e aspettandosi che l'interlocutore comprenda l'altra»<sup>43</sup>. Ma perchè questo complicato giro di parole? Qual è il motivo per cui invece di dire esplicitamente qualcosa si ricorre ad un altro nome il cui significato deve essere colto esaminandone il contesto? Langer osserva che «talvolta la nostra concezione di un'esperienza totale è mediata da un simbolo metaforico perchè l'esperienza è nuova e il linguaggio ha parole e frasi solo per le nozioni familiari»<sup>44</sup>. La metafora deriverebbe insomma dalla povertà del linguaggio che, incapace di esprimere il nuovo pensiero, deve ricorrere a un termine già disponibile che in qualche modo vi si possa adattare. Si deve però osservare che in questo modo si riesce a dare forse una spiegazione dello sviluppo del linguaggio e della presenza frequente in esso di catacresi, ma non si tematizza lo specifico metaforico, cioè non si rende ragione dell'ulteriorità significativa. Riprendendo gli studi sul linguaggio compiuti da Wegener, Langer afferma che là dove manchi una parola precisa per designare la novità che il parlante vuole indicare, si ricorre alle possibilità dell'analogia logica utilizzando una parola «per denotare qualcos'altro che costituisca un simbolo presentazionale della cosa intesa»<sup>45</sup>. Ma questo processo di adeguazione del linguaggio al nuovo pensiero produce davvero metafore? Per poter parlare di metafora in senso stretto non è sufficiente denotare un oggetto ben preciso con il termine abitualmente usato per un altro col quale si scorga una certa analogia. Una metafora di questo tipo non è metafora vera e propria, tant'è che gli autori che la prendono in esame sentono la necessità di porvi accanto un attributo, e la definiscono “metafora impallidita”, “metafora assopita”, “ex metafora”, ecc. Ciò che manca a tali forme è l'ambiguità propria della metafora, ambiguità conferitale dal «poter corrispondere simultaneamente a più di una analogia»<sup>46</sup>. Ciò nonostante le catacresi esprimono un aspetto importante e cioè la «tendenza delle parole a significare più di quanto esse designano o simbolizzano direttamente»<sup>47</sup>. Il nostro parlare quotidiano è fatto di parole dai significati metaforici, parole che sono talmente unite a quei significati e usate così normalmente in quel senso, da far passare del tutto inosservata la loro natura metaforica. Max Müller ritiene che l'origine della polisemicità di certi termini derivi da un significato di base (root metaphor) indicante l'oggetto o l'azione fisica. Tesi che non convince affatto Langer, più propensa a ritenere che «nel senso primitivo di una parola, tutte le concezioni che noi chiamiamo i suoi diversi significati, non fossero distinti, ma che essi si siano andati separando gradualmente da una matrice di significanza vaga e ampia, ad un tempo fisica e emozionale, sentita più che compresa»<sup>48</sup>. Così probabilmente «La luce del giorno fu esperita come gioia e la notte come pena, prima che nessun pen-



satore primitivo realizzasse che la luce è una cosa e la gioia un'altra; l'oscurità una cosa e la pena un'altra, e che la luce non gli dava gioia nè l'oscurità gli causava pena»<sup>49</sup>. La metafora fondamentale, la "root metaphor", sarebbe allora un'immagine che può indicare «un sentimento, un atto, un oggetto o anche una personalità ad un tempo»<sup>50</sup>; essa è un'immagine in cui può apparire ogni genere di realtà e che proprio per la sua complessità può essere causa di equivoco, ma anche di semanticità più profonda. Le immagini che essa presenta, sono colte come «simboli che possono liberamente essere messi insieme, elaborati, e trattati come pitture mentali delle più diverse esperienze»<sup>51</sup>. Sono immagini dalla significanza complessa, che non rimandano a un solo oggetto, ma che vengono recepite come implicanti diverse altre realtà; così avviene che la percezione di un determinato oggetto si rivesta di una significanza che lo trascende. In questo modo avviene una prima relazione tra i dati esperiti, così che ad esempio «la morte è vista come un sonno eterno, gioventù e vecchiaia come primavera e autunno o inverno, la vita come una fiamma che consuma la candela che la nutre»<sup>52</sup>. Realtà diverse, quali morte e sonno, gioventù e primavera, vita e fiamma, vengono poste in relazione secondo un legame che è più forte dello stesso nesso casuale. Si verifica in questo modo una prima comprensione di realtà, altrimenti misteriose e sfuggenti, che divengono parte integrante del mondo umano. Tramite l'immagine di cose note e familiari, infatti, è possibile in qualche modo comprenderne altre del tutto ignote. Così l'immagine del sonno per indicare la morte, non svela il mistero di quest'ultima, ma in qualche modo la rapporta a ciò che è noto, rendendola in un certo senso a misura d'uomo. Gli eventi familiari vengono pertanto usati come «modelli per comprenderne di nuovi e gli oggetti tangibili, come simboli di realtà intangibili»<sup>53</sup>. Inoltre, una volta colti come metafora, gli eventi familiari, di per sé spesso banali, «cessano di essere termini insignificanti e separati dall'esperienza e assumono significanza come fattori integrali della scena umana»<sup>54</sup>.

Nella metafora si uniscono cielo e terra e ogni realtà viene iscritta all'interno di un nesso comune; per questo Langer afferma che «è la nostra visione simbolica ciò che conferisce al mondo la sua unità fondamentale, molto più profonda della sua connessione causale – la gnomicità "somiglianza nella diversità" – che unifica una serie di scatole cinesi piuttosto che quella semplice concatenazione di anelli che unifica una catena»<sup>55</sup>. Riflettendo sulla relazione metaforica va chiarito che ciò che entra nell'unità della mente non è certo ogni aspetto del dato, di esso vengono colti solo alcuni aspetti, successivamente completati dall'immaginazione. Sui dati dell'esperienza opera infatti un processo di selezione, che consente l'individuazione di forme. È un'attività che Langer ritiene compiersi secondo dei gradi diversi con «fasi incomple-

te», che collegano ogni tipo di fenomeno protosimbolico <sup>56</sup>, all'interno del quale le forme sono prima colte in un'immagine, come nell'arte, per poi svilupparsi sino alla simbolizzazione scientifica e al «simbolismo matematico, il più alto raffinamento possibile del linguaggio» <sup>57</sup>.

Arte e scienza, metafora e simbolo hanno dunque un comune denominatore: sono tutti il risultato dell'attività astrattiva attraverso cui l'uomo interpreta e organizza il mondo spesso "inconsciamente" <sup>58</sup> e alla «luce di idee generali spesso implicite» <sup>59</sup>. E così come avviene nella metafora, il pensiero umano si muove «immaginando la realtà e concependone la struttura tramite parole, immagini o altri simboli e assimilando ad essa le percezioni effettive così come esse si offrono» <sup>60</sup>.

La metafora allora non presenta solo delle forme e un'immagine che unifica in sé tutta l'esperienza possibile, ma è anche il principio su cui si fonda ogni simbolo e il principio di ogni astrazione. Anche Cassirer, nell'esame del pensiero mitico, da lui considerato all'origine del simbolico, si era occupato della metafora, che egli aveva visto sorgere «da quell'atto di concentrazione, di contrazione di ciò che è intuitivamente dato» <sup>61</sup>, in cui «la parte si pone al posto della totalità, anzi è e diviene essa la totalità» <sup>62</sup>. Confrontando questa posizione con quella di Langer, notiamo che nonostante i punti di contatto, sono rilevabili alcune differenze. Secondo Cassirer la metafora ha come merito principale quello di introdurre l'universale nel mondo umano, poiché attraverso il principio della "pars pro toto", seppur embrionalmente, la totalità si introduce nell'individuale. Per Langer invece il principio su cui si regge la metafora è quello dell'intuizione astrattiva al suo stato più originario. Langer riconosce a Cassirer il merito di aver analizzato le «diverse forme di presentazione e rappresentazione simbolica che sottostanno alle funzioni mentali tipicamente umane» <sup>63</sup> e di aver notato che le prime immagini della mente «funzionavano essenzialmente come metafore, indirizzate direttamente ai responsi intellettuali dell'intuizione, per quanto precaria ed incompleta potesse essere quell'attività peculiarmente umana» <sup>64</sup>. Sia in Cassirer che in Langer il primo senso di significanza che l'uomo coglie nel mondo, la prima interpretazione del reale, si esprime grazie a immagini metaforiche che, pur rappresentando un oggetto noto, conducono attraverso questo ad altre realtà. Nonostante Langer condivida con Cassirer l'importanza del nesso creato dall'immagine metaforica (senza il quale sarebbe impensabile una qualsiasi conoscenza) la sua attenzione si sofferma sull'attività che lo pone e che individua nella percezione intuitiva della forma. Alla base della metafora non vi sarebbe allora un'analogia <sup>65</sup>, se per questa si intende il consapevole riconoscimento di forme logiche simili in oggetti diversi (funzione dei simbolismi avanzati), ma delle immagini significanti, attraverso cui si ha il primo approccio umano con la realtà. In esse il mondo non si manifesterebbe costituito da elementi

determinati a sé stanti, ma come un tutto unitario all'interno del quale enti, eventi, emozioni e sensazioni, datità e idee si richiamano vicendevolmente, secondo un nesso intuitivo e inconscio. Dovremo dunque concludere che la razionalità dell'arte proclamata in *Feeling and form* si dissolve in un inconscio coglimento di nessi o piuttosto che questa è possibile proprio perchè già istintivamente l'essere umano crea delle immagini della realtà?

Il riconoscimento di un processo primigenio, prima espressione di una produzione di senso che si sviluppa nelle diverse simbolizzazioni, rende possibile una nuova nozione di simbolo che, a partire da quel processo fondamentale, sia riferibile all'arte, alla scienza, alla psicanalisi e alla logica, all'etnologia e alla matematica e ad ogni altro regno dell'universo umano?

All'interno delle tante difficoltà, il concetto di simbolo presentato da Langer, sottolinea l'azione formulativa della mente umana e la capacità di oggettivizzazione e in questo senso di comunicazione della forma che le è propria. Se poi è la capacità di far compiere un'astrazione (intesa come coglimento di forma) ciò che fa sì che si possa parlare della simbolicità di qualcosa, si può correttamente dire che le opere d'arte, pur non avendo «SIGNIFICATO in senso stretto, sono simboli di un certo tipo»<sup>66</sup>, perchè nonostante non rimandino a qualcosa di altro da sé, nè siano legati a un significato per convenzione, sono in grado di articolare una forma. «È la loro poderosa articolazione della forma ciò che ci rende capaci di percepire la forma nel suo singolo caso (instance)»<sup>67</sup>. Allo stesso modo si può parlare di elementi simbolici a proposito dei sogni, nonostante questi non siano stati stabiliti da alcuna convenzione, perchè «la relazione delle immagini del sogno ai loro significati è quello della FORMULAZIONE del "pensiero del sogno", per supposizione inconscia, e in realtà un'astrazione piuttosto complessa degli aspetti emozionali dell'esperienza»<sup>68</sup>.

C'è un altro aspetto che vorremmo far rilevare: sempre a proposito della metafora, Langer sostiene che a volte le parole non si riferiscono alla loro denotazione e che ci accorgiamo di questo «dal contesto». Ma cos'è il contesto di cui si parla? È forse l'insieme del discorso all'interno del quale si trova la metafora? Quando Langer spiega che «l'ira del re "non può indicare il divampare" di una fiamma fisicamente intesa»<sup>69</sup> per via del contesto; probabilmente si riferisce a quest'ultimo come all'insieme del discorso in cui la metafora è inserita. Tuttavia se indubbiamente un contesto di questo tipo fa comprendere che il senso della parola in questione non può essere letterale, ciò nonostante esso non è sufficiente a stabilire il "retto" significato di tale termine. Per poter individuare quest'ultimo, abbiamo bisogno di un contesto d'altro tipo, un contesto culturale. Spesso infatti metafore chiarissime presso altri popoli, risultano per noi assolutamente incompren-

sibili. Basti pensare a un brano della nostra tradizione, ma distante nel tempo, come per esempio il passo del *Cantico dei cantici* in cui l'autore sacro scrive: «I tuoi denti sono come gregge di pecorelle tosate che tornan dal lavarsi»<sup>70</sup>. Si tratta di espressioni incomprensibili a meno che non si condivida il contesto culturale che ha generato il *Cantico*. Solo a patto di sapere in che senso e per quali aspetti in una certa cultura vengono percepiti denti e greggi, la metafora diviene comprensibile, ma anche in questo caso se non si percepisce la realtà nel modo proprio di quella cultura, si resta estranei alla portata dell'immagine. Si coglierà un concetto, ma non l'immagine ricca di significazioni implicite tipica della metafora. Ciò che sfugge è la concezione che essa crea, il particolare modo di vedere il mondo che le è proprio e che essa lentamente cala nel senso comune, facendo sì che gli oggetti vengano percepiti da quel punto di vista, secondo una particolare forma. Il processo metaforico crea delle immagini che divengono senso comune e costituiscono così la nostra più intima visione del mondo. È una significazione che si concretizza in immagini, metafore e simboli, che a loro volta nutrono il pensiero, offrendogli un bagaglio di forme, ma che divengono irrimediabilmente insignificanti se viene meno la visione del mondo che le ha generate.

<sup>1</sup> MI, p. 164.

<sup>2</sup> Ivi, p. 165.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> In un ricchissimo saggio sulla psicologia dell'arte, Lucia Pizzo Russo sottolinea che per i «neurobiologi, ciò che è decisivo per capire il pensiero è la percezione». Poi, riportando Restak, esplicita: «percepire e pensare “non sono due attività distinte [...]”: è un unico processo”. “Percezione-pensiero”, un concetto che falsifica l'opposizione moderna sensi/intelletto, rappresenta un punto di svolta rispetto al passato: non percepiamo qualche cosa che poi viene pensata o elaborata nel cervello e quindi compresa, ma la percepiamo e la comprendiamo allo stesso tempo», (*Le arti e la psicologia*, in “Rivista di estetica”, 23, 2, 2003, p. 193).

<sup>5</sup> MI, p. 166.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ivi, p. 171.

<sup>8</sup> Ivi, p. 170. Anche Rudolf Arnheim (per altro presente nella bibliografia di *Mind I*) ritiene che «il percepire consiste nella formazione di “concetti percettivi”. [...] La visione tratta il materiale grezzo fornitole dall'esperienza creando uno schema corrispondente di forme generali che si possono applicare non solo al caso individuale, ma ad un numero infinito di altri casi in modo analogo», *Art and visual perception, a psychology of the creative eye*, University of California Press, 1954; trad. it. di Gillo Dorfles, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1984, p. 59.

<sup>9</sup> MI, p. 173.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> PA, p. 167.

<sup>13</sup> MI, p. 177.

<sup>14</sup> Ivi, p. 178.

<sup>15</sup> EM, p. 252.

<sup>16</sup> Cfr. ad es.: solo «nel campo della pura SFERA SIGNIFICATIVA [...] si giunge ad una specie di separazione, di "astrazione" che la percezione e l'intuizione non conoscevano ancora. La conoscenza scioglie i rapporti puri dei legami con la "realtà" concreta e individualmente determinata delle cose, per rappresentarsi come tali nella universalità della loro "forma", nel loro CARATTERE di relazione», FFS, III, p. 7.

<sup>17</sup> Oltre a quanto già citato si veda PS, p. 62: «La percezione di forme è l'astrazione».

<sup>18</sup> Si noti la centralità del tema dell'illusione primaria nell'estetica di Langer: è solo con la presenza di un'astrazione, e pertanto di una forma articolata che si può parlare di simbolicità; la possibilità del simbolismo presentazione è dunque strettamente legata al concetto di illusorietà.

<sup>19</sup> PA, p. 158.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ivi, p. 29.

<sup>22</sup> Ivi, p. 36.

<sup>23</sup> SL, p. 24.

<sup>24</sup> C'è chi ha voluto vedere in questo concetto di immaginazione una ripresa di elementi viciniani, assunti tramite Cassirer: cfr. Thomas A. Sebeok, *From Vico to Cassirer to Langer*, in *Vico and Anglo American Science: Philosophy and Writing*, Mouton de Gruyter, Berlin, 1995, p. 275.

<sup>25</sup> *Division of Triadic Relation*, in *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1931-58; trad. it. in *Semiotica, I fondamenti della Semiotica cognitiva*, Einaudi, Torino 1980, p. 140.

<sup>26</sup> SL, p. 58.

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> È ben vero che più volte sono state rilevate delle corrispondenze di significato tra alcuni aspetti dell'opera d'arte e determinati oggetti o concetti; ad esempio Curtis L. Carter, analizzando la pittura, parla dell'esistenza di vocabolari dominanti di forme (*Langer and Hofstadter on Painting and Language a Critique*, in "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 32, 1974, p. 339) ma ciò nonostante quegli aspetti sono essenziali per l'opera d'arte, non solo in quanto segni, ma nel loro essere stesso, nel loro presentarsi secondo quella particolare forma, con la particolare sfumatura di colore, in quel determinato contesto e così via.

<sup>29</sup> FF, p. 429. Altrove (MI, p. 77) Langer esemplifica lo stesso concetto scrivendo che nell'opera d'arte è «una forma, che contiene il suo senso come un essere contiene la sua vita».

<sup>30</sup> FF, p. 429.

<sup>31</sup> PS, p. 90.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> Ivi, p. 153.

<sup>34</sup> Berel Lang, *Langer's arabesque and the collapse of the symbol*, in "Review of Metaphysics", 16, 1962-63, p. 349.

<sup>35</sup> Luigi Russo, in riferimento alle critiche di Dorflès, fa acutamente notare che, nonostante la distinzione presente in *Philosophy in a new key* sia tra segni e simboli, mentre in *Feeling and form* è tra simboli e segnali, in realtà Langer mantiene la medesima nozione di simbolo, poiché «del Morris accoglie solo le parole e non modifica affatto i contenuti», *Susanne Langer e la problematica della pittura*, cit., p. 84.

<sup>36</sup> *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Seuil, Paris, 1965; trad. it. di Anita Klinz, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano, 1979, p. 19.

<sup>37</sup> MI, p. 104.

<sup>38</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem. Jerry Gill obietta che nonostante Langer ritenga che la nostra vita interiore viene espressa secondo forme metaforiche simili a quelle dell'arte, tuttavia «sostiene che la metafora stessa trascende il linguaggio e così deve essere compresa esclusivamente presentazionale e espressiva, piuttosto che in qualche modo discorsiva», *Langer, Language, and Art*, in "International Philosophical Quarterly", 34, 4, 1994, p. 421. Cercheremo di mostrare nel procedere del lavoro come tale critica sia a nostro avviso sbagliata.

<sup>40</sup> PA, p. 34.

<sup>41</sup> NK, p. 182.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> PA, p. 34.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> NK, p. 111 passim. L'altro principio di sviluppo linguistico è indicato da Wegener nell'emendazione: principio che genera le forme sintattiche del linguaggio verbale.

<sup>46</sup> Chaim Perelman, *Analogia e metafora*, in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino, 1977, vol.1, p. 526.

<sup>47</sup> *The Growing Center*, in "Frontiers of Knowledge in the study of man", New York, Harber, 1956, p. 264; da qui in poi GC.

<sup>48</sup> GC, p. 264.

<sup>49</sup> Ivi, p. 265

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ibidem.

<sup>52</sup> PS, p. 154.

<sup>53</sup> GC, p. 266.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> PS, p. 154.

<sup>56</sup> Ivi, p. 64.

<sup>57</sup> Ivi, p. 65.

<sup>58</sup> GC, p. 262.

<sup>59</sup> Ibidem.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> *Sprache und Mythos*, Studien der Bibliothek Warburg, Leipzig, 1925, trad. it di Vittorio Enzo Alfieri *Linguaggio e mito*, il Saggiatore, Milano, 1961, p. 140 (da qui in poi LM).

<sup>62</sup> Ivi, p. 141.

<sup>63</sup> *De Profundis*, cit., p. 449.

<sup>64</sup> Ivi, p. 451.

<sup>65</sup> Secondo Randall Auxier, l'analogia cui si riferisce Langer, deriva dal tentativo di raffinare i concetti di "presentational immediacy" e "causal efficacy", propri della filosofia di Whitehead (*Susanne Langer, on Symbols and Analogy: A Case of Misplaced Concreteness?*, in "Process Studies", Spr-Sum, 26 1997, pp. 86-106).

<sup>66</sup> PS, p. 64.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ivi, p. 182.

<sup>70</sup> *Cantico dei cantici*, 4-2.

## *Simbolizzazione e mundus*

Why must artistic form, to be expressive of feeling, always be so-called "living form"? Why is that semblance necessary?<sup>1</sup>

L'analisi della possibilità di un simbolismo presentazionale, capace di esprimere anche quanto non codificato e soggetto a convenzione e attribuito in maniera specifica alla sfera artistica, ha interessato i concetti di forma e astrazione, per poi concentrarsi, attraverso l'esame della metafora, sui processi psichici che consentono coglimento e attribuzione del significato già a livello intuitivo e inconscio. Ora, lo studio della filogenesi della simbolizzazione, del suo costituirsi come peculiarità propriamente umana, e la dimensione sociale e individuale insieme a essa connesse, spingono Langer a elaborare una teoria della mente che, sebbene rimasta incompleta a causa della malattia dell'autrice, ha il merito di chiarire e estendere la portata della nuova via proclamata in *Philosophy in a new Key* e sviluppata con la sua filosofia dell'arte.

Secondo Langer la radice della mente va ricercata in un processo evolutivo che ha investito ogni forma di vita a partire da quelle più semplici e che si configura come un insieme di atti «attivati da una situazione vitale»<sup>2</sup>, attraverso cui un organismo cerca di imporsi, seppure a livelli diversi, sull'ambiente che lo circonda<sup>3</sup>. Questo processo di individuazione è sempre accompagnato dall'implicazione (involvement), ossia dal legame del singolo con la sua specie. Individuazione e implicazione costituiscono una coppia di principi opposti eppure interdipendenti, secondo una modalità che va oltre «il semplice equilibrio e l'alternarsi reciproco»<sup>4</sup>. L'organismo vivente verrebbe così a essere costituito dalla costante e necessaria implicazione con la propria specie e allo stesso tempo dalla sua tendenza a imporsi come individualità distinta da essa. È proprio all'interno di questa tensione vitale tra implicazione e individuazione, che Langer vede il sorgere della mente umana, da lei considerato «il grado più alto di individuazione che il mondo abbia mai conosciuto»<sup>5</sup>. La specificità del fatto mentale andrebbe pertanto ricercata all'interno di quel continuo rapportarsi

dell'essere vivente con la realtà circostante, che genera organismi dotati di gradi sempre maggiori di individualità e di azione.

*Gli atti* Le azioni degli organismi sono il risultato di un insieme di «relazioni che si stabiliscono tra atti e situazioni»<sup>6</sup>, che Langer indica col neologismo “pression”<sup>7</sup>, attraverso cui l’atto iniziale viene adattato automaticamente agli altri elementi. Più che di selezione naturale, si tratterebbe di «una classe di relazioni che intercorrono tra situazioni e atti: quelle relazioni che determinano la forma di un atto nel corso del suo sviluppo»<sup>8</sup>. Gli atti<sup>9</sup> si configurano così come fenomeni unitari, dotati di quell’unità che consente loro di raggiungere dei fini. Al proposito Langer precisa che l’unità non è determinata dal fine, ma dall’impulso che «preme per la sua attuazione»<sup>10</sup>, così che «ogni atto nel corso dello sviluppo si espande per quanto il suo impulso iniziale e gli impulsi degli atti suscitati da esso o che lo completano possono far pressione e per quanto la sua situazione lo permette [...]». La sua forma preparata nell’impulso, si evolve sotto l’impressione e la compressione in conflitto con gli atti contemporanei e nei confini della situazione stabilita dall’intero passato dei suoi primi atti, sino all’inizio della vita»<sup>11</sup>. Qualora le condizioni create dall’ambiente o dagli altri impulsi contrari non permettano all’atto di realizzarsi, esso viene represso. La vita dell’organismo agente si viene dunque configurando come costituita da una miriade di impulsi che “premono” per la loro attuazione e si scontrano «con i propri ostacoli, cioè con delle pressioni contrarie, intraorganiche o esterne. In questo modo ogni agente definisce il suo proprio luogo (ambient) che non è l’ambiente (environment) che divide con gli altri esseri, ma è un unico sviluppo di forze in pressione che circondano i suoi atti, attraverso cui essi svaniscono o si fanno strada e al centro di cui essi trovano anche condizioni di completamento e favorevoli, che si sottomettono al loro progresso e seguono la loro impronta (imprint)»<sup>12</sup>. L’impulso ha un’importanza fondamentale nella formazione degli atti, perchè è grazie a esso che questi hanno continuità. Si può dire che gli atti sono «eventi di forma distinta, tenuti insieme dall’impeto dato in un impulso iniziale»<sup>13</sup>. L’azione da essi generata tende infatti a essere «assimilata dagli atti più forti o più ampiamente organizzati»<sup>14</sup> e ciò fa sì che essi creino un insieme organizzato in cui i diversi atti si implicano reciprocamente «in armonia con la sfera vitale»<sup>15</sup>.

Lo sviluppo degli atti procede così insieme a quello dell’organismo, che agendo sull’ambiente lo rende sempre più confacente alle sue necessità. Da quanto qui esposto risulta che l’individualizzazione è direttamente proporzionale alla capacità di azione propria dell’organismo e che questa trova ostacolo e stimolo nell’ambiente ed è al contempo sostenuta e bloccata dall’implicazione con la specie. Secondo l’analisi



di Langer, l'evolversi del processo di interazione tra pulsioni e "pressione" conduce gli organismi a un salto evolutivo che ha la prima manifestazione nella coscienza animale e nella capacità di sentire e l'espressione più alta nella nascita dell'attività simbolizzatrice.

*Filogenesi del simbolo* Riprendendo Gehlen<sup>16</sup>, Langer ritiene che la simbolizzazione possa essere sorta dall'estrema recettività del cervello umano che è sommerso da stimoli e sovraccaricato dalle percezioni, «così il suo possessore ha dovuto alleggerirne il carico facendo finire molti impulsi non fisicamente, come azioni dirette, ma nel cervello, in atti mentali»<sup>17</sup>. Secondo questa teoria, allora, l'atto mentale sorgerebbe come difesa contro un numero eccessivo di stimoli che, se realizzati, provocherebbero il collasso dell'organismo. Non ci interessa vagliare la correttezza scientifica di questa tesi, ma sottolineare come Langer voglia qui salvaguardare a tutti i costi la peculiarità dell'essere umano senza, allo stesso tempo, introdurre nozioni a suo parere non analizzabili come «mente, anima, Lebensgeist»<sup>18</sup>.

Il cervello, dunque, per sfuggire all'accumularsi eccessivo di impulsi, sostituirebbe la loro risoluzione fisica con «la formazione di un'immagine nel sistema visivo [...] che sta al posto dell'atto non compiuto»<sup>19</sup>. Ma una volta che si sia costituita quella attività creatrice di immagini, l'agente sarà spinto «ad osservare cose che non hanno implicazione diretta con i suoi bisogni correnti, per il solo scopo di farne immagini, probabilmente senza neanche sapere di farlo. Questa pratica rende il suo ambiente inestimabilmente più vasto di quello di ogni altra creatura»<sup>20</sup> e gli conferisce dimensioni affatto sconosciute alla semplice percezione.

L'accumulo di stimoli provocati dall'eccessiva recettività delle cellule nervose costituenti il cervello, deve essere regolato dall'attività che trasforma quegli stimoli in immagini, dando così loro uno sbocco e salvaguardando l'equilibrio dell'organismo altrimenti in serio pericolo. La prima forma di tale attività si manifesta durante il sonno, momento in cui «gli stimoli esterni sono abrogati [...] e le impressioni sensorie accumulate possono essere risolte nel cervello in parte alleggerito»<sup>21</sup> dalla consumazione delle tensioni eccessive nell'immagine sognata. La prima risoluzione di queste tensioni sarebbe dunque l'immagine onirica. «Dal momento che nella vita diurna siamo così attivi da cogliere costantemente nuove impressioni, queste leggi nascoste degli impulsi cerebrali che non sono stati altrimenti assimilati e diversamente consumati devono realizzarsi nel sonno»<sup>22</sup>. In queste immagini, che probabilmente sono ancora più primitive di quelle visive, «appare una delle più importanti funzioni del cervello umano: la composizione»<sup>23</sup>. L'immagine del sogno si serve sì di elementi sensoriali, ma li pone in maniera tale che vengono a far parte di una apparizione momentanea

in cui essi rendono visibile una qualità, una realtà spesso banale, «ma con un sentimento sconosciuto di significanza»<sup>24</sup>. È un sentimento di cui l'immagine si fa portatrice. L'immagine che nella veglia spesso non si riesce a ricollegare con gli altri elementi sognati, viene da questi colorata emozionalmente, così da evocare le sensazioni legate agli elementi onirici che la accompagnavano. L'immagine diviene allora evocativa di qualcosa di altro (gli elementi cui era associata nel sogno), forma simbolica, il cui contenuto deriva da impulsi primitivi, desideri e fantasie che non possono svilupparsi nella vita diurna<sup>25</sup>.

L'immaginazione, i cui meccanismi principali erano probabilmente già predisposti nei «livelli più bassi dell'attività nervosa»<sup>26</sup>, sorgerebbe dunque come «processo organico che porta a compimento le percezioni frustrate come finzioni del sogno»<sup>27</sup>, iniziando un processo peculiarmente umano<sup>28</sup> di significazione. L'immagine onirica infatti «è tolta dal suo contesto e può sopravvivere nel ricordo senza nessun contesto affatto o in uno incongruo della percezione della veglia»<sup>29</sup>, e una volta che «sia astratta e ricordata – essa può venir suggerita dalle percezioni della vita diurna – l'identità della forma è vista in ogni possibile occasione concreta»<sup>30</sup>. Si verifica inoltre che la forma veicolata dall'immagine, una volta formatasi, condiziona la percezione dell'oggetto, che viene a sua volta investito dei contenuti emozionali di quella, secondo un processo di influenza reciproca tra dato percepito e immagine, per il quale l'uno porta in sé il contenuto emotivo proprio dell'altra. Questa somiglianza emotiva verrebbe colta, secondo Langer, mediante un'intuizione che si verificherebbe già nella fase del sonno, diversamente da quella logica «che implica somiglianza e differenza e pare si verifichi solo negli stati di veglia. Inoltre essa è intuitiva, non appresa dall'esperienza come invece avviene per le proprietà utili o dannose delle cose, e il completo sviluppo del pensiero logico e della intuizione semantica alla quale essa ultimamente conduce, appartiene alle nostre ore di veglia»<sup>31</sup>. Langer comunque ritiene che nonostante queste differenze la somiglianza logica discenda da quella più primitiva espressione del sogno, dall'immagine memorizzabile alla quale gli oggetti realmente percepiti sono spontaneamente assimilati e da cui essi derivano una forma più definita di quella che hanno abitualmente nella visione animale. L'intuizione propria del sogno non è allora da intendersi come un coglimento di pure forme di percezione, ma come ciò da cui quel processo può avere avuto origine. Il sogno compie sì una primitiva astrazione, tuttavia questa non solo non è da intendersi nel senso proprio della scienza, ma neanche secondo quello dell'arte. Non si tratta infatti della fruizione di una pura forma, ma della percezione di un'immagine che non si distacca affatto dagli stimoli e dalle sensazioni che in essa si sono appagati e che è completamente dipendente dagli impulsi realmente provati dal soggetto.



me a quello di un'altra caratteristica comune anche a certi animali e cioè l'essere «gregari, suggestionabili ed interessati all'azione altrui»<sup>38</sup>, secondo Langer condurrà gli ominidi alle soglie del rituale. Infatti dall'osservazione del comportamento altrui e dal tentativo di imitarlo sorgerebbe «la formalizzazione degli atti ripetuti»<sup>39</sup>, tipica delle danze rituali. Ogni «atto animale che sia ripetuto, per motivi vitali, per liberazione emozionale o nel gioco, tende a divenire formalizzato, ma chiamare questa tendenza “ritualizzazione” è un grave errore»<sup>40</sup>, giacché si perderebbe la specificità del rituale vero e proprio, che è quella di esprimere e rinnovare una simbolizzazione. Infatti «con il super sviluppo delle funzioni mentali nella filogenesi degli animali, che pare abbia condotto alla fantasia e alle funzioni simboliche e protosimboliche del cervello»<sup>41</sup>, si hanno delle modificazioni del comportamento animale e «il desiderio di contatto tra gli individui, riscontrato in ogni grado in animali diversi, subisce un cambiamento dal contatto corporeo a quello mentale»<sup>42</sup>. È questa esigenza di contatto mentale, tipica degli uomini, che Langer definisce «*communio*», che diviene con l'avvento della simbolizzazione «una elaborata necessità emozionale in cui i semplici impulsi di governare, stringersi o andare a dormire abbracciati, sono gradualmente sostituiti da atti simbolici collettivi: l'espressione dell'unità con l'orda nella danza, e della paura dei poteri esterni — temporale, terremoto, attacco di temibili creature reali o fantastiche — nella ricerca di un rifugio intorno a un feticcio o in un luogo sacro»<sup>43</sup>.

Così gli assembramenti umani finiscono per differire profondamente dagli atti di comune formalizzazione tipici degli animali gregari: «fu l'elemento simbolico — per quanto intuito vagamente — che rese la danza interamente differente dal pavoneggiamento e dalla celebrazione del gioco»<sup>44</sup>. La danza rituale diviene il momento di massima comunione degli individui che «in questi atti [...] sono uniti in una rappresentazione e si sentono come una stessa realtà»<sup>45</sup>.

Riprendendo una tesi di Donovan<sup>46</sup>, Langer ritiene che il linguaggio nasca proprio per effetto di questa tendenza alla “comunione” tipica dei primi uomini ed espressa nella danza rituale anche attraverso emissioni vocali. Nella danza rituale grida e suoni tenderebbero «a divenire formalizzati e ad essere ripetuti precisamente»<sup>47</sup> in modo da accompagnare i gesti. «A questo punto, inoltre, i cervelli eccitati dei partecipanti è più facile che abbiano generato immagini, probabilmente impatti cinestetico-visuali, riattivati da ogni ripetizione del passaggio che prima li aveva ispirati — ogni danzatore immaginava per proprio conto, certo, ma in una cornice pubblica, e forse lo stesso contesto cruciale, per mezzo di cui anche gli altri partecipanti avevano le loro visioni private»<sup>48</sup>. L'associazione di un certo suono all'immagine suscitata da una particolare situazione, avrebbe posto l'immaginazione sotto controllo volontario, in modo labile e solo iniziale, ma sufficiente per

porre le basi del linguaggio <sup>49</sup>. Langer ritiene dunque che sia il linguaggio (language) il processo originario che nel corso dei suoi sviluppi ha dato origine al parlare (speech), che quindi sarebbe solo uno dei suoi aspetti. Non sarebbe stata dunque la funzione comunicativa l'origine della parola ma il linguaggio, «che implica molti più elementi della specializzazione umana della semplice motivazione prammatica (come la costruzione del rifugio, la ricerca del cibo e molte altre azioni istintive)» <sup>50</sup>. Così, seguendo ancora Donovan: «la parte vocale della danza, divenne sempre più differenziata con l'evoluzione dei modelli gestuali» <sup>51</sup>, tanto da raggiungere una vera e propria corrispondenza con i gesti e le immagini da essi evocate, sempre più rafforzata dal ripetersi del rituale e fortemente incentivata dall'affermarsi della simbolizzazione verbale. I primi simboli verbali dovettero essere così uniti alla realtà concreta che denominavano, da non poter essere chiamati propriamente parole, ma nomi. Si trattò probabilmente di un unico suono atto a indicare un'unica idea, che solo nel tempo distinse i diversi tratti. Contemporaneamente, le espressioni foniche «cessarono di essere cantate o urlate come nella danza» <sup>52</sup> e venendo mormorate furono «gradualmente ridotte al parlare; anche se esse mantennero come elementi formali “toni” di inesatta, ma distinguibile tonalità» <sup>53</sup>. In questo modo viene incoraggiato l'articolarsi della parola e l'uso di vocali e consonanti diventa importante come quello dei toni e dei gesti. Questa ipotesi sulla nascita del linguaggio ha per Langer il merito di riconoscere il valore della simbolizzazione e offrire un'alternativa alle teorie che riducono il linguaggio alla sua portata referenziale. Chi ritiene che se «una funzione cardinale del parlare attuale è la comunicazione diretta» <sup>54</sup>, allora il parlare deve essere nato dal «desiderio per quel tipo di comunicazione» <sup>55</sup>, confonde quella che è solo una delle caratteristiche con la radice stessa del fenomeno. Va infatti sottolineato che la simbolizzazione, una volta attuata, modifica gli stessi bisogni animali e lo stesso desiderio di contatto viene trasformato in esigenza di comunione. Al proposito Langer si appoggia a Géza Révész, il quale sostiene che gli esseri umani hanno elaborato il linguaggio spinti dall'esigenza di contatto con i loro simili. Mentre in altri animali è il contatto fisico che crea una stretta relazione comunitaria, nell'uomo quell'esigenza «viene indebolita progressivamente dalla crescente tendenza verso l'individualizzazione» <sup>56</sup>. Langer ritiene che l'individualizzazione, che raggiunge il suo massimo sviluppo «con l'incremento dell'attività mentale che si risolve in sogno, fantasia, immagini mnemoniche e meccanismo di trasformazione simbolica» <sup>57</sup>, indebolisca i primitivi vincoli di comunanza, ma al contempo li ricostituisca in modo diverso grazie alla «funzione simbolica che si pone al posto della nostra unità istintiva infranta» <sup>58</sup>.

La simbolizzazione si sarebbe dunque evoluta dall'immagine oniri-

ca, alla danza rituale, sino alla nascita delle prime parole, sorte nel momento in cui un individuo capisce «dall'espressione simbolica dell'altro ciò a cui questi sta pensando»<sup>59</sup>. La svolta linguistica è quella prodotta da un simbolismo che rende possibile la comprensione di un'idea. Questo a sua volta provocherà una risposta riflessa, l'atto che accompagna il significato cui la parola si riferisce sarà «compreso, poichè l'articolazione della frase stessa può essere ripetuta più velocemente dei gesti pubblici e degli altri segni; esse sono richiamate nell'immaginazione da una formula invece che da un atto rappresentato»<sup>60</sup>. Da questo momento nella mente umana<sup>61</sup> inizia un susseguirsi di modificazioni e ulteriori sviluppi, il primo dei quali è da riscontrarsi nell'immaginazione che, grazie alle parole, può finalmente «fissare ed ammassare i suoi prodotti intangibili invece di lasciare che ogni sognatore trovi i propri spettri e fantasmi per incorporare i propri terrori e desideri»<sup>62</sup>.

Il linguaggio favorisce la produzione di simboli e questi a loro volta consentono alle idee, altrimenti relegate all'ambito della soggettività individuale, di essere comunicate e divenire patrimonio comune. La nascita del linguaggio consentirebbe dunque la formazione di un contesto culturale condiviso, una comune visione del mondo che incide talmente profondamente sul dato percepito, da sembrarne parte essenziale.

*Il mondo* L'affermazione del linguaggio costituisce per Langer il punto centrale dell'evoluzione della specie umana, perchè non solo stimolerebbe lo sviluppo di pensiero, memoria, intuizione, concezione e ragione, ma consentirebbe anche la strutturazione di un *mundus*, di un ambiente prettamente umano dotato di senso<sup>63</sup>.

Le parole simboleggiano infatti il legame che l'immaginazione pone tra i diversi dati e grazie al quale questi vengono percepiti come aspetti di uno stesso oggetto in sè completo. In questo senso, allora, il linguaggio condiziona la stessa percezione, perchè le fornisce i nessi attraverso cui guardare la realtà. Nessi che, secondo Langer, ogni uomo acquista all'interno del proprio sistema linguistico<sup>64</sup>: «i bambini nati in società che parlano europeo e le principali lingue asiatiche [...] sono pronti ad ordinare i loro dati percepiti secondo le categorie implicite in quei linguaggi prima che essi inizino a usare le parole [...] Questa predisposizione all'interno di un gruppo linguistico (preso nella sua portata più ampia) influenza l'intera mentalità di ogni individuo, rendendolo l'essere umano che egli è»<sup>65</sup>. L'uomo percepisce l'ambiente come un mondo continuo e questa capacità gli deriva appunto dalle articolazioni implicite nella sua lingua: «Nel così detto mondo oggettivo o esterno, c'è un ordine predominante, la classificazione fondamentale delle cose secondo il tipo [...] cioè un ordine di generi e specie, in cui ogni aspetto che è designabile da un nome comune è un membro della clas-

se definita da quel nome»<sup>66</sup>. L'attribuzione delle categorie del linguaggio alla realtà viene compiuta in modo così automatico, da sembrare istintiva e naturale e spesso «quelle categorie sembrano essere parte della natura, date nell'esperienza diretta»<sup>67</sup>. Effettivamente esse non sono state poste deliberatamente da nessuno: «sono modi di pensare e vedere che si esprimono nel linguaggio, nel processo di nominare atti o agenti, oggetti o luoghi»<sup>68</sup>. Al proposito Alf Sommerfelt sostiene che la stessa logica aristotelica riflette quelle categorie che erano già implicite nella lingua greca e che tuttora permangono nelle lingue indoeuropee. Queste categorie influenzano a loro volta la nostra stessa percezione sensoriale, tanto che sono cresciuti «con una lingua divisa in oggetto e predicato, vedono gli oggetti come aventi dei predicati; le proprietà possono cambiare, ma se sparisce chi le porta, restiamo confusi»<sup>69</sup>. Emerge allora un'importante caratteristica dei nomi e cioè la loro valenza ipostatica e reificante; «qualsiasi cosa sia designata da un nome diviene una cosa, una sostanza con proprietà, e per i soggetti parlanti i cui vocabolari sono composti prevalentemente di nomi, come è il caso dei nostri, il mondo consiste principalmente di oggetti fisici»<sup>70</sup>. Oltre ai nomi e agli aggettivi, le nostre lingue danno molta importanza ai verbi «i quali assegnano le proprietà nominate alle entità nominate»<sup>71</sup>. Esplicano una funzione unificatrice che ha il compito di unire le parole così da formare le proposizioni<sup>72</sup> e di riferire i complessi proposizionali «all'effettivo mondo degli eventi»<sup>73</sup>. Questi, a grandi linee, sono i caratteri delle lingue indoeuropee, ma essi non appartengono a ogni sistema linguistico. Ad esempio gli studi compiuti sulle lingue australiane<sup>74</sup> hanno rilevato che «le parole di queste lingue esotiche non denotavano oggetti fissi [...] ma azioni, in cui gli agenti e i mezzi di azione (cioè le cose) erano implicitamente intesi. Non vi erano "parti del discorso" paragonabili alle nostre, esprimenti le relazioni che intercorrono tra cose, persone o animali, e nessuna flessione, ma parole brevi di ampia denotazione, tenute insieme per descrivere la serie di atti collegati»<sup>75</sup>. Queste lingue con categorie differenti dalle nostre, non solo rivelano un altro modo di pensare, ma «richiamano l'attenzione sul fatto che le categorie del nostro pensiero potrebbero essere diverse sotto l'influenza di un diverso tipo di lingua – che un sogghigno potrebbe essere sogghignato da molti gatti, o da nessuno se abbiamo parlato in arunta invece che nell'inglese dei re»<sup>76</sup>. Le differenze tra i linguaggi dipendono dai diversi bisogni intellettuali che essi devono soddisfare e dal pensiero delle persone che li usano, in una parola dai sistemi culturali da cui derivano e che contribuiscono a rafforzare.

Langer ritiene che l'avvento del linguaggio abbia prodotto delle profonde modificazioni nei meccanismi corticali umani, che avrebbero a loro volta formato «le forme distinte di memoria, le sequenze di

richiamo, la contraddizione logica, l'imposizione logica, la struttura proposizionale delle idee che è inerente alla concezione del fatto e la tendenza correlativa, in gran parte emozionale, di tutta la mente: la fede»<sup>77</sup>. La stessa forma temporale sarebbe legata allo sviluppo del linguaggio, alla successione di suoni che lo caratterizzano: «non appena i modelli articolati del suono stanno per avere valore simbolico, essi devono essere tenuti concettualmente come unità in un «presente specioso (specious present) ampiamente esteso; e questa estensione non è nello spazio, ma nel tempo»<sup>78</sup>. Si forma così un tempo dato dal succedersi di istanti presenti, secondo «una nuova dimensione che la verbalizzazione e la sua conseguenza mentale, il pensiero simbolico, hanno imposto sull'ambiente umano, rendendolo un mondo, con una struttura spaziale e una storia»<sup>79</sup>. L'aspetto temporale della realtà, viene colto da una facoltà anch'essa derivante dalle funzioni di simbolizzazione: la memoria. Questa si distingue in ogni suo stadio dai processi di ritenzione nervosa propri degli animali, perchè non coglie solo lo svolgimento di un atto, ma l'«atto come un tutto viene realizzato come concezione prima, durante e immediatamente al suo passaggio»<sup>80</sup>, secondo una continuità altrimenti sconosciuta. La causa biologica è per Langer da ricercarsi nell'espansione dell'attività corticale della concezione a ogni funzione cerebrale, che stimola la produzione di immagini simbolizzanti.

Il tipo più elementare di memoria, che Langer chiama «memoria dell'infanzia», deriverebbe dall'atto di attenzione che involontariamente «astrae un oggetto percepito dal dispiegarsi sensuoso e questo dato percepito assume immediatamente il carattere di immagine»<sup>81</sup>. L'oggetto percepito diventa così «un ibrido dell'impressione sensoria e dell'immagine del sogno. Ed è probabilmente in questo stato che esso è ricordato e riconosciuto, almeno per un breve tempo dell'infanzia»<sup>82</sup>.

Ora, nonostante il chiaro riferimento alle teorie di Piaget, che come noto si riferiscono all'evoluzione infantile, riteniamo che qui Langer non voglia trattare di una particolare età della vita, quanto ancora una volta riferirsi a una fase primigenia di relazione umana con la realtà. In questo senso leggiamo il riferimento a «ciò che Bertrand Russel chiamava "Knowledge by acquaintance"»<sup>83</sup>, ossia una forma di conoscenza diretta a suo parere derivata dal primo tipo di memoria. Se dunque Langer intende parlare dell'esperienza nel suo primo darsi, come può affermare che «l'oggetto percepito è un ibrido di impressione sensoria e immagine del sogno»? Il concetto di esperienza sotteso cerca di superare ogni dualismo tra pensiero e cosa, soggetto e oggetto. Non si tratterebbe di intendere l'esperienza come relazione tra realtà già strutturate, ma secondo quanto sostenuto da William James, come unità i cui poli (soggettivo e oggettivo) dipendono dal punto di osservazione<sup>84</sup>. L'esperienza umana, scrive Langer, «è una dialettica costante di



attività sensoriale ed immaginativa»<sup>85</sup>. Inoltre «Solo nella vita umana [...] si può veramente parlare di “esperienza”<sup>86</sup>. E sono le esperienze che fanno della memoria umana il “background” psichico della coscienza attuale e della prefigurazione futura di ogni persona normale. È la struttura che costituisce ciò che noi intendiamo con la “vita della mente”»<sup>87</sup>. L’esperienza è dunque strettamente legata alla simbolizzazione, anzi in un certo senso può anche identificarsi con quella. I dati con cui l’uomo, a qualsiasi livello, si trova a trattare, non sono preformati, ma assumono forma in virtù di quel rapporto. È a questo punto che si può parlare di esperienza: una volta che si sia stabilito il rapporto dell’essere umano con la realtà. In quel momento, infatti, le cose vengono astratte e, con la formazione dell’immagine, si ha l’interazione di attività sensoriale e immaginativa. Il mondo con cui l’uomo ha a che fare è il risultato di «impatti periferici e azioni autonome o sensazione oggettiva e soggettiva»<sup>88</sup>, ciò significa che è un mondo che risulta dal rapportarsi di alcuni dati sensoriali colti dai recettori periferici e l’azione selezionatrice, unificante e ordinatrice, delle facoltà intellettive: «Non appena gli urti (impingements) oggettivi colpiscono i nostri sensi, essi divengono colorati emozionalmente e soggettivizzati, e in un cervello creatore di simboli, come il nostro, ogni sensazione interna, tende a sfociare in un simbolo che le dia uno status anche se solo momentaneamente oggettivo»<sup>89</sup>.

Secondo Langer i primi stadi dell’esperienza vedono il prevalere della soggettivazione a scapito dei dati sensoriali, e da ciò deriva la creazione di un mondo inteso come popolato da forze misteriose e poteri occulti. Questa fase, affermatasi in un determinato periodo della storia dell’umanità, si riscontra oggi in quella fase di sviluppo individuale che è l’infanzia. Oggi, per la persona media civilizzata, l’incontrollato tumulto di concezioni da incubo appartiene all’infanzia e a un periodo di intenso sentimento emozionale. Sono impressioni che con gli anni tendono a perdere la vivezza che le accompagnava e a risolversi in un “senso di passato”. Con il passaggio dalla “memoria dell’infanzia” alla “memoria biografica”, e cioè il ricordo di qualcosa che si è udito e visto, si ha l’avvento di una conoscenza che non è «un ininterrotto flusso di ricordi»<sup>90</sup>, ma una successione di eventi concettualizzati: «Le memorie relativamente certe sono termini tenuti insieme dalle supposizioni concettuali di ciò che deve essere posto tra essi per considerare le loro sequenze e il loro svolgimento in un tempo di orologio e calendario»<sup>91</sup>. Questo tipo di memorizzazione ha come elemento formativo la concezione verbale, la quale ha la stessa sequenzialità del discorso ed è assai improbabile che possa aver luogo senza l’influsso formativo di quest’ultimo. Ancora una volta veniamo ricondotti al linguaggio, il più alto sviluppo dell’attività simbolica che «penetra l’intero sistema di attività cerebrali così che percezione, fantasia e memoria,

intuizione e anche il sognare assumono la loro particolare forma umana sotto la sua continua e crescente influenza»<sup>92</sup>. Il linguaggio si espande intorno a parole dal significato metaforico, riflettendo il tempo e la linea emozionale di base della popolazione che con esso si esprime e pensa.

Dunque «Il linguaggio racchiude in sé una visione del mondo, è un sistema di concezione; le figure del discorso sono figure di pensiero»<sup>93</sup>, e di conseguenza la mente «è così ampiamente formata e le sue funzioni più alte sostenute da parole e modi di dire che l'influenza linguistica non è limitata ai processi corticali, razionali e semi razionali, ma giunge sino alla sfera emozionale, colorando le fantasie e i desideri e anche le percezioni»<sup>94</sup>. Per spiegare questo fenomeno, Langer si riferisce alla creazione del concetto di realtà, il quale si afferma quando l'uomo si accorge «dell'irrealtà delle finzioni create nel sogno»<sup>95</sup>. Una volta infatti che il concetto di realtà si sia affermato, essa tende ad abbracciare eventi e pericoli e «il mondo di spazio e tempo diviene teatro dei poteri naturali, tutto visto in forme immaginarie, sentite come attuali, ma incomprensibili abitanti di quel mondo. L'enorme potenza del parlare giace nel fatto che esso può trasmettere quelle concezioni intangibili a tutti i membri del gruppo umano, familiare o aggregato, e farne una società»<sup>96</sup>.

Dall'analisi di Langer la simbolizzazione<sup>97</sup> si configura come la capacità di formare un'immagine significante; di formare cioè qualcosa che seppur confusamente si distacchi dalla complessità impressionale in cui è inserita e si carichi di significanza. Ma com'è da intendersi questa significanza? Nel sogno è stata identificata con l'insieme di pulsioni (desideri, timori, sensazioni etc.) che si risolvono in un'immagine; nel mito come il senso di potere attribuito a determinati oggetti, nell'arte come l'articolarsi di un sentito, nel linguaggio come una concezione, e per finire, nel discorso scientifico, come un concetto. Vi è un legame tra questi? Langer non tematizza il problema, ma ci pare che una sua possibile risposta emerga da quanto sin qui riportato. Già precedentemente abbiamo notato che le cose acquistano senso in quanto rientrano nel nesso unitario dell'immagine creata dall'uomo. La simbolizzazione inizierebbe appunto con la tendenza a fissare lo sguardo su ciò che presenta la stessa immagine sognata. Ma se ci si chiede perchè venga sognata quell'immagine invece di un'altra, la risposta è che ciò avviene perchè l'oggetto che essa rappresenta in qualche modo ha agito su di noi suscitando degli impulsi. Dunque alla radice del processo di significazione non vi è tanto l'azione del soggetto, quanto un darsi, un offrirsi di qualcosa a un ente speciale che non solo è in grado di sentire e organizzare questo offrirsi, ma che è anche capace di portarlo a parola. Il processo di simbolizzazione, cioè di interazione di atti mentali e dati sensoriali, impulsi provenienti da una realtà

che è altro dall'organismo, inizia col volgere l'attenzione verso qualcosa di cui in qualche modo si è avvertita l'azione e che per lungo tempo continuerà a essere considerato solo in quanto suscita quelle impressioni (di piacere, di dolore, di caldo, di freddo; in ultima analisi impressioni da allontanare o suscitare). Tuttavia questa fase in cui l'oggetto viene così strettamente legato alla soggettività, in cui cioè ciò che di esso interessa viene a identificarsi con la reazione che suscita nel soggetto, è solo il primo passo da cui seguiranno tutti gli altri. Pertanto, dal momento in cui si riesce ad astrarre dall'atto che sentiamo agire su di noi, una immagine a cui si collega la stessa azione sentita, ha inizio la creazione di simboli che danno avvio a un processo di oggettivazione. Il simbolo infatti non viene più colto come azione esercitata sulla sensibilità e quindi a questa strettamente connessa, ma come un oggetto a sé stante, dotato di caratteri che, secondo Langer, vengono colti in una prima fase come potenza misteriosa e occulta, per divenire col pieno sviluppo della simbolizzazione quell'insieme di relazioni che costituisce l'oggetto della scienza.

L'affermarsi dunque dell'oggetto inteso come realtà altra, secondo questa teoria, non può prescindere dall'apporto operativo umano che offre le condizioni perchè sia posta un'alterità. Il percepire in sé l'azione di qualcosa, non è sufficiente infatti per riconoscere che quel qualcosa non si identifica con l'azione. Il rapporto immediato con le cose non dà nessuna forma di conoscenza; se non ci si separa (e in questo senso si astrae) dal complesso di impressioni sentite, non ci si rende neanche conto che queste ultime sono provocate da una "cosa" che ha una realtà che prescinde da quella stessa impressione. Paradossalmente si viene ad affermare che la mediazione è la 'condicio sine qua non' per la conoscenza immediata. Ciò significa che ogni conoscenza, anche quella che Langer chiama «knowledge of»<sup>98</sup>, cioè il rapporto più immediato con la realtà, opera un seppur iniziale tipo di astrazione<sup>99</sup>. La conoscenza diretta, allora, non coinvolge facoltà diverse da quelle proprie della cognizione concettuale; anche in essa è presente l'azione dell'intuizione astrattiva, che individua un'immagine, e dell'immaginazione che completa i dati astratti inserendoli in un contesto. Si tratta di uno stesso processo, che opera in gradi diversi, in cui la conoscenza diretta è ciò che pone le basi per la conoscenza concettuale. Con il primo riconoscimento confuso dell'oggetto, ma più ancora con il riconoscimento di un oggetto che è altro dal percipiente e in sé dotato di poteri, si pone la base per il processo di conoscenza concettuale proprio del discorso, della scienza e della logica. Queste ultime infatti richiedono il raggiungimento di un livello astrattivo che consenta di riconoscere l'oggetto come dotato di caratteri che prescindono dai sentimenti che provoca nel soggetto. Paradossalmente, dunque, l'oggettività si pone come risultato di un processo di simbolizzazione. Quan-

to più quest'ultimo procederà, tanto più si affermerà la presenza dell'alterità. La conoscenza per svilupparsi necessita di simboli metaforici, cioè di immagini complesse e spesso confuse, ma pregne di significanza e di formalizzazioni capaci di tematizzare gli aspetti impliciti di tale significanza. Se allora è l'azione simbolizzatrice ciò che consente la formazione del reale, si comprende l'importanza attribuita da Langer alla semantica. Si noti che la simbolizzazione è impensabile senza il cogliimento di qualcosa, la cui realtà sarebbe quella di un flusso di impulsi e sensazioni se non venisse fissata, formata e organizzata dalla simbolizzazione stessa che, ponendole delle condizioni, offre al tempo stesso la possibilità del suo affermarsi. Bisogna allora kantianamente concludere che «l'oggetto rimane sempre sconosciuto in sè»? L'oggetto di cui tratta Langer è un darsi che viene in qualche modo sentito, percepito, compreso. E di cui si può avere tanta più coscienza, quanto più sono sviluppate le domande a esso poste, cioè i nessi offerti al suo darsi. Langer riconosce l'esistenza di qualcosa che sentiamo agire, ma tale agire, che può essere sentito come impatto o come azione autogenerantesi<sup>100</sup>, acquista una certa forma, in quanto soggetto alla simbolizzazione.

*Individualizzazione e società*                      «Una società [...] è una comunità di menti attivate dal pensiero simbolico e dalla comunicazione simbolica»<sup>101</sup>. Se gli esseri umani infatti sono caratterizzati dalla simbolizzazione, le loro interazioni e le loro comunità ne risulteranno inevitabilmente condizionate.

Ora, uno degli effetti della simbolizzazione è quello di ampliare l'ambiente vitale: l'essere umano non coglie solo impulsi e impressioni nel loro darsi, ma ha il potere «di scorgere cose ed eventi più in là di ogni percezione momentanea»<sup>102</sup>, egli non solo sente, ma concepisce questo suo sentire, è capace di comunicarlo ad altri uomini, riesce ad avere coscienza anche di ciò che non cade sotto la sua diretta esperienza: «Probabilmente, scrive Langer, la differenza più profonda tra i bisogni umani e quelli animali, è costituita da una delle consapevolezze umane, un fatto che non è presente agli animali perchè non viene appreso da nessuna esperienza diretta: cioè la nostra precognizione della morte»<sup>103</sup>. La coscienza di dover morire, non è un fatto isolato, ma si fonda su «un ampio esame di fatti che svela la struttura della storia come una successione di brevi vite che si sovrappongono»<sup>104</sup>. Si tratta del riconoscimento di fatti che vengono solitamente espressi nei modelli di sviluppo e declino, gioventù e vecchiaia e dal cui esame l'uomo conclude che «la propria vita è uno dei casi in questione»<sup>105</sup>. È quindi il risultato del collegamento di più dati esperenziali, che non potrebbe darsi se non vi fosse la possibilità di fissare, rappresentare e comunicare significati. Così Langer afferma che: «solo una creatura che

può pensare simbolicamente sulla vita può immaginare la propria morte»<sup>106</sup>.

Noi sappiamo che ogni vita che conosciamo è generata da un'altra vita e ogni nascere è un tendere alla propria individuazione: «Ogni individuo umano è il culmine di una linea inestimabilmente lunga – i suoi antenati – e ognuno è destinato a morire»<sup>107</sup>, discende dalla sua specie e presumibilmente questa continuerà anche dopo la sua morte. Al proposito Langer ritiene che la consapevolezza della finitezza dell'esistenza, generi nell'uomo un'esigenza sconosciuta agli altri animali: «vogliamo avere quanta più vita possibile nel nostro breve tratto. Se la nostra individuazione deve essere breve, noi vogliamo far sì che essa sia completa; così noi aspiriamo a pensare, agire, sognare i nostri desideri, esprimere le nostre idee e in ogni modo ottenere per concentrazione ciò che non possiamo avere dalla lunghezza dei giorni»<sup>108</sup>. La coscienza della morte e dunque della finitezza della propria vita, spinge l'essere umano a cercare di attuare il pieno sviluppo della propria individualità, ma, secondo Langer, l'essere umano non riesce ad accontentarsi di questo, perchè il suo desiderio di realizzazione trascende i limiti imposti dalla società e dalle situazioni della vita; la sua misura «è procurata all'interno dell'individuo stesso ed è fondamentale come la sua conoscenza della morte»<sup>109</sup>. Ma in che senso la misura dell'individualità è all'interno dell'individuo stesso e che relazione ha con il desiderio di trascendere i limiti sociali? Al proposito Langer ripete più volte che il processo di simbolizzazione estende l'universo umano ben oltre l'ambiente animale. La simbolizzazione consentirebbe infatti in una presa di distanza dall'azione contingente, dalla capacità di astrarne la forma e di porla all'interno di un nesso assai più ampio fornito dall'immaginazione. Se pertanto per trascendenza si intende il procedere oltre il dato con cui abbiamo immediatamente a che fare per necessità biologiche, si può dire che all'interno dell'individuo, secondo Langer, vi è trascendenza. Ma sino a che punto l'uomo va oltre il dato percepito? Dopo aver affermato che l'individuazione non è sufficiente a risolvere l'ansia di vita che viene dalla coscienza della morte, Langer scrive: «Abbiamo bisogno di qualcosa di più della pienezza della vita personale per controbattere la nostra terribile conoscenza di ciò che essa significa. E abbiamo di più; abbiamo la nostra storia, i nostri impegni creati per noi prima che nascessimo, la nostra relazione col resto dell'umanità»<sup>110</sup>. La risposta all'esigenza nata da quel culmine di individuazione che è la coscienza della propria morte, è data dall'essere radicati nella vita della specie, «la nostra implicazione con tutta la razza umana passata e presente»<sup>111</sup>. Ogni essere umano, infatti, non è qualcosa di a sé stante e indipendente, ma «il culmine di tutti i suoi avi e rappresenta quell'intera umanità passata. Nella breve individuazione egli è una espressione di tutta l'umanità»<sup>112</sup>. Questo sentirsi membro

di un'unica famiglia che trascende i limiti delle persone con cui realmente si ha a che fare, è presente già ai primi albori dell'umanità. Già tra gli uomini primitivi «L'ordine concettuale umano non include solo i parenti vivi di ogni persona, ma anche quelli morti»<sup>113</sup>. Il culto dei morti esprime appunto la consapevolezza dell'uomo di non essere un individuo separato, ma inserito in un nesso più ampio che va oltre la cerchia di persone effettivamente frequentate, fino a includere anche i morti. Questa stessa consapevolezza si riscontra nel fatto che «anche le tribù più isolate [...], per l'uomo divengono il simbolo di qualcosa che egli non può altrimenti afferrare: l'umanità»<sup>114</sup>. Per questo molte tribù chiamano se stesse con un nome che significa "uomo": ciò indica la seppur inconscia percezione di appartenere a una realtà più vasta che «non una tribù, ma l'umanità»<sup>115</sup>.

La funzione simbolica dà allora origine a simboli pieni di potere e sacri, i simboli della tribù: «un totem, una dinastia divina, un dio patrono o anche il nome di dio, sono rivestiti di un carattere di sacralità»<sup>116</sup>. L'umanità è qualcosa di troppo vasto per poter essere immediatamente concepita come tale, per questo è necessario che l'uomo, che seppur confusamente si sente parte di una comunità più ampia, esprima ciò attraverso simboli: «È questo valore simbolico che rende l'unità naturale un'unità sociale, perchè l'umanità è più di una specie, è una società e la sua continuità è la storia. L'implicazione attivamente riconosciuta di ogni persona con l'unità sociale a cui appartiene, attesta e sostiene la sua implicazione con il suo tipo, espresso particolarmente dai doveri creati per lui dalla sua nascita all'interno di quell'unità, sia essa una tribù, un clan, una classe, o qualsivoglia altra struttura ereditaria»<sup>117</sup>.

Lo sviluppo della simbolizzazione con la conseguente capacità di concepire quanto vissuto, la consapevolezza della morte e della propria finitudine, il desiderio di auto realizzazione, sono elementi che conducono il processo di individualizzazione alle estreme conseguenze, tanto da rischiare di spezzare l'essenziale equilibrio di implicazione con la specie: «La sfera di implicazione della nostra immaginazione dà a ognuno di noi un mondo separato e una separata coscienza, e minaccia di spezzare i legami istintivi di fratellanza che fanno sì che tutte le aringhe nuotino dentro un'unica rete, e che tutte le oche girino la testa nello stesso momento»<sup>118</sup>. Lo spezzarsi di quel legame ridurrebbe la vita umana alla nullità; è pertanto necessario trovare un altro legame che, pur lasciando spazio all'individualità personale, sia capace di riunire l'uomo con la sua specie. Langer individua questo legame essenziale nel "senso sociale", ossia nel senso di comunione con gli altri uomini, a suo parere proprio di ogni individuo: «Se perdiamo questo, nessuna coercizione ci indurrà ai nostri doveri, perchè essi non sono sentiti come impegni, e nessun impegno avrà importanza, perchè è

condannato ad essere soffocato dall'individualità, senza che sia posto riguardo alla continuità della vita»<sup>119</sup>.

Possiamo permettere che la nostra individualità si sviluppi al di là di ogni possibilità animale senza perdere il legame col nostro gruppo «perchè abbiamo dei sostituti simbolici per i legami naturali che abbiamo infranto»<sup>120</sup>. Probabilmente, continua Langer, «possiamo permetterci di diventare individualizzati proprio sin quando siamo capaci di rimpiazzare i legami naturali che ci univano alla nostra specie con quelli simbolici: obblighi, riconoscimento di doveri ereditari, devozioni, approvazioni, onori e soprattutto i diversi riti di sacra comunione»<sup>121</sup>. Eppure questi legami simbolici sarebbero a loro volta insostenibili se non fossero rappresentati dai diversi simboli sociali, sui quali si fonda la vita della comunità: «Ogni credo fantastico in un grande antenato è simbolico della vita originaria e permanente del ceppo da cui discende ogni vita individuale. Il totem, l'eroe, la vacca sacra, questi sono simboli sociali più elementari. Con una visione più matura del mondo e lo sviluppo delle idee religiose, l'immagine simbolica dell'uomo è solitamente assunta all'interno di una veduta più ampia di un ordine e legge morale divina del mondo»<sup>122</sup>. Credere di essere figli di Adamo ed Eva, non significa semplicemente affermare una discendenza genetica, non è lo stesso che affermare di discendere da una coppia qualsiasi: «Adamo è l'Uomo ed Eva è la Donna (anche i nomi significano questo): e attraverso noi piccoli miti fugaci, ogni uomo è l'Uomo e ogni donna è la Donna. Questa è la sorgente della dignità umana, il senso di ciò che deve essere sostenuto a ogni livello della vita sociale»<sup>123</sup>.

L'uomo dunque non solo vive, ma concepisce l'esperienza ed esprime i suoi valori, le sue concezioni e ciò in cui crede, in qualcosa che rimane nel tempo; «le sue prime grandi costruzioni non furono palazzi, ma monumenti. E non solo gli edifici fisici, ma soprattutto le leggi e le istituzioni sono progettate per il futuro e spesso vengono giustificate mostrando che esse hanno un precedente, o sono in accordo con il passato [...]. Essi sono simboli della società e di ogni inalienabile appartenenza dell'individuo alla società»<sup>124</sup>. Questi simboli, espressione di ciò in cui una società crede, ciò per cui quegli uomini sono insieme, grazie ai quali si riconoscono, costituiscono il punto d'incontro di quegli uomini, la memoria di ciò che li tiene insieme.

Ora, quando si verificano nella società dei cambiamenti di vita tali che i simboli tradizionali non sono più in grado di esprimere e rappresentare, gli individui si trovano disorientati; viene loro a mancare quel supporto prima costituito dai simboli sociali, che permetteva loro di sentirsi costantemente in comunione con il gruppo: «In tempi di rapidi cambiamenti [...], quando la società non è né regolare né stabilizzata, la persona media è portata a pensare a cose al di là del suo ambito di vita – le cose che sostengono questo ambito essenziale, improvvisamen-

te appaiono insicure: la Provvidenza e il piano, le credenziali delle autorità umane, la validità morale delle istituzioni, il valore o la vanità del lavoro e della vita stessa»<sup>125</sup>. La crisi della nostra epoca secondo Langer va ricondotta al succedersi rapidissimo di trasformazioni sempre più radicali (scientifiche, tecniche, politiche, istituzionali), che le produzioni simboliche tradizionali non riescono più a rappresentare. Solo recentemente ci si è resi conto della portata degli effetti della rivoluzione industriale, di «ciò che ha distrutto e anche del gravissimo fatto che nel suo avanzare continua a distruggere molte cose di indubbio e insostituibile valore – gli ordini sociali di rango e stato costruiti da una lunga storia nazionale e locale, la fede religiosa e le sue istituzioni, le arti sostenute da solide e valide tradizioni, i modi di vita in cui le persone per lungo tempo si sono sentite sicure e utili»<sup>126</sup>. Langer ritiene che il progresso scientifico, causa dell'industrializzazione, abbia costituito una civilizzazione che ha «profondamente turbato le culture locali e anche quelle nazionali»<sup>127</sup>, senza però averle sostituite con altre. «Una cultura è l'espressione simbolica dei modi consueti di sentire che si sono sviluppati»<sup>128</sup> lungo il corso del tempo, all'interno di un certo raggruppamento umano; è ciò che «differenzia un popolo da un altro nel modello delle sue azioni e nelle cose in esse coinvolte: cioè le cose tipicamente proprie. Gli atti solitamente sono utili e le cose vantaggiose, cioè servono a degli scopi; ma entrambi atti e manufatti vanno oltre le necessità pratiche in quanto essi assumono un carattere formale, che non è efficace, ma espressivo»<sup>129</sup>. L'uomo infatti non solo produce azioni motivate, ma gesti<sup>130</sup> e i suoi oggetti non hanno solo funzioni, ma possiedono uno stile; egli deve continuamente porre ogni sua azione all'interno di quei canali formali oggettivi che formano «la nostra eredità sociale»<sup>131</sup>. Questi canali costituiscono «gli influssi pubblici che acculturano le nostre vite private e garantiscono la continuità del sentimento vitale che unifica una comunità naturale»<sup>132</sup>. Se, come si è verificato nella nostra epoca, essi vengono meno, è necessario trovarne nuovi. Il progresso scientifico «ha superato la nostra immaginazione e il cambiamento della nostra civilizzazione – nei mezzi pratici e tecniche di vita – è avanzato con una velocità che è andata crescendo e ha superato l'avanzare del nostro pensiero»<sup>133</sup>. I nostri sistemi simbolici non rispecchiano più i problemi quotidiani, e assistiamo a una «crescente inadeguatezza delle parole, e specialmente di alcune parole chiave, che hanno sempre funzionato nel nostro discorso politico e morale»<sup>134</sup>. Non abbiamo più simboli comuni, manca quel tessuto che garantiva l'unità col gruppo e il discorso rispecchia queste difficoltà, ma non solo, esso manifesta anche l'incapacità delle categorie tradizionali di pensiero, che non rispondono più alle conoscenze che ogni giorno ci offre la scienza: «Le antiche metafore hanno perso la loro proprietà, gli antichi modelli si sono infranti e l'uma-



nità [...] ha perso il suo orientamento e la certezza morale»<sup>135</sup>. Di fronte a un tale sfacelo le persone si rifugiano in «culti esotici che promettono un nuovo modo di salvezza, condannano il mondo attuale come falso, rifiutano ciò che sembra affrettare la frammentazione della società – scienza, tecnologia e la cultura della ragione che ha generato questi progressi – e provano un gran desiderio di ritornare all'inconscio, all'autorealizzazione guidata dall'istinto animale»<sup>136</sup>. Dal riconoscimento dell'inadeguatezza dei modelli offerti dalla ragione, si passa a ritenere quest'ultima incapace di comprendere la realtà e si cerca rifugio nell'irrazionale. Lo scompimento della società non è tuttavia imputabile a un'incapacità strutturale della ragione, bensì al fatto che i modelli da essa elaborati per un altro tipo di civilizzazione non si sono ancora adeguati ai cambiamenti repentini cui ha assistito la nostra epoca. Si tratta allora di costruire nuovi sistemi simbolici, insieme strutturati, capaci di esprimere, raffinare e rendere condivisibile, rafforzando, il senso della nostra epoca, i legami mentali essenziali per la vita della società e del singolo. È un compito che investe innanzi tutto la filosofia in quanto «critica dei concetti operanti in ogni dominio della vita»<sup>137</sup>.

Riteniamo che l'indicazione di Langer vada letta come una sorta di ermeneutica dei luoghi più densi di senso, delle zone dell'umana esperienza in cui si è tentato di rappresentare il sentimento del vivere. Sentimento che non è mai astratto, ma relativo a quello che parafrasando Heidegger diremmo un essere nel mondo, secondo la fatticità, l'insieme di relazioni, le contingenze che lo costituiscono. La produzione simbolica non può nascere dal nulla, deve partire da un originario sentire, ma questo una volta rappresentato assume una forma, che a sua volta lo condiziona strutturandolo secondo alcuni aspetti e non altri. La concettualizzazione formale sorge da un sostrato di senso emotivo e sensoriale e sebbene nel suo sviluppo tenti di divenire sempre più astratta e oggettiva è a quel sostrato che deve ritornare per rimanere dotata di senso. Così come nel linguaggio la funzione denotativa dei termini si perde nel momento in cui è privata della valenza connotativa, anche la semplice decodifica comunicativa è compromessa irrimediabilmente se viene meno l'implicito comune che lega gli interlocutori e che già prima dell'emissione dei fonemi, ne consente l'interpretazione. Il mondo, ossia l'insieme organizzato e dotato di senso dei dati esperiti, richiede un riconoscimento comune, la condivisione di significato che rende possibile ogni ulteriore codificazione. Non è la filosofia che può inventare questa significazione dell'esperienza, ma la sua analisi delle zone pregnanti dell'umano sentire può vivificare un mondo comune altrimenti ridotto a vuota convenzione. L'analisi dell'arte, in cui il pensiero di Langer aveva intravisto una nuova via per la conoscenza umana, capace di riempire l'orizzonte del senso cui i significati della logica simbolica non sembravano più rimandare, ritorna a

presentarsi nella sua centralità: anello di congiunzione tra esperienza sentita e formalizzata, elaborazione di forme astratte, costantemente in contatto con il tessuto esperenziale.

<sup>1</sup> MI, p. XV.

<sup>2</sup> Ivi, p. 311.

<sup>3</sup> Al proposito Ronald B. De Sousa, *Teleology and the great shift*, in "The Journal of Philosophy", n. 11, nov. 1984, p. 652, rileva che «possiamo trovare il senso della teleologia solo se possiamo isolare un processo o (nei termini preferiti da Langer) un atto, causato come un tipo di unità da altra selezione o intenzione».

<sup>4</sup> MI, p. 311.

<sup>5</sup> Ivi, p. 312.

<sup>6</sup> Ivi, p. 370.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Secondo Donald Dryden, *Whitehead's Influence on Susanne Manger's Conception of Living Form*, in "Process-Studies", Spr.-Sum. 26 (1-2), 1997, pp. 62-85, questo concetto di atto è uno dei punti in cui è più chiara l'influenza di Whitehead sul pensiero di Langer.

<sup>10</sup> MI, p. 376.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ivi, p. 377.

<sup>13</sup> Ivi, p. 385.

<sup>14</sup> Ivi, p. 405.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Qui Langer riprende una tesi di Gehelen, cfr. *Der Mensch: seine Nature und seine Stellung in der Welt*, 1940.

<sup>17</sup> MII, p. 262.

<sup>18</sup> MI, p. XVIII.

<sup>19</sup> Ivi, p. 262.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> MII, p. 277.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ivi, p. 278.

<sup>24</sup> Ibidem. Nella spiegazione della teoria di Langer sulla nascita dell'attività simbolica nella specie William Schultz, *Cassirer and Langer on Myth, an introduction*, Garland, New York & London, 2000, p. 304, individua due fattori principali: «lo stato dell'attività cerebrale e il cambiamento nella trasmissione dei messaggi neuronali».

<sup>25</sup> Al proposito Schulz, cit. p. 304, precisa: «questo trasferimento spontaneo tra i sensi e ogni contenuto sensoriale, percettivo o psichico, permette l'abilità tipicamente umana di "proiettare" il suo sentire (*feeling*) negli oggetti esterni, entrambi reali e apparenti. I primitivi di Köhler non hanno questa abilità (*Mind*, III, 46). La proiezione è un'idea chiave nella teoria dell'arte di Langer: il feeling può venir presentato in un'opera d'arte attraverso la proiezione».

<sup>26</sup> MII, p. 263.

<sup>27</sup> Ivi, p. 283.

<sup>28</sup> All'obiezione che il sogno pare esser presente anche in altre specie animali, Langer, MII, p. 277, risponde che, in ogni caso, mentre l'uomo tende a raccogliere nel sogno valori emozionali, «le allucinazioni animali (se ve ne sono) probabilmente passano in modo caleidoscopico senza nessun altro interesse eccetto il mutamento (apparizione improvvisa, scomparsa, successione)».

<sup>29</sup> MII, p. 290.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ivi, p. 291.

<sup>32</sup> Ivi, p. 295.

<sup>33</sup> Cfr. FFS, II, o LM.

<sup>34</sup> MII, p. 295.

<sup>35</sup> L'analisi del perturbante (*Unheimlich*) freudiana, individua l'origine di questa signifi-  
canza (che Freud identifica in un senso di "non familiarità"), a quando una data impressione  
riporta a nuova vita complessi infantili rimossi, oppure quando credenze primitive e superate  
sembrano trovare nuova conferma (*Das Unheimliche*, in "Imago", 5, 1919; trad. it. di Celso  
Balducci, *Il Perturbante*, in Freud, *Opere*, Newton, Roma, 1995, p. 1067). Riteniamo che no-  
nostante il problema sia forse lo stesso, un senso particolare che improvvisamente si staglia  
tra il resto, la prospettiva di Langer è di tipo opposto: la significazione non è sentita come  
*unheimlich*, ma eventualmente come *heimlich*, *heimisch*, ossia come familiarità, sentimento  
che secondo William James caratterizza il sentimento più profondo di sé dell'io (PPI, cap. X).

<sup>36</sup> MII, p. 295.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ivi, p. 296.

<sup>39</sup> Ivi, p. 297.

<sup>40</sup> Ivi, p. 302.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ivi, p. 303. Analizzando questo aspetto Errol Harris chiarisce che Langer «è pienamen-  
te conscia che il processo inizia con la simpatia comune (communal sympathy) di un grup-  
po, all'interno del quale ognuno conosce dai suoi feelings e dalla loro espressione corrente,  
qual è il sentire degli altri» (recensione a Susanne Langer, *Mind: An Essay on human Feeling*,  
in "The Journal of Value Inquiry", 10, 1976, p. 74).

<sup>44</sup> MII, p. 302.

<sup>45</sup> Ivi, p. 303.

<sup>46</sup> Donovan J., *The festal origin o Human Speech*, in "Mind", XVI, 1981, e XVII, 1982.

<sup>47</sup> MII, p. 303.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Questa teoria sull'origine del linguaggio è stata recentemente ripresa da Guillermo  
Lorenzo Gonzalez, *El origen del lenguaje como sobresalto natural. La actualidad de las ideas  
de Susan Langer sobre la evolucion del lenguaje*, in "Ludus Vitalis: Revista de Filosofia de las  
Ciencias de la Vida", n. 10, 2002.

<sup>50</sup> MII, p. 300.

<sup>51</sup> Ivi, p. 305.

<sup>52</sup> Ivi, p. 307.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Ivi, p. 308.

<sup>55</sup> Ivi, p. 297.

<sup>56</sup> Ivi, p. 312.

<sup>57</sup> Ivi, p. 313.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ivi, p. 314.

<sup>60</sup> Ivi, p. 315.

<sup>61</sup> Cameron Shelley, *Consciousness, Symbols and Aesthetics: A Just-so story and its impli-  
cations in Susanne Langer's "Mind: An Essay on Human Feeling"*, in "Philosophical-Psychol-  
ogy", 11, 1, 1998, rileva i molteplici punti di contatto tra la teoria della mente di Susanne  
Langer e la teoria dei sistemi dinamici.

<sup>62</sup> MII, p. 315.

<sup>63</sup> Per un'analisi sociologica del rapporto simbolizzazioni-costruzione del reale, si veda:  
Peter Berger, Thomas Luckmann, *The social construction of reality: a treatise in the sociology  
of Knowledge*, Doubleday & Comp., New York, 1967.

<sup>64</sup> Su questa linea, Peter L. Berger e Brigitte Berger, *Sociology. A Biographical Approach*,  
Basic Book, New York, 1972; trad. it. di Alida Vatta, *Sociologia. La dimensione sociale del-  
la vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna, 1977, p. 97, parlano del linguaggio come dell'istituzione  
fondamentale: «Il linguaggio si pone davanti al bambino come una realtà onnicomprensiva:  
quasi tutte le altre cose che egli esperisce come tali sono strutturate sulla base di questa realtà  
di fondo, sono filtrate attraverso di essa, organizzate, diffuse o, per contro, da essa bandite  
e dimenticate: infatti ciò che non può essere discusso ha ben poca presa sulla memoria».

<sup>65</sup> MII, p. 318.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ivi, p. 319.

<sup>68</sup> Ibidem.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Ivi, p. 320.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Langer nota che tale funzione è particolarmente evidente nel verbo essere quando è copula.

<sup>73</sup> MII, p. 20. Quest'ultima funzione dei verbi introduce i concetti di verità e falsità, che però «non sono concetti logici, ma fundamentalmente metafisici».

<sup>74</sup> Langer si riferisce a quelli di Spencer e Gillen, Howitt, Durkheim e Mauss.

<sup>75</sup> MII, p. 321.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem. Il passaggio simbolizzazione linguistica-fede rimane oscuro. Forse Langer intende riferirsi alla fede come visione generale al cui interno si collocano gli eventi della vita. In questo senso utilizzerebbe un concetto centrale della filosofia di William James (cfr. *The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy*, Longmans Green and Co, New York, 1897).

<sup>78</sup> MII, p. 333.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Ivi, p. 335.

<sup>81</sup> Ivi, p. 341.

<sup>82</sup> Ibidem. Nel formulare questa teoria Langer ha probabilmente presenti gli studi di Jean Piaget sull'evoluzione dell'intelligenza. Si noti la somiglianza col seguente passo: «quando il bambino si accinge ad afferrare il ninnolo che scorge, l'apparenza visiva di questo giocattolo non è che un "significante" in rapporto al "significato" costituito dalle altre qualità dello stesso oggetto, non date simultaneamente, ma riunite dallo spirito in un fascio unico (in particolare la sua qualità di oggetto da afferrare). Qui ancora una volta il significato si riferisce ad un sistema di schemi (della visione, della prensione, dell'udito, della suzione etc.) e non ha significato anche con quanto concerne il quadro preciso»: *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Delachaux e Niesté, Neuchâtel, 1936; trad. it. di Alessandra Menillo, *La nascita dell'intelligenza del fanciullo*, Giunti-Barbera, Firenze, 1976, p. 191.

<sup>83</sup> MII, p. 340.

<sup>84</sup> «L'esperienza, credo, non possiede un'interna duplicità di questo tipo e la separazione che se ne fa in coscienza e contenuto si verifica non per sottrazione, ma per addizione- addizione a una parte concreta data, di essa, di altre serie d'esperienza, in connessione con le quali il suo uso o funzione può essere di volta in volta di due tipi diversi»: W. James, *Does Consciousness Exist?*, trad. it di Nino Dazzi, in *Saggi sull'empirismo radicale*, Laterza, Bari 1971, p. 38.

<sup>85</sup> MII, p. 342.

<sup>86</sup> La concezione secondo cui di esperienza in senso proprio si può parlare solo nel caso dell'uomo, è di chiara derivazione deweiana. Secondo Dewey, *Democracy and Education*, New York 1916, trad. it. Lamberto Borghi, La Nuova Italia, Firenze, 1949, p. 186, l'esperienza implica il coglimento di un nesso tra le cose, collegandole con l'attività precedente, mediante l'azione intelligente: «Non è esperienza il fatto che un bambino metta semplicemente il dito nella fiamma; è esperienza quando il movimento è connesso al dolore al quale sottostà».

<sup>87</sup> MII, p. 342.

<sup>88</sup> Ivi, p. 342.

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Ivi, p. 344.

<sup>91</sup> Ibidem.

<sup>92</sup> Ivi, p. 345.

<sup>93</sup> Ivi, p. 355.

<sup>94</sup> Ibidem.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Ibidem.

<sup>97</sup> Per una fondazione teoretica del simbolico secondo una prospettiva ontologica, si veda, Virgilio Melchiorre, *L'immaginazione simbolica*, Il Mulino, Bologna, 1972.

<sup>98</sup> SL, p. 22.

<sup>99</sup> La conoscenza allora, può esistere solo quando la creazione di immagini simboliche,

risoluzione di un surplus di impressioni, sia giunta a pieno sviluppo, cioè solo quando l'omide sia diventato uomo.

<sup>100</sup> Cfr. MI, p. 23.

<sup>101</sup> MII, p. 120.

<sup>102</sup> PS, p. 113.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Ivi, p. 114.

<sup>106</sup> Ibidem.

<sup>107</sup> Ivi, p. 115.

<sup>108</sup> Ivi, p. 116.

<sup>109</sup> Ivi, p. 117.

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Ibidem.

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> MII, p. 121.

<sup>114</sup> PS, p. 130.

<sup>115</sup> Ibidem.

<sup>116</sup> Ibidem.

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> Ivi, p. 118.

<sup>119</sup> Ivi, p. 119.

<sup>120</sup> Ivi, p. 132.

<sup>121</sup> Ibidem.

<sup>122</sup> Ivi, p. 121.

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Ibidem. Il testo inglese riporta: «and of each individual's inalienable memberships in society».

<sup>125</sup> GC, p. 274.

<sup>126</sup> PS, p. 96.

<sup>127</sup> Ibidem.

<sup>128</sup> Ivi, p. 98.

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> Sulla distinzione tra gesto e azione cfr. G. H. Mead, *Mind, Self and Society, from the standpoint of a social behaviorist* (1934), University of Chicago Press, Chicago, 1952.

<sup>131</sup> PS, p. 99.

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> Ivi, p. 103.

<sup>134</sup> GC, p. 279.

<sup>135</sup> Ivi, p. 280.

<sup>136</sup> PS, p. 141.

<sup>137</sup> Ivi, p. 176.

# Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrigiani
- 5 *Orwel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorfles.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Batllori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorfles, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricercari Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andraea, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe

- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Lettura del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo
- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis

## **Aesthetica Preprint®**

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, I-90128 Palermo

Phono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo



## *Susanne Katherina Langer's Symbolic Aesthetics*

This study analyzes Susanne Katherina Langer's philosophy of art, focussing on her latest work: *Mind: An Essay on Human Feeling*. The reason for this choice rests in the conviction that Langer's research proceeds in circular fashion around key issues that are continually reinterpreted and studied in ever-increasing depth, so that the analysis of individual works cannot be separated from an examination of the overall development of her thought.

Susanne Langer operates an interesting synthesis between Ernst Cassirer's Kantism and William James's philosophy and psychology. This synthesis enables her to articulate a semantic dimension that precedes categories, a dimension that is specific to the human mind and constitutes the foundation of all symbolism. From this perspective, the notion of feeling, which was already central in *Feeling and Form*, transcends the realm of sentiment. It comes to refer to the first attribution of meaning that characterizes the human experience and that can be communicated through symbolic production, thus becoming a shared patrimony that, in turn, is able to modify the very perception of reality.

The volume closes emphasizing the social dimension of the mind and the formative power of art.