

Aesthetica Preprint

Estetica e morfologia
Un progetto di ricerca

a cura di Luigi Russo

Sped. in a.p. art. 2 comma 20/c legge 662/96 – Filiale di Palermo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

è il periodico del *Centro Internazionale Studi di Estetica*. Affianca la collana **Aesthetica**[®] (edita da *Aesthetica Edizioni*) e presenta pre-pubblicazioni, inediti in lingua italiana, saggi, 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 novembre del 1980 da un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] 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

96

Dicembre 2012

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2009, coordinatore scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento Fieri Aglaia.

Estetica e morfologia
Un progetto di ricerca

a cura di Luigi Russo

Indice

<i>Presentazione</i> di Luigi Russo	7
<i>Classificare i mostri: Isidore Geoffroy Saint-Hilaire e la tassonomia teratologica</i> di Maddalena Mazzocut-Mis	9
<i>Lui, il mostro? La deformazione dell'io ne Il nipote di Rameau</i> di Claudio Rozzoni	15
<i>Mostri e deformazioni sociali nell'opera di Balzac: il caso Sarrasine</i> di Michele Bertolini	23
<i>Questione di superficie. Dalle veneri anatomiche ai moulages tra estetica e biologia</i> di Pietro Conte	31
<i>Etica dell'informe. Immaginazione, sublime e moralità nell'estetica kantiana</i> di Serena Feloj	37
<i>La forma del "Denkraum": tecnica e rappresentazione nella conferenza di Kreuzlingen</i> di Clio Nicastrò	45
<i>La Kulturmorphologie di Frederik Adama van Scheltema</i> di Luca Vargiu	51
<i>Der Gestaltkreis: un modello morfologico d'interpretazione del vivente</i> di Valeria Costanza D'Agata	57
<i>Forma e frammento: l'inattuabilità del senso in Theodor Wiesengrund Adorno</i> di Maria Luisa Bonometti	63
<i>La responsabilità condivisa: artista e pubblico tra arte relazionale e street art</i> di Emanuele Crescimanno	69

Creatività e arte transgenica
di Elisabetta Di Stefano

77

*Vincoli ed esperienza: la metodologia morfologica,
fra estetica ed Evo-Devo*
di Salvatore Tedesco

83

Presentazione

di Luigi Russo

Il Centro Internazionale Studi di Estetica collabora a un progetto di ricerca dal titolo “Al di là dell’arte” finanziato dall’Università italiana (Prin 2009, coordinatore scientifico Luigi Russo), nel cui ambito opera il gruppo di studio *Morfologia* che indaga la storia concettuale e l’attualità teorica del problema della forma, tra riflessione estetica, biologia, teoria della percezione, scienza dell’arte e teoria della letteratura.

Il presente volume raccoglie i primi risultati esposti in due seminari internazionali tenutisi nel corso del 2012 a Palermo e a Milano e propone una mappa concettuale di alcuni dei maggiori assi problematici della ricerca.

Si comincia dalla svolta fra il dibattito settecentesco e quello delle moderne scienze della vita, che attraverso Kant e l’Età di Goethe – come mostrano i contributi di Maddalena Mazzocut-Mis *Classificare i mostri: Isidore Geoffroy Saint-Hilaire e la tassonomia teratologica*, quello di Claudio Rozzoni *Lui, il mostro? La deformazione dell’io ne Il nipote di Rameau*, di Michele Bertolini *Mostri e deformazioni sociali nell’opera di Balzac: il caso Sarrasine*, di Pietro Conte *Questione di superficie. Dalle veneri anatomiche ai moulages tra estetica e biologia*, e di Serena Feloj *Etica dell’informe. Immaginazione, sublime e moralità nell’estetica kantiana* – ha fornito alla riflessione estetica le basi moderne della teorizzazione delle relazioni fra forma e deformazione, bellezza ed etica, metamorfosi, evoluzione e sviluppo.

In relazione a questo intreccio tematico sono state altresì rivisitate alcune figure rilevanti del dibattito morfologico del Novecento, da Warburg, alla scienza dell’arte, alla riflessione biologica sulla Gestalt, sino ad Adorno, come mostrano Clio Nicastro con *La forma del “Denkraum”: tecnica e rappresentazione nella conferenza di Kreuzlingen*, Luca Vargiu con *La Kulturmorphologie di Frederik Adama van Scheltema*, Valeria Costanza D’Agata con *Der Gestaltkreis: un modello morfologico d’interpretazione del vivente*, e Maria Luisa Bonometti con *Forma e frammento: l’inattuabilità del senso in Theodor Wisengrund Adorno*.

L’itinerario si conclude affacciandosi ad alcune prospettive salienti della cultura contemporanea, fra dibattito artistico e ripensamento dei fondamenti metodologici del discorso morfologico, come propongono Emanuele Crescimanno con *La responsabilità condivisa: artista e pubbli-*

co tra arte relazionale e street art, Elisabetta Di Stefano con Creatività e arte transgenica, e infine Salvatore Tedesco con Vincoli ed esperienza: la metodologia morfologica, fra estetica ed Evo-Devo.

Classificare i mostri: Isidore Geoffroy Saint-Hilaire e la tassonomia teratologica

di Maddalena Mazzocut-Mis

Che significato ha agli inizi del XIX secolo evadere la forma della propria specie? È una bizzarria? Certo che no, nel momento in cui le anomalie della forma e i mostri non sono più scherzi di natura, ma rientrano pienamente nelle sue leggi. È allora il segno della potenza metamorfica del regno animale? Certamente sì. Ma come spiegare tale cambiamento al di fuori di qualsiasi ordine teleologico? Il mostro sarà l'espressione incarnata delle leggi di natura e della loro regolarità. E ancora: che significato può assumere una classificazione dell'anomalia e del mostruoso? È forse un abile artificio o un esercizio di ricognizione sistematica fine a se stesso? Qual è il suo valore gnoseologico? Come giungere a una classificazione nel momento in cui si riconosce al mostro un'organizzazione a lui solo peculiare?

La risposta a queste domande non è immediata. Lo sanno bene Etienne Geoffroy Saint-Hilaire ¹ – conosciuto per i suoi studi di anatomia comparata, di embriologia, di paleontologia e per aver attribuito uno statuto autonomo alla scienza delle mostruosità – e il figlio Isidore che darà il nome di teratologia alla scienza delle anomalie ². Grazie agli studi del padre, Isidore riconosce che esiste un fondo comune a tutti gli esseri viventi, un'idea, come la chiama Etienne, «trascendente», un fondo-fonte nel quale il mostro si incardina, come qualsiasi altro vivente. Tale piano ideale (*piano unico di composizione*) – non identificabile né con un archetipo né con un'idea platonica – è piuttosto una struttura, avente una funzione costitutiva. Affinché l'osservazione empirica delle mostruosità sia inserita in un contesto che la faccia assurgere a 'disciplina' teorica, occorre individuare un metodo d'indagine, che sarà messo a punto da Etienne e definito *nouvelle méthode*. Consta di quattro principi fondamentali: quello degli *analoghi*, delle *connessioni*, del *bilanciamento degli organi* e dell'*attrazione di «soi pour soi»*. La chiave di volta è l'analogia che consente a Etienne di seguire un organo nelle sue diverse metamorfosi, mentre, variando la sua conformazione, passa da una funzione all'altra ³.

Per Etienne, le connessioni, cioè i rapporti degli organi tra loro, sono invarianti mentre le forme superficiali, sempre metamorfiche, non possono fornire nessun criterio di comparazione. Il programma di Etienne si basa sullo studio dei rapporti di posizione tra gli organi e

tra le loro parti, dove la comparazione analogica diventa uno strumento gnoseologico di primaria importanza, per individuare quegli elementi invariabili che sottostanno alla formazione di qualsiasi specie animale e alla sua variabilità anomala o mostruosa. Forma e funzione non sono criteri discriminanti, tanto che Etienne era certo che i naturalisti sarebbero riusciti a trovare un principio generale, sotto il quale sussumere un organo a prescindere, appunto, da forma e funzione.

La polemica contro Linneo è palese. Vale qui la pena di menzionare anche solo di passaggio la *querelle* tra Linneo e Buffon, a proposito della determinazione di un *metodo tassonomico naturale*. Per Linneo, come è noto, la priorità nella specificazione della specie spetta alla ricerca dei caratteri generali in grado di individuare macro-insiemi differenziati. Secondo Linneo – fautore del *principio della subordinazione dei caratteri* – una classificazione, supposta naturale, deve consentire di scegliere quel carattere di sicuro affidamento, che è identificabile con chiarezza in ciascuna specie. Buffon aveva respinto il tentativo di considerare primari i caratteri anatomo-fisiologici, aderendo a una forma di classificazione aperta e pluridimensionale. In base al *principio dell'equivalenza dei caratteri*, l'unico criterio valido era quello di una descrizione dettagliata di ogni singola anomalia, se ci riferiamo alla tassonomia teratologica. Buffon rivolge a Linneo le stesse critiche che Etienne rivolgerà, alcuni anni dopo, a Cuvier e a coloro che vogliono riformare la storia naturale attraverso l'introduzione di metodi artificiali. L'errore dei classificatori è quello di voler sottomettere la natura a leggi arbitrarie.

È in questo clima che inizia a maturare la classificazione di Isidore, che prima di tutto mette in dubbio l'opinione, ancora diffusa, secondo la quale sarebbe stato assurdo classificare i mostri «a causa del gran numero di modificazioni individuali che bisognerebbe considerare come altrettanti tipi generici»⁴. Date le premesse su cui la teratologia si fonda e le osservazioni su cui si basa, l'individuazione di generi teratologici non sarà invece affatto infinita ma ben determinata e stabile nel tempo. La scoperta di un nuovo genere è un «evento molto più raro in teratologia di quanto non lo sia in zoologia»⁵. Messa in evidenza la costanza delle mostruosità, Linneo, che sembra uscire dalla porta, rientra, con Isidore, dalla finestra. Il sistema dell'equivalenza dei caratteri alla Buffon non fa avanzare di un passo il sistema tassonomico. Occorre individuare criteri che abbiano nella subordinazione dei caratteri il loro centro. Se allora Isidore riconosce a Buffon l'indubitabile merito di aver tentato una classificazione teratologica in analogia e connessione con le leggi anatomiche e zoologiche – classificazione che peraltro risulta compilativa piuttosto che originale⁶ –, tuttavia, pur partendo dai principi paterni, non disdegna di venire a patti con Linneo e con il più acerrimo nemico del padre: Cuvier.

Accenno alla famosa disputa che mette a confronto nel 1830 Cuvier

con Etienne Geoffroy ⁷. È, semplificando un poco, la lotta tra un buffoniano (E. Geoffroy) e un antibuffoniano (Cuvier), tra un antifinalista (E. Geoffroy) e un finalista (Cuvier), tra un trasformista (E. Geoffroy) e un fissista (Cuvier). Per Cuvier la struttura dell'organismo è comprensibile solo a partire dall'indagine sul funzionamento dell'organismo stesso. La funzione è infatti prioritaria rispetto all'organo. La concezione del rapporto della parte (l'organo) con il tutto (l'insieme dell'organismo vivente) dipende intrinsecamente sia dalle necessità fisiologiche della specie sia da un sistema gerarchico interno all'organismo stesso, per cui alcuni organi hanno maggiore importanza e determinano la natura degli altri (si tratta appunto del principio della *subordinazione dei caratteri* in base al quale alcuni organi presentano un numero maggiore di coesistenze o incompatibilità reciproche, influenzando in tal modo tutto l'organismo e le sue condizioni di esistenza).

Se si confronta la soluzione di E. Geoffroy con quella di Cuvier possono essere evidenziate due suddivisioni tassonomiche divergenti: “*disjonctif* (Cuvier), *unitaire* (E. Geoffroy)” ⁸. A questa suddivisione possiamo affiancare un altro genere di considerazione secondo il quale «alle due soluzioni possibili tenderanno a corrispondere rispettivamente sistemi classificatori che non privilegiano nessun carattere [E. Geoffroy] o un solo carattere [Cuvier]» ⁹. Al primo gruppo appartengono propriamente le tassonomie morfologiche o strutturali, nelle quali si fa rientrare la classificazione ‘rivoluzionaria’, secondo Gil, di Etienne. Tale idea ‘rivoluzionaria’ sarà seguita solo in parte dal figlio, che pure riconosce il debito nei confronti del padre. A partire dai soli principi paterni, la classificazione fallisce ancora prima di essere messa in atto. Occorre una capacità di mediazione, una nuova visione libera da vincoli troppo rigidi, legati alla struttura o alla funzione. «L'estensione alla teratologia del principio della subordinazione dei caratteri, stabilito con successo nella zoologia da Cuvier, è uno dei progressi che ho desiderato maggiormente di realizzare e, fortunatamente, anche uno di quelli più facili. Bastava aver familiarizzato, attraverso studi abbastanza approfonditi, con l'uso che gli zoologi e anche i botanici fanno ogni giorno di questo principio, per riconoscere che tutte le condizioni della sua applicazione si ritrovano sia nei mostri sia negli esseri anomali» ¹⁰. Sembra strano leggere queste righe, pensando che siano parole del figlio di Etienne. Contrariamente al padre, che aveva disprezzato questo tipo di classificazione (anche per ragioni connesse alla disputa con Cuvier), Isidore tenta una nomenclatura coniugando principi linneani, cuvieriani e geoffroyani. Si tratta di un'ipotesi che sintetizza soluzioni differenti riuscendo a far coesistere sia l'idea di una scala ascendente, in base al grado di gravità e complessità delle mostruosità, sia l'ipotesi secondo cui il mondo delle anomalie risulta distinto in *embranchements* tra loro paralleli (debito riconosciuto a Cuvier), al fine di ottenere dei gruppi veramente ‘naturali’.

Isidore muove dalla convinzione che esista un insieme di tratti comuni alla maggior parte degli individui che compongono una specie: il «tipo specifico». Tutte le *deviazioni* dal tipo (tutte le particolarità organiche che un individuo presenta, paragonato alla grande maggioranza dei soggetti che appartengono alla sua stessa specie, età e sesso) costituiscono delle anomalie che vengono distinte in quattro tipi fondamentali: (1) le *emiterie* (semi-mostrosità), a loro volta suddivise in *varietà* e in *vizi di conformazione*; (2) le *eterotassie*, anomalie complesse dal punto di vista anatomico, ma che non ostacolano il compimento di alcuna funzione; (3) gli *ermafroditismi*; (4) le *mostrosità*, che rendono difficile o impossibile il compimento di una o più funzioni vitali ¹¹. Le mostrosità saranno poi classificate in semplici, doppie, triple, ecc. La classe dei mostri semplici sarà suddivisa in tre ordini: (1) *autositi* (che hanno l'apparenza di un corpo completo); (2) *onfalositi* (mostrosità molto complesse e che presentano la soppressione di più parti del corpo e organi, ma che conservano il cordone ombelicale); (3) *parassiti* (mostro che presenta una massa cellulare informe senza circolazione sanguigna). La classe dei mostri doppi è poi suddivisa in due ordini: *autositari* (mostrosità fetale doppia composta da due *autositi*) e *parasitari* (unione di un *onfalosita* o di un *parassita* con un *autosita*, ecc., in cui uno dei due individui risulta comunque molto più regredito rispetto all'altro più sviluppato). Salvo rare eccezioni, «l'unione degli individui componenti si fa sempre tra parti simili» ¹², in base alla legge di *soi pour soi* o attrazione del simile. Una classificazione così complessa consente ancora di credere in un ordine? Secondo Isidore sì. È però necessario stabilire a quali organi si deve attribuire maggior importanza, in modo da poter differenziare le mostrosità dalle anomalie semplici. Gli organi possono essere divisi in tre classi: organi che presiedono alla conservazione dell'individuo; organi che presiedono alla conservazione della specie; organi che non appartengono in modo particolare né alla prima né alla seconda classe, pur essendo comuni a entrambe. Le anomalie che colpiscono gli organi della prima classe sono molto gravi; quelle che colpiscono gli organi della seconda manifestano la loro gravità solo nell'epoca che segue il periodo della pubertà. Infine le anomalie che colpiscono la terza classe sono poco o nulla invalidanti il soggetto colpito. Inoltre le anomalie che colpiscono gli organi che hanno diversi omologhi disposti in serie svolgono, nell'economia dell'individuo, un ruolo ancora meno importante di quelle che colpiscono gli organi della terza classe.

Fondamentale nella classificazione di Isidore è la legge dell'*arresto di formazione o sviluppo* (già descritta da Etienne), per definizione la sospensione accidentale di uno sviluppo regolarmente cominciato. Poiché la formazione di un organo precede sempre il suo sviluppo, l'arresto di formazione implica il più delle volte l'assenza totale dell'organo stesso ¹³. Il mostro presenta, nelle zone soggette ad anomalia,

un evidente arresto e l'organo colpito sembra assumere le sembianze di un organo analogo, ma appartenente a un animale che risiede più in basso nella *scala degli esseri* (recupero della legge *Meckel-Serres*). È l'idea che individua nel verme l'embrione dell'animale vertebrato e nel vertebrato a sangue freddo l'embrione dell'animale a sangue caldo. La 'vecchia' scala degli esseri – luogo del finalismo e del continuo divenire progressivo della natura – si riduce all'idea di un unico insieme, di un unico 'animale', più o meno scaglionato, le cui tappe sono riassumibili nei passaggi precisi e sempre uguali, percorsi dal feto umano durante il suo sviluppo. Infine, se, come voleva Etienne, l'origine dell'anomalia è sempre determinata da una causa accidentale, improvvisa e fortemente traumatica, si esclude con ciò che la malformazione possa essere attribuita a una patologia e ogni mostro rappresenta, rispetto all'universo zoologico, un'organizzazione *sui generis*¹⁴.

La natura non sembra creare alcunché di nuovo, ma solo modificare indefinitamente le sue forme all'interno delle leggi dell'organizzazione (ciò vale anche per i mostri doppi e tripli, ecc. che di fatto non sono altro che la somma di due individui di cui almeno uno parassitario e quindi soggetto alla *legge di arresto e sviluppo*). La spiegazione di ciò che provoca un *eccesso* di formazione necessita l'intervento di alcune leggi generali, che possano garantire la modificabilità, ma non la creazione, di materiale organico: la più importante è quella dello *sviluppo centripeto o eccentrico*, secondo la quale i vasi sanguigni e i nervi precedono sempre la formazione del cuore e dell'asse cerebrospinale. La teoria prevede un'inversione dell'organogenesi, stabilendo che l'ordine di formazione debba seguire il flusso del sangue venoso. Ogni organo impari e mediano è originariamente doppio e la parte destra, separata in un primo periodo di formazione dalla sinistra, si riunisce a quest'ultima a partire solo da stadi successivi di sviluppo. Se per una causa accidentale l'unione dei due semi-organismi è impedita – *arresto di sviluppo* – si otterrà come risultato la permanenza di due organi distinti – *eccesso di formazione* – senza che ciò comporti tuttavia una nuova *formazione* di materiale. La ricerca di conferme della *legge dello sviluppo centripeto* conduce Isidore alla scoperta di un'altra legge embriogenica, quella del *rinnovamento degli organi*, seguendo la quale «ciascuna funzione è eseguita successivamente almeno da due organi, l'uno primitivo e provvisorio, l'altro definitivo e permanente, inversi nel loro sviluppo e come antagonisti»¹⁵. Quindi, l'eccesso di volume in un organo in formazione può essere causato dal persistere di condizioni che normalmente si riscontrano in un periodo precedente.

¹ Cfr. I. Geoffroy Saint-Hilaire, *Vie, travaux et doctrine scientifique d'Etienne Geoffroy Saint-Hilaire*, P. Bertrand, Paris 1847 e Th. Cahn, *Vie et œuvres d'Etienne Geoffroy Saint-*

Hilaire, PUF, Paris 1962. Su questi temi si veda M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, nuova edizione 2013; Ead. (a cura di), *Anatomia del mostro. Antologia di scritti di Etienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, La Nuova Italia, Firenze 1995 (in questo volume sono contenute – tradotte in italiano – le parti più significative delle seguenti opere dei Geoffroy: di Etienne, *Philosophie anatomique*, 2 voll., e “Monstre”, in *Dictionnaire classique d'histoire naturelle*; di Isidore, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation*); Ead., *Gli enigmi della forma*, riedizione Mimesis 2012. Si veda il recente P. Ancet, “Teratologia ovvero scienza dei mostri. Il lavoro di Geoffroy Saint-Hilaire”, in U. Fadini, A. Negri, Ch. T. Wolfe, *Desiderio del mostro. Dal circo al laboratorio alla politica*, Manifestolibri, Roma 2001, pp. 83-108 e H. Le Guyader, *Etienne Geoffroy Saint-Hilaire, 1772-1844: Un naturaliste visionnaire*, Belin, Paris 1998.

² Cfr. I. Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux des monstruosités des variétés et vices de conformation, ou traité de tératologie*, J. B. Baillière, Paris 1832-37, 3 voll. e Atlante (d'ora in avanti si farà riferimento alla tr. it. di M. Mazzocut-Mis, in *Anatomia del mostro*, cit., con la sigla HG, seguita dal numero di pagina). Cfr. anche P. Ancet, “Le statut du monstre dans la tératologie d'Etienne et Isidore Geoffroy Saint-Hilaire”, in A. Caiozzo, A.-E. Demartini (a cura di), *Monstre et imaginaire social. Approches historiques*, Creaphis, Paris 2008; P. Tort, *L'ordre et les monstres*, Le Sycomore, Paris 1980; Id., “Sixième étude. La logique du déviant”, in *La raison classificatoire*, Aubier, coll. “Résonnances”, 1989, pp. 143-71.

³ Cfr. E. Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique des organes respiratoires sous le rapport de la détermination et de l'identité de leurs pièces osseuses*, Mequignon-Marvis, Paris 1818, vol. I, discorso preliminare.

⁴ HG, p. 174.

⁵ HG, p. 175.

⁶ Cfr. HG, p. 229.

⁷ Cfr. E. Geoffroy, *Principes de philosophie zoologique, discutés en mars 1830 au sein de l'Académie Royale des Sciences*, Pichon-Didier, Paris 1830, Id.-Cuvier, *La querelle des analogues*, Editions d'Aujourd'hui (Les Introuvables), Plan de-la-Tour 1983; T. A. Appel, *The Cuvier-Geoffroy Debate*, Oxford University Press, New York 1987.

⁸ F. Dagognet, *Le catalogue de la vie*, PUF, Paris 1970, p. 96.

⁹ F. Gil, “Sistematica e classificazione”, *Enciclopedia Einaudi*, vol. XII, pp. 1037-38.

¹⁰ HG, p. 230.

¹¹ Cfr. HG, pp. 108-12.

¹² HG, p. 199.

¹³ Cfr. HG, p. 169 e ss.

¹⁴ Cfr. E. Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique des monstruosités humaines*, De Rignoux, Paris 1822.

¹⁵ HG, p. 225. Isidore ha modo di constatare che molti organi, tra cui il timo e le ghiandole surrenali, sono più voluminosi nel feto che nel bambino o nell'adulto. A partire da un momento determinato, essi cominciano a decrescere fino a ridursi allo stato rudimentale.

Lui, *il mostro*?

La deformazione dell'io ne Il nipote di Rameau

di Claudio Rozzoni

1. *Il filosofo (Moi) e l'«originale» (Lui)*

Il filosofo ha un'«abitudine». Che sia «bello o brutto tempo, ogni sera verso le cinque», «passeggi[a] al Palais Royal», per concludere il suo vagare sulla panchina del viale d'Argenson, dove a vagabondare iniziano i suoi pensieri, o le «[sue] puttane», così, com'è noto, egli li chiama. Ma «se fa troppo freddo, o piove troppo», eccolo rifugiarsi nel Café de la Régence. È proprio in uno di quei giorni in cui il tempo, fuori, è differente dal solito che, varcata la soglia del Café, viene avvicinato da un «personaggi[o]»¹ a sua volta differente da tutto ciò che si può definire normale. Ci troviamo nel celebre *incipit* della *Satira II* di Diderot, meglio conosciuta come *Il nipote di Rameau*, in cui ha luogo l'incontro tra il filosofo, nel dialogo contrassegnato dal pronome *Moi*, e questo strano «personaggio», cui spetta invece il pronome *Lui*, un dialogo che nella sua forma rovescia quella di un suo illustre predecessore: il dialogo platonico².

Se rivolgiamo l'attenzione a *Lui*, appaiono fin da subito le fattezze di quello che si è potuto definire un «mostro sociale»³: «è un insieme di grandezza d'animo e bassezza, di buon senso e insensatezza». Il filosofo, con fare platonico, prova ad analizzarlo, a operare distinzioni al fine di individuare un ordine razionale in colui che talvolta appare nelle vesti di un pezzente, talaltra di un «galantuomo». Compito arduo. La deformazione sociale che contraddistingue questo «bizzarr[o]» (NR, 4) personaggio si *gioca* su tre livelli: la sua «mutabilità» è «morale», estetica e «fisiologica»⁴, e giunge persino a mettere in discussione – questo uno degli *enjeux* decisivi dell'opera – la nozione di *io* e della sua *libertà*. Qual è, infatti, l'*io* di questo mutevole e mostruoso *Lui*, che cambia come il dio *Vertumno* richiamato nell'esergo oraziano de *Il nipote*, e di cui *Moi* ci dice, iniziando l'opera, che «niente gli è più dissimile di se stesso» (NR, 4)? Questo individuo «original[e]» cattura l'interesse del «saggio» filosofo, che, abbandonato eccezionalmente il libertinaggio dei propri pensieri, può abbandonarsi ad ascoltarlo, pur non «stim[andolo]» (NR, 5). Sembra che la deformazione cangiante di questa «anima di fango» (NR, 90) abbia qualcosa da insegnargli sugli *altri*, essa rompe con le forme «degli altri» (NR, 5). Il gioco non si articola allora solo fra *Moi* e *Lui*, ma chiama in causa anche gli altri.

Secondo la formula di permutabilità che Lyotard vedeva agire nell'opera del *satiro* Diderot⁵: noi, lettori. La maieutica di questo personaggio ci viene, nell'opera, svelata sin dall'inizio, in cui il filosofo – nelle vesti di narratore – ha già vissuto quel che accade in quello strano tardo pomeriggio: «quando uno di questi personaggi appare in una compagnia, è un granello di lievito che fermenta e restituisce a ognuno un frammento della sua individualità naturale» (NR, 5).

2. *Il gioco di Lui*

Ma quale gioco gioca *Lui*, questo paradigma della «categoria» di coloro che «tagliano e rompono, che non giocano il gioco»⁶? Ci sono due momenti che caratterizzano *Lui*.

Il primo: quello in cui *Lui* gioca in società, quello in cui *Lui* gioca il gioco sociale sfidandolo dall'interno, *scegliendo* di ubbidire alle sue regole, proprio in tal modo prendendosi gioco. Rispondendovi “ad arte”, *deformandosi coerentemente* (direbbe Merleau-Ponty) in modo *umoristico* (direbbe Deleuze): egli rovescia la legge sociale ubbidendole fin nei minimi particolari. In questo primo caso, diciamo in situazione di regime, le deformazioni sociali del nipote avvengono “per sua volontà”: egli è attore freddo che sceglie di conformarsi con malleabilità alle parti che la società gli richiede di recitare. Si definisce un «commediante». E non uno qualsiasi, bensì il «migliore» (NR, 42).

Il secondo: quando *Lui* incontra *Moi* al Café de la Régence è per lui un momento di “vacanza”, di evasione dalla pantomima quotidiana. È stato infatti espulso dal salotto Bertin-Hus, l'ultimo luogo mondano dove aveva trovato rifugio. Quello in cui il filosofo e il buffone si incontrano è un momento “di mezzo”, nel quale la pantomima del nipote foggia la *maieutica deforme* del dialogo. Non è più con il *Che cos'è?* che si induce qualcuno a partorire una verità, ma con la pantomima che smaschera il patto sociale: con la propria pantomima il nipote mostra al filosofo gli «idiotismi» (NR, 31) sociali e muove al riso per questo: egli mostra, deformandosi, le «pantomime della specie umana» (NR, 87).

La pantomima di *Lui* assume allora il valore veritativo che Diderot, e più tardi lo seguirà Bergson, attribuisce ai personaggi di Molière, che muovono al riso perché in grado di mostrare le pieghe dell'abitudine che governano, come fossero rigidi burattini, gli uomini. *Lui* si ispira esplicitamente al grande poeta drammatico. Ne eredita la lezione in modo mostruoso, per giuocarla contro gli stessi personaggi sociali che proprio l'“occhio di Molière” gli ha insegnato a scorgere. La lezione di quest'ultimo viene trasformata dalle mani plasmanti del Nipote. Quando «leggo l'*Avaro*», dice *Lui*,

mi dico: sii avaro se vuoi, ma guardati dal parlare come l'avaro. [...] Conserva i vizi che ti sono utili, ma non assumerne il tono e le apparenze, che ti renderebbero ridicolo. Per garantirsi da quel tono, da quelle apparenze, bisogna

conoscerli. Ora, quegli autori li hanno raffigurati in maniera eccellente. *Io sono me stesso, e resto quello che sono*; ma agisco e parlo secondo la convenienza (NR, 51, corsivi miei).

Ecco l'attore freddo che parla. Tuttavia, «Io sono me stesso, e resto quel che sono» è un'espressione che crea un'eco problematica con quella iniziale del filosofo, *Moi*, che parlando di *Lui* dice che «niente gli è più dissimile di se stesso», e altresì con quella di *Lui* stesso nel momento in cui lo sentiamo affermare: «che il diavolo mi porti se so chi sono davvero» (NR, 48). A sembrare sempre la stessa è la tendenza di *Lui* ad assumere forme. Sembra che *Lui* possa scegliere fra due vie: può variare e piegarsi, al fine di “giocare” il prossimo, o può divenire colui che “smaschera” il gioco sociale. Oltre a quello che lo porta a inseguire il soddisfacimento di bisogni materiali, *Lui* sente anche un altro bisogno: quello di essere riconosciuto, e per questo ha *bisogno* di *Moi*. Non sente forse la necessità, alla fine dell'opera, di farsi confermare da *Moi* di essere sempre lo stesso? Proprio lui, Vertumno? Ha bisogno di confermarsi di fronte al filosofo, di andarlo a braccare, eppure, nello stesso tempo, di mettere in crisi la sua identità, di lasciare nel filosofo tracce del suo passaggio. I ruoli platonici sono rovesciati: «Rameau attribuisce al suo interlocutore un ruolo socratico. Ma non si tratta che del simulacro di un parto»⁷. Egli rimane sterile di fronte alla parola del filosofo, il quale, invece, si trova smascherato, e “fecondato”, da Rameau. Mimando le pieghe della società, questo demone d'un Socrate «fa uscire la verità»: una maieutica *umoristica* che si oppone all'*ironia* socratica. Esercita l'arte della levatrice nei confronti del filosofo, facendo emergere la verità dalla bocca di quest'ultimo: «Secondo me, quella che voi chiamate la grande pantomima dei pezzenti è la grande danza di tutta la terra» (NR, 88).

Possiamo però dire, come abbiamo sentito il filosofo affermare, che la maieutica del *Nipote* porti a scoprire un «frammento [...] di individualità naturale» che starebbe al di sotto degli «idiotismi» sociali?

3. *Il nipote è un mostro?*

Facciamo, con il Diderot degli *Elementi di fisiologia*, un passo ulteriore, precisamente all'“indietro”, di una «tacca»⁸ e arriviamo al cuore del problema che la deformazione del nipote fa emergere. Può il nipote agire diversamente da come agisce? Qual è il suo *io*? Non è un caso che a un certo punto del dialogo *Lui* rivendichi la dignità del proprio *Moi*, attraverso la propria capacità di dire *no*. Se è vero che Rameau si fa beffe degli altri perché “ha fame”, è altrettanto vero che non basta la fame a costringerlo a recitare la sua pantomima quotidiana: egli vuole avere la “dignità” di assecondare i suoi bisogni per *scelta*. Oltretutto, tale scelta assumerebbe, dal suo punto di vista, addirittura risvolti etici: il suo *umorismo* si farebbe strumento di una giustizia «provvidenz[iale]»,

si rivelerebbe rimedio omeopatico del male cui corrisponde: «Proprio noi la Provvidenza aveva destinato, da sempre, a far giustizia dei vari Bertin di oggi» (NR, 59).

Ho ricordato sopra come la critica più autorevole abbia insistito nel definire il nipote di Rameau un *mostro*. Eppure, in tutto il dialogo, questa parola non compare, e, per di più, il filosofo scrive che «vi erano» nelle parole del Nipote «molte delle cose che si pensano e in base alle quali ci si comporta, ma che non si dicono. Ecco, in verità, la differenza più evidente tra il mio uomo e la maggior parte della gente che ci è intorno» (NR, 78). Diderot non avrebbe avuto problemi a definire “mostro” il nipote, a patto di allargare, però, l’effetto di mostruosità a tutti gli esseri umani. Diderot pone l’accento sul *processo* d’individuazione, non su un *principio*. Così come quella biologica, anche quella sociale è, per Diderot, una mostruosità relativa, «non esiste mostro, rispetto al tutto»⁹: «l’invidioso è un mostro che non durerà»¹⁰, il «genio» e l’«imbecille» sono due forme mostruose¹¹ e Diderot stesso, in una lettera a Sophie Volland, può definire se stesso «mostro»¹². Da qui il passo è breve per arrivare a chiedersi «perché l’uomo dovrebbe essere altro che un mostro più durevole di un altro mostro»¹³. Nulla è fermo: non solo le specie si trasformano lungo la loro storia (trasformazione intra-specifica mutuata da Buffon), ma una specie può, per gradi, per pieghe, mutarsi in un’altra (trasformazione extra-specifica)¹⁴. Diderot propone (ripensando in modo originale la medicina del suo tempo, la lezione dei medici di Montpellier, di Haller) una propria forma di rovesciamento del platonismo: l’anima diventa l’*io*, e l’*io* diventa un effetto, un effetto di un processo – e non di un principio – di individuazione. Senza cause finali, senza cause generatrici, descrivere la forma, e soprattutto la nozione di deformazione, diventa un compito nuovo. La forma non è più né causa finale né causa iniziale, e diventa anzi una nozione intensiva: è ciò che non può essere separato senza cambiare di natura. La divisione infinita della materia è possibile a livello astratto, ma la divisione si arresta laddove si percepiscono forme. Non esiste la metà di un dito, si può dividere un cerchio, ma non esiste la metà della rotondità. Gli idiotismi resi visibili da Rameau possono cambiare, ma non sono divisibili, sono forme intensive.

4. *Voglio ciò che sono*

Il *Commento alla Lettera sull’uomo di Hemsterhuis*, sullo sfondo della lezione degli *Elementi di fisiologia*, può darci occasione di accedere a un ulteriore livello di lettura de il *Nipote di Rameau*. *Moi* e *Lui*: così, come ricordato, in quest’ultima opera Diderot nomina i due interlocutori. Ma cosa rappresentano *Moi* e *Lui* all’interno del rovesciamento del platonismo diderotiano? Qual è, chiedo in conclusione, il principio dell’*io* per Diderot, in questo flusso perpetuo senza idee precostituite, senza preformazione? Il principio dell’*io* è la memoria: il “rasoio

di Diderot” vuole fare a meno dell’anima. *Lui* e *Moi* possono allora essere visti non come due *anime*, ma come due memorie differenti, due «serie» di temporalità: l’*io* è la consapevolezza di questa *apertura temporale*. «L’*io* [*Moi*] è il risultato della memoria che trattiene in un individuo la serie delle sensazioni. Se sono un individuo, sono *io*. Se è un altro individuo, è *lui*»¹⁵. *Moi* e *Lui*, proprio come i personaggi di Rameau, sono due serie differenti di memoria, due «storici»¹⁶, ecco la “differenza” fra i due poli del dialogo. Diderot non utilizza nomi propri ne *Il nipote di Rameau*, il dialogo è fra *Moi* e *Lui*, fra una catena esperienziale che può chiamarsi *io* e un altro «individuo», *Lui*. Quel *Moi* e quel *Lui* che, sempre nel *Commento*, si afferma nascono dal «medesimo principio. L’*io* e il *lui* si espandono con lo stesso sistema, e parimenti si annientano. Senza la memoria, che collega a una lunga serie di azioni il medesimo individuo, l’essere, a ogni sensazione momentanea, passerebbe dal risveglio al sonno; appena avrebbe il tempo di ammettere che esiste», e avrebbe l’impressione, per così dire, di emergere ogni istante dal «Niente»¹⁷. Il processo d’individuazione di tale memoria trascendentale, «fonte di vizi e di virtù»¹⁸, negli *Éléments* viene introdotto mediante due “immagini di memoria”, strettamente collegate fra loro. La prima, un’immagine di memoria in quanto «cera sensibile e vivente [...] suscettibile di ogni sorta di forme»¹⁹, che permette la scrittura di un «libro» – seconda immagine di memoria – che è l’*io*, un libro peculiare, visto che il suo lettore è il libro stesso: questo «libro è senziente, vivente» e «si [riflessivo] legge»²⁰.

Ma *Lui* e *Moi* sono serie di memoria, libri che si leggono e si lasciano leggere, non senza difficoltà e oblii: memoria che è una stratificazione di echi, di profondità. Si può dunque parlare di una genesi temporale dell’*io*, in cui la lettura cerca sempre di dire, compito infinito, *chi* sono. Posso dire *io* perché l’esperienza non smette mai di ricordarmi, nella formula di un problema mai esauribile, *chi* sono. Da qui, per Diderot, il bisogno di trovare un’etica possibile e inedita, dove non sembra esservi spazio per l’«azione volontaria»: «azione volontaria, azione involontaria. Quella che si chiama volontaria non lo è più dell’altra, la causa è solamente indietreggiata di una tacca. [...] Se c’è libertà, è nell’ignorante»²¹, e «l’uomo libero è un essere astratto»²², una congettura necessaria dell’essere determinato, è un’idea necessaria all’uomo costretto, che ha maturato un’abitudine a credersi libero²³. Se «la libertà è una chimera»²⁴, si pensi a come cambiano, per esempio, le nozioni di pentimento e rimpianto: si giustifica volentieri il pentimento, non ci si può abbandonare al rimpianto. Ma se da un lato non si ha scelta, ecco però che lo spazio della volontà trova una “salvezza”, se così la si può chiamare, verticale: devo agire in modo da essere degno di ciò che mi accade. Diderot, non a caso, dedicherà a Seneca profonde riflessioni nell’ultima parte della sua vita, per cercare, ricorda Franzini, una «morale del saggio»²⁵.

Eppure, non è che nell'etica diderotiana l'uomo sia solo determinato. L'uomo è determinato e determinante, è perfezionabile e «modificabil[e]»²⁶. Solo, ciò che ha fatto, lo *ha fatto* necessariamente. Può pentirsi, ma non può rimpiangere nulla dicendo: “avrei potuto fare diversamente”. Se ciò per assurdo si potesse dare, smetterebbe di esistere l'uomo concreto che pronuncia tale affermazione, perché al suo posto ci sarebbe un'altra serie, un'altra storia, un altro *io*. Sarebbe un *Lui* ‘identico’, certo, per altri *Moi* che lo vedessero, per così dire, “dall'esterno”, ma egli non sarebbe più lo stesso *Moi* che ha espresso il rimpianto: «Nel momento in cui parlo, posso produrre un solo effetto. Che è il risultato necessario di ciò che sono stato a partire dall'istante più lontano dall'istante presente, a questo istante presente. La velleità non è altra cosa dal mio consenso necessario a fare ciò che necessariamente faccio nell'istante presente»²⁷. Ma, a sua volta, il «consenso [...] non è altro che la consapevolezza di ciò che si è al momento di agire. Allora *io voglio* è sinonimo di *io sono così*»²⁸. Questo non è dunque, per Diderot, il migliore dei mondi possibili, ma l'unico mondo possibile, nel quale è da ripensare la figura del saggio, se Diogene sembra esserne, proprio al termine de *Il nipote di Rameau*, un esempio troppo astratto, tutto da ripensare. L'unico mondo possibile che, però, *si* sta ancora scrivendo. Come il “grande rotolo” di Jacques. È per questo motivo, forse, che *Il nipote di Rameau* può chiudersi proprio con queste parole: «riderà bene chi riderà ultimo» (NR, 92). E forse a ridere – direbbe, provocatoriamente, Diderot – non sarà nemmeno più un uomo²⁹.

¹ D. Diderot, *Il nipote di Rameau*, Milano, Garzanti 2006, pp. 3-4 (d'ora in poi, direttamente nel testo, NR).

² Su questo punto, cfr. l'importante H. R. Jauss, «*Le Neveu de Rameau*». *Dialogique et dialectique (ou : Diderot lecteur de Socrate et Hegel lecteur de Diderot)*, “Revue de Métaphysique et de Morale”, 89/2, 1984.

³ Cfr. per es. *ivi*, p. 152, che si rifa a J. Fabre, *Introduction à D. Diderot, Le neveu de Rameau*, Genève, Droz 1977, p. XLV, il quale, a sua volta, definisce «mostro» il Nipote a partire da F. Venturi (cfr. F. Venturi, *Giovinetta di Diderot*, Palermo, Sellerio 1988, p. 132).

⁴ Cfr. J. Starobinski, *L'incipit du « Neveu de Rameau »*, “NRF”, 347, 1981, p. 44.

⁵ Cfr. J.-F. Lyotard, *La philosophie et la peinture à l'ère de leur expérimentation. Contribution à une Idée de la postmodernité*, “Rivista di Estetica”, XXI, 9, 1981, p. 5.

⁶ J. Starobinski, *L'incipit du « Neveu de Rameau »*, cit., p. 59.

⁷ *Ivi*, p. 64.

⁸ D. Diderot, *Éléments de physiologie*, Paris, Honoré Champion 2004, p. 315.

⁹ Idem, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, Roma-Bari, Laterza 1971, p. 173.

¹⁰ *Ivi*, p. 178.

¹¹ Cfr. D. Diderot, *Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé L'Homme*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. H. Dieckmann - J. Varloot, t. XXIV, Paris, Hermann 2004, pp. 505, 517.

¹² Cfr. Idem, *Lettres à Sophie Volland*, vol. 3, Paris, Gallimard 1930, p. 276.

¹³ Idem, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, cit., p. 230. Sulla nozione di “mostro”, si veda, in particolare, M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano, Guerini 2012 (nuova edizione).

- ¹⁴ Cfr. P. Quintili, *Introduction* à D. Diderot, *Éléments de physiologie*, cit., p. 51.
- ¹⁵ D. Diderot, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, cit., p. 182.
- ¹⁶ Ivi, p. 195. Sul senso fenomenologico di un «Sé» inteso come «storia», cfr. V. Costa, *Distanti da sé. Verso una fenomenologia della volontà*, Milano, Jaca Book 2011, p. 147).
- ¹⁷ D. Diderot, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, cit., p. 182.
- ¹⁸ Idem, *Éléments de physiologie*, cit., p. 302.
- ¹⁹ Ivi, p. 297.
- ²⁰ *Ibid.* Sull'immagine della memoria-cera e sul suo rapporto con le precedenti immagini mnestiche, cfr. J. Chouillet, *Matière et mémoire dans l'œuvre de Diderot*, in "Revue de Métaphysique et de Morale", 89/2, 1984.
- ²¹ D. Diderot, *Éléments de physiologie*, cit., p. 315.
- ²² Idem, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, cit., p. 167.
- ²³ Cfr. D. Diderot, *Lettera a Landois*, in Id., *L'uomo e la morale*, Roma, Editori Riuniti 1987, p. 68.
- ²⁴ Idem, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, cit., p. 230.
- ²⁵ Cfr. E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, Milano, Bruno Mondadori 2009, p. 23.
- ²⁶ Cfr. D. Diderot, *Commento alla Lettera sull'uomo di Hemsterhuis*, cit., p. 189.
- ²⁷ Ivi, p. 163.
- ²⁸ *Ibid.* Si apre dunque lo spazio per una discussione «trascendentale» – e non più «metafisica» – della volontà: non si «tratta» più «di mostrare come sia possibile che la catena causale che ci determina in quanto soggetti empirici venga interrotta dall'irruzione di un atto di volontà», bensì di «determinare le regole strutturali a partire dalle quali diviene *lectio* parlare di volontà» (V. Costa, *Distanti da sé. Verso una fenomenologia della volontà*, cit., p. 16).
- ²⁹ Cfr. D. Diderot, *Il sogno di d'Alembert*, in Idem, *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, Milano, Guanda 1984, pp. 142-43.

*Mostri e deformazioni sociali nell'opera di Balzac:
il caso Sarrasine*
di Michele Bertolini

L'interesse di Balzac per le implicazioni epistemologiche e metodologiche delle scienze della vita è ampiamente documentato, a cominciare dall'ammirazione esplicita nei confronti di Cuvier e di Geoffroy Saint-Hilaire. Nonostante le affermazioni di stima per Cuvier che attraversano le pagine de *La peau de chagrin* o *La théorie de la démarche*, il romanziere decreta nell'*Avant-propos* della *Comédie humaine* la vittoria di Geoffroy Saint-Hilaire su Cuvier nella celebre *querelle des analogues* del 1830, che vede contrapposti i due scienziati di fronte al mondo accademico francese e tedesco, con uno spettatore di eccezione quale Goethe ¹. La scelta di campo a favore di Étienne Geoffroy Saint-Hilaire è motivata soprattutto dal forte principio di *unità* e dalla credenza nella *connessione* come principio profondo della realtà che emerge negli scritti dello scienziato, oltre che dall'efficacia dell'*analogia* come strumento euristico di comprensione universale della realtà ². Balzac è alla ricerca di una verità ontologica, che possa proporsi come ragione invisibile del mondo dei fenomeni visibili, e trova nel principio di unità di composizione di Geoffroy Saint-Hilaire, peraltro già anticipato secondo Balzac dalle ricerche di Leibniz, di Buffon, di Bonnet, al tempo stesso un'*ipotesi* fondata e un *modello* metodologico di comprensione del mondo ³.

1. *Il mostro come monumento*

Balzac è attratto dalla dimensione *monumentale* che acquista la scienza della vita con Cuvier e Geoffroy Saint-Hilaire, inseparabile da un'attenzione per la dimensione del tempo, ovvero la capacità di passare «dallo studio di una sincronica del vivente a uno studio diacronico: la biologia propriamente detta, che si definisce per la sua dimensione storica» ⁴, una dimensione certamente non estranea alla costruzione del suo monumento letterario.

Tuttavia, la concezione dell'articolazione sistematica del regno animale come monumento che è possibile ricavare dai due scienziati non è la stessa: Cuvier affascina Balzac per la sua capacità analitica di dedurre logicamente da un dettaglio l'insieme, di ricostruire «dall'osso frontale, mascellare o crurale di qualche animale un'intera creatura, sia pure antidiluviana» ⁵, riuscendo a classificare l'individuo scoperto

seguendo il principio della correlazione delle parti nel tutto. Il metodo di Cuvier risponde a un principio economico ed estetico particolarmente seduttivo agli occhi di Balzac: esso permette di cogliere i nessi necessari che legano un frammento all'insieme, restaurando così l'unità organica dell'animale. L'omaggio a Cuvier nelle prime pagine de *La peau de chagrin* si svolge non a caso nella bottega di un antiquario, dove si ritrovano accatastati oggetti, opere d'arte di epoche diverse, tra le quali trova posto lo sguardo retrospettivo e indiziario dello scienziato capace di far risorgere un intero animale da un'impronta o da un osso ⁶.

Lo spirito analitico di Cuvier si preclude tuttavia consapevolmente la possibilità di vedere le variazioni e le transizioni da una forma all'altra, che rispondono alla legge di variabilità, corollario del principio del piano unico di composizione. Il suo monumento non riesce a restituire la stratificazione temporale di diverse specie in un'unica, inedita forma: presupponendo l'eterogeneità delle specie come un dato da cui partire, Cuvier può cogliere la necessità formale interna che lega le parti dell'animale all'insieme, ma senza raggiungere il principio di variabilità di un'unica forma che è alla base della variazione delle forme viventi, afferrando in una sintesi unitaria l'uno e i molti ⁷.

Accanto a questa indagine ricostruttiva del vivente come monumento, emerge, proprio grazie alle ricerche teratologiche dei Saint-Hilaire, un'altra concezione che privilegia la possibilità di una visione doppia o plurale in una stessa forma, di una profondità temporale racchiusa nella forma mostruosa: la possibilità cioè di leggere la diacronia nella fissità, la variazione nell'unità. Il mostro si offre in questo caso come uno scrigno di memoria da interpretare, offrendo uno spunto prezioso a chi, come Balzac, intende articolare con il suo progetto letterario una storia dei costumi umani e sociali sistematica. Balzac riesce a dare unità, coerenza e intelligibilità al suo progetto, introducendo degli elementi di classificazione sociale *analoghi* ai principi di classificazione naturale e a definire la possibilità di analizzare le specie sociali attraverso un'estensione del metodo analogico già applicato da Saint-Hilaire nel confronto fra diverse specie animali.

L'ambiente (*milieu*) è agente di differenziazione sociale delle specie umane, le cui deformazioni risultano da una progressiva moltiplicazione e variazione di «un solo animale, [...] che prende la sua forma esteriore o, per parlare più precisamente, le differenze della sua forma, negli ambienti in cui è chiamato a svilupparsi» ⁸. La società opera in *analogia* con l'operare della natura senza dover rispettare i limiti fra le specie biologiche, nella misura in cui è caratterizzata da una maggiore mobilità e dinamismo: il caso, il talento individuale come le passioni degli individui entrano in gioco come moventi e motori delle trasformazioni sociali. Il principio di variabilità diventa un principio euristico fondamentale per comprendere lo spettro delle differenze fra le classi

e le professioni, così come risulta decisivo per *classificare* gli uomini lo studio dell'eleganza, del portamento, del riflesso lasciato sulle cose dalle nostre abitudini.

Se quindi il mostro, biologico e sociale, può offrire un'immagine del tempo e assumere il valore di un monumento per lo scienziato che sa considerarlo come la manifestazione di una legalità della natura, la teratologia e l'embriologia acquistano un valore euristico inedito. Il mostro, presentando in alcuni organi delle fasi di arresto di formazione o di sviluppo, secondo un'applicazione della legge di Meckel-Serres ⁹, permette di vedere la memoria di sviluppo dell'embrione, ovvero la sua correlazione con la scala degli esseri. Nell'anomalia dell'organo fissato quasi fotograficamente allo stadio di sviluppo di un animale posto più in basso nella scala degli esseri, si rende manifesta quella *memoria* che altrimenti pare cancellarsi nello sviluppo normale dell'embrione, al punto che la *deformazione* appare come uno *spettro* di memoria della scala naturale degli esseri. La memoria è inseparabile in Geoffroy Saint-Hilaire come in Balzac da una cornice morfologica di manifestazione, da una possibilità di *visione* della forma ¹⁰. Attraverso la stratificazione di diversi stadi di sviluppo biologico che il mostro esibisce, Balzac può cogliere suggestioni feconde: il mostro diventa depositario di una memoria biologica che riassume la storia dello sviluppo generale dei viventi, così come i mostri sociali di Balzac restituiscono, oltre a caratteristiche mostruose innate, le diverse fasi di sviluppo della storia individuale, i riflessi dell'ambiente sociale e della storia collettiva.

Nella *Comédie humaine* si alternano quindi, sulle premesse poste dalla teratologia di Étienne e Isidore Geoffroy, veri e propri *mostri sociali*, incapaci di adattarsi alle trasformazioni dell'ambiente sociale in cui si trovano a vivere, come Louis Lambert o Balthasar Claës, e *anomalie diffuse*, prodotte dall'ambiente e trasmesse a tutti gli individui di una stessa specie per via di filiazione ¹¹, deformazioni pervasive del corpo e dei comportamenti, che giustificano le possibilità di adattamento di alcuni personaggi all'ambiente. In questo caso gli individui si sono adattati a un *milieu* che assume sempre di più l'aspetto di uno specchio, di una seconda pelle dell'individuo, in un gioco di deformazioni reciproche e di mutui accomodamenti dell'organismo all'ambiente e dell'ambiente all'organismo. Le deformazioni grottesche che investono i personaggi si realizzano in una *vita patologica* che consente comunque la prosecuzione delle attività vitali e sociali ¹² e che deve essere distinta dalla mostruosità in senso stretto: l'anomalia diventa un agente di trasformazione e di metamorfosi sociale.

Lo sforzo dello scrittore francese si presenta come un monumento di cui s'intravede l'impianto complessivo attraverso i dettagli ¹³, attivando uno sguardo insieme microscopico e macroscopico: un organismo in parte mostruoso, se si pensa agli spostamenti di posizione di certe opere, simili alle inversioni degli organi interni nei mostri biologici. Un

monumento che si sviluppa intorno a un germe giovanile, che nasce da basi fisiologiche e che si articola come una storia dei costumi sociali, un'anatomia storica dell'umanità, colta nelle sue diverse fasi di sviluppo temporale, e in cui la vita dell'individuo è posta sempre in relazione con una cornice dai confini ora più stretti (la provincia), ora più ampi (la capitale), un ambiente che esige dall'uomo un adattamento e che costituisce una premessa per l'apparizione del personaggio¹⁴. All'interno di questo monumento in cui si specchia il tempo, è possibile circoscrivere un nodo problematico: l'apparizione, difficilmente classificabile, di un *mostro* eterodosso che interroga il problema del rapporto fra tipo e variazione.

2. *L'ossessione del neutro e del misto: Sarrasine tra l'ermafrodito e l'androgino*

Sarrasine si presenta come un mostro doppio, un testo-ermafrodito, posto a cavallo fra due secoli (la festa parigina del 1830, la scena romana del 1758, teatro della storia della folle passione di Sarrasine per il castrato Zambinella), al limite fra la notte e il giorno, fra un esterno gelido e freddo e un interno caldo e luminoso, fra due racconti, uno incastonato dentro l'altro, come un feto abortito dentro il corpo adulto del presente, fra due arti (la scultura e la musica), fra due diverse collocazioni all'interno della *Comédie humaine*. Spesso mediato da letture biografiche o psicoanalitiche¹⁵, il racconto risulta interessante proprio per la sua collocazione difficilmente inscrivibile nell'edificio complessivo della *Comédie*.

Il mostro è qui segnato da un'ambiguità sessuale che non si manifesta esteriormente: Zambinella si presenta come una giovane cantante dalla radiosa bellezza che rinnova per lo scultore il mito della «statua di Pigmalione scesa per lui dal piedistallo»¹⁶, rifiutando quella corrispondenza tra deformazione interiore ed esibizione esterna della deformità che a rigore caratterizza le forme di mostruosità più gravi. Se il mostro non mente, l'ermafrodito piuttosto si nasconde, dissimulando la sua identità duplice. Zambinella, che ha etimologicamente «due esseri in lei»¹⁷, svela, sia pure per via negativa (maschio privo di virilità e donna solo nella voce e nell'aspetto), la compresenza dei due sessi, racchiudendo nella sua memoria l'immagine mitica dell'ermafrodito, che il racconto s'incaricherà di dissigillare.

Senza presupporre un'influenza diretta, suggerita peraltro dalla corrispondenza personale fra Isidore Geoffroy e Balzac, è possibile riconoscere un'affinità teorica fra l'ambiguità evanescente di Zambinella e il tentativo di classificazione dell'ermafroditismo *neutro* e *misto* proposto da Isidore Geoffroy Saint-Hilaire nella sua *Histoire des anomalies*, pubblicata fra il 1832 e il 1837, nella misura in cui *Sarrasine* e la teratologia pongono il problema filosofico del *misto* e del *neutro*. Anomalia segnata da un contrasto fra l'esterno e l'interno (le modificazioni degli organi

sessuali esterni di copulazione possono aggiungersi o non aggiungersi alle modificazioni degli organi interni di riproduzione), l'ermafroditismo misto e l'ermafroditismo neutro, due categorie che non sono veramente separate, presentano i caratteri della specie di appartenenza, ma senza i caratteri della differenza di genere, a differenza dell'ermafroditismo bisessuale che manifesta la presenza contemporanea dei due apparati sessuali più o meno sviluppati. L'assenza di una precisa dominante sessuale viene giustificata sul piano scientifico come un'anomalia per arresto di sviluppo degli organi sessuali.

Se quindi l'ermafroditismo si può presentare nell'uomo o nei mammiferi generalmente solo nella forma di una doppia negazione della potenza sessuale¹⁸, dal momento che l'ermafroditismo bisessuale perfetto, con lo sviluppo dei due apparati sessuali completi, resta un caso teratologico puramente ideale¹⁹, proprio l'indeterminatezza sessuale costituisce un problema ineludibile per chi come Isidore Geoffroy vuole articolare una classificazione dei mostri, in quanto «*il rifiuto del misto*, come principio di individuazione, è una richiesta indispensabile di ogni tassonomia»²⁰. Sviluppando le intuizioni di suo padre sulla somiglianza strutturale fra gli organi sessuali maschili e femminili²¹, Isidore Geoffroy approfondisce lo studio degli *ermafroditismi*, classificandoli come anomalie complesse dell'apparato sessuale che si collocano in una posizione intermedia fra le *eterotassie* e le vere e proprie *mostruosità*.

L'indifferenziazione sessuale è un'ambiguità che si ritrova anche nella fase di sviluppo di molti embrioni, che replicano sul piano ontogenetico il margine di indecidibilità di fronte al criterio dell'identificazione sessuale che investe l'ermafroditismo misto e neutro²². Isidore Geoffroy riprende la tesi fondamentale del padre Étienne, applicandola alle somiglianze fra gli organi sessuali maschili e femminili di una stessa specie, le cui differenze nelle fasi di formazione dell'embrione possono essere concepite come «una serie di stati intermedi fra i due stati estremi considerati come normali»²³.

Scarto prodotto da un arresto di sviluppo, punto di regressione verso forme di vita più primitive, l'ermafroditismo viene ricompreso dalla teratologia sullo sfondo del *senso* di una gerarchia organica, che può riconoscerlo come forma di vita perfetta solo per i gradi più bassi del vivente. La temporalità biologica può essere pensata dalla teratologia «come se portasse al suo interno una possibile reversibilità dei fenomeni, una reversibilità degli effetti»²⁴: le anomalie e le mostruosità presentano infatti dei fenomeni regressivi, inassimilabili alla condizione patologica della malattia. L'ambiguità dell'ermafroditismo misto o neutro appare quindi doppia: è interna all'ermafrodito, come luogo della mescolanza imperfetta e dell'indeterminatezza sessuale; è esterna a esso, a seconda dei punti di vista da cui viene considerato. Se sul piano classificatorio il *misto* e il *neutro* individuano un *limite* di investigazione per l'anatomia comparata e la teratologia, in cui il vivente risulta difficile

da classificare, viceversa su un piano strutturale e tipologico, prossimo al pensiero di Étienne Geoffroy, l'ermafrodito può essere interpretato alla luce del tentativo di avvicinarsi, attraverso progressive variazioni, a un tipo ideale che non è a rigore né maschile, né femminile, come l'*Adone* dipinto citato nel racconto di Balzac e che attraversa uno dei riferimenti decisivi di *Sarrasine*: il *Salon* del 1767 di Diderot²⁵. Proprio nell'autore dei *Salons* è possibile ritrovare una fonte decisiva per la riflessione morfologica sulla deformazione, capace di rendere conto della mobile dinamicità della natura²⁶, dove il modello ideale viene suggerito attraverso la comparazione e l'analogia tra organismi diversi, come *luogo* della variazione morfologica o approssimazione infinita nel trascorrere delle sue variazioni.

Sarrasine cerca di sintetizzare entrambe le polarità dell'ermafrodito, la dimensione romantica di perfezione ideale e quella di imperfezione e incompletezza mostruosa, propria della mitologia classica come del pensiero scientifico, problematizzando l'immaginario romantico di Balzac sull'androginia come condizione di perfezione finale del genere umano dominante in *Séraphita*²⁷. La storia del giovane scultore è un racconto di perdita e caduta: perdita della scultura, della passione, della vita, che si compie al prezzo di un ritorno all'originaria con-fusione delle arti, di una discesa verso lo spazio nascosto di una neutralità originaria, che investe l'identità dell'arte, la sua origine dal rito funebre. Il fantasma di una regressione della scultura verso la sua base architettonica apre nuovi problemi di classificazione: dalla tassonomia delle specie naturali e sociali al problema della classificazione delle arti e alla loro possibile sintesi in un mostro ibrido che contempera a un tempo il canto di Zambinella e Mariannina, l'immobilità della statua scolpita e la scrittura di Balzac²⁸.

Sarrasine, come l'artista evocato da Diderot nel *Préambule* del *Salon* del 1767²⁹, è alla ricerca di un modello ideale di bellezza che ha invano cercato nei singoli dettagli belli della natura. Credendo di scorgerlo nella bellezza di Zambinella, si affretta a ricreare la sua perfezione sulla tela e nel marmo: scoperto l'inganno – la bellezza ideale ha assunto per rivelarsi la maschera di una creatura degradata – Zambinella diventa *mostro* agli occhi di *Sarrasine*, un mostro che svuota la terra di tutte le donne. Alla fine del racconto, *Sarrasine*, privato di ogni piacere ed emozione, è ricondotto allo stato neutro del castrato, a un vuoto del linguaggio e del corpo che non è possibile pronunciare³⁰. L'assimilazione per contatto di *Sarrasine* e Zambinella prelude alla morte dello scultore al posto di colui che avrebbe dovuto essere ucciso, come nel *Corésus et Callirhoé* di Fragonard, il quadro commentato da Diderot nel *Salon* del 1765, che evoca l'immaginario dell'ermafrodita³¹. Allo stesso tempo, il modello ideale incarnato dalla statua si rovescia nell'immagine ibrida di un monumento della follia dell'artista, «un'arpia celestiale che bollerà tutte le altre donne con un marchio d'imperfezione».

Sarrasine grida a Zambinella la sua disperazione: «Senza posa penserò a quella donna immaginaria vedendo una donna reale», mentre indica la statua; persino le scelte lessicali di Balzac sottolineano il processo di regressione biologica dello scultore ³².

Il modello ideale, luogo dell'ambiguità sessuale perché privo di quelle determinazioni specifiche che solo le funzioni vitali possono dare, diventa in Balzac mostro: la "colpa" di Sarrasine consiste nell'aver cercato di ipostatizzare il tipo ideale riducendolo a feticcio, irrigidendo il processo della variazione morfologica, e replicando così la colpa di Pigmalione. Al tempo stesso il suo tragico destino diventa momento euristico di rivelazione del doppio potere del *neutro* e del *misto*: tipo ideale afferrabile per approssimazione attraverso una continua variazione delle forme (l'androgino intermedio fra il mondo umano e il mondo divino) e forma regressiva, impura, imperfetta, che deriva dalla compresenza di caratteri opposti o dalla loro assenza (l'ermafrodito neutro e misto). L'incontro con la deformità mostruosa diventa in Balzac un momento necessario di conoscenza e approfondimento degli enigmi della forma, un'esperienza del limite in cui le trasformazioni devono essere iscritte.

¹ Cfr. H. de Balzac, *Avant-propos*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, vol. I, pp. 8-20. Sui rapporti tra Balzac e Geoffroy Saint-Hilaire, cfr. H. D'Also, *Balzac, Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire*, "Revue d'histoire de la Philosophie", 15 ottobre 1934, pp. 339-54; S. De Sacy, *Balzac, Geoffroy Saint-Hilaire et l'unité de composition*, "Mercure de France", 1-VI, 1-VII, 1948; 1-XII, 1950.

² Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Milano, Guerini & Associati, 1992, pp. 117-18.

³ Cfr. F. Gaillard, *La science: modèle où vérité? Réflexions sur l'avant-propos à la Comédie humaine*, in *Balzac: l'invention du roman*, a cura di C. Duchet e J. Neefs, Paris, Belfond, 1982, pp. 69-73.

⁴ A. Michel, *Balzac et la logique du vivant*, "L'Année balzacienne", 1972, p. 225.

⁵ H. de Balzac, *Trattato della vita elegante*, in Id., *Patologia della vita sociale*, tr. it. di P. Tortonese, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 34.

⁶ Cfr. H. de Balzac, *La pelle di zigrino*, tr. it. di I. Zorzi, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 17-18. Sul paradigma indiziario, cfr. C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209.

⁷ Cfr. F. Gaillard, *La science: modèle où vérité?...*, cit., p. 73.

⁸ H. de Balzac, *Avant-propos*, cit., p. 8.

⁹ Legge accolta dai Saint-Hilaire, che postula un parallelismo tra la legge di sviluppo del feto dei vertebrati superiori e la scala naturale degli esseri, così come fra la teratologia e l'embriologia, al di fuori di qualsiasi finalismo progressivo.

¹⁰ Cfr. E. Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique. Monstruosités humaines*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1968, vol. II, p. 480: «Le monstruosità non si allontanano dalle forme della loro specie, se non per rivestire quella di un'altra».

¹¹ Cfr. I. Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies de l'organisation chez l'homme et les animaux des monstruosités des variétés et vices de conformation, ou traité de tératologie*, Paris, J. B. Baillière, 1832-37, vol. I, p. 242.

¹² Cfr. L. Frappier-Mazur, *Sémiotique du corps malade dans La Comédie humaine*, in *Balzac: l'invention du roman*, cit., pp. 15-39.

¹³ Cfr. F. Davin, *Introduction aux Études philosophiques*, in H. de Balzac, *Œuvres complètes*, cit., vol. I, p. 1206.

¹⁴ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Mostro...*, cit., pp. 129-31.

¹⁵ Cfr. R. Barthes, *S/Z*, tr. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1973; J. Reboul, «Sarrasine» ou la castration personifiée, "Cahiers pour l'analyse", 7, 1967, pp. 91-96. Una lettura biografica è proposta da P. Citron, *Interprétation de «Sarrasine»*, "L'Année balzacienne", 1972, pp. 81-97.

¹⁶ H. de Balzac, *Sarrasine*, tr. it. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2000, p. 21.

¹⁷ Cfr. M. Serres, *L'ermafrodito: Sarrasine scultore*, tr. it. di M. Marchetti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 68-69.

¹⁸ Doppia negazione già presente in Ovidio: cfr. Publius Ovidius Naso, *Metamorphoseon*, Libro IV, vv. 378-379: «Nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici nec puer possit; neutrumque et utrumque videtur».

¹⁹ Cfr. P. Tort, *Le mixte et l'Occident*, in Id., *La raison classificatoire*, Paris, Aubier, 1989, pp. 194-95.

²⁰ M. Mazzocut-Mis, *Mostro...*, cit., p. 149.

²¹ É. Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique...*, cit., p. 348; cfr. M. Mazzocut-Mis (a cura di), *Anatomia del mostro. Antologia di scritti di Étienne e Isidore Geoffroy Saint-Hilaire*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, p. 77.

²² Cfr. I. Geoffroy Saint-Hilaire, *Histoire générale et particulière des anomalies*, cit., vol. II, p. 44.

²³ P. Tort, *Le mixte et l'Occident*, cit., p. 199.

²⁴ F. Gaillard, *La science: modèle ou vérité?...*, cit., pp. 76-77.

²⁵ Cfr. J. Seznec, *Diderot et «Sarrasine»*, "Diderot Studies", IV, 1963, pp. 237-45.

²⁶ Cfr. D. Diderot, *Salon 1765*, a cura di J. Seznec e J. Adhémar, Oxford, Clarendon Press, 1975, vol. II, pp. 115-18. Sulla forma ibrida in Diderot e lo sviluppo della teratologia, cfr. E. Franzini, *Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine*, Milano, Cortina, 2001, pp. 109-112.

²⁷ Cfr. L. Frappier-Mazur, *Balzac et l'androgynie*, "L'Année balzacienne", 1973, pp. 253-77; M. Mazzocut-Mis, *Mostro...*, cit., pp. 144-50; J. Borel, *Séraphita et le mysticisme balzacien*, Paris, José Corti, 1967.

²⁸ Cfr. M. Serres, *L'ermafrodito...*, cit., pp. 117-33.

²⁹ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, con la collaborazione di M. Bertolini, R. Messori, C. Rozzoni, P. Vincenzi, Firenze, Le Monnier, 2012, pp. 203-14.

³⁰ Cfr. H. de Balzac, *Sarrasine*, cit., p. 35: «Amare, essere amato! sono ormai parole vuote di senso per me, come per te».

³¹ Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Entrare nell'opera: i Salons di Diderot*, cit., pp. 187-95.

³² Cfr. H. de Balzac, *Sarrasine*, cit., p. 35: «Mi hai abbassato fino a te».

Questione di superficie. Dalle veneri anatomiche ai moulages tra estetica e biologia

di Pietro Conte

Scorrendo le pagine meno note di quell'esempio paradigmatico di *Bildungsroman* che sono gli *Anni di viaggio di Wilhelm Meister*, ci si imbatte in un episodio piuttosto singolare: dopo aver deciso di intraprendere lo studio dell'anatomia e di dedicarsi anima e corpo all'apprendimento dei suoi segreti, Wilhelm si vede d'un tratto costretto a fare i conti con la cruda realtà e a scontrarsi con gli aspetti meno piacevoli ed edificanti della professione. È chiamato a mettere in pratica le conoscenze acquisite a lezione e a sezionare il suo primo cadavere, ma si trova davanti, coperto da un drappo bianco, il corpo di una ragazza morta suicida per un amore infelice: «Sentiva una certa perplessità. Appena lo scoprì gli apparve il più bel braccio femminile che mai forse si era avvolto intorno al collo di un giovane. Rimase con l'astuccio in mano, e non osava aprirlo, stava in piedi, e non osava sedersi»¹. Incapace di votarsi fino in fondo all'asettico mondo della chirurgia, il giovane non riesce a considerare quel corpo come *Körper*, mero conglomerato materico ormai ridotto a semplice cosa. Resta immobile, paralizzato e incapace di qualsivoglia decisione fino a quando non gli si avvicina un uomo: «Che fosse uno scultore nessuno ne dubitava, e lo si riteneva anche un alchimista». Un tipo strano, insomma, che conduce Wilhelm nella stanza di una vecchia casa, tetra e poco illuminata, con le pareti ricoperte di cere anatomiche che hanno «l'aspetto e il colore di freschi preparati scientifici». Accortosi della perplessità disegnata sul volto del giovane ospite, il misterioso signore chiarisce infine la natura della sua attività, che consiste nel realizzare «surrogati» artificiali di tutte le parti del corpo al fine di non doversi più servire di cadaveri veri.

Meno deperibili – e soprattutto meno perturbanti – di quelli reali, i corpi in immagine consentono di vincere, o quanto meno di mitigare, quell'umana repulsione di fronte ai cadaveri su cui già si soffermava Leonardo nel sottolineare le difficoltà insite nello studio dell'anatomia: «E se tu arai l'amore a tal cosa, sarai forse impedito dallo stomaco; e se questo non ti impedisce, sarai forse impedito dalla paura coll'abitare nelli tempi notturni in compagnia di tali morti squartati e scorticati e spaventevoli a vederli»². Parole sottoscritte, tre secoli dopo, da Felice Fontana, direttore del celeberrimo Museo della Specola fiorentino: conscio del fatto che «l'orror del cadavere allontana le persone più

curiose e risolte», lo scienziato italiano sottolinea come la sua collezione di cere anatomiche, finanziata dal granduca Pietro Leopoldo e inaugurata nel 1775, offra la possibilità di studiare l'anatomia «quando si vuole, in qualunque stagione e tempo, senza bisogno di cadavere, senza rischio d'infezioni morbose, senza l'incomodo di cattivi odori, senza ribrezzo alcuno»³.

Nel corso del Seicento le tecniche di conservazione dei cadaveri e di singole parti del corpo erano pervenute a uno straordinario affinamento, mentre le iniezioni intravasali avevano permesso di gettare ulteriore luce sui meccanismi della circolazione sanguigna e sulla topografia dei letti vascolari⁴. Tra i principali artefici di questo progresso spiccano i nomi di tre olandesi, Jan Swammerdam, Regnier de Graaf e Frederick Ruysch, immortalato da una delle *Operette morali* leopardiane mentre rientra a casa, scopre con terrore che le sue mummie si sono messe improvvisamente a cantare e stupefatto esclama: «Io non mi pensava perché gli ho preservati dalla corruzione, che mi risuscitassero»⁵. Una vera e propria animazione dell'inanimato, insomma, ispirata a Leopardi dalla straordinaria vividezza dei preparati anatomici.

Nonostante gli sforzi profusi e i successi conseguiti, però, quella di Ruysch e colleghi restava comunque una soluzione tampone: col passare del tempo i tessuti si deterioravano e perdevano consistenza, turgore cellulare, colore, mentre d'altro canto il senso di ripugnanza non veniva affatto eliminato. Si rendeva insomma necessaria la realizzazione di corpi in immagine che rimpiazzassero quelli in carne e ossa, eliminando tutti gli inconvenienti che questi ultimi portano con sé. All'epoca in cui Goethe stende il suo romanzo, evidentemente, la questione è ancora di scottante attualità. E non solo per gli studi biologici e anatomici, ma anche per quelli artistici. È ben nota ad esempio la pessima opinione espressa a riguardo da Diderot nei *Saggi sulla pittura*, in appendice al *Salon* del 1765 – saggi letti e criticati proprio da Goethe:

Lo studio dello scorticato presenta indubbiamente i suoi vantaggi. Ma non c'è forse il pericolo che resti per sempre impresso nell'immaginazione; che l'artista si ostini nel desiderio di mostrarsene esperto; che il suo occhio, ormai sviato, non sia più in grado di fermarsi alla superficie; che sotto la pelle e il grasso intraveda sempre il muscolo con la sua radice, l'innesto, l'attaccatura; che dia un rilievo eccessivo a tutto; che risulti duro, arido; fino al punto, insomma, che io possa arrivare a ritrovare quel maledetto scorticato persino nelle sue figure femminili? Dato che devo mostrare solo la superficie esteriore, sarei lieto se mi si abituasse a osservarla bene e a fare a meno di quella perfida conoscenza che dovrò poi dimenticare⁶.

Un problema di superficie, dunque. Un problema di pelle. Secondo Diderot, l'artista può certo trarre giovamento dallo studio dell'anatomia umana, ma non deve trasformarsi in un medico, non deve perdere di vista il suo obiettivo: l'esteriorità, la superficie. E «superficie» non va qui inteso come il contrario di «profondità», tutto all'opposto: «Ciò che

vi è di più profondo nell'uomo è la pelle»⁷, per citare la celeberrima frase di Valéry poi ripresa – e leggermente modificata – da Deleuze («Il più profondo è la pelle») ⁸. Esiste insomma – paradosso solo apparente – una profondità superficiale, una profondità *nella e della* superficie, precisamente quella profondità che manca allo scorticato con cui tanto Diderot se la prende. *L'écorché* è lo spellato, un novello Marsia privato della pelle; e la pelle, con la sua superficialità, è ciò che più ci caratterizza come individui. La pelle è l'unico organo di senso senza cui non possiamo vivere: si sopravvive senza occhi, orecchie, naso – ma non senza pelle. Non c'è bisogno di chiamare in causa l'«Io-pelle» di Didier Anzieu ⁹ per sapere che la pelle *delimita* il nostro corpo, ne segna il confine ultimo, ma al tempo stesso consente di *aprirci* al mondo esterno, di manifestarci in quanto individui particolari: la pelle ci espone, come diceva Jean-Luc Nancy giocando sull'omofonia tra *exposition* ed *ex-peau-sition* ¹⁰.

Per quanto a prima vista possa sembrare assurdo, l'*écorché* settecentesco è dunque una figura assolutamente idealizzata. Privato della pelle – lo sa bene chiunque abbia visitato la mostra messa in piedi con gran profitto da Gunther von Hagens, *Body Worlds* – l'individuo non è più tale, diventa anonimo, irricoscibile (ed è questo – sia qui detto soltanto per inciso – che rende così problematici i trapianti di pelle e più in generale le operazioni di chirurgia estetica: il rischio è di non riconoscersi più, di trasformarsi letteralmente – Orlan *docet* – in un'altra persona). È proprio tale carattere de-individualizzante che ha in mente Goethe quando parla di *Idealnachhilfe*, di una «spinta verso l'ideale» che caratterizza i frutti migliori dell'anatomia plastica: lo scultore dovrà «prendere le mosse dalla superficie del corpo umano per poi penetrare sempre più in profondità», conferendo «lo stile superiore della sua arte a degli oggetti che altrimenti risulterebbero ripugnanti e sgradevoli» ¹¹.

Ancora il problema della superficie, dunque, ma questa volta declinato in termini ben diversi da quelli diderotiani: per Goethe, infatti, i prodotti migliori della ceroplastica mettono capo a una *compenetrazione* di arte e scienza che non è d'ostacolo né all'una né all'altra ¹². Non è certo un caso, del resto, se molte cere anatomiche si ispirano a modelli iconografici ben noti o addirittura a singole opere d'arte: l'*écorché* dello Josephinum di Vienna è chiaramente ispirato all'Adamo della Cappella Sistina, mentre la celeberrima Venere de' Medici della Specola altro non è che una rivisitazione dell'omonima copia ellenistica da originale greco dell'inizio del III secolo, anche se è impossibile non notare come la figura di cera metta in scena, rispetto al suo modello, un prodigioso capovolgimento prospettico e semantico: la Venere di marmo è una figura in piedi, mentre la sua *cover*, pur replicando alcuni aspetti della postura corporea dell'antenata, se ne discosta per molti altri, attendendo lo spettatore (ma forse meglio sarebbe dire, più

ambiguamente, il «visitatore») in posizione supina, a braccia aperte e con gli occhi leggermente socchiusi. Trattandosi di una statua apribile e scomponibile, è possibile penetrare – letteralmente – dentro il corpo femminile, scuoiandolo, smembrandolo strato dopo strato e osservandone i meandri più reconditi. Nemmeno per un istante, però, si ha l'impressione di trovarsi di fronte alla replica di un cadavere: l'agonia si confonde con l'estasi e la donna, invece di suscitare commozione o repulsione, risulta affascinante, enigmatica e attraente¹³. Il perturbante si fa conturbante.

Emergono qui due aspetti fondamentali della ceroplastica anatomica settecentesca, uno riguardante la *raffigurazione*, l'altro lo *sguardo* che tale raffigurazione chiama in causa. Per quanto riguarda la raffigurazione: che conservi la sua pelle o meno, quello che vediamo non è mai il corpo di un individuo particolare, bensì un corpo idealizzato, normale – e «normale» sia nel senso che mostra il funzionamento di un corpo sano, in cui tutti i parametri rientrano appunto «nella norma», sia nel senso che assume un valore «normativo», canonico, ideale¹⁴. L'anatomia plastica settecentesca raffigura, per dirla in una parola, la forma. Nessuna traccia di corruzione, di decomposizione o di sangue: a essere rappresentata è la struttura di un corpo vivo (ecco spiegato il motivo della frequente presenza di un feto, che pure lascia il ventre assolutamente piatto), un «complesso di elementi anonimi»¹⁵. Per quanto concerne invece lo sguardo, si può dire che esso si spinga sempre sotto pelle: «La pelle pallida e troppo uniforme, simile a quella di una bambola, delude – del tutto volontariamente – chi la osservi con occhio clinico. Anche il volto è girato e non cerca mai il dialogo. Lo sguardo dell'osservatore è quindi spinto inevitabilmente nelle profondità delle strutture anatomiche»¹⁶.

Nel corso dell'Ottocento, però, guadagna terreno un'altra tipologia di ceroplastica, che pur avendo sempre a che fare con la raffigurazione del corpo umano si discosta ampiamente da quanto visto finora. È ancora Goethe a parlarne, in una lettera indirizzata al *consigliere* prussiano *Beuth* il 4 febbraio 1832 per perorare la realizzazione, a Berlino, di un museo di cere anatomiche ispirato a quello fiorentino della Specola: «Già venti e più anni fa viveva a Jena un docente giovane e operoso, attraverso il quale speravamo di realizzare quel desiderio, adoperandosi egli di propria iniziativa e senza evidente incoraggiamento a rappresentare in cera colorata, con la più grande precisione, curiosità particolarmente patologiche, in special modo casi di sifilide»¹⁷. «Curiosità particolarmente patologiche», o in altri termini: *moulages*. Il termine deriva da *mouler*, che significa «fare il calco», «prendere l'impronta»: i *moulages* sono quindi innanzitutto dei calchi, e già questo li distingue dalle cere anatomiche settecentesche, che per lo più venivano modellate a mano libera. A emergere in primo piano è la *meccanicità* del procedimento. I *moulages*, però, hanno altre due caratteristiche fondamentali:

riproducono parti del corpo, e mai corpi interi; e queste parti sono affette da patologie.

Ma a cambiare non è solo il «che cosa viene raffigurato», ma anche il «come lo si guarda»: se prima lo sguardo veniva irresistibilmente attratto sottopelle, ora indugia *a fior di pelle*, fermandosi e soffermandosi sulla superficie cutanea. A essere esposto e osservato non è più il funzionamento normale di un corpo ideale, bensì la degenerazione, non più la forma, bensì il suo disfacimento – la *deformazione*, la deformità, la difformità. Non parlando di corpi ideali, i *moulages* non parlano nemmeno di corpi anonimi: a ragione li si è definiti «plastiche immagini mnestiche»¹⁸, artefatti tridimensionali che parlano della vita di singoli individui, di casi specifici, non solo «della» malattia, ma della malattia e della sofferenza *di questa persona qui, di quest'uomo qui*.

Resta da prendere in considerazione un ultimo punto, non meno importante: i *moulages* ottocenteschi rinviano spesso a una deformità non soltanto fisica, ma anche morale. Quel che si osservava a livello cutaneo veniva considerato come manifestazione esterna di un male interiore di natura morale: malattie veneree come la sifilide erano considerate frutto di una colpa. Il paziente vedeva stigmatizzata la propria condotta: il greco *stygma* indica infatti la «macchia», il «marchio», il «segno» e il «tatuaggio». Il malato era tale perché si era *macchiato* di una colpa. La macchia esteriore rinvia a quella interiore, e l'ambivalenza del termine «macchia» risuona negli usi del linguaggio comune: «uomo senza macchia», «macchiarsi di un delitto», «una vita senza macchie» e «immacolato» sono tutte espressioni che operano una metaforizzazione, una traslazione del senso dall'ambito fisico a quello morale. E ciò non vale solo per l'italiano «macchia», ma anche per il tedesco *Flecke* («einen Flecken auf der Weste haben», avere una macchia sul proprio onore), per il francese *tache* (assimilato sin dal Cinquecento a *souillure*, «lordura morale», e applicato anche al campo religioso per designare l'impurità, poi addirittura il peccato, fino all'equivalenza fra *tache originelle* e *péché originel*) e per l'inglese *spot* («there is no spot on his character»). È anche a questi modi di dire che l'ormai superata pratica dei *moulages* ha dato, per più di un secolo, espressione iconica.

¹ Questa citazione e le seguenti sono tratte da J. W. Goethe, *Gli anni di viaggio di Wilhelm Meister, o I rinuncianti* (1829), a cura di R. Copioli, Milano, Medusa 2005, pp. 311-318. La traduzione è stata modificata ogni qual volta lo si è ritenuto opportuno.

² Leonardo da Vinci, *Proemio della Anatomia*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di A. Mari- noni, Milano, Rizzoli 2005, pp. 150-51, qui p. 151.

³ F. Fontana, *Carteggio con Leopoldo Marc'Antonio Caldani, 1758-1794*, a cura di R. G. Mazzolini e G. Ongaro, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche 1980, p. 366. Sull'organizzazione del lavoro alla Specola e sul ruolo svolto da Fontana si veda R. G. Mazzolini, *Plastic anatomies and artificial dissections*, in S. De Chadarevian, N. Hopwood (a cura di), *Models. The third dimension of science*, Stanford, Stanford University Press 2004, pp. 43-70.

⁴ Per un approfondimento di questo punto si vedano L. Musajo Somma, *In cera. Anatomia e medicina nel XVIII secolo*, presentazione di D. Lippi, Progedit, Bari 2007, pp. 9-13, e L. Belloni, *Anatomia plastica. Ein Kapitel aus der Medizingeschichte*, «Ciba Symposium» 7, Heft 5 (dicembre 1959), pp. 229-33; 8, Heft 2 (giugno 1960), pp. 84-87; 8, Heft 3 (agosto 1960), pp. 129-31.

⁵ G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* (1824), in Id., *Operette morali*, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici ed E. Trevi, Roma, Newton & Compton 1997, pp. 552-55, qui p. 552. Interessante notare come Leopardi e Goethe riflettano su temi simili negli stessi anni: il *Dialogo*, infatti, è del 1824, mentre la prima edizione degli *Anni di viaggio* risale al 1821.

⁶ D. Diderot, *Saggi sulla pittura* (1765), in Id., *Sulla pittura*, a cura di M. Modica, Palermo, Aesthetica 2004, pp. 37-98, qui p. 41.

⁷ P. Valéry, *L'idea fissa o due uomini al mare* (1933), trad. it. e cura di V. Magrelli, Roma-Napoli, Theoria 1985, p. 60.

⁸ G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), trad. it. di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli 2005, p. 17.

⁹ D. Anzieu, *L'io pelle* (1985), a cura di A. Verdolin, introd. di R. Tagliacozzo, Roma, Borla 2005.

¹⁰ J.-L. Nancy, *Corpus* (1992), a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio 2001, p. 29.

¹¹ J. W. Goethe, *Anatomia plastica* (1832), in Id., *Gli scritti scientifici*, 10 voll., Bologna, Il Capitello del Sole 1996, vol. 2: «Morfologia II. Zoologia», trad. it. di C. Mainoldi e A. Pinotti, a cura di E. Ferrario, pp. 286-92, qui p. 287 (con modifiche).

¹² Sul rapporto tra arte e ceroplastica con particolare riferimento alle veneri anatomiche settecentesche si veda R. Ballestrero, *Anatomical models and wax Venuses: art masterpieces or scientific craft works?*, «Journal of anatomy» 216 (2010), pp. 223-34.

¹³ Francesco Paolo de Ceglia, nel suo saggio *I putridi, la sventrata, lo scuoiato. Immagini del corpo nella ceroplastica fiorentina del XVIII secolo* («Journal of science communication» 4, 3, settembre 2005, pp. 1-7), ha significativamente richiamato l'attenzione sull'analogia tra la Venere de' Medici e l'effigie funebre della Beata Ludovica Albertoni realizzata da Bernini.

¹⁴ Cfr. T. Schnalke, *Vom Modell zur Moulage. Der neue Blick auf den menschlichen Körper am Beispiel des medizinischen Wachsbildes*, in G. Dürbeck et al. (a cura di), *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden, Verlag der Kunst 2001, pp. 55-69.

¹⁵ Ivi, p. 62.

¹⁶ Ivi, pp. 58-59.

¹⁷ J. W. Goethe, *Anatomia plastica*, cit., p. 292.

¹⁸ S. Ude-Koeller, *Vorwort* a S. Ude-Koeller, T. Fuchs, E. Böhme, *Wachs-Bild-Körper. Moulagen in der Medizin*, Göttingen, Universitätsverlag Göttingen 2007, pp. 1-2, qui p. 1.

Etica dell'informe. Immaginazione, sublime e moralità nell'estetica kantiana

di Serena Feloj

Nella filosofia kantiana il concetto di forma svolge, come è noto, una funzione essenziale. Nell'*Analitica dei principi* Kant definisce la forma come «determinazione» della materia; la forma essenziale di un oggetto è dunque il modo in cui gli *essentialia* materiali sono congiunti ¹.

Nella *Critica della ragione pratica*, la nozione di forma assume un significato del tutto differente. La forma della legge morale è ciò che rimane quando da una legge «si stacca tutta la materia, ossia ogni oggetto della volontà (come motivo determinante)» ². Il formalismo della legge morale impedisce, come è noto, la presenza di elementi empirici.

Nella *Critica del Giudizio* la concezione kantiana di forma diviene, se possibile, ancora più complessa. Rispondendo al tema della *Anwendung*, ossia dell'applicazione della morale al mondo empirico, la nozione kantiana di forma mantiene elementi che la caratterizzano sia nel giudizio logico sia nel giudizio morale. Per questo motivo però, soltanto nella terza Critica è possibile, a mio avviso, parlare a pieno titolo di *etica della forma*. In questo testo, il termine forma indica sia la modalità con cui gli elementi materiali di un fenomeno sono congiunti, secondo la definizione data nell'*Estetica trascendentale*, sia ciò che rimane quando ogni attrattiva sensibile è eliminata. Si pensi al giudizio sul bello che considera unicamente la forma dell'oggetto: le attrattive per i sensi, come, ad esempio, i colori non rientrano nel giudizio di gusto ³.

In questo scritto vorrei, tuttavia, mostrare la peculiarità del giudizio estetico, che consiste nella possibilità di essere formulato anche in *assenza* di forma; proprio nell'assenza di forma, inoltre, il giudizio estetico permette un riferimento diretto alla moralità. Il piacere estetico, scrive Kant

designa [...] anche una finalità del soggetto riguardo agli oggetti, secondo la loro forma, anzi addirittura secondo la loro assenza di forma, in virtù del concetto di libertà; e pertanto accade che il giudizio estetico non viene riferito solo, come giudizio di gusto, al bello, ma anche come giudizio originato da un sentimento dello spirito, al sublime ⁴.

Il sentimento del sublime propone allora un giudizio formulato in assenza della forma oggettuale. Con il termine forma anche in questo caso si intendono i due significati che ho precedentemente esposto.

Da una parte, nel sentimento del sublime vi è un'assenza della forma del fenomeno empirico, poiché la natura viene considerata nei suoi aspetti «più caotici e bizzarri», in cui non c'è alcuna connessione tra gli elementi materiali. Dall'altra, il sentimento del sublime risponde allo stesso formalismo che caratterizza il sentimento morale. Il sublime è un sentimento del tutto soggettivo e non designa una qualità dell'oggetto. Inoltre, non soltanto prevede una totale assenza di attrattive sensibili, ma scaturisce da un movimento contrario ai sensi: il sublime nasce, infatti, dalla contemplazione di quei fenomeni naturali di fronte ai quali il soggetto è, in un primo momento, respinto. L'assenza, dunque, non è soltanto dell'oggetto, ma anche del piacere dei sensi.

Ciò che vorrei mostrare ora è come l'assenza di forma possa presentare un rimando alla moralità e costituire un'*etica dell'informe*. Per fare ciò porrò il sentimento del sublime a confronto con la teoria kantiana del simbolo e proporrò la tesi che il movimento dell'immaginazione nell'*Analitica del sublime* non ritrovi in alcun fenomeno empirico un simbolo di moralità, realizzando, per questo, una relazione diretta tra estetica e morale.

La mia analisi di un'*etica dell'informe* verrà articolata secondo tre punti: per prima cosa considererò il ruolo dell'immaginazione nella relazione tra etica e forma; in secondo luogo, esaminerò il rapporto tra l'attività dell'immaginazione e il sentimento del sublime e, infine, proporrò una lettura del sublime in relazione alla teoria kantiana del simbolo.

1. *L'immaginazione tra etica e forma*

Come è noto, il legame tra natura empirica e soprasensibile razionale è realizzato dal giudizio di gusto nella teoria delle idee estetiche, mediante il concetto di simbolo. Il legame tra sensibile e soprasensibile è dunque realizzato grazie all'attività simbolica dell'immaginazione.

Nell'*Analitica del sublime*, la presenza della moralità non mostra, ad un primo livello di lettura, alcuna difficoltà. Il sublime, infatti, è un sentimento estetico che tradizionalmente nasce in ambito morale e che lo stesso Kant identifica con il rispetto per la legge pratica. Il legame tra sublime e moralità risulta però problematico se si prende in considerazione l'immaginazione e se ci si chiede se l'attività di questa capacità soggettiva possa essere considerata di natura simbolica⁵.

Nell'*Analitica del sublime*, mediante la capacità immaginativa «non viene rappresentata, nella natura, alcuna forma particolare, ma viene solo sviluppato un uso finalistico che l'immaginazione fa della propria rappresentazione»⁶. L'immaginazione dunque ha il compito di apprendere la molteplicità empirica che, in assenza della regolarità intellettuale, risulta infinita e infinitamente varia, e di comprendere la molteplicità appresa in relazione a un'idea della ragione. La capacità immaginativa naturalmente fallisce nel proprio compito di dare una comprensione

dell'infinito molteplice empirico e il sublime «in quanto emozione, pare tenere impegnata l'immaginazione non in un gioco, ma in qualcosa di serio»⁷. Nel suo fallimento, tuttavia, l'immaginazione si estende oltre il proprio limite, ossia oltre l'esperienza sensibile, fino a far intuire al soggetto la propria destinazione morale.

Il rimando alla moralità nel sentimento del sublime avviene dunque in un'intuizione, esclusivamente mediante il movimento dell'immaginazione e in assenza di una rappresentazione oggettuale da parte di essa. In assenza, cioè, di una forma empirica.

2. *Immaginazione e sentimento del sublime*

Affermare che nell'*Analitica del sublime* il rimando alla moralità avviene attraverso un'intuizione, che ha origine nel movimento stesso dell'immaginazione, comporta due conseguenze: da una parte, mette in luce la natura indefinita del legame tra sublime e moralità, che soltanto con difficoltà potrà essere fatto oggetto di descrizione teorica. D'altra parte, svela che il rimando alla moralità da parte del sentimento del sublime non richiede la mediazione della forma di un oggetto. L'intuizione della destinazione morale dell'uomo avviene, piuttosto, senza alcuna mediazione e si tratta, secondo l'interpretazione di Christine Pries, di un «passaggio senza ponti», realizzato dal movimento di apprensione e comprensione dell'immaginazione. Si giustifica, così, l'importanza di uno studio della capacità immaginativa per la comprensione del rapporto tra sublime e moralità.

Nel tentativo di realizzare la comprensione estetica, l'immaginazione è chiamata a raccogliere in un unico istante il molteplice appreso. Essa si impegna, così, in un movimento di regresso temporale: dopo aver compiuto l'apprensione secondo la successione del tempo, tenta di portare la molteplicità dei fenomeni naturali allo stesso momento del tempo, poiché, qualora la comprensione razionale avvenisse, scaturirebbe da una rappresentazione istantanea della varietà empirica⁸.

Kant si trova dunque a descrivere l'impossibilità dell'immaginazione nel misurarsi con la ragione e, insieme, la sua infinita potenza⁹. L'esperienza del sublime viene, infatti, restituita nella sua interezza soltanto se si considera, a fianco della sconfitta dell'immaginazione, la sua estensione¹⁰, che permette al soggetto di divenire consapevole della propria moralità e di pensare il soprasensibile, benché certamente non riesca a dare un'immagine di esso.

Mi chiedo, tuttavia, se il movimento regressivo dell'immaginazione, che non raggiunge alcuna realizzazione di una rappresentazione, possa essere di natura sintetica. Se il regresso dell'immaginazione fosse definibile come sintesi, il giudizio sul sublime sarebbe infatti da collocare, come afferma Makkreel, nella sfera precognitiva, in relazione a un tipo di conoscenza inferiore a quella concettuale¹¹.

La possibilità che l'attività dell'immaginazione abbia o meno natura

sintetica dipende, senz'altro, dall'assenza di forma, che permette di pensare, anche se non di comprendere, l'infinito e di intuire la moralità. A questo proposito Kant scrive:

il bello della natura concerne la forma dell'oggetto, la quale consiste nella limitazione; il sublime, invece, dev'essere ritrovato anche in un oggetto informe, in quanto *in* esso, o occasionata da esso, ci si rappresenti un'*illimitatezza* (*Unbegrenztheit*) e la si pensi poi però come totalità¹².

L'immaginazione si muove, dunque, tra l'apprensione dell'infinitamente grande e la comprensione della sua totalità; la sua attività è l'espressione del rapporto tra la *Zusammenfassung* (comprensione) estetica¹³ e il regresso temporale. In questa dinamica, si può parlare di sintesi?

Certamente il processo di sintesi descritto nella *Critica della ragion pura*¹⁴ non prevede alcuno squilibrio tra i movimenti conoscitivi, come accade, invece, nel giudizio sul sublime¹⁵. Bisogna riconoscere, inoltre, che, come ricorda Makkreel¹⁶, nel descrivere la comprensione estetica Kant non fa mai riferimento a elementi sintetici.

Sembra, dunque, difficile definire la funzione affidata all'immaginazione nell'*Analitica del sublime* come una funzione sintetica. Sostenere l'assenza di un processo sintetico, in assenza di forma, significa riconoscere che il sentimento del sublime non ha nulla a che fare con la conoscenza, differentemente dal bello¹⁷. Il sublime, quindi, permette soltanto di *pensare* l'oggetto del giudizio a cui dà origine e l'attività dell'immaginazione, non essendo in grado di dare una rappresentazione della totalità, ne fornisce però un'intuizione.

Il movimento dell'immaginazione che Kant descrive nel § 27 della *Critica del Giudizio* non può essere certamente considerato una sintesi, ma è, piuttosto, una «descrizione», un'intuizione. Questa particolare attività non sintetica dell'immaginazione è ciò che permette un'intuizione della moralità e fa sì che l'informe possa avere una natura morale. Secondo l'interpretazione di Paul de Man l'attività dell'immaginazione nel sentimento del sublime presenta una disarticolazione della natura nella pura materialità di ciò che si vede e un'assenza di unità, ma non riconosce l'unità indeterminata data dalla comprensione estetica¹⁸. Ciò che appare alla vista e che è compreso in un istante non è una mera intuizione empirica, ma rimanda direttamente e senza mediazioni alla moralità¹⁹.

3. Simbolo e sublime

Il rimando alla moralità fa sì che l'attività dell'immaginazione descritta nell'*Analitica del sublime* risulti del tutto simile a quella esposta nella teoria delle idee estetiche. Nell'idea estetica, infatti, l'immaginazione è chiamata, come nel sublime, a rappresentare qualcosa di inespugnabile e di ideale²⁰. Sublime e idea estetica si configurano, dunque,

come due particolari intuizioni dell'immaginazione, che si riferiscono al soprasensibile morale e alla ragione, realizzando sia un'estensione dell'immaginazione oltre i propri limiti, sia un confronto tra sensibile e intelligibile.

Sublime e idee estetiche si distinguono, tuttavia, per la loro relazione con la forma: il sentimento del sublime, infatti, scaturisce in assenza di forma²¹, l'idea estetica, invece, si esprime proprio attraverso la forma artistica. Nella teoria delle idee estetiche l'immaginazione sembra che «dia molto da pensare», ossia produca una rappresentazione che, a partire dalle intuizioni, dà luogo alle idee, per le quali però non trova un concetto adeguato²². Nel caso del sublime, invece, l'immaginazione non è in grado di afferrare nella forma dell'apprensione una totalità che, se compresa, soddisfa la ragione. Ciò, a mio avviso, determina una differente relazione con la moralità. Come ho mostrato, l'informe permette un riferimento immediato al soprasensibile razionale; attraverso l'idea estetica, al contrario, l'immaginazione indica nel bello un medio per poter raggiungere la moralità e istituisce un legame di tipo simbolico. Se, da una parte, sembra esserci un unico e comune processo immaginativo di intuizione delle idee della ragione²³, d'altra parte non mi sembra che la teoria del simbolo possa stare alla base di tutti i processi immaginativi che permettono l'accesso alla moralità.

Alcuni autori, soprattutto recentemente, hanno proposto interessanti letture del sublime come simbolo di moralità; quando Kant scrive che il bello è simbolo di moralità intenderebbe, quindi, riferirsi non solo al giudizio di gusto, ma a entrambe le modalità con cui si manifesta il giudizio estetico²⁴. In particolare, Park sostiene che una lettura del sublime come simbolo di moralità è, oltre che più plausibile, più funzionale per risolvere il problema dell'applicazione della morale nel mondo empirico²⁵. Questi studiosi identificano così il sentimento del sublime con il simbolo di moralità.

Questo tipo di interpretazione mi sembra molto affascinante e, forse, in parte condivisibile; tuttavia, nel testo kantiano non si trovano molti elementi a supporto di questa teoria e il rischio di intendere il simbolo secondo una concezione differente da quella kantiana è molto alto.

Kant, infatti, dà una definizione molto precisa, quasi ristretta, di ciò che egli intende con il termine simbolo. Simbolo per Kant è una mera analogia, che coinvolge sia l'oggetto fenomenico, sia il processo schematico che ne permette la comprensione²⁶. Nelle idee estetiche è, dunque, possibile istituire un'analogia con la moralità: il processo seguito dall'immaginazione, che tenta di trovare un oggetto adeguato per esprimere l'idea, è del tutto simile a quello seguito nel giudizio morale. L'idea estetica, inoltre, si esprime, attraverso la forma bella, in un oggetto empirico, che assume così un valore simbolico e diviene medio tra natura e libertà.

Nell'*Analitica del sublime*, invece, il movimento dell'immaginazione

è differente: il movimento di regresso che caratterizza l'attività dell'immaginazione impedisce l'identificarsi con una sintesi e la conclusione in una rappresentazione, sensibile o ideale, non è raggiungibile. La principale differenza tra il § 59 e l'*Analitica del sublime* consiste allora nella funzione svolta dal principio di finalità, applicato all'oggetto di natura in un caso, del tutto soggettivo nell'altro caso ²⁷.

La distanza tra il sublime e le idee estetiche è segnata, oltre che dall'assenza della forma, anche dall'assenza del concetto. Nella teoria delle idee estetiche, infatti, è dato un concetto indeterminato del sopra-sensibile, che l'immaginazione tenta di esprimere attraverso una rappresentazione. Nella teoria del sublime, invece, è dato il molteplice, nella sua infinita grandezza e potenza; nessun concetto è adeguato alla sua comprensione e l'immaginazione si relaziona con l'idea razionale della totalità. Il sublime si muove, dunque, esclusivamente nella dimensione del non concettuale.

La natura non sintetica e non concettuale dell'attività immaginativa e l'assenza di forma motivano il discostarsi del sentimento del sublime dalla teoria delle idee estetiche e dalla teoria del simbolo. La rappresentazione simbolica, infatti, si realizza in quanto un oggetto rimanda, per analogia, alla moralità:

il gusto rende per così dire possibile, senza un salto troppo violento, il passaggio dall'attrattiva dei sensi all'interesse morale come abito [...] e insegna a trovare un libero compiacimento perfino per oggetti dei sensi anche senza attrattiva sensibile ²⁸.

Quando Kant scrive che l'analogia coinvolge anche «oggetti dei sensi senza attrattiva sensibile» sembra riferirsi al sublime. È chiaro, tuttavia, che il giudizio sul sublime si riferisce unicamente allo stato d'animo del soggetto e non indica un oggetto; perciò, la descrizione della rappresentazione simbolica non può includere, senza evidenti problematiche, il sentimento del sublime.

Il fatto che il sublime non possa essere considerato simbolo di moralità, non indebolisce certamente il suo legame con la filosofia pratica. Affermare che il sentimento del sublime rimanda, per analogia, alla moralità potrebbe, infatti, essere persino riduttivo, poiché questo sentimento rivela un legame più profondo, di natura essenziale, con la moralità.

Nelle prime righe del § 27 dell'*Analitica del sublime*, infatti, Kant scrive che il sentimento del sublime è il rispetto morale, non afferma soltanto che ne è una rappresentazione. L'assenza della forma risulta quindi fondamentale per il legame tra sublime e moralità. L'attività dell'immaginazione nella teoria del sublime è così connessa con la disposizione morale,

in quanto essa si fonda sul sentimento di una destinazione dell'animo stesso

[...], cioè sul sentimento morale, in considerazione del quale la rappresentazione dell'oggetto viene valutata come soggettivamente finalistica. In effetti, un sentimento per il sublime della natura non si lascia affatto pensare senza collegarvi una disposizione dell'animo che è simile alla disposizione della morale²⁹.

L'assenza di forma motiva, dunque, lo stretto legame tra il sentimento del sublime e la moralità, così che è possibile affermare la presenza, nell'estetica di Kant, di un'*etica dell'informe*.

¹ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 3-4, hrsg. von der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, Reimer 1911, B34 | A20 [trad. it. a cura di G. Colli, *Critica della ragione pura*, Milano, Adelphi 1976, p. 338]. D'ora in poi: KrV.

² I. Kant, *Kritik der praktischen Vernunft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hrsg. von der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, Reimer 1913, p. 27 [trad. it. a cura di P. Chiodi, *Critica della ragion pratica*, in I. Kant, *Critica della ragion pratica e altri scritti morali*, Torino, UTET 2006, p. 163].

³ I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 5, hrsg. von der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, Reimer 1913, p. 225 [trad. it. a cura di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Milano, Rizzoli 1995, p. 207]. D'ora in poi: KU.

⁴ KU, p. 192 [p. 127].

⁵ Cfr. R. A. Makkreel, *Imagination and Interpretation. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment*, Chicago, University of Chicago Press 1995; R. Clewis, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press 2009; C. Pries, *Übergänge ohne Brücken: Kants Erhabene zwischen Kritik und Metaphysik*, Berlin, Akademie Verlag 1995; K. Hyun Park, *Kant über das Erhabene. Rekonstruktion und Weiterführung der kritischen Theorie des Erhabenen Kants*, Bonn, Königshausen & Neumann 2009.

⁶ KU, p. 247 [p. 263].

⁷ KU, p. 244 [p. 259].

⁸ L. Scaravelli, *Scritti kantiani*, Firenze, La Nuova Italia 1973, p. 462.

⁹ KU, p. 257 [p. 291].

¹⁰ C. La Rocca, *Strutture kantiane*, Pisa, ETS 1990, p. 169.

¹¹ R. A. Makkreel, *Imagination and Interpretation in Kant*, cit., pp. 49-50.

¹² KU, p. 244 [pp. 257-59].

¹³ Cfr. la *Reflexion* 5661, AA 18 : 320.

¹⁴ KrV, A78 [p. 162]; KrV, B 103|A 77 [p. 131].

¹⁵ Cfr. L. Scaravelli, *Scritti kantiani*, cit., p. 464; S. Maruccci, *Intelletto e «intellettualismo» nell'estetica di Kant*, Ravenna, Longo 1976, p. 90; C. La Rocca, *Strutture kantiane*, cit., pp. 163-64.

¹⁶ R. A. Makkreel, *Imagination and Interpretation in Kant*, cit., p. 48.

¹⁷ Differentemente dal sublime, il giudizio di gusto viene formulato a partire da un'immagine ben definita dell'oggetto e, quindi, la forma, sebbene rimanga indeterminata, non è affatto indifferente; per questo motivo, Kant afferma, mostrando l'universalità del giudizio estetico, che il giudizio di gusto è un giudizio di «conoscenza in generale» (KU, p. 290 [p. 383]).

¹⁸ P. de Man, *Phenomenality and Materiality in Kant*, in G. Shapiro - A. Sica (eds.), *Hermeneutics: Questions and Prospects*, Amherst, University of Massachusetts Press 1984, p. 143.

¹⁹ Cfr. R. A. Makkreel, *Imagination and Interpretation in Kant*, cit., pp. 75-77.

²⁰ E. Franzini, *Schema, simbolo e sentimento del sublime*, "Rivista di estetica", XXXVII/4, 1997, p. 81.

²¹ KU, p. 245 [p. 259].

²² C. La Rocca, *Soggetto e mondo. Studi su Kant*, Genova, Marsilio 2003, pp. 257-58.

²³ Cfr. S. Borutti, *Immaginazione e pensiero del limite. Darstellung e Einstimmung in Kant e Wittgenstein*, "Paradigmi", 3, 2009, p. 106.

²⁴ Cfr. R. Clewis, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, cit., p. 135.

²⁵ K. H. Park, *Kant über das Erhabene*, cit., pp. 175 e 193.

²⁶ Cfr. I. Kant, *Preischriften der Fortschritte der Metaphysik*, in *Kants Gesammelte Schriften*, Bd. 20, hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, De Gruyter 1942, p. 280.

²⁷ Cfr. la *Reflexion* 992, AA 15 : 437.

²⁸ KU, p. 354 [p. 551].

²⁹ KU, p. 269 [p. 323].

La forma del "Denkraum": tecnica e rappresentazione nella conferenza di Kreuzlingen

di Clio Nicastro

Forma e contenuto sono concetti troppo astratti per spiegare il dualismo nell'opera d'arte: bisognerebbe definirli come qualità e organismo vi-vente [mimica momentanea ed energetica potenziale, lettura di Hirth; epigenetiche Energieformen, 2.III.98], soggetto e predicato.

La particolarità del processo artistico è che il predicato si manifesta contemporaneamente al soggetto. Quanto più essa è debole, tanto più forte sarà il soggetto [ciroscritto] [[aggiunta del 1895 ca. ?]]. Se prevale l'interesse per il soggetto, sopraggiunge il declino.

Aby Warburg, *Frammenti sull'espressione*

Il problema della forma senza dubbio costituisce centro e periferia della riflessione di Aby Warburg, si tratta di scegliere lo strato morfologico dal quale accedere all'interno del suo multiforme impianto teorico; basti pensare soltanto ai due estremi biografici, al suo esordio con le tesi su *La nascita di Venere* e *La primavera* di Botticelli (la dissertazione del 1893) e alla celebre e monumentale fatica dell'*Atlante Mnemosyne* al quale lo studioso amburghese si dedicò fino alla fine dei suoi giorni. È però possibile rintracciare un periodo nella vita di Warburg in cui la questione della forma viene con veemenza sbalzata in primo piano e pervade l'intero campo d'indagine: essa infatti diviene al contempo oggetto, metodo d'analisi e dolorosa condizione esistenziale. Mi riferisco in particolare alla famosa conferenza di Kreuzlingen, *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo-Indianer in Neu-Mexico und Arizona* dell'aprile del 1923 (pubblicata postuma con il titolo *Schlangenritual. Ein Reisebericht*) che Warburg tiene durante il suo ricovero a Bellevue, la clinica allora diretta da Ludwig Binswanger. Lo scoppio della prima guerra mondiale ha effetti deleteri sia sulla sua stabilità psicologica che sulla sua sensibilità di storico formatosi sul confronto tra Nietzsche, Burckhardt, Lamprecht e Usener; inoltre si amplifica la paura verso gli episodi di antisemitismo sempre più frequenti in Europa. Alla dolorosa esperienza personale si aggiunge la sconfitta di una

certa concezione ottimistica di progresso tecnico e del relativo modello storiografico fino ad allora considerato vincente. I suoi presentimenti da «sismografo della storia» sembrano così confermati e il caos prende il sopravvento sui tentativi di organizzare armonicamente i variegati livelli che compongono il reale. Le questioni della composizione e dello spazio giocano infatti un ruolo fondamentale per Warburg anche nella vita quotidiana in cui l'ordine e il senso della disposizione sulla scrivania dei numerosissimi ritagli di giornale, raccolti nel tentativo di ricostruire le ragioni della Guerra mondiale, assumono la stessa rilevanza delle connessioni simboliche nella pittura rinascimentale o della posizione delle costellazioni e dei pianeti ¹: «In quale [connessione] sta la vita del tempo con le forme fenomeniche dell'uomo rappresentate nell'arte e con la concezione della vita del singolo?» ².

Il nesso che indubbiamente fa in questo senso da sfondo all'intero impianto teorico warburghiano è innanzitutto quello tra teoria e prassi, tra esperienza e ricerca teorica, al fine di mostrare la loro complanarità e scongiurare l'esistenza di una gerarchia qualitativa, ma proprio per questo mantenendone le rispettive funzioni e caratteristiche differenti. In Warburg ciò significa primariamente pensare al metodo in stretta e imprescindibile relazione all'oggetto di indagine, alternando lo studio in biblioteca alla ricerca sul campo e reinvestendo nella stessa pratica i risultati della ricerca teorica. Si pensi per esempio alla costruzione senza fine di un sistema di catalogazione bibliografica estraneo alla dicotomia tra astrazione e conoscenza sensibile/percettiva, in cui le questioni proprie delle diverse discipline si toccano e si interrogano a vicenda secondo la "legge del buon vicinato". Ancora una volta si profila un riflesso sul sapere secondo coordinate di orientamento spazio-temporali specificamente umane.

Se torniamo al periodo trascorso a Bellevue (1921-1924) e seguiamo i lavori preparatori alla stesura della conferenza sul *Rituale del serpente* ³ è proprio l'intreccio tra i due concetti di forma e orientamento che dobbiamo prendere in considerazione, in stretta correlazione al dialogo tra teoria, prassi e dimensione esistenziale. Come accennato, dunque, dopo vari tentativi fallimentari in altre strutture psichiatriche, Ludwig Binswanger prende definitivamente in cura Warburg, in seguito all'ultima violenta crisi in cui minaccia di uccidere i familiari con una rivoltella. Le diagnosi di schizofrenia e sindrome maniaco-depressiva sembrano irrimediabilmente segnare la fine del lavoro dello studioso amburghese, nonché l'impossibilità di tornare alla normale vita quotidiana. Inaspettatamente, Warburg riesce progressivamente nel corso della terapia a ristabilire i rapporti con la famiglia e con alcuni colleghi, primo tra tutti Fritz Saxl, sostegno fondamentale nella preparazione della conferenza. Un percorso di ri-orientamento nel mondo fondato sulla distanza. Distanza temporale, spaziale e metaforica. Quando Binswanger incita Warburg a rimettersi a lavoro e a parlare pubblicamente davanti a me-

dici e pazienti di Bellevue per dimostrare la sua guarigione, lo studioso sceglie di dedicarsi ai materiali raccolti ventisette anni prima, durante la permanenza nei villaggi degli indiani Hopi. Giunto in America nel 1896 in occasione del matrimonio del fratello, decide subito di inoltrarsi nelle terre selvagge dell'Arizona e del New Mexico stanco, come lui stesso dichiara ⁴, dello sterile formalismo estetizzante del mondo occidentale che ha occultato la vera natura dell'arte. Essa è infatti necessità biologica specificatamente umana in grado di dare forma ed espressione alla vitalità dell'uomo e al suo sviluppo storico. Le immagini non hanno dunque primariamente un valore estetico-formale, o meglio, questo è intrinsecamente legato alla loro capacità di trasportare, condensare e trasmettere il processo di sviluppo/spostamento nel tempo e nello spazio: quella che Warburg teorizza come immagine-engramma, polo energetico all'interno del quale pulsa incessantemente la conflittualità umana tra energie primitive e caotiche e capacità razionale di ordinare il mondo. L'immagine-engramma (fulcro dell'Atlante Mnemosyne) racchiude al suo interno contemporaneamente processo e risultato, poiché non segue una logica temporale lineare, progressiva e ininterrotta, ma conosce fasi di inversione, ritorni indietro, arresti e accelerazioni. Nel materiale preparatorio allo *Schlangenritual*, Warburg prende in prestito dal testo del 1897, *L'évolution regressive en biologie et en sociologie* di Demoor, Massart e Vandervelde, proprio il concetto di "evoluzione regressiva" ⁵, che in effetti sembra essere il paradigma sotteso all'oscillazione tra *Nachleben* e *Pathosformel*, così come alla logica interna al "Denkraum" ⁶, in cui la conquista dell'avvedutezza (*Besonnenheit*) è sempre soggetta a «divenire e scomparsa». Essa, come lo stesso termine tedesco rivela nell'ambiguità tra l'illuminare e l'essere accecati dal bagliore repentino del rischiaramento, si configura come passaggio di un processo evolutivo che contempla la regressione, in alcuni casi necessaria allo stesso progredire in avanti. Gli strati morfologici si trovano così in un rapporto di scambio aperto e mai definitivo. Si pensi per esempio al movimento dei capelli e della veste nella venere del Botticelli che nonostante abbia perso la sua valenza originaria, è lontano dall'essere puro ornamento o pedissequa e anacronistica riproposizione dell'antico ⁷.

Poiché la dialettica di quello che Warburg definisce come spazio proprio del pensiero, *Denkraum*, non è la semplice armonizzazione tra i due poli costituiti dalle energie primitive e dall'ordine razionale, ma una lotta costante per aprire il giusto varco, la giusta distanza tra soggetto e oggetto, lo studioso amburghese vuole provare a fare esperienza diretta di questo meccanismo. Gli Indiani del New Mexico si trovano in una condizione in questo senso peculiare, non vivono più nella dimensione primitiva di *Greif-Menschen*, all'interno della quale l'oggetto è completamente fagocitato dal e al presente, ma non sono neppure totalmente immersi nella tecnica come l'uomo occidentale che sa progettare il futuro e fare previsioni sui possibili risultati. Dunque,

proprio perché vivono in questa dimensione intermedia tra Greif- e Begriffsmenschen (tra prendere e il comprendere), i loro prodotti artistici e artigianali, i riti e le danze sono il materiale più appropriato per tentare di indagare l'origine della relazione tra pensiero religioso, magico e scientifico. Senza volere con ciò cadere in ricostruzioni filologiche azzardate sulla malattia di Warburg, è ad ogni modo interessante come la scelta del soggetto per la conferenza di Kreuzlingen abbia per oggetto, metodo e obiettivo la relazione tra forma e distanza. È in questo periodo che in maniera particolare Warburg tenta di esplicitare la dialettica interna al Denkraum, che in quanto spazio del simbolo, secondo una concezione legata all'*Einfühlung* di Friedrich Theodor Vischer ⁸, è terreno di lotta tra appropriazione e presa di distanza. Tra oggettivazione di elementi fobici (come nella famosa danza Hopi del rituale serpente) e conoscenza del sé, «poiché l'animale ricorda solo le cose con le quali è avvenuta una collisione» ⁹.

La categoria originaria della forma di pensiero causale è la maternità (parto). Questa relazione fondata sulla separazione mostra l'enigma del legame materiale tangibile radicato nell'incomprensibile catastrofe del distacco di un essere vivente dall'altro. Lo spazio del pensiero astratto (Denkraum) che si apre tra soggetto e oggetto si fonda sull'esperienza del taglio del cordone ombelicale ¹⁰.

Nella conferenza di Kreuzlingen per la prima volta in maniera esplicita il pensiero primitivo non è considerato come stadio arretrato e superato, ma come fondamentale parte integrante di un processo di orientamento nel mondo che presuppone per sua stessa natura un traumatico distacco; proprio per questo esso necessita di essere colmato con la ricerca di una prospettiva di volta in volta modulata sull'oggetto. Ecco in che senso l'immagine ha un imprescindibile fondamento biologico intrinseco alla stessa condizione umana, che al contempo si fonda sulla distanza e mira al suo stesso recupero per scongiurare i due rischi opposti di assimilazione ed estraneazione tra soggetto e oggetto. Nonostante Warburg sia contrario alla pubblicazione degli atti della conferenza del 1923, temendo forse, soprattutto nella conclusione, di essersi allontanato troppo dallo spazio dell'avvedutezza (*Besonnenheit*), le considerazioni warburghiane sulla tecnica sono distanti da posizioni meramente conservatrici. Una prova tangibile è costituita dal folto numero di diapositive, correlato indispensabile alle parole di Warburg, che lo studioso ha scattato durante la permanenza nei villaggi Pueblo e che rappresentano il fulcro della conferenza di Kreuzlingen. Un anno dopo il suo ritorno dall'America, nel 1897, presenta tre volte il suo lavoro, prima ad Amburgo e poi a Berlino per alcune società e club di amanti della fotografia. Lo strumento di cui si è servito per il reportage è uno dei primi apparecchi maneggevoli della Kodak, una Box Camera Bulls-Eye, con la quale documenta minuziosamente la sua esperienza, cercando di evitare di lavorare su soggetti in posa.

In un primo momento Warburg deve fare i conti con la sua diffidenza verso la fotografia come mezzo che rischia di ampliare la distanza con gli oggetti, creando varchi di simbolizzazione inespressi piuttosto che possibili spazi per il pensiero. Essa si rivela però uno degli strumenti più appropriati per documentare al contempo la realtà e la realtà dell'immagine nel suo processo di formazione. Da un lato infatti, per Warburg la fotografia non ha in prima battuta una valenza estetica – cosa che, come abbiamo visto, non è affatto in contraddizione con la qualità inconfutabilmente elevata dei suoi risultati – ma è un documento come traccia mnemonica individuale e collettiva, un processo di astrazione dal reale che, tramite un distanziamento emotivo di lamprechtiana memoria, riesce a cogliere proprio le variazioni emozionali. Contemporaneamente è come se, soprattutto la lunga serie del viaggio americano, mostrasse la componente pragmatica e antropologica dell'immagine, per cui essa si colloca all'interno di un sviluppo sempre in fieri di simbolizzazione, polarità mai cristallizzata tra regno magico e pensiero scientifico. Del resto sappiamo che proprio lo studio delle danze e dei rituali Hopi furono fondamentali per le sue successive ricerche sugli influssi del mondo antico sull'arte rinascimentale e sull'analisi delle costanti simboliche universali. Quello che infatti Warburg critica nella conclusione della conferenza di Kreuzlingen non è evidentemente il progresso in quanto tale, cosa che sarebbe tra l'altro in netta contraddizione con l'impostazione della sua biblioteca-laboratorio, ma l'atteggiamento passivo che fossilizza parole e tecnica cristallizzandole in feticci. Il processo di tecnologizzazione non colma il solco esistente tra l'individuo e gli oggetti del mondo, non coincide di per sé con il definitivo ordine del reale. Venendo meno questa consapevolezza, non c'è distinzione tra la tecnica e la credenza nel pensiero magico-primitivo, poiché ancora una volta si assisterebbe all'azzeramento degli intervalli e degli interstizi che ossigenano il pensiero logico-causale.

Il documento fotografico consente in questo senso di attestare un'azione che si è evoluta nel tempo, rappresentandola tramite una sincronia e una vicinanza spaziale indifferente alla "natura" della cosa su cui pone lo sguardo (sia essa un volto, un paesaggio, un monumento, un vaso o un francobollo...) ¹¹. È però proprio questa peculiare modalità mimetica ad alimentare la ricerca verso la specificità di ogni oggetto, verso la sua autentica, vitale, forza espressiva, che significa prima di tutto liberarne le potenzialità metamorfiche. Quei grumi di energia primitiva che acquistano una loro fisionomia all'interno di una determinazione storica che, come abbiamo visto, presuppone un'evoluzione non lineare.

Il mezzo fotografico, eletto a strumento che indaga e si fonda sulla distanza, suggella l'instancabile ricerca sulle forme dell'espressione che si spostano e si stratificano nello spazio e nel tempo, mantenendo al suo interno il trauma primigenio del distacco.

Per chi voglia raffigurare simbolicamente il divenire, le salite e le discese della natura, gradini e scale rappresentano l'esperienza primigenia dell'umanità. Sono il simbolo della conquista dello spazio verso l'alto e verso il basso, così come il cerchio – il serpente attorcigliato – è il simbolo del ritmo del tempo ¹².

¹ «Die Ordnung auf seinem Schreibtisch war ihm genauso wichtig wie die Konstellation der Sterne, ein Teil der kosmischen Harmonie». Karl Königseder, *Warburg in Bellevue*, in «Ekstatische Nympe...trauernder Flußgott» Portrait eines Gelehrten, R. Galitz und B. Reimers [Hg.], p. 76.

² A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde, S. Müller [a cura di], traduzione di M. Ghelardi e G. Targia, Edizioni della Normale, Pisa, 2011, p. 195.

³ Conferenza inedita tenuta a Kreuzlingen il 21 aprile 1923; prima ed. (ridotta) *A lecture on Serpent Ritual*, in "Journal of the Warburg Institute", II (1939); già *Il rituale del serpente*, in "aut aut", 199-200, gennaio aprile (1984); *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hg. von U. Raulff, Klaus Wagenbach, Berlin, 1988; trad. ingl. di M. P. Steinberg, *Images from the Region of the pueblo indians of North America*, Cornell University Press, Ithaca, 1995; tr. it. di G. Carchia e F. Cuniberto, *Il rituale del serpente*, Adelphi, Milano, 1998.

⁴ Entwurf für den Kreuzlingen Vortrag, 17 marzo 1923, p.1, da E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983.

⁵ WIA, III.93.4, 23.

⁶ Su questo tema si rimanda a C. Brosius, *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Centaurus, Pfaffenweiler, 1997; B. Villhäuser, *Denkraum und Dynamisierung: philosophische Probleme der Grundlegung von Kulturtheorie bei Aby Warburg*, Jena, 1998.

⁷ S. Papapetros, "ohne Füße und Hände". Historiographische Bemerkungen über die unorganische Bewegung der Schlangen von Byblos bis Aby Warburg, in C. Bender, T. Hensel, E. Schüttelz [Hg.], *Schlagenritual: der Transfer des Wissenformen vom Tsu'ti'kive der Hopi zu Aby Warburg Vortrag*, Akademie Verlag, Berlin, 2007, pp. 218-66.

⁸ F. T. Vischer, *Das Symbol* (1887), trad. it. *Il simbolo*, in A. Pinotti (a cura di) *Estetica ed empatia*, Guerini e Associati, Milano, 1997.

⁹ A. Warburg, *Frammenti sull'espressione*, cit.

¹⁰ «Der Urkategorie kausaler Denkform ist Kindschaft. Diese Kindschaft zeigt das Rätsel des Materiell feststellbaren Zusammenhangs verbunden mit der unbegreiflichen Katastrophe der Loslösung des einen Geschöpfes vom anderen. Der abstrakte Denkraum zwischen Subjekt und Objekt gründet sich auf dem Erlebnis der durchschnittenen Nabelschnur». Aby Warburg, *Notiz 4 für den Kreuzlingen Vortrag Bilder aus Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika. Zit. Nach Karl Königseder, Warburg in Bellevue*, in «Ekstatische Nympe...trauernder Flußgott» Portrait eines Gelehrten, cit., p. 87.

¹¹ U. Raulff, *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*, Wallstein, Göttingen, 1999.

¹² A. Warburg, *Il rituale del serpente. Una relazione di viaggio*, Adelphi, Milano, 1998, p. 26.

La Kulturmorphologie di Frederik Adama van Scheltema di Luca Vargiu

1. Allo studioso tedesco di origine olandese Frederik Adama van Scheltema (1884-1968) ¹ si deve il progetto di un «sistema periodico dello sviluppo artistico e culturale dell'Occidente», avviato nell'anteguerra e portato a compimento nel volume *Die geistige Mitte. Umriss einer abendländischen Kulturmorphologie*, uscito nel 1947 ². Storico dell'arte e specialista della preistoria, Scheltema, dopo aver riscosso un certo interesse presso studiosi di diversi orientamenti, quali, fra gli altri, Franz Boas, Mircea Eliade, Ernst Jünger e Arnold Hauser – e dopo aver goduto di buon credito da parte del regime nazista – è oggi pressoché dimenticato. Se la relativa fortuna era dovuta in particolare agli scritti sulla preistoria, minore attenzione aveva invece destato *Die geistige Mitte*, tanto che la sua ricezione può dirsi limitata a un cenno di Hans Sedlmayr, ad alcuni richiami di Emilio Betti e a una brevissima menzione di Henry Stuart Hughes tra gli esempi di un interesse rinnovato verso Spengler – di sicuro uno dei punti di riferimento dello studioso – nel secondo dopoguerra ³.

Il progetto scheltemiano prende le mosse dall'idea in base alla quale la struttura interna della civiltà umana e le variazioni a cui tale struttura è sottoposta nello sviluppo dell'umanità si colgono più apertamente e con maggior chiarezza nel decorso storico dell'arte che non in qualsiasi altro ambito ⁴. È un'idea, questa, che era nell'aria nella prima metà del Novecento e che è possibile considerare come un'estensione alle finalità della disciplina della «storia dell'arte come storia dello spirito» di Max Dvořák ⁵. Scheltema dichiara il suo intento fin dalle prime righe di *Die geistige Mitte*, nelle quali, insieme con l'esposizione della tesi del «primato» dell'arte, è presente proprio un richiamo indiretto a Dvořák e allo «sviluppo dell'arte come sviluppo dello spirito» ⁶.

2. La *Kulturmorphologie* scheltemiana si basa su una concezione organica della storia contrapposta a una concezione lineare. Storia organica è quella configurata in base ai nessi endogeni dello sviluppo della civiltà occidentale, tali da strutturare l'avvicinarsi dei periodi storici secondo un ritmo triadico, che ha inizio con una fase in cui prevalgono dinamiche periferiche, passa attraverso una fase caratterizzata da un movimento centripeto, per terminare con una fase dominata da

spinte centrifughe. Il ritmo si riproduce poi internamente, dando esito a una suddivisione in tre parti di ogni fase, nei suoi livelli e sottolivelli. La *geistige Mitte* – il centro spirituale – coincide con il raggiungimento dell'equilibrio in seguito al prevalere delle forze centripete ⁷. Nel tratteggiare i movimenti che presiedono all'alternanza delle tre fasi, Scheltema segue una suggestione derivata da Goethe e da Schelling, esplicitamente richiamati, e parla in proposito di un ritmo di sistole e diastole, che comprende un momento di massima contrazione, coincidente con il raggiungimento del centro, e uno di massima dilatazione ⁸.

A tale suggestione, almeno in superficie, si intreccia la concezione, di ascendenza in senso lato romantica, che individua nella struttura dello spirito un elemento maschile e un elemento femminile. Per come essa è intesa, il raggiungimento della *geistige Mitte* comporta il prevalere della componente femminile, caratterizzata dall'equilibrio e dalla stasi, mentre nelle fasi precedenti e successive, contrassegnate dal movimento da e verso la periferia, a dominare è la componente maschile. È lo stesso Scheltema a riferirsi a uno sfondo genericamente romantico, richiamando lo Schiller del *Glockenlied*, il Goethe poeta dell'eterno femminino e, nell'ambito della filosofia della storia, Görres e, soprattutto, Bachofen e Jacob Grimm, il primo per i suoi lavori sul *Mutterrecht*, il secondo per quelli sulla *Muttersprache*. Se questi richiami non esauriscono certo le influenze – ai nomi fatti fin qui si può aggiungere almeno quello di Jung ⁹ – è da notare che lo studioso tedesco rivendica un altro apporto: quello, a lui vicino sul piano disciplinare, degli studi più recenti sulla religione naturale dei popoli germanici dell'Età del bronzo, imperniata sulla coppia bipolare di Terra (femminile) e Sole o Cielo (maschile) ¹⁰.

La forma finale assunta dal sistema in seguito a questa concezione comporta, al pari di Spengler, il rifiuto della suddivisione più consueta della storia occidentale in Antichità, Medioevo e Modernità. Per Spengler, tale suddivisione, in quanto semplicistica, lineare e non morfologica, ha impedito di concepire la storia occidentale nella sua specificità e, a partire da ciò, nel suo rapporto con la storia globale dell'umanità ¹¹. È da questi rilievi che egli prende le mosse per una considerazione più ampia e non più eurocentrica, la quale, come è noto, individua otto grandi civiltà comparse sulla Terra in tempi e luoghi diversi e di cui la civiltà occidentale è l'ultima e l'unica ancora vivente. Scheltema, dal canto suo, pur respingendo anch'egli la periodizzazione consueta in quanto lineare, e perciò incapace di separare nessi endogeni ed esogeni, resta sul terreno dell'Occidente. Focalizzando l'attenzione sulle popolazioni germaniche anziché, come nelle trattazioni più diffuse, sui popoli del Vicino Oriente e del Mediterraneo e sulle civiltà greca e romana, egli fa cominciare il proprio sistema introducendo al posto dell'Antichità una lunga «Protostoria» (*Vorzeit*), la quale, dopo le fasi del Neolitico e dell'Età del bronzo, si conclude con un'«Età del ferro germanica» (*germanische Eisenzeit*), che giunge a lambire, con le po-

polazioni germaniche e vichinghe, l'anno mille. Alla *Vorzeit* segue il Medioevo (*Mittelalter*), suddiviso al suo interno in Romanico, Gotico e tardo Gotico. Segue infine l'Età moderna (*Neuzeit*), comprendente Rinascimento – suddiviso in primo Rinascimento, Rinascimento pieno e Manierismo – Barocco – suddiviso in primo Barocco, Barocco pieno e Barocco tardo o Rococò – e tarda Età moderna – suddivisa in Illuminismo, Romanticismo e Modernità in senso stretto (*Moderne*). Quest'ultima, a sua volta, conosce le fasi del Realismo, dell'Impressionismo e dell'Espressionismo ¹².

3. Negli auspici dell'autore, il sistema così delineato permette di ovviare a diverse difficoltà che le discipline storiche avevano incontrato dall'Idealismo tedesco in avanti. Partendo dal noto rapporto istituito da Kant tra intuizione e concetto, egli ritiene che la filosofia della storia dell'Idealismo tedesco e la «grandiosa immagine della storia» del sistema hegeliano si siano mantenute troppo astratte e lontane dai fatti, risultando pertanto vuote ¹³. D'altro canto, la ricerca empirica e positiva, affermatasi nella stagione successiva con un'attenzione al dato concreto e un taglio dichiaratamente antisistemico, si rivela, alla sua analisi, cieca rispetto ai problemi generali, per aver considerato qualsiasi tentativo di periodizzazione del decorso storico come un'impresa senza importanza, se non una costruzione arbitraria. Per Scheltema, i tempi più recenti hanno visto una svolta nel campo della riflessione storica, alla quale ha contribuito in modo fecondo ed esemplare la storia dell'arte: le ricerche sui tipi stilistici, sul loro alternarsi e sul loro ripetersi nel tempo – qui sembra trapelare un riferimento a Riegl e a Wölfflin – mostrano infatti ai suoi occhi «il tentativo fruttuoso di una nuova spiegazione complessiva, questa volta profonda e radicata nei fatti, degli avvenimenti storici» ¹⁴.

Anche dopo tale svolta, tuttavia, la storiografia artistica continua a soffrire di un limite, consistente nel restare ferma a un approccio soltanto descrittivo, incapace di lasciarsi alle spalle una considerazione superficiale e lineare e di cogliere perciò i nessi organici endogeni del decorso storico e storico-artistico ¹⁵. La periodizzazione adottata da Scheltema si pone invece come frutto della differenza sussistente tra linearità e organicità. Rivelatori, in tal senso, i richiami a Hegel e a Spengler, che avallano, ai suoi occhi, una separazione tra il mondo antico germanico, quello orientale e quello greco-romano così netta da avere ripercussioni nell'analisi dell'intero Occidente ¹⁶:

Veniamo a conoscere, in primo luogo, che al di qua delle Alpi c'era una civiltà antico-europea, protostorica, agricolo-primitiva, che, come tale, si distingue in modo specifico e inconfondibile dalle grandi civiltà, in parte contemporanee, dell'Oriente e dell'Antichità. E, in secondo luogo, che noi, in questa Protostoria che si estende fino al Medioevo, ci troviamo dinanzi al primo stadio di sviluppo di quella civiltà occidentale che successivamente sarà capace di abbracciare il mondo intero. [...] Con la sostituzione della partizione puramente cronologica Antichità – Medioevo – Età moderna con il decorso organico Protostoria –

Medioevo – Età moderna, abbiamo la garanzia di avere a che fare con il movimento storico all'interno di uno e un solo ambito sostanziale di civiltà, con gli ingranaggi di uno e un solo orologio ¹⁷.

L'Occidente, dunque, affonda le proprie radici non nell'Antichità, a cui spesso esso guarda e ha guardato in passato retrospettivamente, ma nel mondo germanico. Continuare ad adottare la partizione Antichità – Medioevo – Età moderna significherebbe, per Scheltema, perdere di vista la differenza tra manifestazioni endogene ed esogene e confondere le une con le altre. Infatti, anche se i diversi fattori, interni ed esterni, dovessero essere riconosciuti come ugualmente importanti in determinati fatti storici, sarebbe comunque un errore metodologico tenerli concatenati, invece di separarli secondo l'origine ¹⁸. Questo, però, è proprio ciò che accade se, sulla base della periodizzazione consueta, si congiungono alla storia della civiltà occidentale l'Antichità greco-romana e il mondo orientale.

La concezione scheltemiana affonda le sue radici in una teoria organicista in base alla quale lo spirito inizia la sua vicenda storica separandosi dall'animalità e progredisce, hegelianamente, verso la «coscienza della libertà spirituale assoluta» ¹⁹. Da un lato, Scheltema insiste nel ritenere che l'accento da lui posto alle «forze di sviluppo endogene» sia in grado di assicurare alla storia dell'Occidente una maggiore «autonomia e personalità» rispetto alle concezioni che fanno sistematicamente ricorso agli influssi provenienti dall'Oriente e dal Meridione europeo ²⁰. Dall'altro lato, egli si preoccupa di mostrare come essa riposi su basi empiriche, non sia pertanto un'«oziosa costruzione concettuale» ²¹, e si dimostri anzi capace di rispondere a numerose domande di fronte a cui, finora, la storia dell'arte è rimasta «cieca o incerta» ²². Egli sottolinea come il proprio sistema, per il suo carattere di immanenza nei confronti della vita dello spirito, si contrassegni «non come rigidamente schematico, ma in ogni sua parte come estremamente agile e vivo» ²³. Ai suoi occhi, il ripetersi della tripartizione in ogni fase – il replicarsi continuo del movimento storico «in se stesso e oltre se stesso» – esclude «ogni morta schematicità» ²⁴ e relativizza l'esame dei fenomeni storici.

4. Anche per queste ragioni, Scheltema ritiene necessario distinguere le leggi generali dello spirito da concetti che rivestono soltanto una funzione euristica. Costituiscono leggi immanenti della storia, e pertanto dello spirito, l'avvicinarsi di centripeto e centrifugo e il parallelismo sussistente tra lo sviluppo biologico del singolo individuo e lo sviluppo della cultura umana. In *Die geistige Mitte*, quest'ultima concezione, pur presupposta, trova relativamente poco spazio ed è limitata a pochi cenni espliciti ²⁵, mentre è tematizzata espressamente e diffusamente in *Die geistige Wiederholung*, opera pubblicata nel 1937 e riedita nel 1954. Qui, a partire dalle riflessioni di Julian Huxley e

trasponendo la legge biogenetica fondamentale di Haeckel dalla vita fisica alla vita dello spirito, vengono poste in corrispondenza la «legge della ripetizione corporale» e la «legge della ripetizione spirituale», fino a leggere ogni singola fase e sotto-fase della periodizzazione storica e ogni singolo stadio di crescita dell'individuo sotto la prospettiva del legame biunivoco rinvenuto tra «sviluppo culturale-spirituale» e «sviluppo individuale-spirituale»²⁶.

Sistole e diastole, invece, hanno un valore esclusivamente euristico, di una coppia concettuale metaforica di confronto, così come, del resto, per Scheltema, era già in Goethe e in Schelling²⁷. Parimenti, un senso altrettanto metaforico, per di più limitato ad alcuni ambiti, riveste la polarità maschile-femminile: non avrebbe infatti senso contrassegnare secondo tale polarità manifestazioni della natura o contrapposizioni della vita spirituale in cui pure si riscontrano un elemento periferico e uno centrale, come il movimento dei corpi celesti o delle particelle dell'atomo da un lato e il rapporto tra io e mondo o tra soggetto e oggetto dall'altro. Essa non rappresenta quindi – come scrive Scheltema con accenti goethiani o spengleriani – «l'autentico fenomeno originario [*das eigentliche Urphänomen*]»²⁸.

È difficile sottrarsi alla tentazione di leggere la *Kulturmorphologie* scheltemiana come il frutto di un “germanocentrismo” fuori tempo massimo, nonostante le precisazioni del suo autore di volersi distinguere da concezioni razziste e nazionaliste, per adottare un punto di vista prettamente metodologico²⁹. Solo ricerche più accurate potranno permettere di far luce sull'adesione dello studioso al nazismo e sulla sua successiva presa di distanza, attestata da alcune pagine assai critiche di *Die geistige Mitte*³⁰. In ogni caso, sul piano della filosofia della storia e della storia della cultura – e della filosofia della storia dell'arte – il sistema di Scheltema si segnala come un tentativo di oltrepassamento di quella separazione radicale, di oggetto, di metodo, d'impostazione e di finalità, spesso postulata tra scienze della natura e scienze dello spirito. Come accennato, Scheltema è legato a una concezione organicista, in virtù della quale la natura vivente non è altro dallo spirito, bensì un suo momento: di qui il carattere intimamente spirituale di ogni manifestazione della natura e della storia. L'unità del sapere, di conseguenza, discende dall'unità primaria e originaria dello spirito-natura e trova rispecchiamento in un confronto serrato tra dinamiche dei processi storici e dei processi fisici e naturali.

¹ Nato ad Amsterdam nel 1884, dopo aver studiato chimica, preistoria e storia dell'arte ad Amsterdam, Berlino, Vienna e Monaco, consegue la *Promotion* in quest'ultima città nel 1911. Qui si trasferisce nel 1912 e nel 1916 acquisisce la cittadinanza tedesca. Dedicata la sua vita interamente agli studi, svolgendo attività di libero ricercatore. Muore a Gauting, presso Monaco, nel 1968.

² F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte. Umriss einer abendländischen Kulturmorphologie*, München, Oldenbourg, 1950² (1947¹). L'espressione cit. è alle pp. 188-89.

³ Cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca* (1948, 1965⁸), trad. it. di M. Guarducci, Roma, Borla, 1983, p. 329, n. 7 (aggiunta alla quarta ed. del 1951); E. Betti, *Teoria generale della interpretazione*, Milano, Giuffrè, 1955, 1990², pp. 148 nota 6, 332 nota 10, 337 nota 34, 495 nota 30, 1014 (472 nota 19-a) e 1020 (528 nota 1); e H. S. Hughes, *Oswald Spengler*, New Brunswick, Transaction, 1992 (1952¹), p. 147.

⁴ Cfr. F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte*, cit., p. 5.

⁵ Cfr. M. Dvořák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Berlin, Mann, 1995 (1924¹).

⁶ F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte*, cit., p. 5.

⁷ Cfr. la rappresentazione grafica, ivi, p. 33 (Abb. 2).

⁸ Cfr. ivi, pp. 8, 15, 28-29, 33, 73, 109 e 180. Scheltema si riferisce, per Goethe, alle *Maximen und Reflexionen* e ai colloqui con Eckermann e, per Schelling, allo scritto incompiuto sulle età del mondo. Cfr. J. W. Goethe, *Massime e riflessioni* (1832-1842, post.), trad. it. di M. Bignami, Roma-Napoli, Theoria, 1983, p. 67 (mass. 278, 1825); J. P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita* (1836-1848), trad. it. di A. Vigliani, Torino, Einaudi, 2008, p. 79 (22/3/1824); e F. W. J. Schelling, *Le età del mondo* (1861, post.), trad. it. di C. Tatasciore, Napoli, Guida, 2002², pp. 69, 154 e 167.

⁹ Cfr. G. Cocks, *Treating Mind and Body. Essays in the History of Science, Professions, and Society Under Extreme Conditions*, New Brunswick, Transaction, 1988, p. 61; e Id., *Psychotherapy in the Third Reich. The Göring Institute*, New Brunswick, Transaction, 1997², pp. 148-149, 156 nota 90, 294 e 303 nota 33.

¹⁰ Cfr. F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte*, cit., pp. 122-23.

¹¹ Cfr. O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale* (1818-1822), trad. it. di J. Evola, Parma, Guanda, 1991, pp. 32-35.

¹² Cfr. lo schema illustrativo in F. Adama van Scheltema, *Die geistige Mitte*, cit., pp. 188-89.

¹³ Cfr. ivi, pp. 36-37 (l'espressione cit. è a p. 36), 130-31 e 170 (con riferimento a I. Kant, *Critica della ragion pura*, 1781, 1787², trad. it. di C. Esposito, Milano, Bompiani, 2004, p. 169, non citato alla lettera, ma parafrasato e semplificato).

¹⁴ Ivi, p. 36.

¹⁵ Cfr. ivi, pp. 5, 37 e 45.

¹⁶ Cfr. ivi, p. 37.

¹⁷ Ivi, pp. 37-38.

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 38 e 39-40.

¹⁹ Ivi, p. 35. Cfr. anche ivi, p. 45.

²⁰ Cfr. ivi, p. 39, da cui provengono le espressioni cit.

²¹ Ivi, p. 46. Cfr. ivi, pp. 184-85.

²² Ivi, p. 185.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. ivi, per es. pp. 26-28.

²⁶ Cfr. Id., *Die geistige Wiederholung. Der Weg des Einzelnen und seiner Ahnen*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1937, Bern, Francke, 1954². La «legge della ripetizione corporale» è trattata alle pp. 7-10; la «legge della ripetizione spirituale» è trattata alle pp. 11-23. Una visione sintetica d'insieme del parallelismo tra ontogenesi e filogenesi spirituale è presentata in conclusione, alle pp. 303-10.

²⁷ Cfr. Id., *Die geistige Mitte*, cit., p. 8.

²⁸ Ivi, p. 7.

²⁹ Cfr. ivi, p. 39.

³⁰ Cfr. ivi, pp. 155-59.

Der Gestaltkreis: *un modello morfologico d'interpretazione del vivente*

di Valeria Costanza D'Agata

Nella sua formulazione del *Gestaltkreis*¹ Victor von Weizsäcker mostra in chiave estetico-morfologica il dispiegarsi del processo attraverso cui si realizza il vivente in quanto atto biologico, fenomeno originario che, nel sempre diveniente plasmarsi e reciproco implicarsi di forma e funzione, riceve e ritrova nel vincolo con l'ambiente una sorgente attivamente capace di creare e configurare inedite modalità di espressione. Il fenomeno biologico inteso come atto biologico (*biologischer Akt*) si configura a partire dalla sua autonomia, da una soggettività che è già intrinsecamente apertura ad una intersoggettività originaria, laddove non si pone come deterministicamente e causalisticamente derivato da una serie processuale di funzioni, di cause, ma come evento, come costituirsi di una autonomia originaria che fonda la sua libertà a partire dalla scelta, ossia dalla reciproca possibilità di limitazione che si esercita nella relazione tra vivente e *Umwelt*, tra vivente e altri viventi. Ridurre il fenomeno biologico ad una preminenza della funzione sulla forma significherebbe pertanto misconoscere il carattere intrinsecamente reciproco che caratterizza quella che Weizsäcker chiama intricazione (*Ver-schränkung*), azione reciproca (*Wechselwirkung*), capacità di plasmazione e al tempo stesso opacità (*Verborgenheit*) costitutiva tra movimento e percezione, automovimento e autopercezione, forma e funzione, divenire e permanere, libertà e necessità, psiche e soma. È infatti solo nel considerare la compresenza e la vicendevole determinazione delle modalità attraverso cui si struttura l'atto biologico, che si può spiegare il processo di avvitanamento mediante il quale il vivente fa dell'ambiente il suo proprio ambiente e si forgia selezionando gli stimoli pregnanti, modificando l'ambiente nel quale percepisce e agisce e trasformando ad un tempo continuamente se stesso, attraverso la facoltà di scelta e decisione che – nella sua dimensione intrinsecamente biologica, ma anche fenomenologica ed etica – tende a mantenere o a ricostituire sempre con la realtà circostante una certa coerenza, un equilibrio instabile e sempre provvisorio, passibile di subire in modo imprevedibile rotture e interruzioni. Esattamente nella possibilità del vivente di rispondere in modo non deterministico all'azione perturbatrice rivoltagli dall'ambiente e dunque di esplicare la sua originaria unità in modi sempre nuovi e inattesi, si fonda la possibilità di una libertà che non coincide

con l'incondizionato, ma che proprio nel limite, nell'interruzione, nella rottura di un equilibrio raggiunto, esprime la sua natura non ontica, ma intrinsecamente diveniente, metamorfica, rivoluzionaria: proprio nel momento in cui si profila la minaccia dell'annullamento, della scomparsa, l'esistenza del vivente acquisisce significatività, si realizza nel suo dinamico mutare che solo consente la costruzione dell'identità.

La passività dunque, con la quale il fenomeno biologico sembra essere sopraffatto dalla distruzione di un ordine, si configura al tempo stesso come piena attività e autonomia nella possibilità di riconfigurazione ed espressione, di risposta e di creazione di un ordine nuovo. La causa e la direzione della trasformazione costitutiva non si lasciano determinare a priori, né tantomeno si realizzano in un'immediata successione spazio-temporale, dal momento che il fenomeno biologico accoglie gli stimoli provenienti dall'esterno (che in quanto tali non possono essere definiti cause di movimenti organici proporzionali, rappresentando piuttosto condizioni che eccitano variazioni strutturali discontinue), li accumula e imprevedibilmente opera una trasformazione qualitativa, improvvisa una nuova *Gestalt*, che nel suo essere struttura al tempo stesso aperta e chiusa, armonizza al suo interno una tensione centripeta verso la conservazione di sé, il mantenimento di qualcosa che perduri, con una forza centrifuga che, rivolta verso il mondo, realizza nuove modalità di interazione e di trasformazione, costituendo progressivamente una *Umwelt* unitaria, un mondo proprio di relazioni.

«In quanto il vivente, attraverso il suo movimento e la sua percezione, s'inserisce in un ambiente proprio (*Umwelt*), questo movimento e questa percezione sono un'unità – un atto biologico. Ogni atto può essere inteso anche come il ripristino o una nuova costituzione di un ordine disturbato»². È chiaro che sia nel caso del mantenimento – a seguito di un'azione perturbatrice – dell'ordine disturbato, sia nel caso del cambiamento e della ricostituzione di un nuovo ordine, non viene meno l'aderenza ad un sistema di leggi, sebbene non sia possibile rintracciare in modo meccanicistico una causa agente che scatena il processo secondo modalità determinabili a priori. Il progetto del neurobiologo di Stoccarda si profila dunque come urgenza di introdurre la soggettività nella biologia, nella fisiologia, nella medicina, nella patologia, di trovare delle categorie che siano in grado di incontrare effettivamente il vivente senza ridurlo ad una mera datità ontica, per considerarne il carattere precipuo di diveniente, l'intrinseca compresenza di attività e passività, permanenza e mutamento. Ed è proprio nel patico che risulta possibile non solo cogliere pienamente l'unità profonda dell'atto biologico (in cui mente e corpo, attività e passività non sono più dimensioni separate per quanto comunicanti, ma più propriamente l'una è l'altra), ma anche liberare la soggettività patica dall'indeterminazione della vita, radicandola profondamente in una fitta trama di relazioni nelle quali il vivente fa esperienza dell'altro-da-sé attraverso il suo originario venire a

contatto con l'altro-di-sé. L'esistenza biologica si configura pertanto non come l'Esserci di qualcosa, come oggetto, ma come decisione costitutiva, laddove nell'esperire la sua essenziale paticità³ si rivela al vivente-uomo la propria strutturale intersoggettività. «Il fenomeno biologico non si esplica mai attraverso una serie causale di funzioni, dalle quali proviene il fenomeno; ma esso è una parte integrante di un atto in sé chiuso. La sua unità risulta dall'analisi della crisi. Il suo proprio attributo è il patico che si oppone all'ontico. La sua struttura emerge dall'analisi dialettica della decisione critica nelle categorie soggettive dell'io voglio, io devo, io posso, è lecito che io, io dovrei. L'ordine di queste categorie non è, d'altra parte, di nuovo traducibile attraverso una categoria ontica come lo spazio, il tempo, la causalità, ma solamente attraverso l'ordine gregale dell'Io e del Tu, del questo e del quello, ecc»⁴.

La funzione dunque, alla quale non si può conferire una posizione prioritaria rispetto alla forma, si rivela precipuamente nella capacità di cambiamento funzionale (*Funktionswandel*), ossia nella decidibilità, nella facoltà in ogni singolo caso di operare scelte che di volta in volta garantiscono il mantenimento della relazione tra il fenomeno biologico e ciò che lo circonda; già nella struttura organica si profila da una parte il carattere di autonomia e soggettività e dall'altra l'imprescindibile nesso connettivo-relazionale con le altre funzioni organiche, con le altre soggettività, con l'ambiente (l'autonomia della soggettività biologica si fonda sulla dipendenza dall'ambiente). D'altronde il mantenimento della coerenza nella relazione ambientale, della costanza malgrado il continuo divenire e mutare delle condizioni, non è altro che la forma della relazione, la struttura dell'atto biologico. Esattamente nel costituire una trasformazione continua, il mutamento di funzione si realizza solo a condizione che qualcosa resti, che si sviluppi qualcosa di costante: una forma, una *Gestalt*, un soggetto. Se allora «le forme si susseguono reciprocamente; ma la forma di tutte le forme non è la loro conseguenza; ma il loro in-contrarsi in un eterno ritorno all'origine»⁵, è possibile andare avanti solo se al tempo stesso si è in grado di procedere a ritroso, di avanzare in modo antilogico⁶ verso il concreto e, nel movimento di avvitalamento, nel volgersi ad altro, l'atto biologico si rivolge continuamente a se stesso di modo che percezione e movimento possano sempre rivelarsi come autopercezione e automovimento. Weizsäcker pone continuamente in evidenza il fatto che «il cambiamento funzionale permette l'individuazione improvvisatrice; la qualità consente la limitazione rappresentatrice della quantità. Ambedue indicano l'ampia indipendenza dell'organismo in rapporto alla sua *Umwelt*»⁷. L'autolimitazione, il salto qualitativo⁸ che, nella scelta tra le risposte possibili non derivabili da processi meramente meccanici di una causalità aprioristica, trasforma il quantitativo in un orizzonte di senso irriducibile alla semplice significatività, rivela ed esprime il fondarsi della natura dialettico-relazionale dell'atto biologico proprio

a partire dalla sua instabilità costitutiva, laddove il limite appare in maniera coesenziale e contingente alla possibilità di superare il limite stesso.

L'autoesperienza dell'instabilità e le crisi cui il vivente è continuamente sottoposto si capovolgono dunque nella possibilità di attività autentica, nella condizione della sua stessa esistenza e sopravvivenza: la necessità continua di movimento, di trasformazione, l'imprevedibilità e indeterminabilità delle condizioni di espressione e realizzazione di una sempre dinamica e instabile coerenza organismo-ambiente, consentono il mutamento e movimento coesenziali alla conservazione della vita stessa che sfugge in tal modo a qualunque cristallizzazione.

Il vivente pertanto eccede la mera datità ontica e, nella apertura originaria all'intersoggettività, si lascia piuttosto incontrare nel suo essere essenzialmente diveniente, fluente, movente, un essere intimamente relazionale capace di dare forma a tutto ciò che incontra e di venire a sua volta formato, laddove la forma esprime proprio il carattere dell'equilibrio dinamico con se stesso e con ciò che è altro da sé, la possibilità di andare oltre la pura edeticità per farsi struttura, capacità di organizzazione, figura dell'esistenza e di trovare persino nella deformazione, nella malformazione ⁹ una sorgente di sempre nuove configurazioni possibili per mantenere un rapporto omeostatico con l'esterno. In questo processo di avvitalamento che coinvolge vivente e ambiente, il subire da parte del vivente le azioni perturbatrici provenienti dalla realtà circostante mostra il suo risvolto nel capovolgersi della passività in piena attività. È proprio infatti il prospettarsi di una situazione critica che – nella perdita di coerenza con l'ambiente e nell'inadeguatezza o insufficienza della relazione – offre la forza propulsiva per mettere in atto una decisione, per fare una scelta che, rinunciando ad attuare tutte le possibilità che in linea di principio avrebbero potuto avere una piena realizzazione, plasma una soggettività organica ben determinata. La passività è al tempo stesso attività, nell'autolimitazione, nell'autonomia di scelta tra possibili risiede la libertà del soggetto. La limitazione diviene allora la modalità attraverso cui ricostituire sempre di nuovo un equilibrio con l'ambiente e con l'alterità, ristabilire una relazione che consenta la propria autoespressione: «Attraverso la limitazione noi facciamo del mondo il nostro mondo, la nostra Umwelt; e anzi noi lo dominiamo. Ciò che noi chiamiamo libertà non è che un corollario di questo potere di limitazione. L'attributo della libertà non appartiene che in questo senso all'atto biologico. Ma in questo senso gli appartiene» ¹⁰. Il patico dunque si pone a fondamento del volere e dovere dell'uomo, come condizione per l'assunzione su di sé delle proprie azioni e reazioni, per l'autoconsapevolezza e per il riconoscimento della paticità nelle altre soggettività. La relazione, la fusione di soggetto e oggetto, vivente e ambiente, apre ancora una volta alla forma, al movimento come principio di forma e di struttura. Il *Gestaltkreis* in tal modo si

attualizza nei termini di un *Krisekreis*, laddove nel ripresentarsi dell'indeterminatezza originaria, nella continua frattura che mette a rischio di annullamento l'unità biologica lacerabile del vivente, questi diviene cosciente di essere soggetto del suo mondo, ossia di quell'unità duale che lo vede profondamente intricato in un ambiente, e al tempo stesso continuamente esposto e aperto all'incontro con il nuovo, con un'alterità irriducibile alla quale si relaziona a partire dall'esperienza del suo dolore, ossia di ciò che si manifesta ad un tempo come parte di sé a altro da sé, come affezione che separa e ricongiunge al mondo, come manifestazione della separatezza, della non-identità che unisce soggetto e ambiente. Nella capacità creativa di adattarsi a nuove situazioni e di ristrutturarsi, l'atto biologico si configura esso stesso come vincolatezza, come intrinseco essere rivolto a qualcosa, come modalità che sfugge a determinazioni causalistiche per esprimersi nell'interconnessione del darsi reciproco. Non più questione meramente soggettiva, la vita traluce piuttosto nella relazione tra individuo, alterità e ambiente, laddove ciò che sfugge alla comprensione, all'oggettivazione, a prevedibilità e calcolabilità rivela la sua potenza euristica creativa; «la vita, invece, ci sorprende per la ricchezza illimitata delle sue possibilità: la quantità di vita non vissuta è di gran lunga eccedente rispetto alla piccola porzione di vita realmente vissuta. Dedicandoci a noi, al di là del reale, a tutto ciò che potrebbe essere possibile, la vita si distruggerà essa stessa. Per questa ragione emerge per noi con chiarezza il fatto che il limite non è affatto una forma di impotenza della comprensione umana, bensì esso rappresenta una sorta di legge di autoconservazione. Se sapessimo tutto ciò che il futuro ci riserva non potremmo continuare a vivere facilmente, e la stessa cosa vale anche per il passato»¹¹.

Se la vita è divenire, se è espressione della contraddizione significativa per cui preconditione perché un vivente riceva forma è la perdita di una certa forma d'essere, se la contraddizione antilogica della vita svanisce nella misura in cui si riconosce in essa una soggettività, ne deriva che per incontrare davvero l'atto biologico bisogna essere in grado di coglierne l'unità comprensiva, la vicendevole esplicazione di elementi che solo in apparenza si escludono o si contrappongono. Ed è per questo che si rivela assolutamente appropriata la forma della spirale per descrivere il processo vitale del vivente, laddove il circolo (*Kreis*) si riferisce al movimento che continuamente ritorna a se stesso e che per far ciò deve voltarsi e rivolgersi a sé ed essere realmente disposto a perdere qualcosa, a farsi altro per essere più pienamente sé, per mantenere la costanza nel mutamento. Il *Gestaltkreis* esprime in tal modo la struttura dell'atto vivente colto nella sua inquietudine patica, come equilibrio instabile ma sempre ritrovabile delle sue dimensioni antilogiche, come capacità di rivolgersi a sé, voltarsi indietro per procedere in avanti, come progressivo divenire consapevole della propria natura contraddittoria che non si lascia comprendere ma si fa percor-

ribile, si lascia patire, si fa trascendente nel suo essere concreta, nel suo farsi prossima, nel suo essere forma dell'incontro con altri viventi.

¹ V. von Weizsäcker, *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen*, 4. Auflage, Georg Thieme Verlag, Stuttgart 1968.

² Ivi, p. 201.

³ Weizsäcker distingue sia negli *Anonimi* (1946) che nel *Gestaltkreis* (1940) una modalità ontica di esistenza delle cose, per la descrizione delle quali è sufficiente l'è-assertivo, dal momento che gli oggetti inanimati semplicemente esistono, da una modalità patica che esprime piuttosto il vivere degli esseri viventi, irriducibile al loro semplice esistere. L'esistenza patica difatti risulta sensata anche nel contesto della negazione (l'*io voglio* implica che ciò che voglio non è al momento in mio possesso o che non ho al momento la facoltà di fare qualcosa, così come l'*io posso* rimanda al fatto che ciò che posso non sia), ed inoltre non concerne unicamente l'esistenza in quanto è data o vissuta ma anche in quanto è patita, laddove attività e passività risultano strettamente complicate e distinguibili solamente a partire dalla prospettiva entro cui le si considera. Il patico rivela dunque la stretta dipendenza del vivente da un rapporto-di-fondo che non risulta in alcun modo oggettivabile e che esprime l'inquietudine creatrice del vivente che diviene solo in relazione all'ambiente e all'incontro con altri viventi, di un vivente che è se stesso solo in quanto muta.

⁴ Ivi, pp. 186-87.

⁵ Ivi, p. 190.

⁶ Weizsäcker mette in evidenza la natura antilogica dell'essere organico, la cui vita sfugge ai mezzi della comprensione logica, dal momento che i suoi tratti distintivi sono la discontinuità, l'imprevedibilità della decisione che non può adeguarsi ad un ordine razionale, divenendo piuttosto dialetticamente attraverso l'adeguazione repentina alle situazioni e la valutazione dei mezzi che permettono l'ottenimento dei propri fini. Cfr. *ibid.*, p. 201: «Antilogik: Ein Inhalt des Wahrnehmens oder Denkens, welcher sowohl einen Widerspruch wie seine Versöhnung enthält. Beispiele: In der Zeugung wird aus zwei Individuen eines; bei der Zellteilung aus einem zwei».

⁷ Ivi, p. 178.

⁸ Si rinvia a tal proposito al dibattito contemporaneo in ambito biologico ed in particolare all'elaborazione di Gerd B. Müller and Stuart A. Newman, *Origination of Organismal Form: Beyond the Gene in Developmental and Evolutionary Biology*, Massachusetts Institute of Technology 2003.

⁹ Imprescindibile in tal senso la linea di ricerca che nel Novecento fa capo a Georges Canguilhem e Michel Foucault quali convincenti interpreti della riflessione che vede nella malattia, nel sentimento del limite, nell'ostacolo alla salute il luogo più proprio in cui si realizza la consapevolezza corporea. Nascita e morte costituiscono pertanto la vita che proprio dalla minaccia del suo annullamento ricava la possibilità di metamorfosi. La morte si fa principio di luce sulla vita e la malattia si configura come sforzo della natura per ottenere nuovi equilibri, per procurarsi la guarigione e riconfigurarsi secondo possibilità inedite.

¹⁰ Ivi, p. 179.

¹¹ Ivi, p. 153.

Forma e frammento: l'inattuabilità del senso in Theodor Wiesengrund Adorno

di Maria Luisa Bonometti

Entro la concezione estetica di Adorno, il rapporto con il mondo è fondamentale per un'arte che deve portare sulle spalle il peso di un progresso storico lanciato verso la disumanizzazione. A essa si richiede d'essere attuale e di non adagiarsi su modelli d'espressione ormai vetusti, poiché «il mondo di immagini [da cui l'arte, per così dire, trae ispirazione], storico in tutto e per tutto, non viene colto dalla finzione di un mondo che elimini i rapporti in base ai quali vivono gli uomini»¹. Il modo in cui la cultura si deve inserire nel presente costituisce un problema in cui fondamentale è il ruolo della mediazione dialettica – o distanza estetica. Il disincanto scientifico della natura non permette alcuna relazione diretta né con la vita, né con la tradizione, né con il mondo. La libertà assoluta dell'arte, «ossia pur sempre di qualcosa di particolare», entra in contraddizione con il perenne stato di illibertà dell'intero: «in quest'ultimo il posto dell'arte è diventato incerto»². L'autonomia che essa ha raggiunto, affrancandosi dalla propria dimensione culturale, si nutre dell'ideale di umanità; un ideale tanto più sconvolto quanto più disumano si è mostrato l'autentico volto del progresso. Tale autonomia non è messa in discussione, ma Adorno si chiede se invece a essere in questione non sia la stessa possibilità di esistere dell'arte: «se essa, a seguito della propria completa emancipazione, non abbia da sé messo in pericolo e perduto i propri presupposti»³. Essendosi distaccata dalla teologia, e dunque «dalla pretesa integrale alla verità della redenzione»⁴, l'arte è condannata a offrire un «surrogato redentivo»: una consolazione che però rafforza il dominio di ciò da cui vorrebbe affrancarsi. La stessa autonomia artistica, del resto, diventa complice della conciliazione: pretendendo di porre da sé la totalità, ovvero qualcosa in sé compiuto, trasmette l'immagine del suo universo armonico al mondo, in cui si trova e da cui ha tratto i suoi materiali.

L'arte ha carattere acipite: in quanto autonomia e in quanto fatto sociale. Essa trae i suoi materiali dall'empirico, salvo poi «guizzare all'indietro al contatto con esso»⁵. In quanto forma di conoscenza, presuppone sì la conoscenza del reale, ma nel coglierne l'essenza, non nell'imitarlo in modo superficiale e fotografico. Al momento sociale si rende giustizia, esteticamente, non attraverso l'imitazione, ma iniziandolo all'arte: cioè dissolvendone gli elementi, per ricostruirli secondo

le proprie leggi formali, ed elevandolo così a un essere “alla seconda”. «L'identità estetica deve soccorrere il non-identico oppresso dalla coercizione identitaria all'interno della realtà. [...] Le opere d'arte sono copie del vivente empirico nella misura in cui concedono a quest'ultimo ciò che a loro fuori viene rifiutato, e pertanto lo liberano da ciò a cui le riduce la loro esperienza cosale-esteriore»⁶. Sottraendo i materiali del reale dall'univocità del pensiero “illuministico”, l'arte si distacca dalla signoria della sfera empirica. Non una volta per tutte, ma sempre di nuovo concretamente: in polemica inconsapevole contro l'atteggiamento indifferenziato con cui tale signoria si pone rispetto al momento storico. Se l'arte è impensabile senza una relazione con lo spirito oggettivo della sua epoca, non lo è di meno senza il momento che tale spirito trascende. «Quando la cultura semplicemente nega la separazione e finge un collegamento immediato, non fa che venir meno al suo proprio concetto»⁷. Del resto, la preponderanza del suo lato empirico sul momento autonomo fa sì ch'essa venga mediata dall'intero della società, cioè dalla struttura di volta in volta dominante.

La riduzione della distanza estetica corrisponde al compromesso con la tirannia del vigente: un rischio cui si espone la conoscenza stessa, oltre all'arte come sua particolare forma. Soltanto la distanza, da pensare come un campo di tensione, e non una zona di sicurezza, può garantire il sapere. Al filosofo, come all'artista, si chiede di essere allo stesso tempo nelle cose e al di fuori delle cose stesse. Il sapere «veramente allargante» indugia sul singolo fenomeno fino a spezzare il suo isolamento: non sussumendolo a un universale, ma risolvendo il concreto in se stesso. Non è con la visione immediata dell'essenza delle cose che l'arte cerca di rendere giustizia a ciò che è oppresso; bensì, opponendosi alla razionalità, che domina la natura con determinazioni fisse, ne può revocare l'atto violento sul reale. Non cedendo alla tentazione di una sintesi univoca, ma assumendo la conformazione di una *costellazione* di elementi, essa riesce a rinviare anche all'*Altro*. Gli antagonismi irrisolti della realtà riescono infatti a ripresentarsi in modo trasfigurato nell'opera, come i problemi immanenti alla sua forma⁸; e proprio nel distacco di quest'ultima dall'empiria. Se nel reale le contraddizioni sono immediate e non fanno che dividere, nella forma «la loro mediazione, in sé contenuta nell'empiria, diventa il per-sé della coscienza solo grazie all'atto del retrocedere compiuto dall'arte. In tal senso è un atto di conoscenza»⁹. La forma è l'organizzazione di tutto ciò che si manifesta all'interno dell'opera artistica in una concordanza che, per così dire, non concorda. Quest'ultima, come il pensiero autentico, è sì una sintesi, ma non violenta, poiché conserva il disordine nelle sue contraddizioni. La verità dell'opera, sottolinea infatti Adorno, «è legata al [...] riuscire o meno ad assorbire nella propria necessità immanente ciò che non è identico al concetto, ciò che secondo il metro di quest'ultimo è casuale»¹⁰. Un simile rapporto con l'estraneità permette alla forma di convergere con

la critica dell'essente: sua «legge di trasfigurazione», essa rappresenta la libertà di contro a quest'ultimo, ed è nelle opere d'arte ciò grazie a cui queste risultano critiche in sé.

Attraverso la forma, l'arte riesce a comunicare con l'empiria, proprio nell'opporci a essa, grazie al suo essere *contenuto sedimentato*. Nozione quest'ultima che rimanda esplicitamente alla riflessione di Warburg: per cui l'immagine non è definibile una volta per tutte, ma è il risultato di movimenti e significati depositatesi nel tempo in essa: *sedimentati*, appunto. Le immagini in Warburg rimandano alla sopravvivenza (*Nachleben*) di una dimensione sensibile che non si può riconoscere in modo definitivo; costituita da stratificazioni di relazioni e determinazioni, legata alla religione, alla poesia, al culto e al dramma, essa non si esaurisce nei significati che le sono attribuiti né nelle rappresentazioni che si possono dare di essa. Traccia di un mondo scomparso, l'immagine è al contempo una memoria, presente, attraverso cui tornano alla luce reminiscenze dal fondo del tempo. Come riconosce anche Adorno, la forma, in quanto contenuto sedimentato, non può rinnegare interamente ciò da cui è provenuta: la riuscita estetica dipende infatti dalla maggiore o minore capacità di risvegliare ciò che nella forma è, per così dire, latente. Non si deve tuttavia pensare che le opere ricavano il loro contenuto dalla realtà: quest'ultimo «si costituisce in un contro movimento. Il contenuto si imprime nelle creazioni che si allontanano da esso. Il progresso artistico, sempre che sia fondato parlarne, è la totalità di questo movimento. Questo contribuisce al contenuto con la negazione determinata di esso»¹¹. Costituito non da oggetti esterni alla forma, ma «dagli impulsi mimetici che aspirano a qual mondo di immagini che è forma»¹², il contenuto va dunque pensato al contempo in opposizione e attraverso di essa; tenendo conto peraltro del suo non esaurirsi nel visibile. Le opere d'arte divengono tali producendo un di più, “rubato” alla natura, di cui tuttavia non sono il teatro; la loro forma non è più sufficiente alla sua descrizione. Ricordo del brivido ancestrale e relitto della dimensione religiosa dell'arte, il manifestarsi del di più è «l'unità paradossale ovvero la parità tra fuggevole e conservato»¹³. L'immagine, il visibile, si fa apparizione di ciò che non è visibile e materiale, ma che può essere detto e perciò ascoltato solo attraverso una visibilità: come nel paradigmatico esempio dei fuochi d'artificio, *apparition kat'ecsochen*¹⁴. Il manifestantesi non è scambiabile: dato il suo carattere evanescente, non costituisce una singolarità che si possa sostituire con un'altra, né può essere sussunto entro una vuota universalità. Oltre all'opposizione al vigente, il non-essente, che trova un fugace spiraglio nell'arte, cela in sé anche una *promessa di felicità*. Nel sorgere *come se* fosse esistente, pur non essendolo, «promette ciò che non è, annuncia obiettivamente e benché in modo distorto la pretesa che ciò, visto che si manifesta, debba anche essere possibile»¹⁵. Insomma, nell'immagine artistica come apparizione si esprime la tensione verso l'alterità che

è antitesi del meccanismo omologante della realtà reificata. Un “sarebbe”, dice Adorno, sullo sfondo di un “non è”, il quale non si può però riferire a nulla di presente al mondo. L’arte diventa utopia, ma in negativo. Essa deve e vuole esserlo, ma, per non tradire il suo carattere utopico e scadere nella consolazione, non vi può riuscire, pena la sua fine temporale. «Come la teoria, l’arte non può concretizzare l’utopia; nemmeno negativamente. Il nuovo in quanto crittogramma è l’immagine del tramonto; solo mediante l’assoluta negatività di quest’ultima l’arte esprime l’inesprimibile, l’utopia»¹⁶. In ciò si svela il carattere di verità dell’opera d’arte: dal momento che vero è tutto ciò che non si accorda con il mondo. Il sigillo dell’autentica opera d’arte sta nel manifestarsi della sua apparenza (di ciò che non è apparente) senza possibilità di menzogna, seppure la sua verità non possa essere colta dal giudizio discorsivo. Il nucleo del vero artistico non è un concetto, ché replicherebbe la tirannia dell’univoco, ma un «qualcosa di plurimo» che si sottrae alla forza dell’identificazione: «benché, privo di concetto, non appaia che in quanto è fatto, esso nega quanto è fatto. Una qualsiasi opera d’arte soccombe in quanto creazione al proprio contenuto di verità; per causa di quest’ultimo l’opera d’arte decade a irrilevanza, e ciò capita solo alle grandissime opere d’arte»¹⁷.

Trapassando nella manifestazione fugace del non-essente, *tour de force* che cerca di realizzare l’impossibile, l’opera si spiritualizza: ciò che nelle opere d’arte si manifesta, non separabile dalla manifestazione ma nemmeno identico a essa, è il loro spirito. Esso trascende la co-salità e tuttavia il fenomenico gli è necessario, nel suo scaturire dalla configurazione dei momenti sensibili dell’opera – pur senza coincidere completamente con la loro organizzazione. Non si deve pensare che cada il tabù mimetico nei confronti della realtà immediata (la seconda natura reificata); lo stesso spirito si svincola dalla configurazione sensibile dei momenti tramite cui si costituisce, nella rottura che è l’attimo dell’apparizione. La mimesis nelle opere d’arte è somiglianza con se stesse¹⁸: le immagini artistiche sono sì rappresentazioni, ma che non rimandano ad alcunché di esterno, né al mondo né a modelli appartenenti alla realtà. L’arte riesce a non cadere nell’autoreferenzialità, pur essendo rappresentazione di se stessa, grazie alla sua forma: che di volta in volta rappresenta il proprio contenuto sedimentato, sempre nuovo e sempre differente nel suo partecipare a temporalità e storia.

Come nota Di Giacomo, proseguendo il parallelo tra Adorno e Warburg «il tempo delle immagini è il tempo nelle immagini, ed è grazie a esso che ciò che è presente viene visto in connessione con ciò che è assente. [...] Warburg ha compreso che bisognava rinunciare a fissare le immagini, dal momento che queste hanno una funzione rammemorativa»¹⁹. Anche per Adorno, influenzato inoltre dal Benjamin delle *Tesi di filosofia della storia*, estrema importanza riveste l’arte nel dar voce agli *sconfitti*, al sostrato rimosso dal pensiero della totalità. Tuttavia,

l'impossibilità di fissare in schemi definitivi la creazione artistica si lega qui all'impossibilità di una sintesi che rischia di scadere nella falsa conciliazione. Per la loro propria struttura, le opere non sono, non possono più essere organismi: sono anzi refrattarie al proprio aspetto organico in quanto illusorio e affermativo. La pretesa di essere un intero non è che un'illusione che l'arte disincantata non può più permettersi. Il nodo problematico si riflette sulla forma stessa: di certo quest'ultima, come unità estetica, prima in assoluto ha reso possibile l'esistenza dell'opera d'arte, nella sua autonomia, come un intero. D'altro canto, è vero che «in opere moderne estremamente evolute, la forma inclina a dissociare la propria unità, vuoi a favore dell'espressione, vuoi in quanto critica dell'essenza affermativa»²⁰. Traslato entro l'orizzonte artistico, l'elemento affermativo consiste nel cercare di «conferire alla vita almeno un'ombra di senso»²¹: operazione che nelle attuali condizioni storico-sociali rimanda per Adorno al costituirsi dell'ideologia, come ne è esempio l'armonia fasulla dell'industria culturale.

L'arte di maggior pretesa spinge al di là della forma come totalità, nel frammentario. Nella maniera più forte l'indigenza della forma emerge forse dalla difficoltà dell'arte temporanea di finire; in musica nel cosiddetto problema del finale, nella poesia in quello della chiusura. [...] Le conclusioni tradizionali fanno solo finta che i singoli momenti con il punto conclusivo nel tempo si connettano anche nella totalità della forma. In varie creazioni della modernità ormai ampiamente accettate, la forma è stata tenuta aperta ad arte, perché esse hanno voluto dar forma al fatto che non gli è più concessa l'unità della forma²².

Di fronte all'impossibilità di conciliazione, l'opera si perde: e perdendosi, al contempo si ritrova. La sua forma è l'episodio, poiché nessun filo d'Arianna fa più da guida al suo interno. Ecco che il valore dell'arte si svela proprio nel fatto d'essere "spremuta" forzosamente dall'impossibilità della forma stessa – Adorno cita ad esempio Schönberg e Berg. Necessaria si prospetta una metamorfosi radicale della pratica artistica; ciò che deve inserire l'arte nel presente è l'autenticità del suo modo d'esperienza, che si trova di fronte alla sempre maggiore difficoltà di comporsi, nelle opere, come connessione di senso. Già ben prima dell'Olocausto non si poteva affermare l'esistenza di un senso positivo nella modernità: e ciò si riflette anche nelle opere d'arte: «Se da un lato esse non hanno più niente al di fuori di se stesse a cui potersi tenere senza ideologia, dall'altro ciò che manca loro non può essere posto da alcun atto soggettivo»²³. La mancanza di senso della realtà è recepita dalle opere e diventa loro autocoscienza: esse la tematizzano e la integrano nella propria struttura, costituendo nella loro assurdità una denuncia senza scrupoli dell'empirico. Tale crisi, «portata immanentemente a maturazione dalla irresistibilità del motore nominalistico, va insieme all'esperienza extra artistica, poiché la connessione infraestetica che costituisce il senso è il riflesso di una sensatezza dell'esistente e del corso del mondo quale apriori inesprimi-

bile, e perciò tanto più efficace, delle creazioni»²⁴. Modello di questo processo è per Adorno Beckett, a cui non a caso sarebbe stata dedicata la *Teoria Estetica*, una volta terminata. Nei suoi lavori la mancanza di senso non è reclamata come senso positivo, a rispecchiare ottusamente la datità; al contrario, nelle opere di rilievo la negazione del senso non si configura come un'affermazione; e da essa l'arte è tuttavia in grado di trarre il proprio contenuto, esprimendo la mancanza di sensatezza quale proprio essere sensata: il senso estetico non è immediatamente identico a quello teologico. E in ciò le opere trovano la propria coerenza, diventando contro la propria volontà «connessioni di senso ove negano il senso»²⁵.

¹ T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 293.

² Ivi, p. 3.

³ *Ibid.*

⁴ Ivi, p. 4.

⁵ Ivi, p. 386.

⁶ Ivi, p. 8.

⁷ T. W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1981, p. 12.

⁸ Cfr. ivi, p. 10.

⁹ Ivi, p. 194.

¹⁰ T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, cit., p. 136.

¹¹ Ivi, p. 188.

¹² Ivi, p. 191.

¹³ Ivi, p. 108.

¹⁴ Ivi, p. 109.

¹⁵ Ivi, p. 111.

¹⁶ Ivi, p. 45.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ivi, p. 140.

¹⁹ G. Di Giacomo, *Sul rapporto arte-vita a partire dalla Teoria estetica di Adorno*, "Idee: rivista di filosofia", n. 58 (2005), p. 103.

²⁰ T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, cit., p. 189.

²¹ T. W. Adorno, *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, Torino, Einaudi, 2004, p. 34.

²² T. W. Adorno, *Teoria Estetica*, cit., p. 198.

²³ Ivi, p. 205.

²⁴ Ivi, p. 401.

²⁵ Ivi, p. 206.

La responsabilità condivisa: artista e pubblico tra arte relazionale e street art

di Emanuele Crescimanno

Numerose pratiche artistiche negli ultimi anni hanno messo in dubbio la classica linearità del processo artistico che prevede un progressivo svolgersi dall'artista verso il pubblico attraverso l'opera; le nuove condizioni sociali e politiche hanno contribuito a questi cambiamenti: la riflessione su tali pratiche investe di conseguenza anche la dimensione etica, politica e sociale e apre all'arte una nuova possibilità di avere concrete ricadute sul reale. Già Dewey nel 1934 in *Arte come esperienza* aveva evidenziato che, piuttosto che far riferimento al concetto di opera, bisognasse interrogarsi sulla effettiva esperienza delle opere d'arte e aveva di conseguenza aperto la strada alla inclusione di tutte quelle nuove pratiche che da semplici esperienze della quotidianità tendono ad acquisire dei connotati estetici: sulla scia di questa prospettiva sarebbe dunque possibile rintracciare nell'intera storia dell'arte del Novecento la costante tendenza a portare al suo interno pratiche del quotidiano che non erano considerate artistiche e a trasformare oggetti quotidiani in oggetti d'arte ed evidenziare di conseguenza nuove ricadute che questi mutamenti hanno sulla dimensione sociale che all'opera d'arte è connessa.

Il problema più in generale in discussione è dunque quello del rapporto tra arte e vita, dell'estetizzazione diffusa e del ruolo che l'estetico può svolgere nell'attribuzione di senso all'esperienza in genere ¹; in seconda istanza la domanda che tale prospettiva impone è sulla forma concreta che l'arte deve assumere in queste nuove circostanze. Per indicare una possibile risposta a questi interrogativi si prenderà in considerazione la proposta dell'*Estetica relazionale* di Nicolas Bourriaud e si condurrà una concreta verifica dei risultati ottenuti attraverso l'analisi dell'azione artistica di JR.

1. *Estetica relazionale: nuove funzioni sociali dell'arte*

Oggetto centrale della riflessione di Bourriaud è il ruolo che relazioni interpersonali svolgono nella definizione dei compiti dell'arte; tale proposta nasce dalla presa d'atto di una peculiarità ricorrente delle opere d'arte degli anni novanta del Novecento: il costante e continuo caratterizzarsi come *work in progress* che richiede un necessario e rilevante intervento attivo del pubblico, un'apertura verso nuove dimensioni e

luoghi e il tentativo di coinvolgimento di nuovi fruitori. Niente di ciò è effettivamente una novità assoluta: ma la prospettiva relazionale, presa coscienza della confusione che la dimensione della spettacolarizzazione impone alla normale dialettica dell'esperienza, si interroga sulla possibilità di generare nuovi rapporti con il mondo attraverso le pratiche artistiche; piuttosto che proporre un'ulteriore teoria dell'arte, l'estetica relazionale ricerca una nuova definizione delle relazioni interpersonali a cui l'universo dell'arte dà luogo. Essa si pone come una teoria della forma: la forma è il risultato di una pratica artistica che mette in connessione dimensioni eterogenee con una certa coerenza con il fine preciso di un rapporto con il mondo; la forma che assume oggi l'opera d'arte è dunque un'apertura verso l'altro, uno scambio a partire dal quale, attraverso un continuo dialogo, si modificano i rapporti e le relazioni e di conseguenza si crea un contesto nuovo che conduce al miglioramento di tutti i soggetti in causa.

Preso atto di questa situazione, Bourriaud rintraccia alcune caratteristiche comuni capaci di indicare un'interessante tendenza: tramontate definitivamente le ideologie, superata per sempre la modernità e la post-modernità, l'orizzonte entro cui l'arte svolge le proprie funzioni risulta privo di concreti punti di appiglio. In maniera non dissimile dalle avanguardie degli anni '60, gli artisti contemporanei si ritrovano nella necessità di ripensare il rapporto tra arte e vita; ma a differenza di queste hanno compreso il contenuto utopico e irrealizzabile di certe posizioni e cercano di restare più a contatto con il quotidiano e con le esigenze che lì sorgono e che chiedono di essere comprese e soddisfatte: se per le avanguardie «l'arte doveva preparare o annunciare un mondo; oggi elabora modelli di universi possibili»²; ci si trova insomma di fronte a nuovi orizzonti più limitati, nei quali la possibilità di agire dell'artista è definibile come «*apprendere ad abitare meglio il mondo*, invece che cercare di costruirlo a partire da un'idea preconcepita dell'evoluzione storica. In altri termini, le opere non si danno più come finalità quella di formare realtà immaginarie o utopiche, ma di costituire modi di esistenza o modelli di azione all'interno del reale esistente, quale che sia la scala scelta dall'artista»³. Orizzonti che in realtà hanno potenzialità ancora maggiori di quelli ampi delle avanguardie perché hanno la possibilità di modificare il quotidiano e di allargarsi da questo a macchia d'olio dall'orizzonte del singolo a quello dell'intera comunità: prendere coscienza della minore influenza che l'arte esercita nei contesti sociali e politici di larga scala tipici della contemporaneità, può essere la via adeguata e opportuna per concentrare l'azione su realtà più piccole in cui la forza dell'arte si può però dispiegare con reale efficacia.

Tale presa di coscienza comporta l'immediata messa a fuoco delle possibili relazioni che questo modo di fare arte comporta: la proposta è dunque quella di «un'arte *relazionale* (un'arte che assuma come orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale,

più che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e *privato*)». Le nuove pratiche artistiche sono capaci di «*rinserrare lo spazio delle relazioni*», prevedono di rafforzare e incentivare concretamente lo spazio delle relazioni (secondo un modello così riassumibile: «percepisco, commento, mi sposto in un unico e medesimo spazio-tempo»⁴ in relazione con gli altri). L'invito di Bourriaud è dunque a concentrarsi sul peso sempre maggiore che le relazioni intersoggettive rivestono nelle pratiche artistiche: attraverso l'opera si incontrano l'autore e il fruitore in «un particolare “ambito di scambi” [che] va giudicato con criteri estetici, cioè analizzando la coerenza della sua forma, poi il valore simbolico del “mondo” che propone, dell'immagine delle relazioni umane che riflette»⁵.

Diventa di conseguenza fondamentale la forma che l'opera assume per comprenderne a pieno le potenzialità: la forma «è un'unità coerente, una struttura (*entità autonoma di dipendenze interne*) che presenta le caratteristiche di un mondo. L'opera d'arte non ne ha l'esclusività: essa non è che un sottoinsieme nella totalità delle forme esistenti»⁶. Essa è un'«unità strutturale che imita un mondo. La pratica artistica consiste nel creare una forma capace di “durare”, facendo incontrare su un piano coerente delle entità eterogenee, al fine di produrre un rapporto con il mondo»⁷. La forma non è prodotta dall'artista che propone un prodotto finito a un pubblico ma è data dal dialogo a cui dà luogo il gioco delle interazioni umane, in una continua apertura che lega, per mezzo di quello che per comodità chiamiamo opera ma che in realtà si dispiega soltanto nelle relazioni che intesse, i differenti soggetti che le ruotano intorno. La pretesa che la forma artistica sia stabile nell'opera è illusoria: «la forma non prende consistenza (non acquisisce una vera esistenza) se non quando mette in gioco delle interazioni umane»⁸; l'artista quindi comincia un dialogo che diviene tale soltanto quando riceve una risposta: «qualcuno mostra qualcosa a qualcun altro, che lo restituisce alla sua maniera»⁹ e da qui hanno inizio quelle relazioni umane che necessariamente devono innervare la forma artistica.

Eppure qualcosa di nuovo una certa arte di fine Novecento ha proposto e ha intercettato una specifica esigenza: quella di produrre «relazioni esterne al campo dell'arte [...]: relazioni fra individui o gruppi, fra l'artista e il mondo, e (per transitività) fra l'osservatore e il mondo»¹⁰. Una responsabilità etica quindi che l'artista ha nei confronti del mondo dal momento in cui dà inizio a quella rete di relazioni che è la sua opera: pratiche sociali dunque divengono pratiche artistiche, il fruitore trasforma pratiche della propria esperienza quotidiana in pratiche artistiche inserendosi in quel labile confine che mette in dialogo oggi mondo dell'arte e mondo della vita. Se infatti l'opera d'arte tradizionale si era posta sotto il segno della disponibilità, «l'arte contemporanea si pone spesso sotto il segno della non-disponibilità, dandosi a vedere in

un tempo determinato»: l'esempio più chiaro è la performance; «l'opera si svolge nel tempo reale per un'audience *convocata* dall'artista. In breve l'opera suscita incontri e dà appuntamenti, gestendo la propria temporalità»¹¹; crea forme di relazioni conviviali: se per le avanguardie degli anni '60 e '70 il problema era di allargare i confini del mondo dell'arte, negli anni '90 l'obiettivo è di testare «la resistenza dell'arte all'interno del campo sociale globale»¹², di creare relazioni esterne nel quotidiano. Avendo infatti preso coscienza dell'impossibilità di fare una rivoluzione attraverso l'arte, ci si propone di tentare di affrontare e risolvere per mezzo dell'intervento artistico disuguaglianze sociali e indicare possibili *utilizzi* concreti delle pratiche artistiche.

2. Oltre l'estetica relazionale: l'azione di JR sul campo

In base all'analisi di Bourriaud è possibile sostenere che l'arte non deve (né può) cambiare il mondo, ma tuttavia è possibile che lo faccia a partire dalle relazioni sociali a cui concretamente dà luogo. L'elemento che accomuna tutte le opere d'arte relazionali è un comune «orizzonte pratico e teorico: la sfera dei rapporti interumani. Tali opere mettono in gioco i modi di scambio sociale, l'interattività con l'osservatore all'interno dell'esperienza estetica che si vede proporre, e i processi di comunicazione, nella loro dimensione concreta di utensili che servono a collegare gli individui e i gruppi umani fra loro». Di conseguenza si fonda su «una *prossimità*» che modifica il ruolo del visivo: «trasforma l'osservatore in vicino, in interlocutore diretto»¹³.

Un limite che è tuttavia possibile riscontrare nella proposta di Bourriaud è la difficoltà di creare realmente delle relazioni che vadano al di là del ristretto ambito artistico e che possano di conseguenza ottenere dei risultati concreti¹⁴. In effetti tutti gli esempi di Bourriaud sono relativi a identificabili operazioni artistiche e quindi si svolgono secondo modalità e retoriche chiaramente riconoscibili. Corrono il rischio dunque di rimanere operazioni élitarie, che trovano il loro fondamento ancora all'interno della cornice istituzionale che le componenti del mondo dell'arte garantisce; di conseguenza le relazioni prodotte rischiano di rimanere a quel livello di artificialità, intrinsecamente connesso all'agire artistico. Di natura radicalmente differente sarebbe invece un intervento direttamente sul campo, per la strada, a diretto contatto con un gruppo sociale e a partire dalle esigenze specifiche che da questo possono essere promosse.

Un esempio di questo nuovo intreccio e delle feconde possibilità di intervento sul reale che le pratiche artistiche rivendicano in questi anni è quello di JR, un ancora anonimo *photographeur*, che a partire dai primi anni di questo secolo ha portato avanti differenti progetti a metà strada tra la fotografia e la *street art*; uno *street artist* che dalla *banlieu* parigina è giunto alla visibilità mondiale delle *TED conferences*¹⁵. Nelle sue linee generali il lavoro di JR è quello di affiggere manifesti in luoghi

di tensioni sociali per mettere sotto gli occhi di tutti il fatto che la realtà non è così come appare a un rapido e superficiale sguardo e che è dunque necessaria maggiore attenzione: è un invito a esercitare al meglio la capacità di vedere al fine di sbarazzarsi dei modelli di visione imposti dalle dinamiche sociali. I manifesti che affigge rappresentano gli stessi abitanti dei luoghi in cui opera e sono il tentativo di rappresentarli in maniera differente da come li rappresentano i mezzi di comunicazione che si interessano di queste realtà soltanto nei momenti di tensione con il potere costituito. Ma soprattutto JR coinvolge le popolazioni locali, spiegando loro lo scopo del progetto ed evidenziando che senza la loro attiva partecipazione esso sarebbe privo di senso.

L'obiettivo insomma che si è posto JR è quello di dimostrare concretamente che un differente modo di praticare l'arte può creare nuove forme di relazione e di impegno e può essere un utile luogo di incontro e di scambio. JR ha dunque ripensato le responsabilità dell'artista e si è interrogato sulle potenzialità dell'arte: «La tecnologia, la politica, il business cambiano il mondo, non sempre per il meglio ma lo cambiano. E l'arte? L'arte potrebbe forse cambiare il mondo?»¹⁶.

Bisogna dunque trovare una forma capace di coinvolgere attivamente il fruitore e di investirlo di tutto il potere creativo che non risiede più esclusivamente nell'artista. Il nuovo rapporto tra artista e pubblico e le nuove relazioni a cui questo dà luogo comporta infatti non solo una differente modalità di articolazione del rapporto forma-contenuto ma anche l'assunzione di una nuova responsabilità: «In un certo qual modo l'arte può cambiare il mondo. L'arte non è tenuta a cambiare il mondo né le cose pratiche, ma può mutare la percezione delle cose. L'arte può cambiare il modo in cui vediamo il mondo. L'arte può creare un'analogia. Anzi, il fatto che l'arte in sé non cambia le cose ne fa uno spazio neutrale per scambi e discussioni, e quindi permette a te di cambiare il mondo»¹⁷. La comunicabilità e socializzazione di un sapere, di un modo di guardare e operare sulla realtà aprono a una dimensione etica, una dimensione pubblica, partecipata, danno luogo a un pensiero che si confronta e si ristrutturava di continuo, che si organizza nel suo stesso dispiegarsi così come le immagini prodotte da JR. Il momento della loro affissione è tutt'altro che il completamento del processo creativo, è piuttosto il momento di genesi, in cui comincia la vita dell'immagine e da cui scaturisce una serie di nuove relazioni, in cui si dispiega sino in fondo il potere dell'arte di agire come un'analogia: mettere dunque in discussione ciò che appare acquisito, proporre nuovi nessi e indicare nuove possibili strade operative.

La domanda che JR pone è relativa al significato condiviso di questa pratica, alle relazioni che si creano tra tutti i partecipanti: racconta infatti che «Ad uno che si interrogava [sul senso dell'operazione] ho sentito rispondere da un altro: "Sei stato qui per ore a cercare di capire, a discutere con gli altri; per tutto quel tempo non hai mai pensato a

cosa mangerai domani: questa è arte”. Credo sia la curiosità della gente la loro vera motivazione a partecipare al progetto; poi diventa qualcosa di più: diventa un desiderio, un bisogno» infatti «quello che vediamo cambia chi siamo. Quando lavoriamo insieme il totale è molto maggiore della somma delle parti»¹⁸. È in discussione la rilevanza etica dell'arte, la possibilità che crei nuove e positive relazioni tra i soggetti in gioco. Ma in che modo la necessaria partecipazione al progetto di JR è differente dai modelli ormai classici di partecipazione del pubblico alla creazione dell'opera di cui la seconda parte del Novecento è costellata?

Nella pratica di JR è evidente l'obiettivo di costruire una comunità capace di superare i limiti della semplice fruizione dell'opera a vantaggio di una prospettiva che si ponga l'obiettivo di rilanciare il momento di produzione rendendolo infinito. Ma ancora più rilevante è l'emergere della possibilità di costruire una comunità attraverso nuove forme di partecipazione: l'invito dunque è quello di valutare, oltre le ovvie conseguenze estetiche, quelle etiche e politiche. Vi è inoltre un'inedita apertura nell'azione di JR rispetto all'analisi di Bourriaud: JR trasforma delle reali situazioni di vita quotidiana in situazioni artistiche mentre nel modello di Bourriaud ci si trova di fronte a situazioni artistiche che divengono situazioni sociali e quindi simili a quelle quotidiane. La differenza consiste dunque nella natura dell'esperienza che produce: per JR non si tratta semplicemente di attivare relazioni bensì creare una comunità che opera per affermare la propria identità; né si tratta semplicemente di far divenire “artistiche” delle semplici pratiche sociali in virtù della partecipazione e organizzazione da parte dell'artista.

Quello che nella prospettiva teorica di Bourriaud rischia di divenire un'aporia e una finzione, e che in fin dei conti è garantito soltanto dall'efficacia della cornice entro la quale ha inizio la creazione di nuove relazioni sociali, si risolve felicemente nella realizzazione dei progetti di JR: in essi infatti non esiste più quella cornice che potenzialmente può falsificare tutto il processo. Operando direttamente sulla realtà, ponendo come prioritario obiettivo la realizzazione di nuove relazioni e il concreto miglioramento della situazione esistente, la pratica di JR produce vere relazioni, nuove comunità e si risolve nella presa di coscienza del giovane africano che comprende il senso della sua partecipazione. Soggetti dunque che non si accontentano più di guardare, di subire dei modelli di rappresentazione che in realtà li deformano, che escono dall'anonimato e danno vita a un'arte che è la presa di coscienza di se stessi e della propria vita e non si accontentano più dello stretto necessario: una volta scoperto come l'arte può cambiare loro la vita non possono più rinunciare a essa.

¹ D'Angelo ha evidenziato che intendere l'estetica come filosofia dell'esperienza dà la possibilità di tessere utili nessi tra l'esperienza in genere e quella estetica e di mettere in

luce come «l'esteticità non è fatta di una stoffa diversa dalla esperienza comune, ma è una diversa organizzazione e finalizzazione di questa esperienza» (P. D'Angelo, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 79).

² N. Bourriaud, *Estetica relazionale* (1998), tr. it. Postmedia, Milano 2010, p. 12.

³ Ivi, p. 13.

⁴ Ivi, p. 15 (prima citazione leggermente modificata).

⁵ Ivi, p. 17.

⁶ *Ibidem.*

⁷ Ivi, p. 103.

⁸ Ivi, p. 21.

⁹ Ivi, p. 23.

¹⁰ Ivi, p. 26.

¹¹ *Ibidem.*

¹² Ivi, p. 32.

¹³ Ivi, pp. 44-45.

¹⁴ Cfr. C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, "October", 110, Fall 2004, pp. 51-79.

¹⁵ Per le informazioni e una completa panoramica sull'arte di JR cfr. <http://www.jr-art.net/fr> e <http://www.insideoutproject.net>.

¹⁶ Cfr. http://www.ted.com/talks/jr_s_ted_prize_wish_use_art_to_turn_the_world_insider_out.html

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*

Creatività e arte transgenica

di Elisabetta Di Stefano

Negli anni Settanta la genetica appariva come una disciplina per specialisti con scarse ricadute sulla vita quotidiana. Gli strumenti interpretativi che i non addetti ai lavori avevano per comprendere i processi evolutivi in corso erano inadeguati a cogliere la portata di tale rivoluzione biotecnologica. L'immaginario collettivo era ancora informato dai miti e dalle metafore (Frankenstein) che bollavano le manipolazioni sulle forme viventi come una trasgressione delle leggi etiche e religiose attraverso cui l'uomo cercava di sostituirsi a Dio. In questo contesto si inserisce l'opera di alcuni artisti (da Joe Davis a George Gessert, da Marta de Menezes al gruppo SimbioticA) che, sensibili alle trasformazioni culturali in atto, utilizzano le biotecnologie al fine di orientare il dibattito su alcune questioni cruciali della contemporaneità¹. Tra questi ha acquistato fama internazionale, anche presso il grande pubblico che lo ha conosciuto attraverso i mass media, Edoardo Kac². L'artista brasiliano ha utilizzato tra i primi l'ingegneria genetica per le sue produzioni, dando avvio a quella che egli stesso nel 1998 ha definito *Transgenic Art*³. Le sue creazioni di animali fluorescenti hanno turbato le coscienze e sono state spesso superficialmente reputate un'esibizione di mera spettacolarità, un'inutile inflazione di sofferenza al fine di emulare, non più solo a livello metaforico, il potere creativo di Dio.

L'analogia tra l'artista e Dio ha sostanzialmente l'estetica rinascimentale e romantica al fine di sottolineare la creatività dell'opera d'arte e il valore intellettuale del suo autore. Ma nel momento in cui si passa dalla semplice rappresentazione alla vera e propria generazione di organismi viventi manipolati, la metafora acquista un'inquietante concretezza. In effetti il riferimento alla creazione divina compare in più di un lavoro di Kac, come *Genesis* (Ars Electronica, Linz, 1999) e *The Eighth Day* (2001). In queste opere la progettazione di organismi inesistenti in natura mette in mostra le possibilità offerte oggi dallo sviluppo della biologia e dei nuovi strumenti tecnologici e induce a riflettere su come tale progresso abbia inciso sulla trasformazione delle categorie estetiche tradizionali, *in primis* quella di creatività. Pertanto attraverso il confronto tra alcuni concetti (innovazione, invenzione) che gravitano ai margini di questa nozione si cercherà di capire il significato che la

creazione di un organismo vivente non solo nuovo ma unico acquista nell'arte transgenica di Kac.

Il termine "innovazione" si riferisce a ogni novità o trasformazione che produca una modifica radicale o comunque efficace. Può riguardare in generale gli ordinamenti economici, politici o sociali, le tecniche di produzione o le strutture linguistiche. Sebbene in biologia si parli più frequentemente di "variazione" per indicare il cambiamento della funzione di un organo avvenuto per caso e tramandato alle generazioni successive grazie alla selezione sessuale secondo un modello epistemologico di stampo darwiniano, nel mondo organico può aver luogo anche l'innovazione. Questo concetto esprime, nella scala dei tempi geologici, l'apparizione di nuovi tratti morfologici, di strutture (*Baupläne*) radicalmente diverse che apre alla scienza del vivente differenti possibilità interpretative in termini di libertà e di qualità rispetto a una prospettiva adattazionistica di tipo meccanicistico e quantitativo. Oggi grazie all'ingegneria genetica l'innovazione morfologica del vivente non è solo il frutto di uno spontaneo mutamento naturale, ma è soprattutto il risultato dell'intervento esterno dell'uomo. Pertanto per gli OGM si parla piuttosto di "invenzione". A differenza della *scoperta*, che riguarda il ritrovamento o l'individuazione di realtà o relazioni sconosciute ma già esistenti e di conseguenza da considerare patrimonio dell'umanità, l'*invenzione* è per lo più legata allo studio, alla sperimentazione, alla ricerca empirica o scientifica ed è quindi passibile di brevettabilità. Tuttavia il tema della brevettabilità del vivente ha suscitato un ampio dibattito, costringendo la normativa a confrontarsi con tematiche complesse e in continuo aggiornamento. Mentre negli Stati Uniti ogni prodotto innovativo dell'uomo è brevettabile se trova una traduzione industriale, nell'Unione Europea questa materia ha incontrato ostacoli in ambito sia etico sia giuridico. Punti caldi sono la difficoltà di armonizzare le normative nazionali, le resistenze verso la reificazione del vivente e la trasformazione di un'entità biologica in un prodotto tecnologico, la preoccupazione per le eventuali sofferenze degli animali ⁴.

La questione diviene ancora più complessa se prendiamo in considerazione l'uso dell'ingegneria genetica nel campo dell'arte. All'invenzione, che connota l'originalità orientata a scopo industriale, subentra in quest'ambito la categoria estetica della creatività e si tocca l'altrettanto scottante tematica del copyright. Fin dagli anni Ottanta il motivo del diritto d'autore è al centro della riflessione sull'arte che utilizza le nuove tecnologie. Ancora una volta il dibattito ha coinvolto le discipline giuridiche, ma è evidente che per adeguare la normativa sul copyright alle possibilità offerte dai nuovi media bisogna prima ridefinire il concetto di creatività. Oggi infatti il digitale non consente più la distinzione tra originale e copia, e la rete offre sempre maggiori possibilità a produzioni artistiche condivise (Net Art). Ma il tema della creatività acquista connotazioni preoccupanti in riferimento alle arti neo-tecnologiche che

manipolano la materia vivente. Queste produzioni sotto alcuni aspetti procedono parallelamente alla ricerca scientifica (nell'utilizzo di laboratori e strumenti, nella collaborazione con tecnici, biologi e genetisti, nella condivisione di alcuni obiettivi), ma si distinguono nella considerazione dei risultati: per il mondo della ricerca l'organismo transgenico è un'oggetto di studio da custodire in laboratorio, per il mondo dell'arte è un soggetto carico di valori espositivi ed estetici. Tuttavia queste produzioni artistiche non mirano a conferire inquietante realtà a ibridi e chimere che già la cultura classica (Orazio, *Ars poetica*, vv. 9-10; Vitruvio, *De architectura* VII, 5, 3) condannava quali inverosimili mostri in nome del principio di imitazione della natura, ma hanno lo scopo di indurre a riflettere sulle trasformazioni culturali in corso nella nostra società sempre più post-umana.

Per comprendere meglio il senso che la nozione di creatività assume nell'arte transgenica può essere utile esaminare più attentamente le sperimentazioni di Edoardo Kac. L'interesse primario della sua ricerca non è incentrato su questa categoria estetica e sulla nuova attualità che assume oggi grazie alla tecnologia. I suoi lavori mettono a fuoco altre questioni, come quello della relazione dialogica tra artista, opera e fruitore. Nelle sue produzioni, come in gran parte dell'arte biotecnologica, l'artista non è un nuovo dio che genera esseri vegetali e animali inesistenti, ma colui che dà avvio a un progetto capace di instaurare relazioni. L'opera infatti trova compimento grazie all'intervento del fruitore che ne determina in modo imprevedibile l'evoluzione. Alle sue produzioni quindi si possono applicare le categorie di autore "collettivo" o di artista "plurale" ⁵ che nell'arte relazionale come in quella interattiva (che utilizza le tecnologie digitali) indicano una figura capace di relazionarsi creativamente con i fruitori e con un team di vari collaboratori (informatici, tecnici, esperti di varie discipline). Tuttavia nell'arte transgenica di Kac il motivo della relazione dialogica si carica di particolari connotazioni etiche, sociali ed emotive, perché investe il rapporto tra autore, fruitore e una forma d'arte vivente. Di conseguenza diventa centrale il tema della responsabilità che ciascun fruitore si assume verso quegli organismi nel momento in cui decide di partecipare all'opera. D'altronde responsabilità significa etimologicamente "capacità di dare risposta"; questo concetto quindi si iscrive a pieno titolo in quell'estetica del dialogo a cui Kac si richiama con esplicito riferimento a Martin Buber, Michail Bachtin, Emile Benveniste, Humberto Maturana e alla filosofia dell'altro di Emmanuel Lévinas ⁶.

Genesis di Eduardo Kac è un lavoro polemico nei confronti del dominio umano, sancito da Dio, sulle altre forme viventi (*Genesi* 1, 26: «Let man have dominion over the fish of the sea, and over the fowl of the air, and over every living thing that moves upon the earth»). Il versetto biblico viene tradotto in codice morse; questo è a sua volta convertito in coppie di basi nucleiche di DNA. Si crea così un gene

artificiale, il “gene d’artista”, che viene innestato in batteri (non patogeni) di *Escherichia Coli*. In seguito questi sono stati esposti in una galleria d’arte. Il pubblico, presente in sala o da qualsiasi parte del mondo, può accendere tramite il Web una lampada a raggi ultravioletti che provoca alcune alterazioni nel DNA di quegli stessi batteri e quindi nel gene artificiale ivi inserito. Di conseguenza la parola di Dio, incorporata geneticamente nel batterio, viene modificata, mettendo in discussione il comando divino e la supremazia umana sulle altre specie. L’intento polemico e simbolico diviene palese quando in un momento successivo, con procedimento inverso, il gene d’artista viene ritradotto in codice morse e poi in inglese, dando luogo a nuovi significati ⁷.

Genesis tuttavia ha un valore simbolico perché evidenzia la responsabilità anche dell’uomo comune nell’era biotecnologica. *To click or not to click* diventa un dilemma etico tra l’accettazione dello *status quo* e il rischio di imprevedibili cambiamenti. Non cliccando il fruitore accetta la legge divina, cliccando non può prevedere i nuovi significati che saranno generati. Con *Genesis* Kac denuncia l’«imminente disinvoltura» ⁸ con cui l’ingegneria genetica nel corso del tempo sarà in grado di permeare la vita quotidiana. Un semplice click, un gesto ormai consueto, può avere conseguenze incalcolabili, secondo quella che Kac ha definito «la condizione paradossale del non-esperto nell’era biotecnologica» ⁹. Oggi infatti usare le nuove tecnologie è sempre più facile, grazie a interfacce immediate: basta digitare sulla tastiera o toccare un’icona. Chi compie questi gesti però non sempre è consapevole degli algoritmi applicati, dei processi che attiva e delle loro conseguenze che possono essere anche di grande portata: ad esempio nell’opera di Kac una mutazione genetica. Pertanto l’obiettivo dei progetti di Kac è proprio quello di riportare alla ribalta il tema della responsabilità del soggetto e di un nuovo protocollo etico dell’arte. Solo nell’assunzione di una responsabilità etica e di un ruolo formativo l’artista che utilizza nuovi media biotecnologici può ridare un senso profondo alle sue operazioni artistiche, ma deve orientare la tecnologia affinché in un’epoca impregnata di esteticità diffusa, dove tutto si gioca sul piano dell’immagine (degli oggetti, delle persone, degli stili di vita) il suo utilizzo non sia vuoto, autoreferenziale o distruttivo.

Anche *The Eighth Day* conferisce nuova concretezza ad antiche categorie estetiche. Adesso l’arte non solo completa l’opera della natura, come afferma un luogo comune di ascendenza classica, ma va oltre generando ibridi innaturali. Grazie alla tecnologia l’uomo è in grado di continuare l’opera di Dio con un “ottavo giorno” in cui vengono creati organismi transgenici e ibridi biomacchinici. Per la prima volta in questo lavoro varie creature fluorescenti (piante, amebe, pesci, topi), sviluppate indipendentemente in diversi laboratori, sono riunite insieme per formare un nuovo ecosistema artificiale e bioluminescente, racchiuso da una cupola di plexiglas trasparente. L’opera rappresenta l’espansione

della biodiversità oltre le forme di vita naturale e vuole ipotizzare una futura società post-umana in cui ibridi, cloni, chimere e vari organismi transgenici vivranno insieme. L'obiettivo è quello di abituare l'uomo alla convivenza con il diverso, che non deve essere considerato un mostro da temere o da esporre come fenomeno da baraccone, ma come un'alterità con cui instaurare relazioni "dialogiche" e affettive. Non a caso i progetti transgenici di Kac si sono spesso orientati verso animali "domestici", come il cane (*GFP K-9*) e il coniglio (*GFP Bunny*). GFP è l'acronimo di Green Fluorescent Protein, una proteina ricavata dalla medusa *Aequorea Victoria* (una specie dell'Oceano Pacifico del nord-ovest) che esposta alla luce ultravioletta diviene fluorescente. L'impianto di un gene contenente questa proteina nel DNA dell'embrione del mammifero determina la nascita di organismi che diventano fluorescenti in particolari condizioni luminose ¹⁰.

Alla fine degli anni Novanta l'artista tenta di impiantare questa proteina nel DNA di un cane, l'animale domestico per eccellenza. Ma il progetto *GFP K-9* rimase in fase progettuale a causa di varie difficoltà, tra cui quella di avere una mappatura completa del genoma canino e quindi di poter portare avanti il lavoro con precisione e sicurezza per la salute dell'animale. Nel 2000 l'artista riprova l'esperimento con un coniglio ¹¹. Nasce così *GFP Bunny* il coniglio verde, detto affettuosamente Alba. Entrambi i progetti prevedevano tre fasi egualmente necessarie alla riuscita dell'opera d'arte: la prima, quella propriamente creativa, consiste nella manipolazione genetica realizzata in laboratorio con l'ausilio degli scienziati e si conclude con la nascita dell'organismo transgenico ¹²; la seconda (che potremmo definire comunicativa o espositiva) consiste nell'esposizione museale e nella diffusione mediatica dell'animale transgenico per sollecitare il dibattito pubblico e scuotere le coscienze della gente comune; la terza, che potremmo chiamare dialogica o relazionale, consiste nell'integrazione dell'animale transgenico in un contesto domestico ¹³. Per Kac è importante che la società impari ad accettare e accogliere cloni e chimere: «Tradizionalmente l'estetica ha riguardato la dimensione emozionale. Tuttavia io non sono interessato a fare arte per comunicare qualità come bello o brutto, repulsione o attrazione. [...] La mia estetica è dialogica, intersoggettiva. Per me fare arte significa coinvolgere un altro soggetto» ¹⁴. Pertanto gli organismi fluorescenti che hanno conferito a Kac popolarità mediatica non s'iscrivono nella categoria della creatività volta a conferire nuovo prestigio all'artista "alter deus", secondo l'analogia imperante nel Rinascimento (L. B. Alberti, *De pictura*), bensì in quell'estetica del dialogo di cui Edoardo Kac si fa promotore in tutti i suoi progetti artistici.

¹ Per un orientamento cfr. J. Hauser (a cura di), *Art Biotech*, ed. it. a cura di P. L. Capucci e F. Torriani, Bologna, Clueb, 2007.

² Edoardo Kac (Rio de Janeiro, 1962) vive a Chicago dove lavora come docente di Arte e tecnologia presso la School Art Institute of Chicago. Cfr. <http://www.ekac.org>.

³ Nel 1998 Kac conia il termine “arte transgenica” in uno scritto che ne costituisce il manifesto: E. Kac, *Transgenic Art*, “Leonardo Electronic Almanac”, vol. 6, n. 11, 1998 (ora consultabile in <http://www.ekac.org/transgenic.html>): «Transgenic art, I propose, is a new art form based on the use of genetic engineering techniques to transfer synthetic genes to an organism or to transfer natural genetic material from one species into another, to create unique living beings».

⁴ R. Marchesini, *Bioetica e biotecnologie. Questioni morali nell'era biotech*, Bologna, Apèiron, 2002, pp. 85-89.

⁵ Artista plurale è la definizione di Paolo Rosa e Andrea Balzola (*L'arte fuori di sé*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 153).

⁶ E. Kac, *The Aesthetics of Dialogue*, intervista realizzata da S. Osthoff nel 1994, “Revista do Mestrado de Arte e Tecnologia da Imagem”, N. 0, Instituto de Arte, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília (<http://www.unb.br/vis/revista/k.htm>).

⁷ Id., *L'arte transgenica: geni sintetici, transgenici e biobots*, in F. Fischnaller (a cura di), *E-art. Arte, società e democrazia nell'era della rete*, Roma, Editori Riuniti, 2006, pp. 109-12.

⁸ Id., *Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde*, intervista realizzata da M. Bolognini, in S. Lux, *Arte ipercontemporanea un certo loro sguardo... ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*, Roma, Gangemi, 2006, pp. 433-39, in part p. 434.

⁹ *Ibidem*. Cfr. anche E. Kac, *Bioestetica e arte transgenica*, in *Postdigitale. Conversazione sull'arte e le nuove tecnologie*, a cura di M. Bolognini, Roma, Carocci, 2008, pp. 75-80.

¹⁰ Id., *Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde*, cit., p. 435.

¹¹ Il coniglio transgenico viene realizzato a Jouy-en-Josas (Francia) in collaborazione con l'Institute National de la Recherche Agronomique (INRA) che dal 1995 adoperava la GFP in esperimenti applicati agli embrioni di rane e gatti. Dal 1998 lavorava all'iniezione in ovaie di conigli albini della proteina verde fluorescente, secondo un procedimento sicuro e finalizzato a tracciare chimicamente alcuni eventi nel corpo del coniglio, come la crescita di tumori o lo sviluppo di malattie genetiche. F. Fischnaller, *E-art. Arte, società e democrazia nell'era della rete*, cit., pp. 51-52.

¹² Cfr. E. Kac, *GFP Bunny*, in P. T. Dobrila, A. Kostic (a cura di), *Edoardo Kac: Telepresence, Biotelematics, Transgenic Art*, Maribor (Slovenia), Kibla, 2000.

¹³ Il progetto artistico di Kac consisteva nel vivere con il coniglio in una stanza appositamente predisposta per la mostra e in seguito portarlo a Chicago per inserirlo nella vita domestica della sua famiglia in modo da sviluppare la riflessione sull'inserimento del diverso nel contesto sociale e familiare. L'artista tuttavia non riuscì a realizzare nella sua completezza il progetto che fu bloccato dalla censura al primo stadio, ma cercò ugualmente di portare a compimento il secondo stadio attraverso una massiccia comunicazione mediatica che ha reso le immagini del coniglietto verde note in tutto il mondo. S. Lux, *Arte ipercontemporanea un certo loro sguardo*, cit., p. 425.

¹⁴ E. Kac, *Bioestetica, arte transgenica e il coniglio verde*, cit., p. 436.

Vincoli ed esperienza: la metodologia morfologica, fra estetica ed Evo-Devo

di Salvatore Tedesco

“*Don't know much biology*”, ammetteva un vecchio successo di Sam Cooke, e quasi trent'anni prima, con un *understatement* anche più sorprendente, uno dei più meritati successi di sempre della nostra disciplina estetica, *Arte come esperienza*, si apriva con parole assai simili, allorché John Dewey, accingendosi peraltro a delineare alcuni tratti straordinari di una teoria della relazione fra l'organismo vivente e l'ambiente, definiva però *ovvietà biologiche* (“biological commonplaces”) quelle attorno alle quali stava costruendo il proprio discorso. Se, intimoriti ma non accecati da questi moniti autorevoli, cerchiamo però di osservare le cose un po' più da vicino, ci accorgiamo che dallo stesso Dewey ci vengono alcune indicazioni preziose, che ci inducono a declinare quelle *ovvietà* secondo alcuni indici tematici tutt'altro che indifferenti ai destini della nostra disciplina. Mi limito qui a elencare e ricordare solo alcune di queste “salienze teoriche”, dal momento che il mio interesse in questa sede è del tutto rivolto verso la nostra contemporaneità (*don't know much about history*, per tornare alla nostra canzone), del tutto indirizzato verso il dibattito più recente che in biologia si intitola all'*Evo Devo* (la biologia evuzionistica dello sviluppo) e al ripensamento della morfologia e della tipologia.

Dewey dunque: il primo punto è la relazione intima fra esperienza e forma. Una riflessione sull'esperienza non è in generale formulabile senza che si faccia riferimento alla forma organica che è soggetto di quell'esperienza e alla forma, alla configurazione/*Gestaltung*, propria di quella stessa esperienza. Dall'idea di questa correlazione fra forma ed esperienza seguono come corollari gli altri assunti capitali del *naturalismo umanistico* dell'estetica di John Dewey.

L'esperienza, secondo Dewey, ha sempre un punto di partenza che è costituito dall'impulso (*impulsion*) mediante il quale l'organismo vivente entra in contatto con il suo ambiente; si tratta di un impulso che mette in moto il corpo organico nella sua interezza e regola anzitutto la relazione ritmica con l'ambiente e la linea di confine fra il corpo e ciò che è ad esso esterno. Si tratta sempre di un *pattern* ritmico e di un confine mobile, uno *schema di espressione* dei bisogni e delle opportunità (potremmo definirli i *vincoli*, intendendo il termine in un'accezione positiva su cui torneremo) che legano l'organismo all'ambiente,

anzi, dice Dewey con Darwin, si tratta di un *adattamento di fondo* fra organismo e ambiente.

Vorrei però sottolineare il ruolo che l'attribuzione di una valenza positiva al concetto di *vincolo* gioca nel pensiero estetico di Dewey: se in una prima accezione negativa il vincolo in quanto barriera fornisce la componente emotiva dell'impulso, sottolineando il ruolo che l'impulso svolge nella manifestazione del sé (biologico), in una seconda accezione, il vincolo positivamente inteso contribuisce attivamente a creare la configurazione temporale peculiare dell'impulso organico: resistenza e controllo ambientale, secondo Dewey, «determinano la conversione di un'azione diretta in avanti in una riflessione; ciò a cui ci si rivolge è la relazione tra le condizioni che ostacolano e quel che possiede il sé». L'elemento di *riflessione* che si manifesta, dice ancora Dewey, non comporta affatto meramente un incremento *quantitativo*, ma conduce, piuttosto, ad un «salto *qualitativo*», che trae origine dalla «trasformazione dell'energia in un'azione dotata di riflessione».

Se è a questo punto evidente, credo, la funzione strutturante del concetto di *vincolo* positivamente inteso nel pensiero di Dewey, concetto senza il quale non sarebbe possibile intendere la valenza espressiva della relazione organismo/ambiente, né il prodursi dell'innovazione qualitativa nella forma *e* nell'esperienza, almeno altre due implicazioni biologico-evoluzionistiche dell'estetico andranno qui ricordate, ed hanno entrambe a che vedere con il tempo e lo spazio configurativo dell'atto biologico: anzitutto, dice Dewey, l'esperienza estetica non sarebbe in generale possibile se il nostro mondo vivente fosse caratterizzato da un puro fluire o, all'opposto, dalla mera stasi; in stretta relazione a ciò, il tempo biologico non è equivalente a quello della cronologia, ma è altrettanto *punteggiato* (come direbbe S. J. Gould), saliente, convergente nel carattere *anamnestico-prolettico* (ancora Weizsäcker!) del presente: «Ciò che la creatura vivente trattiene del passato e ciò che si aspetta dal futuro operano come direzioni *nel presente* (corsivo mio ST)», dice Dewey.

I *biological commonplaces* di John Dewey, a questo punto, ci offrono però quasi una griglia metodica, una topologia – per rimanere nel lessico retorico – con cui varrà la pena di continuare a confrontarsi nel momento in cui miriamo, lungo un percorso che è ancora almeno in parte da costruire, a delineare una *morfologia estetica evolucionistica*. Proporrò di intendere quelli di Dewey come *loci communes* nel senso tecnico di una interpretazione formale-sistemica della retorica argomentativa: oggetto del locus non è cioè direttamente la nozione biologica – che il filosofo ovviamente (in assenza di una adeguata base sperimentale) non può elaborare autonomamente oltre un certo grado di competenza senza sconfinare nell'arbitrio – ma la sua *modalità di funzionamento*, lo spazio teorico che essa occupa nel sistema del sapere sul vivente; ed è questa modalità – che proverò per parte mia a inten-

dere alla luce del concetto di *omologia di funzione* – che occorrerà far interagire con il discorso estetico-filosofico.

Sin da ora dobbiamo però ammettere che la rilevanza metodologica del principio di *omologia di funzione* – che cercherò in seguito di illustrare – ha comunque ovviamente un senso solo a condizione di non risultare meramente “definitoria”: le *ovvietà biologiche* di Dewey presuppongono appunto che l’esperienza estetica sia l’esperienza di una *forma organica*, e d’altra parte sappiamo che in biologia, come diceva Dobzhansky, nulla ha senso se non alla luce della teoria dell’evoluzione.

Lo straordinario interesse, ad attualità, delle indicazioni di Dewey, per questa via, sta nell’indicare nella centralità del concetto biologico di organismo il vero “terreno di mediazione” fra il discorso estetico e quello evoluzionistico: non è poco, né meno che mai è scontato che questo terreno in generale si offra alla riflessione teorica.

Se infatti il referente dell’evoluzionismo di Dewey è sostanzialmente lo stesso Darwin (e il testo esemplare rimane una conferenza del 1909 sull’influenza di Darwin sulla filosofia e la scienza), il nocciolo duro del pensiero evoluzionistico che di fatto ha costituito il paradigma dominante nel corso del Novecento, quella *sintesi moderna* forgiata in decenni di straordinarie ricerche, ha per parte sua determinato il trionfo di un’interpretazione del vivente basata sull’analisi quantitativa della variazione graduale ininterrotta e della selezione nell’ambito della cosiddetta *genetica della popolazione*; questo impianto metodico porta con sé conseguenze di ampia portata sulla considerazione della forma organica, ed anzitutto porta a dissolvere nei termini, appunto, di una analisi *quantitativa* della variazione il problema *qualitativo* dell’innovazione e dell’origine della forma.

Le caratteristiche salienti di tale paradigma interpretativo sono state individuate nel principio della variazione continua graduale, nella centratura sul gene – in base all’idea quasi mitologica di una diretta espressione e perfetta corrispondenza fra il genotipo e il fenotipo, che renderebbe quest’ultimo poco più che la “volgarizzazione” dell’informazione criptata in un *codice* – e infine nel cosiddetto *esternalismo*, cioè il primato attribuito alla selezione adattativa come sorgente unica della direzionalità dell’evoluzione, quasi che l’articolazione formale e la *materia* dell’organismo non costituissero né in negativo né in positivo altrettanti *vincoli e aperture di possibilità* del divenire.

Viene così a configurarsi, per dirla con le parole di Gerd B. Müller, uno dei principali protagonisti dell’attuale rimessa in discussione di tale paradigma, uno *scenario astratto* relativo al comportamento della variazione genetica in popolazioni ideali; uno scenario dal quale sorprendentemente scompare *l’organismo nella sua individualità formata*, il problema della sua origine, della sua presenza e del suo tempo, per lasciare spazio a un unico attore, la selezione naturale e il suo incessante mettere alla prova e di nuovo dissolvere nella vicenda della vita un

continuum di provvisorie soluzioni adattative, di tutto appropriandosi e tutto riportando a sé.

Con buona pace di Jean-Marie Schaeffer che, a partire sostanzialmente da una simile lettura sociobiologica-dawkinsiana della teoria dell'evoluzione, pone al centro della sua proposta appunto la considerazione dell'*umanità come popolazione mendeliana*, mi permetto di suggerire che – in assenza di un adeguato concetto biologico dell'organismo e dell'innovazione come fatto qualitativo – l'estetico (e con ciò intendo tanto la considerazione *morfologica* cui s'intitola la nostra ricerca, quanto la caratterizzazione *qualitativa* dell'esperienza) semplicemente non ha alcuna rilevanza che non sia marginale, compensativa, secondaria.

Svincolarsi da questo tipo di lettura dell'evoluzionismo significherebbe dunque, non da ultimo, sottrarsi a quelle derive – specie di origine analitica in filosofia e adattazionista in filosofia della biologia – cui mi permetterei di dare il nome di *strategie dell'irrelevanza*, e cioè a quella consapevole teorizzazione di una “oggettiva marginalità” dell'estetico che, passando tecnicamente (1) attraverso l'idea che l'estetico vada analizzato solo in quanto *atteggiamento* (dunque deprivato della *forma*, amputato dall'unità dell'atto biologico), (2) che tale atteggiamento costituisca un mero *by-product* di altre attività più rilevanti per la sopravvivenza della specie o (2bis) che costituisca un *adattamento modulare* deputato al controllo e verifica in itinere nell'ambito di un funzionamento massivamente modulare della mente (l'ipotesi di Tooby e Cosmides), conduce (3) al risultato piuttosto paradossale di un silenzio dell'estetica evoluzionistica giusto su quelle questioni, *intrinseche* alla definizione stessa dell'estetico (per tentare una breve, parziale e tendenziosa enumerazione: il carattere intersoggettivo/interpersonale del giudizio estetico, la responsabilità della forma, il valore della percezione nel rapporto con l'ambiente e con la tecnica), che in modo peculiare le verrebbero richieste in epoca di biotecnologie, di ingegneria genetica e di *enhancement* biotecnologico della percezione stessa.

Ma, appunto, la riscoperta della centralità teorica dell'organismo e della forma si articola, in modo particolare nel dibattito biologico dell'ultimo trentennio, in un programma di ricerca, o meglio in una molteplicità di programmi di ricerca, non certo privi di frizioni, ma anche di punti di convergenza notevolissimi, che potremmo provare a delineare a partire dal lavoro di S. J. Gould, e in rapporto ai quali la transizione da un paradigma semiotico-funzionalista a uno estetico-morfologico costituisce un rivolgimento di prospettiva dalle grandi conseguenze teoriche.

Se il modello funzionalista procedeva dissolvendo l'organismo in singoli *caratteri* che venivano spiegati come strutture adattativamente ottimizzate dalla selezione naturale in rapporto alle loro funzioni, il modello morfologico considera gli organismi come unità fortemente

integrate e vincolate a partire dalla loro architettura, dalla loro storia, dai sistemi di sviluppo che in essi hanno luogo.

L'elaborazione di un concetto evoluzionistico di organismo implica la messa in luce di un sistema gerarchico di relazioni, che chiamano in causa non solo il farsi della forma organica e delle sue interazioni ambientali, ma anche, in modo del tutto specifico, le modalità possibili di *costruzione dell'esperienza* da parte di un organismo vivente.

Possiamo muovere, a questo proposito, da un'intuizione tutto sommato piuttosto plasticamente evidente, in base alla quale, ipotizzando l'esistenza di interazioni fra *tratti* di qualsiasi tipo (entità di qualsiasi genere, come strutture ed elementi anatomici, processi, comportamenti...), ci imatteremo comunque in una distribuzione tutt'altro che omogenea del "peso" dei vincoli esistenti fra i singoli tratti, che si posizioneranno in modo *gerarchicamente* differente all'interno delle catene di interdipendenze: ebbene, quanto più "in alto" saranno posti gli elementi, tanto più difficilmente risulteranno modificabili, per un verso, e tanto maggiori, per l'altro, saranno le implicazioni derivanti dal successo degli eventuali cambiamenti evolutivi. Tanto maggiore insomma, risulterà *la responsabilità* di determinati tratti nel vincolare gerarchicamente il gioco dell'intera struttura. Conseguenza di tutto ciò saranno un drastico abbattimento della *casualità* del cambiamento e una occupazione fortemente ineguale dello spazio morfologico.

Il concetto di responsabilità del vincolo, elaborato dal già ricordato Rupert Riedl, e quello, per più versi affine, di *generative entrenchment* proposto da William Wimsatt, presentano a mio avviso il grande vantaggio di articolare la responsabilità etica della forma non come un appello più o meno patetico, ma piuttosto come un concetto sobriamente descrittivo, la cui rilevanza sui vari livelli gerarchici dell'atto biologico della forma/esperienza vivente potrà eventualmente essere discussa e argomentata.

Ma torniamo ancora al concetto di vincolo: l'Evo-Devo e la nuova sintesi estesa focalizzano infatti la loro attenzione, piuttosto che sul gene e sulla relazione lineare fra adattamento e selezione, sui *vincoli* dello sviluppo e sulla *coevoluzione* fra organismo e ambiente, raccontandoci di una *molteplicità di fattori evolutivi* che agiscono a più livelli sulle proprietà dei sistemi organici, secondo una logica per cui il livello genetico in ultima analisi provvede un ancoraggio, una "routinizzazione" di interazioni (fisiche, ambientali, epigenetiche) che fanno leva in modo particolare sulle modalità dello sviluppo dell'organismo.

Ciò che appunto in senso metodologico mi preme osservare è il nesso esistente fra la questione dell'unità dell'organismo e quella dell'innovazione qualitativa, ovvero dell'origine della forma organica, da non confondere con la sua mera variazione.

L'aspetto determinante della questione è la possibilità di ritrovare come articolazioni valoriali estetiche nelle stesse configurazioni morfo-

logiche la molteplicità di dimensioni messe in luce dalla nuova sintesi estesa evolutzionistica. Ciò significherà anche ritornare sul problema della *modalità di funzionamento* delle nostre “ovvietà biologiche” nel discorso estetico. Mi semplifico il percorso mostrandone anzitutto il punto di arrivo, autorevolmente espresso da uno dei padri della morfologia contemporanea.

«La percezione della forma», ha osservato infatti una volta Rupert Riedl con riferimento alla possibile attualità teorica delle ricerche goethiane, «è persino in grado di ordinare gerarchicamente i campi di somiglianza».

Provo ad articolare quest'affermazione in tre passaggi, costituiti da due premesse e una conclusione: anzitutto, quando Riedl parla di “campi di somiglianza” occorrerà distinguere fra l'analogia *funzionale*, cioè l'identità di funzione esistente fra tratti differenti (per esempio la “somiglianza”, cioè analogia, fra gli occhi di un insetto e quelli di un essere umano) e l'omologia *strutturale*, cioè l'identità del tratto (Owen), l'identità della sua *Bedeutung* all'interno del sistema, pur *sotto ogni varietà di forma e funzione*, e questo è il caso dell'omologia fra le braccia dell'essere umano e le ali di un uccello.

L'analogia *istituisce* dunque una somiglianza dei tratti sulla base di un criterio funzionale, l'omologia *vede* l'identità dei tratti come un *vincolo strutturale* più profondo della variazione “quantitativa” delle forme e delle funzioni adattative.

Era già questo lo sguardo morfologico goethiano, allorché nelle conclusioni della *Metamorfosi delle piante* si legge: «La pianta può crescere, fiorire e fruttificare; ma sono sempre *gli stessi organi* che, in destinazioni e forme spesso diverse, seguono le prescrizioni della natura».

Non potremmo comprendere però, se non in un senso banalmente metaforico, né il discorso goethiano sull'omologia che regna fra le strutture della pianta né quello di Riedl sull'ordine gerarchico se non ne sottolineassimo, e questa è la seconda premessa, la natura sistemica; è appunto a queste condizioni che la riflessione sul concetto di omologia può consentirci di superare il rischio di una lettura deterministica nella relazione fra i differenti livelli gerarchici, cioè ad esempio nelle interazioni fra geni, processi di sviluppo, strutture morfologiche, strutture del comportamento. È stato infatti osservato come tratti non-omologhi ad un determinato livello possano dar luogo a tratti omologhi su un altro livello, e viceversa. La riflessione contemporanea sull'omologia ha dato a questo concetto il nome di *disconnessione gerarchica*: lo stesso risultato può essere raggiunto per vie differenti, e risultati differenti possono essere raggiunti a partire dallo stesso modello. Un solo esempio: gli occhi composti degli insetti e quelli dei vertebrati sono solo analoghi, eppure i relativi processi di sviluppo vengono iniziati da geni regolatori (rispettivamente *eyeless* e *Pax-6*) che sono fra loro omologhi.

Chiarito dunque che il discorso morfologico non intende affatto

attribuire a un qualche livello la capacità di determinare gli altri livelli (quella è casomai – nella costruzione delle relazioni fra il *biologico* e il *simbolico* – la pretesa dell’adattazionismo, o il ricorrente fraintendimento che fa seguito all’adozione di certi modelli neuroscientifici), ma che anzi rispetto a tutto questo la morfologia si pone come un antidoto metodologico, resta da chiedersi se, in ultima analisi, a questa accezione negativa essa non rimanga anche in qualche modo confinata; si pone, in altre parole, la questione della *funzione* dello sguardo morfologico. Come ha detto Riedl: «La percezione della forma è persino in grado di ordinare gerarchicamente i campi di somiglianza».

Alle nostre due premesse: l’omologia come identità del vincolo strutturale sotto ogni varietà di forma e funzione e la lettura non deterministica delle relazioni gerarchiche, fa seguito la conclusione per cui lo sguardo della morfologia – che nasce, come abbiamo visto, dal considerare l’organismo nella sua unità e il vincolo nella sua capacità di organizzare lo spazio dell’innovazione – si rivolgerà appunto a riconoscere l’*omologia di funzione* dei concetti propri del discorso biologico e di quello estetico. Appunto, nella loro accezione argomentativa, i *biological commonplaces* di Dewey da cui abbiamo preso le mosse.

Riferimenti bibliografici

Callebaut, W., Rasskin-Gutman, D. (eds.), *Modularity. Understanding the Development and Evolution of Natural Complex Systems*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London 2005.

Darwin, Ch., *L’origine delle specie. Selezione naturale e lotta per l’esistenza* (1859), ed. it. Bollati Boringhieri, Torino 2007.

Desideri, F., *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011.

Dewey, J., *Arte come Esperienza* (1934), Aesthetica, Palermo 2007.

Ereshefsky, M., *Homology: Integrating Phylogeny and Development*, “Biological Theory”, 4 (3) 2009: 225–229.

Gould, S. J., *Is a new and general theory of evolution emerging?*, “Paleobiology”, 6(1) 1980: 119-130.

Jablonka, E., Lamb, M. J., *Evolution in Four Dimensions. Genetic, Epigenetic, Behavioral and Symbolic Variation in the History of Life*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London 2005.

Love, A. C., *Functional homology and homology of function: biological concepts and philosophical consequences*, “Biology and Philosophy”, 22, 2007: 691-708.

Müller, G. B., Newman, S. A. (eds.), *Origination of Organismal Form. Beyond the Gene in Developmental and Evolutionary Biology*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London 2003.

Odling-Smee, F. J., Laland, K. N., Feldman, M. W., *Niche Construction. The neglected Process in Evolution*, Princeton U. P., Princeton – Oxford 2003.

Owen, R., *Lectures on the Comparative Anatomy and Physiology of the invertebrate Animals*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1843.

Pigliucci, M., Müller, G. B. (eds.), *Evolution. The Extended Synthesis*, The MIT Press, Cambridge, Mass. – London 2010.

Riedl, R., *Die Ordnung des Lebendigen. Systembedingungen der Evolution*, Paul Parey, Hamburg – Berlin 1975.

Schaeffer, J.-M., *La fin de l’exception humaine*, Gallimard, Paris 2007.

Tooby, J., Cosmides, L., *Does beauty build adapted minds? Toward an evolutionary theory of aesthetics, fiction and the arts*, “SubStance”, 94/95, 30(1) 2001: 6-27.

Weizsäcker, V. von, *Der Gestaltkreis. Theorie der Einheit von Wahrnehmen und Bewegen* (1940), in Idem, *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1997.

Wimsatt, W. C., *Re-Engineering Philosophy for Limited Beings*, Harvard U. P., Cambridge, Mass. – London 2007.

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 *Oruel "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. Dorflès.
- 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. Battlori, 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. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca 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. Andreae, 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 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettegini, 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 Psicologica 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
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Per un'estetica del cibo*, di N. Perullo
- 79 *Bello e Idea nell'estetica del Seicento*, di E. Di Stefano
- 80 *Dire l'esperienza estetica*, a cura di R. Messori
- 81 *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, di G. Pinna
- 82 *Incroci ermeneutici. Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, di L. Vargiu
- 83 *Il suono eloquente*, a cura di M. Semi
- 84 *Estetica analitica. Un breviario critico*, di S. Velotti
- 85 *Logiche dell'espressione*, a cura di L. Russo
- 86 *Il Gabinetto delle Belle Arti*, di Ch. Perrault
- 87 *La rappresentazione pittorica*, a cura di G. Tomasi
- 88 *La fotografia. Verità e potenza dell'immagine fotografica*, di E. Crescimanno
- 89 *Ornamento e architettura. L'estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, di E. Di Stefano
- 90 *Morfologia estetica. Alcune relazioni fra estetica e scienza naturale*, di S. Tedesco
- 91 *Derrida e la questione dello sguardo*, di M. Ghilardi
- 92 *L'icona come metafisica concreta. Neoplatonismo e magia nella concezione dell'arte di Pavel Florenskij*, di C. Cantelli
- 93 *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*, di R. Messori
- 94 *Dieci anni di estetica tedesca (2001-2010). Una bibliografia ragionata*, di A. Campo e M. Latini
- 95 *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, di E. Di Stefano
- 96 *Estetica e morfologia. Un progetto di ricerca*, a cura di L. Russo

Aesthetica Preprint®

Periodico quadrimestrale del Centro Internazionale Studi di Estetica

Direttore responsabile Luigi Russo

Comitato Scientifico: Leonardo Amoroso, Maria Andalaro, Hans-Dieter Bahr, Fernando Bollino, Francesco Casetti, Paolo D'Angelo, Arthur C. Danto, Fabrizio Desideri, Giuseppe Di Giacomo, Gillo Dorfles, Maurizio Ferraris, Elio Franzini, Enrico Fubini, Tonino Griffiero, Stephen Halliwell, José Jiménez, Jerrold Levinson, Giovanni Lombardo, Winfried Menninghaus, Pietro Montani, Mario Perniola, Lucia Pizzo Russo, Giuseppe Pucci, Roberto Salizzoni, Baldine Saint Girons, Giuseppe Sertoli, Richard Shusterman, Victor Stoichita, Massimo Venturi Ferriolo, Claudio Vicentini

Comitato di Redazione: Francesco Paolo Campione, Elisabetta Di Stefano, Salvatore Tedesco

Segretario di Redazione Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint si avvale della procedura di *peer review*

Presso l'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 23895417

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

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Tipolitografia Luxograph s.r.l.

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

Aesthetics and Morphology: A Research Project

The International Centre for the Study of Aesthetics is among the partners in a research project entitled “Beyond Art,” sponsored by the Italian university research council (Prin 2009) and coordinated by Luigi Russo. This project includes the research group Morphology that investigates the conceptual history and theoretic topicality of the issue of form from a perspective involving aesthetics, biology, perception theory, the science of art, and literary theory. The present volume collects the research results that were presented at two international seminars that took place in 2012 in Palermo and Milan, advancing a conceptual map of the most significant research concerns.

The volume opens with essays that address the shift from the eighteenth-century to the modern life-sciences debate. Moving through Kant and the age of Goethe, that shift laid the modern foundations of aesthetics with regard to the theorization of the relations between form and deformation, beauty and ethics, metamorphosis, evolution, and development (Maddalena Mazzocut-Mis’s “Classifying Monsters: Isidore Geoffroy Saint-Hilaire and Teratologic Taxonomy,” Claudio Rozzoni’s “He, the Monster? The Deformation of the Self in Rameau’s Nephew,” Michele Bertolini’s “Monsters and Social Deformations in Balzac’s Works: the Sarrasine Case,” Pietro Conte’s “A Question of Surface: From Anatomic Venuses to the Moulages between Aesthetics and Biology,” and Serena Feloj’s “Ethics of the Formless: Imagination, the Sublime, and Morality in Kant’s Aesthetic”).

In relation to that thematic crux, other essays revisit key figures and concerns of twentieth-century morphologic debates: from Warburg, the science of art, and the biological reflection on Gestalt to Adorno (Clio Nicastro’s “The Form of “Denkraum:” Technique and Representation in the Kreuzlingen Conference,” Luca Vargiu’s “Frederik Adama van Scheltema’s Kulturmorphologie,” Valeria Costanza D’Agata’s “Der Gestaltkreis: A Morphologic Model of Interpretation of Living Things,” Maria Luisa Bonometti’s “Form and Fragment: The Impracticability of Meaning in Theodor Wisengrund Adorno”).

The volume closes with contemporary perspectives focusing on artistic debates and on a rethinking of the methodological foundations of morphologic discourse (Emanuele Crescimanno’s “Shared Responsibility: Artist and Audience between Relational Art and Street Art,” Elisabetta Di Stefano’s “Creativity and Transgenic Art,” Salvatore Tedesco’s “Constraints and Experience: Morphologic Methodology between Aesthetics and Evo-Devo”).