

In occasione della pubblicazione del volume:

A.-T. Tymieniecka (ed. by), *Phenomenology world-wide. Foundations, expanding dynamics, life-engagements. A guide for research and study*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2002

Disseminazioni fenomenologiche

A partire dalla fenomenologia della vita

Atti del Seminario promosso dalla «International Society of Phenomenology and the Sciences of Life»
Macerata, 24 marzo 2004

a cura di Daniela Verducci

eum

Dipartimento di Filosofia e Scienze Umane
Università di Macerata

La pubblicazione del presente volume è finanziata mediante i Fondi della Ricerca ex 40%, PRIN 2004

ISBN 978-88-6056-078-0
©2007 eum edizioni università di macerata
vicolo Tornabuoni, 58 - 62100 Macerata
Info.ceum@unimc.it
<http://ceum.unimc.it>

Stampa:
stampalibri.it - Edizioni SIMPLE
via Trento, 14 - 62100 Macerata
info@stampalibri.it
www.stampalibri.it

Distribuzione e vendita:
BDL
Corso della Repubblica italiana, 9 - 62100 Macerata
bottegadellibro@bdl.it

Indice

Presentazione

- 11 Daniela Verducci
Disseminazioni fenomenologiche e innovazioni teoretiche

Introduzione

- 31 Anna-Teresa Tymieniecka
La fenomenologia come forza ispiratrice dei nostri tempi

Parte prima. I Semi

- 53 Andrea Antonelli
Le aporie della genesi: note su Hegel
- 77 Francesco Totaro
Il fine come compito ontologico nell'epoca dell'eccesso strumentale. Linee di riflessione
- 91 Angela Ales Bello
Intenzionalità e creatività

Parte seconda. La Disseminazione

- 105 Margarete Durst
Fenomenologia, fenomenologia psichiatrica e psicopatologia esistenziale

ed intersoggettivo, quali: osservazione clinica, colloquio clinico, storia del caso, esami funzionali, scale di livello, tavole di sviluppo, profili dinamici;

- il superamento delle *diagnosi declaratorie* (categoriali), in favore delle *diagnosi funzionali*, spinte sulle totalità ecologica delle funzioni che compongono la personalità umana;
- la concezione dell'educazione come *relazione di aiuto*, o *aiuto allo sviluppo*, più che come *trasmissione culturale*;
- la valorizzazione delle situazioni intuitive, interpretative e contestualizzanti nella conduzione dei processi cognitivi, secondo una tendenza che ben si riconosce anche nello scenario del cognitivismo e delle sue declinazioni didattiche¹² (didattica per concetti, didattica come teoria della cultura, cooperative learning, metacognizione, ecc.);
- il rifiuto, o superamento, delle logiche e delle pratiche orientate nel segno dei modelli empirico-sperimentali con conseguente rimozione del soggetto dalle dinamiche conoscitive e culturali;
- la valorizzazione dell'autoriflessione metacognitiva¹³;
- la visione aperta e complessista del proprio sapere;

Infine il *counseling*, pratica professionale ed impianto teorico che riconosciamo certamente come azione educativa, che in realtà sta a metà tra il pedagogico e lo psicologico, secondo una condizione epistemica transdisciplinare oramai avvertasi diffusamente. Del resto, in Italia le scuole di counseling sono diverse ma, per lo più, ad orientamento fenomenologico, ma anche gestaltista, e formano professionisti che esercitano in diverse funzioni a fianco della persona, sia in senso individuali che di gruppi o apparati o organizzazioni.

¹² Cfr.: P. Crispiani, *Didattica cognitivista*, Roma, Armando, 2004.

¹³ Sulla scia delle opzioni provenienti dal razionalismo leibniziano, Husserl valorizza la funzione pensante attiva dell'uomo, significativamente rivolta anche ai propri stati di coscienza, anticipando con ciò intuizioni di tipo metacognitivo.

Silvia Ferretti

Fenomenologia ed estetica

Il territorio ampio e ormai alquanto variegato del pensiero fenomenologico ha un suo ambito di interesse specifico nell'estetica del Novecento. Si tratta di acquisizioni più o meno consapevoli o di critiche aperte della fenomenologia husserliana, nelle varie sfumature che essa ha assunto nel corso del secolo.

Durante le mie ricerche su Aby Warburg e Ernst Cassirer, in particolare sulla nozione del rapporto fra simbolo e tempo storico tra l'Ottocento e i primi del Novecento, ho incontrato il concetto di empatia come venne formulato da Robert Vischer, che per primo introdusse nella ricerca sull'estetica questa parola negli anni settanta dell'Ottocento, assumendola in un significato insieme estetico e psicologico, e analizzando quello che egli chiamava «sentimento ottico della forma». Qui si rilevava il valore dinamico e vitalistico del nostro rapporto con la natura e con l'oggetto d'arte. L'empatia, nel pensiero di Robert Vischer – cui non è estranea la teoria del simbolo e della sua funzione estetica totalizzante nel padre Friedrich Theodor Vischer¹ – è una sorta di introiezione da parte dell'io nella complessità dei suoi caratteri (sentimenti, tensioni, aspirazioni), dell'oggettività mondana che lo circonda. L'empatia estetica presta un'anima alle cose o lascia in noi un'esperienza della loro «anima» essenziale, reale.

In Theodor Lipps la simpatia estetica nel suo significato di immedesimazione della persona con l'altro da sé, astraendo temporaneamente dal contesto storico e dalla mediazione attraverso esperienze preceden-

¹ Sul rapporto di Aby Warburg e di Cassirer con il pensiero di Friedrich e di Robert Vischer si veda di S. Ferretti, *Il demone della memoria*, Casale Monferrato, Marietti, 1984.

ti, acquisì da un lato un senso etico basilare, di relazione interpersonale e inframondana essenziale, e dall'altro preparò il senso attribuito alla percezione dell'immagine artistica nell'estetica fenomenologica di ispirazione husserliana.

Ma qual è il significato specificamente fenomenologico dell'empatia, concetto tanto variamente impiegato e in ambiti tanto diversi? Delimitiamo il campo al fenomeno della soggettività nell'aspetto della percezione psicologica²: c'è una similitudine tra questo centro di relazioni psicologiche e l'esperienza sensoriale, attraverso cui percepiamo la persona che ci sta di fronte come un tutto esistenziale, innanzitutto fisico.

E' questo il terreno su cui si muove la ricerca sui modi degli atti di empatia e concerne il campo della cognizione diretta, esplorato, tra gli altri, da Edith Stein: sono atti in cui immediatamente si fa presente un "altro", a sua volta io, persona, soggettività. Empatia è «ogni specie di afferramento o presa d'atto di una vita personale che non ci appartiene»³. E' la percezione di una presenza contro la semplice apparenza, che si mette in moto nel caso della percezione di persona⁴. Tuttavia, si deve notare che qualora si cerchi di approfondire il concetto di empatia, cercandone il suo fondamento fenomenologico, si estende in modo pressoché incontrollato il suo ambito di funzione, anche attraverso la contaminazione di teorie diverse e variamente orientate.

Per tornare quindi ai limiti dell'esperienza estetica nel suo particolare territorio destinato alla percezione, visione e interpretazione dell'opera d'arte, basti rilevare come l'atteggiamento fenomenologico sia fondato in particolar modo sulla sospensione di ogni carattere esistenziale delle nostre percezioni delle cose.

Naturalmente non si può parlare di una fenomenologia dell'opera d'arte nell'originaria formulazione husserliana, nonostante l'attenzione dedicata da Husserl all'analisi della funzione estetica delle strutture conoscitive. Anzi la fenomenologia si presenta subito come fortemente critica proprio nei confronti dell'estetica della *Einfühlung*, in cui riconosce i limiti dello psicologismo di derivazione positivista.⁵ Tuttavia

² R. De Monticelli, *La conoscenza personale*, Milano, Guerini, 1998, p. 155.

³ Cfr.: R. De Monticelli, *L'ordine del cuore*, Milano, Garzanti, 2004, p. 43.

⁴ De Monticelli, *La conoscenza personale*, cit., p. 154.

⁵ P. D'Angelo – E. Franzini – G. Scaramazza (a cura di), *Estetica*, Milano, Cortina, 2002, pp. 319-322.

questa teoria ha ispirato in molti dei suoi seguaci un'estetica di notevole forza speculativa, e del resto la filosofia di Husserl non è l'unica nel Novecento a proporsi come punto di vista "estetico" sul mondo, per la sua analisi della percezione e dell'immaginazione, della coscienza intima del tempo e della memoria. Questi sono gli ingredienti del rapporto tra l'io (atto percettivo, soggetto senziente, persona e volontà) e mondo. Sono quindi peculiari a ogni discorso su quella singolarissima manifestazione dell'intrinseca appartenenza dell'io al mondo che è l'opera d'arte.

Particolarmente interessante è la speculazione sull'esperienza estetica che, formatasi sulla filosofia di Husserl, ha preso vie diverse e anche critiche nei confronti del fondatore della fenomenologia, e riguarda Merleau-Ponty, Lévinas e Derrida, autori che hanno trovato una loro via al pensiero estetico nel concetto di intenzionalità e in quello di intersoggettività e alterità⁶. La difficoltà di concepire un'estetica trova il suo luogo di elezione esplicitante nel rapporto tra il sensibile e l'eidético, tra l'empirico e l'ideale, che nell'intenzionalità husserliana non viene risolto, secondo Merleau-Ponty, proprio a causa della "riduzione". Il pensatore francese evidenzia l'enigma permanente del corpo come ciò che è esposto allo sguardo dell'altro e del soggetto stesso, che spinge l'artista a riconfigurare incessantemente la sua visione delle cose, per offrirla a una visione comune, condivisa⁷.

Merleau-Ponty trasse infatti da Husserl la convinzione che si dovesse far capo innanzitutto alla percezione per comprendere il senso dell'esperienza estetica. Una tesi sostenuta nella prima metà del Novecento da molti importanti studiosi di arte e di estetica, come Gombrich, Arnheim, Valéry, ognuno in modi e con significati e direzioni diversi. La domanda che si fa strada nel Novecento e anima le diverse forme – incredibilmente molteplici, testimoni di una fantasia libera e aperta a ogni possibile soluzione pittorica o spaziale – assunte dall'arte e dalla speculazione sull'arte in quel secolo, è il quesito sull'enigma della creazione artistica e del rapporto di questa con l'essere come fondamento

⁶ Cfr.: M. Pallotto, *L'altro della fenomenologia*, in P. Montani (a cura di), *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda contemporaneità*, Roma, Carocci, 2004, pp. 137 ss.

⁷ Sull'arte come verità del sensibile in Merleau-Ponty cfr.: M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 31-44.

da un lato e col pensiero, il concetto, la scienza dall'altro.

L'ambiguità dell'estetico, così come si è venuto determinando dopo il sorgere della moderna disciplina dell'"estetica", è presente però sin dall'antichità, nel tentativo che per la prima volta la filosofia greca fece di "ridurre" al concetto la natura dell'esperienza sensibile. Ciò avvenne per negazione in Platone, che divise drasticamente l'esperienza: da un lato una parte di essa fa riferimento all'idea, e di essa è l'immagine o verso essa tende come processo gnoseologico di acquisizione della verità, abbandonando le false nozioni derivate dai sensi; dall'altro lato abbiamo invece un'esperienza che, disgiunta sempre dall'idea, si rivela come assolutamente priva di valore, non essere, simulacro, e questa è in particolare ogni tentativo e ambizione di imitare ed elaborare il sensibile, senza riferimento al modello unico e vero⁸. Questo è il caso appunto di gran parte dell'arte figurativa e di quella parte dell'arte poetica che riguarda l'epica e il dramma.

Ma la "riduzione" del sensibile a una definizione o connotazione concettuale è anche, nella *Poetica* di Aristotele, positiva imitazione della realtà, tecnica sapiente di composizione di immagini o forme imitative di corpi od azioni, che rispondono a un'esigenza e facoltà dell'uomo di conoscere proprio attraverso l'attitudine mimetica, ma anche di provare piacere, sia perché l'atto stesso del pensare è piacevole, sia per la riflessione di carattere universale sulla realtà che l'arte, e in particolare la poesia, produce e incrementa.

L'ambiguità dell'estetico consiste, negli ultimi secoli, nei due sensi che la parola sin dall'inizio racchiude e svolge nel tempo nell'uso filosofico e critico: la relazione del concettuale al sensibile in generale e in particolare il riferimento all'arte e ai suoi misteri, alla sua diversità costitutiva, sia sul piano emozionale come su quello del mutamento di rapporto con la realtà, e infine su quello del "molto pensare" che essa produce.

All'inizio della prima parte della *Critica della ragion pura*, Kant spiega il senso del titolo dato alla sezione sulle intuizioni sensibili: "estetica trascendentale". Nel 1781 egli pensava soltanto all'individuazione dell'a priori della sensibilità in generale. Alcuni anni dopo invece lo stesso Kant esplica il significato del "giudizio estetico" o "riflettente" con cui introduce la *Critica del giudizio*, come qualcosa che va molto

⁸ Platone, *Resp.* X e *Soph.*; G. Deleuze, *La logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975, Appendice I.

oltre il sensibile puro a priori, accettando in parte il senso settecentesco della parola in quanto riferita allo studio dell'arte e del gusto.

Quando entra in gioco la facoltà del giudizio estetico, si mostra l'esperienza di sé che le facoltà della conoscenza hanno nel momento in cui si potrebbe considerare "sospesa" la loro finalità nella conoscenza scientifica: ciò accade quando l'immaginazione produce una rappresentazione – o forma, o figura – senza dar conto dell'oggetto di cui essa è rappresentazione, quando la sua finalità si manifesta dunque senza scopo, e in modo disinteressato, così che il giudizio estetico può reclamare per sé universalità e necessità, ma solo per il soggetto e in riferimento al sentimento di piacere o dispiacere.

E' nel rapporto dei due significati dell'estetico, di cui Kant dà così puntualmente conto nelle critiche, che sta il punto di partenza e il fondamento della divaricazione e ricongiunzione di sensibile e artistico, che è presente in vario modo nella considerazione su arte ed esperienza nei due secoli successivi e in cui si è voluto vedere il luogo proprio della fenomenologia⁹. La domanda che ci si pone è se l'idea estetica kantiana sia idea o *aisthesis*. In vista di una risposta alla questione, la fenomenologia del XX secolo tenta di dare un senso al fenomeno, all'apparire, come modo stesso dell'essere e come problema autonomo. In questa corrente di pensiero quindi tutte le arti vengono evocate e considerate nella loro partecipazione al compito di elaborare l'apparire.

In certo modo, nelle sue diverse espressioni e soprattutto in quelle autocritiche, la fenomenologia recupera un significato dell'esperienza artistica, che spesso viene negato nel Novecento, quello di un contatto che lo spettatore attua (attraverso l'opera) con il fondamento dell'essere. Lo sviluppo più esplicito di questo pensiero si trova proprio in un critico radicale della fenomenologia husserliana – ma anche un suo effettivo erede –, in Heidegger, nelle opere sull'origine e il senso dell'opera d'arte e negli scritti di interpretazione dei poeti, che seguono la cosiddetta "svolta" degli anni trenta, dopo il parziale fallimento del tentativo di compiere una rivoluzione filosofica, rispetto alla metafisica tradizionale, progettato in *Essere e tempo*.

Nell'estetica fenomenologica viene anche recuperato il tema della ricettività dell'opera d'arte, che era stato così importante nelle dispute settecentesche, fino a Lessing e allo stesso Kant della terza critica,

⁹ E. Escoubas, *Préface*, in *Phénoménologie et esthétique*, Fougères-La Versanne, Encre Marine, 1998, pp. 15-18.

per il quale così vitale, nel giudizio di bello e nella considerazione del profondo rapporto di arte e natura, era il “consenso”, la valutazione delle culture diverse e della conseguente diversità dei gusti. L'importanza della ricettività era poi stata sminuita nel concetto universalistico dell'arte come conoscenza dell'assoluto del primo romanticismo, e soprattutto nella complessa e articolata visione hegeliana di un'arte come momento dell'attività dello Spirito, che è ritenuto trapassato nella religione e nella filosofia.

E insieme viene ripreso, dopo l'estetica adorniana della negatività, il tema del godimento estetico e del sentimento peculiare all'esperienza artistica sia dal punto di vista del creatore dell'opera sia da quello dello spettatore. «Davanti all'opera – ma occorre dire: *nella* sua presenza in cui sono come perduto –, mi trovo sullo stesso piano del fondo, e nulla è più nascosto: l'unico segreto è l'evidenza irrefutabile dell'apparire», dice tra l'altro Mikel Dufrenne¹⁰. L'intenzionalità come centro della riflessione fenomenologica ci permette di recuperare una solidarietà di soggetto e oggetto e, appunto, quel ruolo centrale dello spettatore, che nella percezione estetica riscopre il suo originario rapporto col mondo, e quel tipo di sentire per cui l'apparenza si dilata fino a coincidere con l'essere¹¹. Non è infatti pensabile, per Dufrenne, l'oggetto estetico al di fuori di un orizzonte di esperienza.

Dufrenne parla anche di un «diventar-mondo della Natura» che viene mostrato nell'opera d'arte¹², e recupera così quel rapporto dell'opera con l'originario che già in Heidegger era stato cercato, benché al di fuori di un'estetica, nei termini di un «abitare poetico» del mondo – ripreso da Hölderlin – e di una contrapposizione fra linguaggio tecnico quotidiano e linguaggio autentico che rivela il fondamento. L'arte ripropone per Dufrenne l'evenienza più autentica dell'originario e il godimento (in risposta alla critica del piacere estetico fatta da Adorno) è «propriamente cosmico, mentre il piacere è, nel senso più gretto del termine, mondano».

Questi esiti della fenomenologia vanno ben oltre – anche cronologicamente – la lettera dei testi husserliani e dei cenni che vi vennero fatti sul sentimento estetico. Come nota Elio Franzini riguardo a Dufrenne,

¹⁰ M. Dufrenne, *Verso l'originario*, in *Estetica e filosofia*, Casale Monferrato, Marietti, 1989, p. 15.

¹¹ Dufrenne, *Intenzionalità ed estetica*, in *Estetica e filosofia*, cit., pp. 17 ss.

¹² Dufrenne, *Verso l'originario*, cit., p. 14.

«l'io-uomo vi appare come una realtà complessa che rivela le proprie potenzialità spirituali, sulle basi sensibili del corpo proprio estetico, nei valori dell'etico e dell'artistico, in cui si manifestano le articolazioni del suo “essere al mondo” spirituale, storico e sociale»¹³.

La filosofia di Husserl non è la sola nel Novecento che offra spontaneamente i concetti e la strada per sviluppare una speculazione complessa sull'espressione e la fruizione artistica. Anche in Ernst Cassirer, nella sua ampia e profonda ricerca sulle forme simboliche – linguaggio, tempo, mito, arte, scienza – come manifestazioni percepibili, vere e proprie testimonianze delle acquisizioni, aspirazioni e dei mutamenti del modo in cui l'esperienza si è resa storicamente comprensibile per l'umanità, anche questa filosofia ha un rapporto immediato con la produzione e l'interpretazione delle opere d'arte. Ne è testimone il rapporto stretto che ha legato, sin dall'inizio dell'insegnamento di Cassirer all'università di Amburgo, il filosofo delle forme simboliche all'istituto di scienza dell'arte (*Kunstwissenschaft* è, come si sa, parola che non appartiene all'uso delle discipline storico-artistiche in Italia) fondato agli inizi degli anni venti del secolo da Aby Warburg, frequentato tra gli altri dallo storico dell'arte Erwin Panofsky. Nel fervore di un rinnovamento degli studi sulla cultura, la filosofia e le opere artistiche del rinascimento negli anni venti, è sorta in Cassirer l'ispirazione per quello che lui chiama «ampliamento della rivoluzione copernicana». In questa formula, che si estende e si dirama nelle vaste ricerche antropologiche e scientifiche di Cassirer, è contenuto l'intento di raccogliere e rendere fecondo il tema kantiano di un “sostrato soprasensibile dell'umanità” come si trova infine nel concetto di idea estetica.

Se si guarda al particolare accento posto sul valore dell'opera d'arte come momento esemplare della percezione personale che si fa mondo, momento essenziale per comprendere l'origine e la natura dell'esperienza individuale, anche la filosofia di Henri Bergson, sin dai suoi esordi alla fine dell'Ottocento, ha certamente svolto un ruolo centrale per tutta la speculazione filosofica e scientifica nel Novecento, specialmente – ma non solo – di area francese.

Dal punto di vista teorico, la filosofia delle forme simboliche è meno radicale sia dell'esperienza husserliana sia di quella bergsoniana-

¹³ E. Franzini, *Genesi e fenomenologia dell'espressione*, in C. Cappelletto – E. Franzini, *Estetica dell'espressione*, Firenze, Le Monnier, 2005, p. 91.

na, per la sua tonalità specifica di ricerca dei fondamenti della storia della cultura, o meglio di quella che in Germania si chiamava all'inizio del Novecento "scienza della cultura". Per questo motivo si tratta di una speculazione filosofica che, mettendo al suo centro il simbolo e le sue metamorfosi, ha molto più evidentemente a che fare con i problemi di un'estetica e di una critica d'arte di quanto non accada per le opere di Bergson e di Husserl.

Inoltre nella teoria del simbolo che Cassirer elabora allo scopo di dare uno svolgimento e una continuità al pensiero kantiano delle tre critiche, c'è un elemento di intenzionalità che gioca un ruolo essenziale sia nella formazione del linguaggio, che in quella del mito e del pensiero scientifico. Infatti Cassirer, sempre molto aggiornato nella sua cultura storico-filosofica, cita spesso Husserl, specialmente nell'ultimo volume del suo libro sulle forme simboliche, riguardo al tema dello spazio e del tempo nella simbologia astratta raggiunta dal pensiero scientifico. L'opera intera di Cassirer sul simbolo è un chiaro tentativo di esplicitare appunto la difficoltà del concetto kantiano di "idea estetica", e della sua ambivalenza strutturale nell'appartenere sia al mondo del pensiero trascendentale, non conoscitivo perché separato da un'esperienza, sia alla sensibilità trascendentalmente ed empiricamente intesa.

In Bergson però, che invece non cita mai Husserl, il tema dell'intenzionalità risuona con ancora più forza speculativa. Il concetto stesso di durata come di una intensità e di una unità che racchiude una molteplicità di stati di coscienza, come di una realtà e verità dell'esperienza e quindi di una trasparenza della coscienza al mondo esterno, credo sia più ancora vicino alla filosofia di Husserl.

Penso anche al riecheggiare nel tema bergsoniano del volontario e dell'involontario, che investe soprattutto la facoltà della memoria – facoltà fondamentale per la costituzione dell'immagine e per la ricerca della verità –, della formulazione husserliana riguardo alla intenzionalità degli atti volontari e sulla non volontarietà, invece, dell'intenzione che muove verso l'oggetto.

Come si è già accennato, in Husserl l'apparire dell'oggetto è sempre solidale con l'intenzione della coscienza che ad esso si volge, e tuttavia si mantiene l'irriducibilità sia dell'oggetto nella sua exteriorità sia del soggetto nella sua ipseità. Il valore dell'esperienza estetica acquista dopo Husserl, ma sulle sue premesse, una tonalità peculiare, perché cerca la realtà o la verità dell'oggetto come esso appare, senza che intervenga in questa percezione alcun legame o alcuna ricerca della

concettualità legata all'oggetto o di qualcos'altro, contesto e modi dell'interpretazione, cui esso faccia riferimento per il suo essere e il suo significare.

«Oseremmo dire che l'esperienza estetica, nell'istante in cui è pura, porta a compimento la riduzione fenomenologica», dice Dufrenne nei saggi già citati. La dicotomia o l'antagonismo di realtà e irrealtà svaniscono nella percezione estetica, di fronte alla complessa eppure immediata ricezione dell'opera d'arte.

Si potrebbe dire che anche la metafisica empirista di Bergson (come egli stesso la chiama nell'*Introduzione alla metafisica*) vada in questa direzione, in quanto si afferma come percezione immediata di un oggetto senza il tramite del concetto, un porsi nell'oggetto che annulla le differenze fra dentro e fuori, fra soggettività e oggettività, fra immagine e significato intrinseco dell'immagine. La percezione estetica risulta quindi una percezione per eccellenza della realtà, e una sua immediata comprensione senza che il concetto la immobilizzi e schematizzi, senza che il pensiero razionale la divida analiticamente, scomponendola e togliendole così il suo carattere di essenza vitale, mobile e continuamente cangiante.

Una funzione essenziale in questa esperienza è conquistata dallo spettatore dell'opera d'arte, sia essa un quadro, una musica o una *pièce* di teatro. Lo spettatore – come il soggetto è per l'apparire dell'oggetto nella riduzione fenomenologica – è fondamentale perché si esibisca l'oggetto estetico, perché esso abbia un senso. Egli è chiamato a portarsi, attraverso una elaborazione insieme interiore e culturale, al livello che l'oggetto esprime e richiede. E tuttavia la particolarità dell'oggetto estetico è il suo costituirsi come autonomo, nonostante esso sia assolutamente in vista di uno spettatore e della sua intenzionalità.

Ci sembra che tutto ciò dia carattere di eccellenza e potenza all'esperienza estetica, proprio come accade nell'intuizione metafisica, che agisce per Bergson come uno "slancio vitale" e creativo, un salto immediato e – questa volta – involontario sulla acquisizione della realtà dell'essere e insieme frutto di una difficile disciplina intellettuale e percettiva da parte del soggetto-persona.

Nella sua *Apologia dell'esperienza estetica* del 1972, Hans R. Jauss, ermeneuta e filologo critico, ma in positivo, delle diverse concezioni dell'estetica del Novecento, nota come l'esperienza fenomenologica sia stata fondamentale per comprendere il valore della percezione del bello e dell'arte in un secolo – il Novecento – in cui tutti i significa-

ti tradizionali dell'arte bella sono stati da più parti e in modi diversi annullati, negati, irrisi e capovolti.

Jauss cita l'estetica sorta sulla fenomenologia come un recupero dell'espressione artistica, soprattutto in vista della fruizione di uno spettatore e quindi in funzione comunicativa, in antitesi alla visione negativa della scuola di Francoforte e soprattutto di Adorno, per il quale nell'età della tecnica e della comunicazione di massa non sarebbe più possibile una cultura artistica come momento privilegiato di fruizione da parte di un soggetto percipiente.

Adorno, e con lui le diverse "leggende" novecentesche sulla morte dell'arte, sulla fine del romanzo, del teatro, e della musica (connesse in parte anche alla questione, diventata a un tratto dominante ed elaborata fino ad oggi quasi in un suo proprio ambito speculativo che coinvolge l'etica e la religione, se fosse possibile un'arte dopo gli eccidi a carattere etnico e ideologico del secolo scorso), è stato un erede della critica hegeliana dell'esperienza artistica come superata, perché legata a una fase dell'evoluzione dello spirito e della storia dell'umanità in cui quest'ultima era ancora costretta a servirsi di modalità del sensibile per esprimersi e per comprendersi.

Jauss negli anni settanta del secolo scorso ha di nuovo, e ispirandosi anche a pensatori di area fenomenologica, rovesciato la posizione di un'estetica negativa e di un'arte giunta all'esaurimento delle sue risorse di rivelazione dell'essere, del vero e del bello – laddove il bello è ciò che scaturisce da integrità, unità di essere, perfezione di vita –, in una concezione dell'opera d'arte come oggetto intenzionale, innanzitutto fruibile e godibile da parte di uno spettatore, cui è riconosciuto fortemente un ruolo attivo, costruttivo (come nel Leonardo da Vinci riletto da Paul Valéry e come nel Cézanne di Merleau-Ponty) e comunicativo dei valori artistici verso la società¹⁴.

Vorrei qui ricordare l'opera di un'autrice contemporanea che ha percorso la via della fenomenologia interdisciplinare proprio negli ambiti molteplici dell'interpretazione estetica, Marlies Kronegger, una studiosa che si è in gran parte occupata di impressionismo letterario

¹⁴ Sul rapporto dell'estetica fenomenologica con l'ermeneutica si veda F. Desideri, *Forme dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. 10-11. Sul tema della persona anche vista in rapporto all'esperienza estetica in un'ottica fenomenologica cfr.: De Monticelli, *La conoscenza personale*, cit.

e di teatro tragico¹⁵. La Kronegger trova concetti molto efficaci per esprimere l'essenza dell'esperienza personale nel campo dell'arte, sulla quale ha agito evidentemente la lunga consuetudine letteraria con la poetica di Marcel Proust.

Infatti l'opera di Proust ci riconduce, per epoca e per qualche affinità intellettuale, a Bergson. Il flusso di coscienza, che Proust cerca di tradurre nelle forme e nella ricerca stilistica della sua narrazione, riflette indubbiamente un'influenza in qualche modo anche diretta del pensiero bergsoniano e, in modo indiretto e letterario, un tipo di esperienza che potremmo vedere sotto una luce fenomenologica. Lo hanno notato e fatto proprio autori che hanno avuto un rapporto intenso e decisivo con il pensiero fenomenologico del Novecento nelle sue origini e nelle sue ramificazioni, come Gérard Genette e Gilles Deleuze. Essi si formano ed evolvono attraverso la fenomenologia, ma anche attraverso la nozione di slancio vitale e di intuizione metafisica di Bergson, e attraverso il senso proustiano della conservazione dell'io nel flusso della vita e del tempo, che sfugge apparentemente al controllo della coscienza.

Cosa significa, per esempio, "ricerca del tempo perduto"? Per un aspetto è ciò che ci si prefigge di trovare come vero, assoluto, imperituro, nel fluire apparentemente caotico e comunque mortale e fittizio dell'esperienza vissuta, esperienza che però è a sua volta, e forse contraddittoriamente, vera, inevitabile, insanabile. Ritrovare il tempo significa sormontare l'enorme distorsione del vissuto, scavare fino al fondo di esso, per trovarsi di fronte, anzi per trovare dentro di sé, la verità dell'esperienza che nel suo apparire sentiamo inutile, dolorosa, incongrua, come una consumazione di tempo senza restituzione.

Secondo Genette, in certo senso, non si tratta precisamente della verità dell'esperienza personale – dove persona è un termine carico di valenze concrete e insieme metafisiche, empiriche ma anche trascendentali, come in Bergson –, anche se così la intende Proust nel *Tempo ritrovato*, ma è piuttosto la chiave per mettersi in cammino verso il recupero della verità in una serie di descrizioni e di movimenti per-

¹⁵ R. J. Wise, *Phenomenologically grounded interdisciplinary aesthetics: Marlies Kronegger*, in A.-T. Tymieniecka (ed. by), *Phenomenology world-wide. Foundations, expanding dynamics, life-engagements. A guide for research and study*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2002, pp. 601 ss.

tivi apparentemente divaganti¹⁶.

Vorrei soffermarmi su questo tema della descrizione che fin dall'inizio ha percorso le meditazioni del nostro incontro seminariale: Proust in fondo non ci offre descrizioni teoriche o letterarie del suo rapporto col reale o con le apparenze. E' invece molto legato alla materialità del mondo con cui entra in contatto, delle cose e del ricordo. Famosa è la sua evocazione dello stimolo fondamentale percettivo che fa sorgere il ricordo involontario e autentico, da cui si anima in raffigurazioni vivissime il passato e si colora il senso di interi periodi dimenticati dell'esistenza, il gusto della *madeleine*, il rumore di un cucchiaino su di un piattino, la sconessione di una pietra su cui poggia il piede, la ruvidezza al tatto di un tovagliolo. Da questi "segni", in cui casualmente il protagonista si imbatte, si svolge e dipana con chiarezza il significato del passato, legato a quella percezione singola che la prima volta era sfuggita nel mare delle percezioni che in modo insignificante si succedono senza che ce ne accorgiamo, mentre questa volta, riconosciuta nel suo corpo fisico e attuale, si staglia invece nettamente, testimone pressante e felice conferma di un io che permane al di là della vicissitudine dell'esistenza, dove sembrava invece che andasse irrimediabilmente perduto.

Questo tempo ritrovato è soprattutto quello destinato alla creazione artistica, è il tempo che finalmente lo scrittore riesce a dedicare – ignaro della malattia, degli amici, della società, della morte – alla costruzione della sua opera, della narrazione di una vita di cui non ha più ora ragione di vergognarsi, per cui non deve più soffrire, in cui non trova più ostacoli o incomprensioni.

E scopre che il poeta non deve mai vergognarsi o adontarsi che la sua esperienza venga condivisa dal lettore, dall'ascoltatore, da quello che sin dall'inizio abbiamo chiamato lo spettatore. In un certo senso, nel tempo ritrovato, egli si sorprende, come di un suo peccato di origine, di aver sempre creduto nell'eccezionalità ed esclusività dell'artista rispetto al mondo del vissuto. Questo sentimento di distanza dal mondo gli impediva di scrivere perché non gli consentiva di vedere il nesso con lo spettatore, con cui il poeta è destinato a entrare nella più intensa intimità, quella in cui si risveglia il sentimento dell'io come

¹⁶ Per un confronto dettagliato tra la fenomenologia e l'opera di Marcel Proust cfr.: J. Garelli, *Expérience du monde et sédimentation de la mémoire. Husserl et Proust*, in Escoubas, *Phénoménologie et esthétique*, cit., pp. 101-166.

persona, senziente e contemplante e insieme attiva, nel giudizio e nell'azione. Non è forse questa riflessione e scoperta di Proust legata al tema anche fenomenologico dell'intersoggettività?

Il *Tempo ritrovato* non è la verità essenziale di un individuo, ma è la scoperta del modo dell'arte, dell'enigma, che ogni volta si rinnova nell'artista, dello stile attraverso cui la sua esperienza sia "messa in comune" con tutti coloro che si muovono verso l'opera e verso cui l'opera per sua natura si muove.

Proust "ritrova" il tempo in cui si rivela attraverso l'arte un'esperienza, che solo in quel tempo, nella sua qualità intima ed eccellente, si rende universale e quindi vera per tutti, oggetto di riconoscimento a ognuno di se stesso. Questa esperienza e la sua comunicazione sono aperte a infiniti significati e devono essere interpretate infinitamente, perché nelle varie vite e nelle varie epoche sorgono sempre nuovi punti di vista attraverso cui l'opera d'arte può parlare agli uomini.

Mi sembra che questo sia il motivo di fondo che ha ispirato alla Kronegger le sue nozioni di eternità, di infinito, che non sono da intendersi come concetti trascendenti l'esperienza o comunque esorbitanti la nostra capacità di comprenderli, ma sono appunto ricompresi nell'io e in particolare rappresentati dall'artista. Anzi, l'artista è l'unico che li può rappresentare in modo universalmente riconoscibile e condivisibile.

Come nota Robert Wise, la Kronegger pone l'accento sull'apprendimento del bello e del bene in quanto finalizzato al raggiungimento della verità, ritrovando un antichissimo pensiero sull'espressione del sapere e dell'emozione del vero risalente ai pitagorici, e stimola quindi a un recupero dell'etica al fondo dell'esperienza estetica. Da sempre la disputa sul fattore estetico e sul suo rapporto con l'etica propende per l'una o per l'altra soluzione: o per uno scioglimento radicale dell'artistico da categorie etiche, oppure per una fruizione dell'arte anche ai fini dell'educazione e delle relazioni interpersonali, addirittura in funzione di evoluzione della società.

Quest'ultimo tema, che fu svolto una volta per tutte esemplarmente alla fine del settecento da Friedrich Schiller nelle sue *Lettere sull'educazione estetica*, ci riporta a Jaus, che nella sua *Apologia* ripropone l'esperienza estetica, al di là del pur fondamentale piacere che procura al suo spettatore, anche come conoscenza, ma ancora più come rapporto che intreccia fra gli uomini, le culture e le epoche e in ciò vede la possibilità per il mondo contemporaneo di recuperare un momen-

to essenziale dell'estetico, che era già stato esplorato nella nozione di giudizio riflettente di gusto nel Kant della *Critica del giudizio*.

Si tratta della riflessione giudicante sulle facoltà conoscitive del soggetto, le quali in questo modo, svincolate dall'obiettivo precipuo della conoscenza e dell'azione pratica, si scoprono vitali e attive in un senso diverso, provano l'intimo e universale piacere della libertà creativa. E inoltre "sentono" l'appello (*Stimme*) di una potenza, che appartiene alla stessa natura del soggetto conoscente, e che supera sia l'esperienza sensibile che la comprensione concettuale. Attraverso le facoltà così illuminate e colorite di una nuova intensità di vita, il soggetto apprende che questa potenza del soprannaturale, la potenza di pensare l'oltre sconosciuto dell'esperienza, quell'oltre che è il fondamento stesso di essa, è una potenza comune a tutta l'umanità, ed è soprattutto il rivelarsi della propria integrità e destinazione (*Bestimmung*), di una vocazione soggettiva e universale al soprasensibile, al di là delle differenze culturali ed epocali.

Daniela Verducci

Fenomenologia ed economia

1. L'economia oltre l'autoreferenzialità

Da quando R. Easterlin ha individuato il «paradosso della felicità»¹, il fascino dell'economia oggettivistica e fortemente matematizzata ha perso il suo predominio e altri approcci, capaci di maggiore pregnanza antropologica, conoscitiva e realizzativa, hanno avuto accesso all'ambito di ricerca della «triste scienza» (*dismal science*) economica². Infatti, se il rapporto tra aumento del reddito e felicità è rappresentato, in un grafico cartesiano a due dimensioni, da una curva ad U rovesciata ($=\cap$), come Easterlin ha mostrato, risulta documentato che l'incremento del reddito provoca un aumento della felicità umana solo fino a un certo punto, dopo il quale essa comincia invece a diminuire. Dunque, l'incremento di reddito non ha di per sé quella totale capacità di felicità

¹ R. A. Easterlin, *Does economic growth improve human lot? Some empirical evidence*, in P. A. Davis - M. W. Reder (ed. by), *Nations and Households in Economic Growth: Essays in Honor of Moses Abramowitz*, New York-London, Academic Press, 1974. Recentemente Easterlin si è di nuovo misurato con il tema del rapporto tra economia e felicità, pubblicando *Happiness in economics*, Cheltenham-Northampton, Edward Elgar, 2002. Sull'argomento cfr. inoltre: D. Kahneman - E. Diener - N. Schwarz (ed. by), *Well-being: the foundations of hedonic psychology*, New York, Russell Sage Foundation, 1999; D. Kahneman - A. Tversky (ed. by), *Choices, values, and frames*, Cambridge-New York, Cambridge University Press & Russell Sage Foundation, 2000.

² Così la definì T. Carlyle in *Occasional discourse on the nigger question*, London, Bosworth, 1853, recentemente riproposta in E. R. August (ed. by), *The nigger question / Thomas Carlyle. The negro question / John Stuart Mill*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1971. Sembra però che da allora poco sia cambiato, cfr.: T. Scitovsky, *The joyless economy: the psychology of human satisfaction*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1976; tr. it. di V. Di Giovinazzo, *L'economia senza gioia*, a cura di L. Bruni e P. L. Porta, Roma, Città Nuova, 2007.