

Il problema della forma nell'estetica

Abstract rielaborato di una relazione di uno studente del corso di estetica



di redazione

maurice merleau ponty

Merleau-Ponty: il concetto di forma è la configurazione intenzionale della percezione, non come realtà fisica, ma come "unità dinamica e interna che dà all'insieme il carattere di individualità non decomponibile", vi si integrano in unità elementi: coscienza della forma è l'esperienza percettiva.

Nell'estetica italiana del primo '900 il concetto di forma viene ripreso, sulla scia dell'idealismo hegeliano, e ripensato alla luce della meditazione critica e letteraria di Francesco De Sanctis (1817-1883) attento lettore delle forme letterarie più antiche ma anche più vicine alla ricerca naturalista a lui contemporanea. Questa prospettiva

estetica si manterrà coerente dai *Corsi zurighesi* degli anni 50 e 60 fino alle opere più tarde, quali il *Darwinismo dell'arte* e lo *Studio sopra Emile Zola*. Riprende il pensiero hegeliano, il bello è frutto dell'armonia di forma e idea, la materia contiene già le leggi del suo darsi in forma. Il contenuto è coesistente alla forma, si determina e realizza in essa e con essa.

Pur nell'esaltazione dell'insegnamento desanctisiano per cui l'opera d'arte è organismo, Benedetto Croce (1866-1952) se ne distanzia nella critica, per la ricerca di una dimensione autonoma dell'estetica che superi il problema hegeliano della *morte dell'arte*. La critica crociana non condivide il confondere, nella forma d'arte, la dimensione poetica e la morale (*Storia dell'estetica per saggi*). Perciò Croce insiste sul concetto di intuizione, distinta dalle altre forme dello spirito, che vive nell'opera, nel farsi forma dell'arte, nel darsi come espressione. Il contenuto è ciò che è trasformabile in forma, l'immagine ideale - corpo dell'intuizione artistica.

Perciò Croce predilige la lettura diretta delle opere degli autori, indagate di volta in volta, con maggiore e minore apertura critica ed intellettuale, in *Poesia e non poesia* sottolinea la proprietà lirica delle manifestazioni dell'arte, dalle più a lui congeniali, come quella di Foscolo, alle più distanti come la poesia di Baudelaire. L'opera diventa (Banfi) il punto di partenza di un'indagine non sistematica che cerca il "proprio" dell'arte, il suo territorio autonomo. La forma letteraria come organismo è spazio libero da concetti, distante dalla desanctisiana, così strettamente congiunta con la realtà della vita, dentro le cose.

*

In contrasto con questa prospettiva l'attualismo di Giovanni Gentile (1875-1944) recupera la densità organica della concezione desanctisiana dell'arte in cui si riflettono specularmente i due membri del binomio *tale forma tale contenuto, tale contenuto tale forma*. La *filosofia dell'arte gentiliana* (1931) critica nell'estetica crociana la distinzione di arte e pensiero, conoscenza logico-conoscitivo e fantastica; critica l'individuazione dell'arte e del suo territorio nel riconoscimento di sé da parte della fantastica. Il pensiero in atto, dimensione unica in cui il soggetto trascendentale conosce ed esperisce la realtà, supera la *morte dell'arte* in un sistema dialettico che coglie nell'arte il primo momento dello sviluppo dello spirito assoluto, cui

seguono religione e filosofia. Qui la forma si definisce come il *proprio* dell'arte, non identica al pensiero, al di qua del pensiero come la sua anima. Non c'è, quindi, contenuto prima della forma, bensì la proposizione di un "assoluto formalismo" che recupera ed esibisce il principio vivente dell'arte. L'arte è spazio puro che trascende l'individualità e le cose del mondo, le riconnette, le riconfigura, assorbe la realtà materiale nell'attività del soggetto.

Si delinea un'ontologia della forma estetica che assume dell'arte il valore della bellezza e lo spirito "celebra la sua libertà", la sua absolutezza, non trascura la vita in cui coesistono morale, pensiero, fantasia colte in quella forma dello spirito che è l'arte.

In quanto tale l'opera supera la sua concretezza storica e oltrepassa il suo tempo, lo preserva dalla sua caducità; in ciò è il luogo dell'altro, della libertà, si lega al valore di bellezza ma anche al disagio dell'uomo nella società contemporanea.

*

Sin dagli anni trenta del '900 il fenomeno artistico è considerato luogo complesso dell'interazione di elementi eterogenei, estetici ed extraestetici. La riflessione del giovanissimo Anceschi confluisce in un volume dal titolo paradigmatico: *Autonomia o eteronomia dell'arte?* (1936). Nel volume, sulla scia della riflessione di A. Banfi, Anceschi riprende un interrogativo fondamentale per l'indagine estetica: l'arte è autonoma, ovvero ha un fine in se stessa, oppure il suo valore è legato alle altre attività umane? La definizione critica di questa complessa problematica va, dopo il '36, alla concreta ricerca critica sull'esperienza d'arte, in cui occorre prendere in esame insieme alle opere la riflessione degli artisti sull'arte. Gli artisti, i critici, sono coinvolti nello stesso processo creativo, in re e post rem, ne intendono le dinamiche. Anceschi spazia dalle poetiche del Barocco a quelle del Novecento, nella volontà di penetrare con l'indagine delle forme e delle officine della poesia. Il sistema di indagine coglie gli elementi extraestetici della genesi dell'opera d'arte nel suo valore autonomo. La poetica implicita ed esplicita si precisa momento di densità formale in cui convergono ideali e riflessioni degli artisti.

L'oggetto d'arte può diventare così espressione di un luogo utopico in cui è la portata liberatoria e rivoluzionaria dell'arte, vera e propria promessa di felicità lontana dalla società di massa alienata che intende l'arte come prodotto di facile fruizione e istantaneo godimento (Scuola di Francoforte). Questa visione dell'arte nel suo prodursi come forma atemporale viene espressa, in tutta la sua portata liberatoria, da *Eros e Civiltà* (1955). In quest'opera Marcuse riprendendo il concetto di gioco (già in Kant e Schiller) come dimensione liberatoria rispetto ad una società sempre più repressa ed alienata, ne esalta la profonda vicinanza col proprio della forma, luogo proprio dell'arte in cui si recupera le *temps perdu*.

*

L'opera esprime la sua dimensione di soglia che, nascendo dalla storicità ed accadendo in essa, nel suo farsi *forma significativa* si sottrae alla storia (Lukàcs, *Filosofia dell'arte*, 1971). Il valore dell'arte è *forma significativa* il cui carattere peculiare è distinto dalle altre forme dell'attività umana; l'opera d'arte vive in una ontologica *atemporalità*, che non deriva "dal suo porsi **metastorico** o meno che mai è dovuta ad un ancorarsi ad un qualsivoglia entità ipostatizzata invocante il principio di eternità, ma è strettamente legata al suo *accadere*, al suo prodursi e rivelarsi in un ben preciso momento, facendo quindi tutt'uno colla sua stessa storicità."

La atemporalità delle opere d'arte è il motivo "nuovo" e originale della prima estetica di Lukàcs: essa è un continuo tornar da capo attraverso il quale le forme sorgono uniche, entrano in qual flusso di continuità che è la storia della cultura, nella quale l'opera si costituisce e

prende il suo corpo storico, cioè la sua totalità, che non è un fatto formale del pensiero, ma l'essenza a la struttura su cui fondano i livelli costitutivi di ogni creazione artistica.

Nel suo darsi come luogo assoluto e proprio, la forma diviene il luogo di un'arte intesa come alternativa seducente alla società che, nel suo venire al mondo, nega i suoi presupposti concreti e si offre come promessa di felicità (Adorno). In questa assolutezza del fatto artistico, al di là di ogni sua storicità, lo stato sensibile e materiale dell'opera si qualifica come forma, *come in sé dell'arte* in cui l'arte stessa si specifica e si definisce separandosi dagli elementi da cui partì la sua evoluzione, ed in tale modo, formandosi, essa nasce alla vita.

In questo senso la scuola di Francoforte offrirà numerose suggestioni anche a chi, come M. Dufrenne, nasce una prospettiva marcatamente fenomenologica. L'oggetto artistico si dà infatti come forma realizzata, differente dall'esser cosa dell'oggetto naturale, quotidiano o significativo. L'oggetto estetico, nel suo darsi come forma segnata da uno stile e da una propria riconoscibilità è il luogo della negazione, di un porsi propriamente rivoluzionario dell'arte. Per questi motivi la sua riflessione giungerà alla concezione dell'estetica della dispersione, ovvero la necessità del recupero del gioco dell'arte, come sfera libera e strettamente connessa alla sua prassi, in modo da sottrarre l'opera al mercato riappropriandosene e restituendo ad essa il suo carattere pratico, condiviso, rivoluzionario.

*

Intendere l'opera come un sistema chiuso o aperto è il problema che già in queste prospettive si poneva, con l'interpretazione che caratterizza la storia che non è cronaca ma lettura di volta in volta diversa, tanto da generare la necessità della storia della storiografia.

Il problema diventa protagonista in molte riflessioni del 900. La fenomenologia prosegue il suo studio del fenomeno interpretazione sottolineando la propria attenzione alla ricezione, con Jauss e la Scuola di Costanza, che attribuiscono il processo di lettura personale già nell'opera, che consapevolmente segue diversi criteri di lettura indirizzati a doversi pubblici.

La forma dell'opera pone, in termini ineludibili, la problematicità dell'estetica come luogo per eccellenza dell'interpretazione che, in Luigi Pareyson, appare coesistente alla verità. L'interpretazione recupera il suo senso più tradizionale (da Schleiermacher e Dilthey), intesa come integrazione, volontà di ricostruire il contesto genetico dell'opera non tanto come ricomposizione degli elementi psicologici che lo hanno generato quanto come teoria della formatività che, oltre la tradizionale distinzione/relazione forma contenuto vede nell'arte l'articolarsi di due momenti della forma stessa, forma formante e forma formata.

Di qui l'attenzione di Pareyson ai momenti del processo artistico, come componenti essenziali per il raggiungimento della compiutezza, della perfezione dell'opera d'arte: questo *perficere* dell'arte ha una natura operativa e poetica. La validità dell'arte nel suo darsi come forma realizzata conferisce l'autonomia alla formatività artistica, differente dagli altri ambiti dell'agire umano, ma tale da ricomprendere, nel farsi della forma, le tecniche ed i mestieri dell'arte.

Per questo motivo quella estetica, tra le diverse attività umane è quella in cui si esprime l'autentico agire formativo che, nell'arte, si dà come puro, specifico ed intenzionale. La forma diviene, nell'arte, approdo e metodo del procedere, una regola che si produce nel farsi stesso dell'opera. La validità dell'arte nel suo darsi come forma realizzata conferisce l'autonomia alla formatività artistica, differente dagli altri ambiti dell'agire umano. In tale senso l'ottica pareysoniana ricomprende nel farsi della forma le tecniche ed i mestieri dell'arte in un procedere che si profila non come un'oltrepassamento dell'estetica crociana.

*

Nella prospettiva di Gadamer la prospettiva fondante è quella ermeneutica che, riprendendo la lezione hegeliana, intende l'estetica come storia delle *Weltanschauungen* in cui ogni esperienza d'arte viene messa in relazione come la coscienza storica, e l'oggetto di indagine si profila come la "storia della verità come essa si rivela nello specchio dell'arte." (Gadamer, *Verità e metodo*, 1962). L'ermeneutica si profila dunque come l'orizzonte che comprende l'estetica, esperienza che si produce nell'orizzonte privilegiato del linguaggio: è la comprensione dell'evento artistico. In questa prospettiva trascendere la dimensione estetica significa restituire valore ontologico all'arte. Gadamer riprende Kant e Schiller procedendo nell'indagine dello *Spielen* (giocare ma anche eseguire): il gioco ha un primato sul giocatore, ne trascende l'individualità soggettiva, lo porta a giocare nel proprio spirito e nella propria regola - così in modo compiuto accade nell'arte. Il momento centrale si concretizza proprio nella trasmutazione in forma dell'oggetto artistico, nel suo prodursi come forma e nel suo acquistare una autonomia ed una significazione ulteriore rispetto ad un altro qualsiasi oggetto.

La trasmutazione in forma costituisce un accrescimento ontologico, un "aumento d'essere" rispetto agli elementi "in gioco" (artista-opera-fruitore). Il fatto che la trasmutazione in forma costituisca un evento capace sempre di suscitare un aumento d'essere, nella creazione come nelle singole interpretazioni ed esecuzioni, ogni dato evento, come la sua interpretazione, si colloca in un orizzonte di storia degli effetti, di tradizione, sempre aperta ad una nuova indagine ermeneutica.

*

Influente è la lezione di Heidegger (*L'origine dell'opera d'arte*, 1936), l'arte e le sue forme sono il luogo del complesso interagire di "terra" e "mondo" - prospettiva che all'estero prima che in Italia viene considerata l'aprirsi e il dispiegarsi della prospettiva fenomenologica.

La forma assume un ruolo particolare in chi parte da Husserl. Non è modello di perfezione e bellezza storicamente determinato, cui aderire - è il luogo problematico in cui confluiscono forze differenti ed eterogenee, come quelle delle profonde rivoluzioni del secolo. L'*epochè* husserliana consente alla coscienza, *noesi*, di relazionarsi al fenomeno artistico, *noema*; il senso autonomo ma iscritto nelle significazioni, nelle possibilità creative - ricettive è nel suo darsi come forma. L'esteticità per Husserl non è qualità dell'oggetto, deriva dagli atti intenzionali del soggetto, per comprendere l'evento estetico si procede alla valutazione dell'analisi della complessa interazione "soggetto-oggetto" sottesa all'evento.

Tra gli studi che ne derivano, da Ingarden a Dufrenne, il lavoro e l'indagine di M. Merleau-Ponty risulta uno di quelli più suggestivi. nelle sue opere scritte a cavallo degli anni trenta e quaranta (*La struttura del comportamento e Fenomenologia della percezione*).

Merleau-Ponty riprende e sviluppa l'importanza del concetto di forma, non come semplice realtà fisica, ma come unità dinamica, non decomponibile di materia, vita e spirito. Il comportamento più proprio per l'uomo è quindi quello formativo, in quanto origine di senso: la percezione ha primato sul pensiero, perché lo stesso pensiero, per dare conto dei propri presupposti, non può che risolversi in percezione. Essa configura un'unità di senso non concettualizzabile mediante logica analitica, e il cui esempio più chiaro, oltre quello del corpo proprio, è proprio l'opera d'arte, in quanto essa, come la conoscenza, riposa sull'immaginazione, ovvero la coscienza percettiva come attività performatrice, creative di azione d'arte. L'artista non sceglie tra sensazione e pensiero, non contrappone visione e sensi, cerca di riprodurre l'originaria percezione totalizzante.

Ne *Il visibile e l'invisibile*(1964) la visione non è un'operazione del pensiero su una cosa in sé, il mio corpo è sempre insieme visibile e vivente, la visione *si fa* nelle cose. Il visibile emerge da uno sfondo invisibile che il visibile manifesta e rende presente nella sua latenza ed assenza. Nell'arte il rapporto quasi dialettico tra visibile ed invisibile è centrale, si raggiunge infatti quasi

una identificazione tra ontologia ed estetica proprio come supremo svelarsi del visibile ed invisibile insieme: nell'arte il fenomeno, nel suo darsi come forma, esibisce il proprio esibirsi manifestando insieme al visibile lo sfondo di invisibilità, che, come origine del fenomeno, sta nel fenomeno, ma sempre come altro rispetto al fenomeno stesso.

L'estetica fenomenologica, dunque, se pone come centrale l'indagine dell'arte come forma riconducendone l'esistenza e le sue significazioni alla complessa interazione con la coscienza, allo stesso tempo, indaga la forma artistica con un procedere avalutativo che approda all'individuazione di aree di esteticità diffusa che permeano la modernità.

Non sorprende, in quest'ottica, che la riflessione fenomenologica sull'arte conduca a indagare, nell'estetica di M. Dufrenne, le condizioni dell'opera d'arte come oggetto estetico proprio in quanto forma. Esso infatti risponde ad un principio unificatore, è oggetto dotato di senso, differente, allo stesso tempo, dall'oggetto naturale (in quanto non si esaurisce nella natura), utile (in quanto manifesta uno stile e quindi ci dice qualcosa sul mondo del produttore), o significante (in quanto ad esso non immanente un significato). In questo senso non è possibile, nella riflessione di Dufrenne, credere ad un'autonomia assoluta dell'arte neanche in epoca contemporanea in quanto essa è legata, nella società contemporanea, alle ideologie sottese alla logica del mercato. La riflessione, influenzata dalle teorie della scuola di Francoforte, teorizza una "estetica della dispersione", prospettiva ludica e democratizzante dell'arte, l'arte all'interno di una dimensione diacronica e storica - coscienza storica / ricostruzione della storia dell'opera).

*

Nel recupero e nella valorizzazione dell'elemento tecnico si distingue l'approccio fenomenologico di Dino Formaggio. Nelle prospettive del secolo che sin da Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936) ha riconosciuto la capitale importanza dell'intervento della tecnica nelle pratiche artistiche, Formaggio sottolinea la necessità di considerarne il valore nella prassi e nell'indagine estetica. La perdita dell'auraticità dell'opera e la scomparsa, da essa, del valore culturale a favore di quello espositivo se da un lato provoca lo sradicamento dell'opera dal suo *grund* originario, dall'altra lo riconfigura come luogo laico ed autonomo, che si apre a sperimentazioni tecniche strettamente legate alla prassi artistica.

In questa prospettiva in *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953) Dino Formaggio distingue tra l'esteticità, che si configura come atteggiamento gnoseologico, e artisticità, vero e proprio luogo della tecnica. L'arte, infatti, secondo Formaggio, è soprattutto un manufatto diretto alla comunicazione ed indagabile nel concetto di tecnica, come elemento che, comune a tutta l'artisticità, può offrirne una più chiara definizione. Essa consente anche il superamento definitivo della concezione hegeliana della morte dell'arte, strettamente collegata ad un'arte ancorata al concetto artistico del bello (*Estetica e morte dell'arte*, 1983). L'attuale dimensione pratica dell'arte risulta, infatti, vitale, proprio in quanto è legata ad una artisticità che vede il suo esito felice nella prassi tecnica, al di là di ogni univoca idea di bellezza. Per questo motivo egli propone che la ricerca estetica si suddivida in due momenti di indagine: un'estetica generale, come teoria generale della sensibilità, ed una estetica speciale come teoria generale dell'arte come tecnica ed operabilità significativa.