

Recensione a

**Marco Gatto, Luca Viglialoro (a cura di),
*L'esperienza dell'arte. Un percorso estetico
tra moderno e postmoderno*
Galaad Edizioni 2011**

di Igor Pelgreffi

La presente raccolta di saggi, curata da Marco Gatto e Luca Viglialoro per Galaad Edizioni, propone una riflessione intorno alla *vexata quaestio* dei rapporti fra arte e filosofia, ponendo al centro la nozione di *esperienza estetica*. Scriveva John Dewey: «È all'esperienza estetica [...] che deve rifarsi il filosofo per comprendere gradualmente che cos'è l'esperienza» (pp. 9-10). Come si legge nella doppia introduzione dei curatori, l'esperienza dell'arte può condurre sia a un chiarimento circa le *condizioni di possibilità dell'esperienza* stessa (p. 12) che a una concreta modificazione soggettiva e collettiva: «riabilitare l'esperienza come fattore di incontro umano potrebbe [...] acquisire un significato nuovo e attuale, di resistenza» (p. 17). Sfondo complementare del volume è una ridiscussione di alcuni eccessi estetistici del postmoderno, senza che, però, ciò si traduca in una mera restaurazione di concetti metafisici: un lavoro sotterraneo di ri-calibrazione filosofica di nozioni come quella di *funzione sociale dell'arte* o quella di *umanesimo*, riconsiderate alla luce delle attuali complessità esistenziali. L'esperienza estetica funziona pertanto da *ponte mobile* fra due momenti filosofici, cioè fra moderno e postmoderno, come suggerito dal sottotitolo e anche dall'immagine di copertina: il *ponte mobile* di Langlois, dipinto da Van Gogh.

Il libro indaga l'esperienza estetica da differenti prospettive: i primi quattro saggi si occupano della scrittura, seguono due saggi sul cinema e chiudono due saggi sull'esperienza della musica. Guidi, in *Il teatro di Descartes. Sulla funzione della "teatralità" nella Prima Meditazione*, esamina la drammaturgia del dubbio iperbolico e ne documenta – tramite un ampio apparato critico – le analogie con i *topoi* della teatralità barocca e prebarocca (il mondo come palcoscenico; l'ambiguità sogno/veglia; *mise en abîme* e gioco di specchi fra realtà e finzione) e le affinità con gli stilemi degli *esercizi spirituali*. È dunque un saggio coerentemente posto in apertura: il momento

di avvio del pensiero moderno è mostrato nei suoi rapporti complessi col premoderno (ma già segnala alcune tendenze irrealiste postmoderne). Ciò vale da un punto di vista storico, e, insieme, teoretico: l'autonomia del soggetto, guadagnata nel *cogito*, è formalizzabile da Descartes soltanto dopo la *Prima Meditazione*; questo rivela l'esistenza di una relazione – sia pure *negativa*, in quanto evasione dall'insopportabilità della scepsi – del *cogito* con la forma narrativo-teatrale, e dunque con l'elemento stilistico (afilosofico?) della scrittura di Descartes.

In *Ungaretti e il sentimento della parola*, D'Acunto rapporta invece la scrittura poetica di Ungaretti con la fenomenologia di Enzo Paci, muovendosi intorno al nodo *epoché*/esperienza pre-tetica. Nella «carne della parola» (p. 65) il poeta ritrova il mondo vitale prelinguistico e anche, secondo Paci, la costituzione trascendentale di una «comunicazione originaria» (p. 60).

I saggi di Viglialoro, *Esperienza e distanza: Benjamin su Leskov*, e di Gaudio, *Il romanzo come esperienza. Coerenza del realismo morselliano*, portano infine sul romanzo. Nel saggio di Benjamin *Il narratore*, si avanza l'idea che esperire e raccontare non siano campi separati dell'agire umano: *narrare l'esperienza*, intesa come «capacità di scambiare esperienza», rappresenta una «facoltà» umana fondamentale (p. 71). La scrittura romanzesca si offre allora quale forma intrinsecamente estroflessa: «l'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri, ed essa si perde se le storie non sono più ritenute» (p. 77). Sul piano filosofico, tale complessità intercetta anche la morfologia dei rapporti fra romanzo e vita: «Il romanzo è, insieme, la vita e altro dalla vita o, in termini percettivi, visione e oggetto della visione stessa» (p. 84). Appoggiandosi al tema del *vedere vedersi* in Paul Valéry e del *guardare propriocettivo* in Emilio Garroni (pp. 87-88), Viglialoro propone infine l'idea del narratore come luogo di convergenza vivente fra *prassi* e *conoscenza* dell'oggetto scritto. Sul rapporto scrittura/natura si sofferma anche Gaudio: la *maniera* narrativa di Guido Morselli rappresenta, infatti, il punto di equilibrio fra tecnicità soggettiva e spinta organica pre-soggettiva. L'esperienza della scrittura prefigura un «antropocentrismo non assoluto» (p. 96), dove materia e natura sono in relazione reciproca col soggetto, determinando una forma originale di «umanismo naturalistico di stampo dewiano» non pacificante, poiché non rinnega l'elemento «inumano» (p. 95).

Amoroso, in *Werner Herzog: l'immagine oltre il limite dei sensi*, evidenzia i nessi fra documentario e film, e propone una consistente ri-significazione dell'esperienza estetica: «non più separata tra realtà e finzione, immagine reale e miraggio, l'esperienza torna a essere l'«incalcolabile»» (p. 111). Questa impostazione si richiama sia alle prospettive onto-eco-logiche di Merleau-Ponty che all'immanentismo di Deleuze. L'incalcolabile apre, cioè, a una dimensione ibrida del soggetto, che sarebbe contemporaneamente *nella* natura e *con* la natura. Anche nel cinema di David Lynch, oggetto del saggio di Artibani (*L'esperienza estetica della riproduzione cinematografica. Inland Empire di David Lynch*) è cruciale la relazione fra naturale e artificiale, giocata però in modo diverso, vale a dire come trama di un'esperienza che si connota in senso estetico-politico (come chiarito nel raffronto con le tesi di Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*). L'operazione di Lynch prevede di lasciare affiorare gli *estraniamenti* tanto

nel livello soggettivo dei protagonisti della narrazione, quanto in quello storico-sociale del suo fruitore. Ciò grazie a uno stile narrativo non avanguardistico ma, anzi, appiattito sui *cliché* dominanti nel campo della produzione dell'oggetto film. Proprio tale appiattimento consente di portare alla luce i legami invisibili fra produzione, capitale e arte.

Nel saggio *Esperire la musica, sparire dal mondo. Antropologia e filosofia della musica in Peter Sloterdijk*, Lucci introduce il tema dell'esperienza musicale nell'onto-antropologia di Peter Sloterdijk, partendo da *Sfere I. Bolle* (1998), ma valutandone anche le diacronie in altri scritti, come *Dove siamo, quando ascoltiamo musica?*, del 1993, o *La musique retrouvée*, del 2005. Lucci approfondisce numerosi motivi, fra cui il senso dell'equivalenza fra *ascoltare musica* e «essere-nella-musica» (p. 137) o quello della nostra condizione esistenziale, che ci vede «condannati alla musica, come alla nostalgia e alla libertà» (p. 146). Nella teoresi sloterdijkiana, la musica attraversa l'esperienza intrauterina e concorre ai processi di formazione della soggettività. Tuttavia il pre-soggetto, una volta nato, incontra l'interruzione del mondo sonoro omeostatico, cioè la possibilità del silenzio. La musica ha, pertanto, la funzione di ripetizione tecnico-artificiale delle condizioni originarie pre-soggettive che sono andate perdute per sempre, e l'esperienza musicale si connota come *luogo esistenziale* (p. 149) di una tensione irrisolta. La musica trasporta, infatti, anche un'ambiguità che penetra nel cuore del soggetto: almeno parzialmente, essa è una forma immunologica (cioè un falso rimedio atto a rendere sopportabile la vita), proprio mentre, paradossalmente, è la più primitiva delle esperienze ontogenetiche.

Il saggio conclusivo di Gatto, *Esperienza musicale e volontà politica: il suono materiale di Glenn Gould*, è il più lungo e denso del libro. L'esperienza estetica di Gould rappresenta un sincretismo di componenti eterogenee: tecnologia musicale e umanesimo, filologia e montaggio (p. 166). Tramite costanti riferimenti a Benjamin e Adorno, Gatto mostra la centralità, nell'arte pianistica di Gould, di un recupero – politicamente rilevante – del ruolo attivo dell'ascoltatore, ma soprattutto di un'opzione teorico-critica esemplarmente *engagé*, che è estetica *in quanto* politica, e politica *in quanto* estetica. Grazie, ad esempio, alla preminenza del montaggio, o a vettori come quello di *testo musicale*, l'estetica di Gould afferma una concezione della tecnologia che può «smascherare il grado estremo di falsità della visione ideologica dell'arte» (p. 188), conducendo a una ridefinizione del concetto di umanesimo (p. 185; p. 206). Gould lavora anche sulle proprie contraddizioni, e da qui tenta di allacciarsi a quelle sociali e storiche: per un verso rivede radicalmente il suo ruolo di autore, ma senza annullarlo; per un altro verso elabora una tecnicità musicale fisica e concreta, pur nel contrappunto stilistico di un distacco dal suo stesso elemento sonoro.

Tracciando un bilancio globale del libro, si deve rilevare che l'esperienza estetica è scandagliata da molteplici prospettive, ma anche che queste sono spesso molto distanti fra loro; la doppia introduzione dei curatori solo in parte riesce a contenerne le spinte centrifughe. Tuttavia emergono due linee di fondo. Una linea tenta di comprendere (e di lasciar-essere) le dicotomie dell'esperienza estetica (percepiente/percepito, soggetto/oggetto, cultura/natura) facendo leva su un'istanza *fenomenologico-intenzionale*.

Questa ritorna, oltre che nei riferimenti diretti a Paci o a Merleau-Ponty, in diverse figure sparse nel libro, ad esempio la *sìmploche* in Morselli, cioè una *compresenza e reciproca implicazione* fra soggetto e ambiente (p. 96) – molto vicina al *chiasma* merleau-pontiano – oppure, *mutatis mutandis*, l'*immersione* nell'*Umwelt* sonoro in Sloterdijk (p. 138). Un'altra linea, più spostata sugli aspetti dialettici dell'esperienza estetica, si collega alle posizioni di Benjamin e Adorno, che sono anche gli autori maggiormente citati. Prevale qui l'idea dell'attività artistica come critica dell'esistente: l'arte ha un valore smascherante, legato alle sue potenzialità di de-posizionamento strategico nel sistema dell'industria culturale, ed è necessaria per una trasformazione etico-politica del mondo sociale. Questa doppia anima mostra il punto di forza del libro, ma ne indica, allo stesso tempo, l'eventuale difficoltà teoretica. D'altra parte è forse in una diversa logica di lettura, più vicina all'empiria testuale, che va cercata la possibilità di fare interagire fra loro le due linee, quella *intenzionale* e quella *dialettica*.

Si potrebbero, ad esempio, misurare le ricorsività nell'utilizzo di termini – che attraversano orizzontalmente il libro – quali *ritmo* o *esistenza* (e derivati), e chiedersi se questi non rappresentino sintomi verbali, prima ancora che teorici, di una tensione unitaria. Il riferimento al *ritmo* precisa il profondo legame dell'esperienza estetica con il tempo. Il termine *ritmo* è molto presente nel saggio su Ungaretti – la *tensione ritmica* del vocabolo in rapporto all'espressione linguistica (p. 68) – e, come ovvio, in quelli sulla musica – si pensi solo al tema dell'*ontoritmica* (p. 148) o a quello del *battito cardiaco materno* (p. 140) in Sloterdijk. Ma il termine ritorna nelle pagine sull'esperienza estetica nel romanzo – il ritmo nella tecnica compositiva 'spazio-temporale' in Morselli (p. 94) – o nel cinema – la nozione di «uomo-ritmo» in Lynch (p. 106). Al termine *ritmo* può connettersi anche quello di *esistenza*, che appare già nella co-introduzione di Gatto: «l'esperienza dell'arte [...] si lega in modo imprescindibile a una condizione di precarietà dell'esistenza» (p. 13). *Esistenza* si riferisce, più precisamente, alla *dynamis* di auto-estranazione del soggetto. È seguendo questa indicazione che il termine può contribuire a una migliore descrizione del concetto di esperienza estetica. Larvatamente lavora nelle pieghe del dubbio, in Descartes; riemerge nei saggi su Ungaretti (p. 65), su Morselli (p. 96), su Herzog (p. 113). *Esistenza* singolare, ma anche collettiva, fra le righe dei molti riferimenti a Benjamin, giungendo sino al saggio su Sloterdijk, in cui il tema della *pendolarità esistenziale ontoritmica* assume un ruolo nodale (p. 163) per la comprensione dell'esperienza, da questi declinata anche riflessivamente, cioè come *esperirsi* (p. 151). Tale semantica esistenziale risuona ovunque, anche dove è meno attesa. Se è vero, come scrive Gatto, che in Gould «l'accesso alla materialità si situa a un livello massimo di astrazione» (p. 202), ciò va compreso sempre entro una tensione cripto-esistenziale: «ho bisogno – dice Gould – di trovare un modo per prendere le distanze da me stesso, pur rimanendo totalmente coinvolto in ciò che faccio» (p. 204).