

Discussione

Trasparenze e opacità dei segni nell'estetica tedesca del XVIII secolo

**Discussione di A. Nannini, *Il segno e
l'immagine. Estetica e semiotica delle arti da
Du Bos a Lessing***

Mimesis 2023

Leonardo Lenner  0009-0000-1674-7852

Articolo sottoposto a *double-blind peer review*. Inviato il 17/06/2024. Accettato il 29/08/2024.

TRANSPARENCIES AND OPACITIES OF SIGNS IN 18TH-CENTURY GERMAN AESTHETICS

Following the historical reconstruction outlined by A. Nannini in his recent volume, *Il segno e l'immagine*, we can identify the concepts of transparency and opacity as the two central poles around which the interplay of semiotics and aesthetics evolved in 18th century German philosophy. Indeed, the debate on the naturalness and artificiality of linguistic signs, which engaged thinkers like Wolff, Baumgarten and Meier, also extended into efforts to classify the arts, pursued by figures such as Mendelssohn and Lessing. Once it was observed that verbal signs possess a specific form of naturalness, distinct from that of pictorial signs, the mimetic function was no longer seen as purely descriptive but rather as expressive. This outcome challenges the notion that the purpose of artistic images is transparency, traditionally understood as an open window, a clear and faithful depiction of reality. Instead, transparency is reinterpreted as the product of those opacities that imbue artistic forms with expression and vitality.

Sogno e chimera della rappresentazione artistica, concepita secondo il modello della mimesi, è il pensarsi come specchio dell'essere, descrizione nitida e fedele del reale. È a partire da una tale aspirazione alla trasparenza che si deve intendere la celebre affermazione di Leon Battista Alberti secondo cui il quadro

è una «finestra aperta»¹; formula che racchiude una certa idea della pittura, e dell'arte, in grado di attraversare le epoche, gli spazi e gli stili. Se già gli antichi vedevano nella trasparenza il criterio mediante cui orientare la produzione delle immagini – come esemplificato dall'aneddoto della sfida tra Zeusi e Parrasio – ancora oggi l'ideazione di quelle che si propongono come realtà virtuali, se non addirittura 'metaversi', è fondata sulla medesima propensione a ingannare l'occhio dello spettatore, ponendogli di fronte ciò che non c'è, oppure 'immergendolo' in una realtà illusoria². Nel misterioso piacere dato dalla mimesi risiederebbe allora il fine stesso della rappresentazione in quanto sostituzione del reale e sua duplicazione mediante simulacri ingannevoli.

Ma la tensione verso la trasparenza non può mai portare alla coincidenza tra il segno e il designato, poiché verrebbe meno la natura stessa della rappresentazione come qualcosa di distinto dal reale: costitutivo della trasparenza, in quanto sguardo mediato, è lo scarto, la sua discordanza, seppur minima, con il modello. Così all'interno di una rappresentazione votata alla mimesi operano quelle opacità che garantiscono l'effetto sempre illusorio della trasparenza. È di tale fenomeno che sembra accorgersi il Vasari quando descrive l'«ultima maniera» di Tiziano:

Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime è assai diferente dal fare suo da giovane. Conciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile e da essere vedute da presso e da lontano, e queste ultime, condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette [...]. E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche³.

Qui lo spostamento del punto di vista palesa l'ambivalenza del segno pittorico: quelle che considerate da vicino non appaiono che macchie *opache* di colore, senza alcun rapporto evidente con ciò che vogliono rappresentare, osservate da lontano, nella loro totalità, producono un'immagine *trasparente*; «perfetta», secondo le parole di Vasari, poiché adeguata all'oggetto designato. L'opacità è, in questo senso, l'elemento costitutivo dello stile in quanto è il veicolo attraverso cui l'artista predispone la sua particolare strategia volta a ottenere l'effetto della trasparenza. Quest'ultima risulta quindi da un oblio dell'opacità, un nascondimento del lavoro dell'artista, delle sue «fatiche», che consente alle figure di apparire «vive». Proprio una tale constatazione, mettendo in luce il lavoro delle opacità nella costruzione della trasparenza, offre la possibilità di ampliare il campo di interesse di un'opera che non è più confinato alla semplice

¹ L. B. Alberti, *De Pictura* [1435], I, § 19, in Id., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, Bari 1973, p. 36.

² Cfr. A. Friedberg, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge (MA) 2006.

³ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori, Scritte, e di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. e Archit. Aretino* [1568], Milano 1997, pp. 728-729. Riprendo l'esempio da L. Marin, *La représentation. L'image et sa rationalité*, in *L'Esprit de L'Europe*, a cura di A. Compagnon e J. Seebacher, vol. III: *Goûts et Manières*, Paris 1993, pp. 75-86.

destinazione mimetica ma risiederebbe piuttosto nel gioco espressivo dei suoi elementi.

Quanto finora accennato consente di introdurre alcune questioni centrali del saggio di Alessandro Nannini, *Il segno e l'immagine. Estetica e semiotica delle arti da Du Bos a Lessing*. Lo studioso ha il merito di circoscrivere tali problematiche a un preciso ambito storico, tracciando un percorso molto coerente che parte da Du Bos per concentrarsi poi sul contesto intellettuale tedesco del XVIII secolo e sugli autori tradizionalmente associati alla nascita dell'estetica filosofica moderna. Questa scelta è assolutamente feconda poiché il *continuum* storico-filosofico delineato da Nannini costituisce un punto di vista privilegiato per indagare il rapporto tra le immagini dell'arte e i segni. Difatti, negli autori presi in considerazione, il tentativo di stabilire una classificazione delle arti si accompagna sempre alla domanda intorno alla loro capacità di indicare determinati contenuti mediante segni specifici. Il lavoro di Nannini è in questo senso volto a individuare le radici comuni che legano nelle loro origini queste due discipline, la semiotica (la *characteristica* nella dicitura baumgarteniana) e l'estetica, mostrando il passaggio decisivo da una semiotica generale – da applicare o meno alle arti – a una vera e propria semiotica artistica. Questo movimento avrà come esito più celebre la sistematizzazione delle arti formulata da Lessing nel suo *Laocoonte* (1766), fonte di accesi dibattiti già presso i contemporanei – a cui, come si vedrà, sono dedicati gli ultimi capitoli del libro – e, forse, mai del tutto sopiti⁴.

Nel sopramenzionato passaggio da una semiotica generale a una semiotica delle arti, ciò che effettivamente muta è il valore attribuito a quell'aspetto di un'opera che si è prima definito come «trasparenza». Infatti questa non dipenderà più dalla capacità mimetica dei segni ma dalla disposizione di una determinata arte a esprimere un designato specifico. Si tratta di una vera e propria rivoluzione dello sguardo giacché il punto di partenza della riflessione sulle arti si sposta dalla questione circa l'adeguatezza dei segni nel descrivere il mondo reale per concentrarsi sulle peculiari proprietà semiotiche delle singole arti. Coincidendo con la crisi del paradigma mimetico (l'idea secondo cui il piacere suscitato dall'arte consiste nell'imitazione quanto più fedele degli oggetti del mondo), il processo raccontato da Nannini conduce così a una critica del concetto di trasparenza come «finestra aperta» e alla messa in luce di quelle opacità della rappresentazione, invisibili a un primo sguardo.

La questione mediante cui Nannini interroga i suoi autori è esplicitata nell'introduzione del libro: «In che modo le arti modulano l'opacità fino a creare l'esperienza illusiva della trasparenza, del trans-parire, dell'apparire attraverso un medium?»⁵. Se implicito è l'assunto secondo cui l'operatività di un'arte si fonda sull'opacità dei suoi segni, sotto l'aspetto epistemologico bisogna tener presente

⁴ Cfr. P. D'Angelo, *Laokoon und kein Ende*, in Id., *Attraverso la storia dell'estetica*, Vol. I, Macerata 2019, pp. 157-172.

⁵ A. Nannini, *Il segno e l'immagine. Estetica e semiotica delle arti da Du Bos a Lessing*, Milano 2023, p. 9.

come la riflessione sullo statuto del segno subisca a partire dal diciassettesimo secolo un radicale mutamento: i segni non preesistono più disseminati per il mondo in attesa di essere riconosciuti, come ancora per l'uomo del Rinascimento, ma esistono solo all'interno di un atto di conoscenza. Si esclude, in questo modo, l'idea che la capacità significativa dei segni sia indipendente dalla facoltà conoscitiva, come se questi fossero stati posti da Dio nelle cose per essere *successivamente* decifrati⁶. L'instaurazione di un tale nesso tra l'attività del conoscere e il costituirsi dei segni non conduce però alla negazione della classica distinzione tra i segni naturali e quelli artificiali, sebbene la riflessione filosofica tenderà a problematizzare questa dicotomia studiando come lo stesso segno convenzionale possa essere legato all'oggetto a cui si riferisce e a rappresentarlo in una maniera quanto più possibile 'naturale'. Come ora si vedrà, proprio la speculazione sull'artificialità e la naturalità dei segni andrà a costituire il terreno di incontro tra i due piani la cui strettissima correlazione si farà evidente con il *Lacoonte*: da un lato la questione riguardo la specificità del medium rappresentativo delle singole arti – vale a dire dei modi in cui ogni arte pone in relazione segno e designato nella forma che le è propria – e dall'altro la critica al paradigma mimetico e la conseguente messa in valore dell'aspetto espressivo di un'opera.

Ricostruendo ora le tappe principali attraverso cui si articola il discorso di Nannini, si deve individuare nelle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) di Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742) una premessa essenziale per comprendere il progressivo sgretolamento della dottrina dell'*ut pictura poësis* che aveva dominato le poetiche barocche⁷. Difatti, se l'abate francese parte dalla riaffermazione del principio secondo cui pittura e poesia sono arti gemelle finalizzate all'imitazione del reale, la sua argomentazione appare allo stesso tempo animata dall'esigenza di mettere in luce gli elementi che invece distinguono le due arti. A questo proposito, quello che sembrerebbe essere il vantaggio iniziale della pittura – il fatto di fare uso di segni naturali in grado di aderire all'oggetto senza frapporre il filtro della designazione verbale – sembra attenuarsi dal momento in cui si valuta la dimensione temporale della poesia. Rimanendo vincolati alla loro destinazione mimetica, sia i segni naturali della pittura che quelli artificiali della poesia si muovono sullo stesso piano semiotico raggiungendo però gradi di intensità differenti a seconda del loro sviluppo nel tempo. Per Du Bos, «una tragedia racchiude un'infinità di quadri»⁸ e moltiplica nel suo svolgersi quelle

⁶ Su questo tema lo stesso Nannini rimanda a Foucault, il quale aggiunge: «È se Dio utilizza ancora segni per parlarci attraverso la natura, egli si serve della nostra conoscenza e dei legami che si stabiliscono fra le impressioni per instaurare nella nostra mente un rapporto di significazione», M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [1966], trad. it. E. Panaitescu, Milano 1967, p. 75.

⁷ Sulla ricorrenza del paradigma dell'*Ut pictura poësis* nella teoria delle arti dal XV al XVIII secolo uno studio tuttora valido rimane, R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967; ed. it.: *Ut pictura poësis*, Firenze 1974.

⁸ J.-B. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 voll., Paris 1719, vol. I, pp. 384-385, citato in A. Nannini, *Il segno e l'immagine. Estetica e semiotica delle arti da Du Bos a*

unità che la pittura fornisce istantaneamente al suo fruitore: l'opacità dei suoi segni artificiali fa sì che la poesia debba attraversare una più fitta serie di passaggi per ottenere l'effetto della trasparenza.

Se quindi in Du Bos l'arbitrarietà del segno è un limite che la poesia può recuperare solo nella dimensione temporale quasi come fosse una pittura diluita, con la *Critische Dichtkunst* (1740) di Johann Jakob Breitinger (1701-1776) si comincia ad assistere a una certa riabilitazione del segno artificiale. Anche in questo caso il principio dell'*ut pictura poësis* non è messo in discussione ma è funzionale a un ampliamento della sfera sensibile e a una riconsiderazione della facoltà immaginativa. Contrariamente alla pittura che si rivolge al senso esterno della vista, la poesia dipinge infatti raffigurazioni nell'anima. Da ciò risulta una parità tra l'ἐνάργεια dell'immagine pittorica e poetica poiché l'effetto della trasparenza può essere ottenuto ugualmente sia dal segno naturale che da quello artificiale: la differenza tra le due tipologie di segni non è più di grado ma di genere.

Il riconoscimento di una autonomia del segno artificiale, muovendosi questo su un piano distinto rispetto al segno naturale, è ciò a cui conduce anche il dibattito post-leibniziano sulla conoscenza simbolica al quale sono dedicati i capitoli centrali dell'indagine di Nannini⁹. Da questo punto di vista, risulta fondamentale la riforma del gradualismo leibniziano operata da Christian Wolff (1679-1754), secondo cui il rapporto tra la conoscenza intuitiva – dove le cose sono rappresentate in se stesse – e quella simbolica – mediata da parole e segni – non va intesa in senso progressivo ma come una distinzione tra tipologie di conoscenza alternative. Così alla dicotomia segni naturali-artificiali, si aggiunge un'ulteriore ripartizione, quella tra i segni primitivi e i segni derivativi, i quali, contrariamente ai primi, traggono origine da altri segni che li precedono. Ora, il segno derivativo, sebbene composto da segni artificiali, potrà ambire a una sua naturalità in quanto la combinazione non avviene necessariamente su presupposti arbitrari. Infatti per Wolff la naturalità di un segno non dipende dalla sua origine ma dall'esistenza di un nesso tra il designato e il segno che lo rappresenta. Di conseguenza, nulla esclude che i segni più semplici che compongono un segno derivativo possano essere disposti secondo ragioni desunte dalla stessa conformazione del designato: la «naturalità», deduce a questo punto Nannini, «dovrà dunque essere considerata non come una prerogativa propria di una specifica tipologia di enti-segni, bensì piuttosto come la possibilità dei segni di essere trasparenti al loro designato»¹⁰.

Lessing, cit., p. 27.

⁹ Su questo tema Nannini fa riferimento soprattutto agli studi di M. Favaretti Camposampiero: *Filum cogitandi. Leibniz e la conoscenza simbolica*, Mimesis 2006; Id., *Conoscenza simbolica: pensiero e linguaggio in Christian Wolff e nella prima età moderna*, Hildesheim 2009; Id., *What Is Symbolic Cognition? The Debate after Leibniz and Wolff*, in *Linguaggio, filosofia, fisiologia nell'età moderna. Atti del convegno*, a cura di C. Marras, A. L. Schino, ILIESI-CNR, Roma 2015, pp. 163-175, http://www.iliesi.cnr.it/publicazioni/Ricerche-01-Marras_Schino.pdf.

¹⁰ A. Nannini, *Il segno e l'immagine*, cit., p. 76.

Sarà soprattutto Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), secondo cui la totalità della conoscenza – anche quella intuitiva – è mediata da segni¹¹, a estendere tali questioni al piano etico ed estetico. In questo contesto, il problema non è quello di determinare se un segno sia stato fabbricato o meno dall'uomo ma in che misura questo *appaia* fabbricato dall'uomo. Tale richiamo alla capacità simulatoria dei segni trova, in effetti, un campo di applicazione particolarmente idoneo nella semiotica morale, vale a dire la scienza, inaugurata da Wolff, rivolta a studiare la correlazione tra i comportamenti umani e i segni corporei che li esprimono. È evidente, allora, lo slittamento dal piano ontologico (naturale-artificiale) a quello etico (naturalità-artificiosità) poiché l'indagine si concentra su come gesti o espressioni vocali e facciali appaiano adeguati o fuori luogo in presenza di determinate situazioni emotive.

Una considerazione analoga può essere fatta per i segni estetici. A questo proposito Baumgarten parla nella sua *Aesthetica* (1750-1758) di una *facultas characteristicam sensitivam* (§ 37), una disposizione naturale a comunicare i pensieri in «modo bello», ovvero senza che il segno prenda il sopravvento sul designato. È quindi rispettando la superiorità della conoscenza intuitiva su quella simbolica che il processo di designazione dà luogo a segni estetici naturali in grado di apparire trasparenti al loro oggetto. Se applichiamo tale valutazione alla teoria delle arti notiamo subito come l'assunto, presente ad esempio in Du Bos, secondo cui i segni naturali appartengono *ipso facto* alla pittura e quelli artificiali alla poesia, sia qui superato: nulla vieta per Baumgarten che un pittore possa servirsi di segni inadeguati al pensiero che intende comunicare, facendo apparire il suo dipinto più 'artificiale' di una poesia che affronta lo stesso soggetto. L'innaturalità in arte va intesa come *mala suppletio*, una difettosità dei segni nell'imitare la natura che può manifestarsi sia come mancanza di accordo tra gli elementi della rappresentazione sia come assenza di un nesso tra il segno e il designato.

Una tale impostazione sarà poi approfondita dal suo allievo Georg Friedrich Meier (1718-1777), il quale insiste nel riconoscere nella naturalità un valore prescrittivo, un fine verso cui gli stessi segni artificiali devono tendere. Se la distinzione ontologica tra segni naturali e artificiali non è messa in discussione, matura tuttavia l'idea che un segno artificiale possa essere detto naturale su un altro piano – quello estetico per l'appunto – nella misura in cui siano rispettati quei caratteri normativi che determinano la trasparenza della designazione. A questo scopo, Meier riprende come criteri di naturalità le sei *cardinales cognitionis*

¹¹ La distinzione tra conoscenza simbolica e intuitiva riguarda dunque la maggiore o minore percezione del segno rispetto al designato: «Se il segno e il designato sono congiunti nella percezione, e la percezione del segno è maggiore di quella del designato, tale conoscenza è detta simbolica; se la rappresentazione del designato è maggiore di quella del segno, [tale conoscenza è detta] intuitiva (intuizione)», A. G. Baumgarten, *Metaphysica*, IV ed., Halle 1757, § 620, citato in A. Nannini, *Il segno e l'immagine*, cit., p. 47. Da ciò deriva l'inferiorità della conoscenza simbolica rispetto a quella intuitiva, in quanto la prima rimane sempre limitata da un'eccedenza del segno e quindi condannata al verbalismo. Davvero stimolanti, a questo proposito, gli accenni che Nannini dedica all'influenza esercitata dalla tradizione luterana e pietistica come retroterra culturale della riforma semiotica promossa da Baumgarten (pp. 51-54).

perfectiones identificate da Baumgarten: ricchezza, grandezza, verità, chiarezza, certezza e vita. Un'attenzione particolare merita quest'ultima, la *vita signi*, in virtù della quale «un segno deve essere considerato bello di per sé, in modo tale che, divenendo consapevoli di questa bellezza, si viene eccitati, emozionati e, per così dire, sospinti con violenza a riconoscere le cose designate per suo mezzo»¹².

Ma l'estensione della naturalità ai segni artificiali è vincolata soprattutto per Meier alla «facilità» con cui il segno rimanda al designato. Tra le perfezioni della conoscenza, una tale propensione è veicolata dalla chiarezza che, una volta spinta al suo massimo grado, può portare il segno a divenire essenziale, vale a dire quanto più possibile somigliante al suo designato. Per questa ragione, tutti i segni naturali sono per definizione essenziali ma anche i segni arbitrari possono esserlo nonostante l'opacità dei loro componenti. Come esempio di segno essenziale, Meier riprende il classico caso dell'onomatopea, dove la trasparenza è assicurata dal fatto che la combinazione dei segni imita la consistenza acustica del designato.

Tuttavia esiste ancora un'altra tipologia di segni che sembrerebbe fondare la sua funzione denotativa sull'aderenza alla forma sensibile dell'oggetto. Si tratta del segno geroglifico, già al centro della riflessione linguistico-filosofica grazie allo studio, diffusosi soprattutto a partire dal XV secolo, di questa peculiare forma di scrittura, erroneamente interpretata in senso esclusivamente ideogrammatico¹³. Lo stesso Wolff intende il geroglifico sul modello dell'allegoria e dunque in quanto composizione arbitraria di segni primitivi naturali: la giustizia *non* è una donna dagli occhi bendati che tiene tra le mani una spada e una bilancia, sebbene tutti questi elementi presi singolarmente rappresentino 'naturalmente' il loro designato¹⁴.

Anche in questo caso la riflessione di Meier accoglie i principali concetti della semiotica wolffiana e baumgarteniana, sottoponendoli però a un decisivo approfondimento. Se, difatti, vi è un recupero della definizione di geroglifico proposta da Wolff, allo stesso tempo si assiste al tentativo di avvicinare questa nozione a quella di segno essenziale: la *vis significandi* del geroglifico si regge per Meier su una somiglianza tra *signum* e *signatum*, somiglianza che però non va intesa a un livello strettamente materiale, ma in senso traslato come designazione metaforica in grado di cogliere e incarnare certe proprietà essenziali di un oggetto, specialmente se immateriale. Benché in Meier non avvenga ancora la saldatura

¹² G. F. Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 voll., Halle 1748-1750, vol. II, §520, citato in A. Nannini, *Il segno e l'immagine*, cit., pp. 60-61.

¹³ Il caso più noto è certamente quello dei geroglifici egizi la cui interpretazione allegorica era supportata da testi come i celebri *Hieroglyphica*, attribuiti a Niloo Orapollo. Successivamente, soprattutto in seguito alla diffusione delle informazioni riportate dai missionari gesuiti in oriente (a partire dalla fine del XVI secolo), avverrà l'assimilazione dei geroglifici egiziani con i caratteri della scrittura cinese, come evidente anche in Meier, *Metaphysik*, vol. I, Halle 1755, § 277, citato in A. Nannini, *Il segno e l'immagine*, cit., p. 109.

¹⁴ Oppure, per dirla con Walter Benjamin, un'allegoria significa sempre «qualcos'altro da ciò che è. [...] precisamente significa il non-essere di ciò che rappresenta», *Il dramma barocco tedesco* [1926], a cura di F. Cuniberto, Torino 1999, p. 208.

completa tra il segno essenziale e quello geroglifico¹⁵, la questione che ora si pone concerne la possibilità di intendere il segno geroglifico nella dimensione del linguaggio verbale. A tale proposito il teologo Caspar Neumann (1648-1715) aveva attribuito ad alcuni vocaboli ebraici un significato essenziale in quanto composti da lettere dotate di una *significatio hieroglyphica* (*aleph* indica il movimento; *bet*, materia e spazio; *gimel*, la sinuosità, e via dicendo). Se in questo caso l'essenzialità del significato geroglifico è veicolata dal sostrato etimologico delle singole lettere, a partire da Wolff e ancor di più da Meier una tale possibilità riguarderà in modo più diretto la natura evocativa del linguaggio. In questo senso, la poesia, attraverso l'uso del linguaggio metaforico e la costruzione di figure sensibili, diviene il terreno privilegiato di questa ricomposizione, assumendo sul piano del linguaggio verbale quelle caratteristiche che al geroglifico erano attribuite nell'ambito visivo.

Nei successivi autori presi in esame da Nannini, Moses Mendelssohn (1729-1786) e Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), si compie il passaggio da una semiotica generale applicata alle arti a una vera e propria semiotica delle arti. Un primo indizio di questo mutamento risiede nella critica mossa da Mendelssohn all'evidente privilegio accordato da Baumgarten e Meier alle arti del discorso. Tale primato delle «belle lettere» non deve sorprendere dal momento che l'estetica semiotica concepita da Baumgarten è incentrata sull'espressione del «bel pensiero» e dunque strettamente legata al linguaggio verbale. Il cambio di prospettiva è quindi indicativo di un più ampio mutamento delle finalità dell'estetica che da scienza del conoscere sensibile va via via concentrando il suo campo di studio sulle arti.

In questo contesto, se la proposta di Mendelssohn rimane vincolata a una classificazione delle arti fondata sulla tipologia di segni di cui fanno uso, la suddivisione elaborata da Lessing si pone in senso opposto poiché non parte da un'analisi semiotica generale ma dalla specificità espressiva dei segni in relazione alle singole arti. È noto come la rappresentazione del dolore nel gruppo scultoreo del *Laocoonte* fornisca a Lessing lo spunto per distinguere, da un lato, il carattere spaziale delle arti visive e, dall'altro, la natura temporale della poesia. Pertanto le due arti sono irriducibili l'una all'altra in quanto la poesia rappresenta azioni che si succedono in una continuità, mentre la pittura raffigura corpi in una serie contigua. La grande novità dell'approccio di Lessing, per ciò che riguarda i temi fin qui considerati, è così individuata da Nannini: «non sono più i segni che si adattano al designato, ma il designato che deve adeguarsi ai segni, dal momento che è la combinazione dei segni che rappresenta in ogni arte il presupposto semiotico da cui l'artista deve partire per “designare” in base a quelle specifiche potenzialità espressive»¹⁶. Ne consegue che la naturalità è il

¹⁵ Un tale avvicinamento era in realtà già stato compiuto, come ricorda Nannini (pp. 109-110), da Jakob Carpov, teologo woffiano e maestro di Baumgarten, nella sua *Meditatio philosophico-critica de perfectione linguae* del 1735, dove i simboli zodiacali sono definiti come segni essenziali (§§ 86-88).

¹⁶ A. Nannini, *Il segno e l'immagine*, cit., p. 128.

risultato di una adeguata interpretazione del peculiare carattere mediale di una singola arte, raggiungibile indipendentemente dall'origine naturale o arbitraria dei suoi segni. Indicativa, in questo senso, è l'ostilità nei confronti della poesia descrittiva¹⁷ in quanto imiterebbe il *modus operandi* della pittura invece di concentrarsi sulle risorse di cui dispongono i segni discorsivi. Questi possono infatti ribaltare la loro origine artificiale soltanto sottraendosi dallo sforzo di rappresentare specularmente il designato (come i segni pittorici) e rinviando a qualcosa di altro con il quale l'oggetto da indicare presenta un rapporto di somiglianza, così da suscitare sensibilmente l'idea, per esempio mediante la costruzione di metafore. Tuttavia, seguendo il ragionamento di Lessing, il genere che sembrerebbe consentire la completa trasformazione dell'artificio in natura è quello drammatico giacché, designando un discorso reale, al suo interno le parole sono considerate in se stesse e immediatamente trasfigurate in azioni.

La possibilità appena aperta di assottigliare fino all'estremo lo scarto tra *signum* e *signatum* induce infine a concentrarci su un aspetto finora solo accennato, quello relativo alla capacità espressiva dei segni. Una volta consolidatasi l'idea secondo cui i segni verbali dispongono di una loro naturalità, attingibile nella sfera del linguaggio poetico, la questione principale non riguarda più la modalità e la fedeltà della designazione ma in che misura tale relazione sia in grado di produrre un coinvolgimento emotivo. Non a caso nelle teorie estetiche successive al *Laocoonte* l'uso di categorie come vividezza (*Lebhaftigkeit*), vitalità (*Lebendigkeit*) e interesse assumerà uno spazio sempre maggiore. Ne è un esempio perfetto la recensione al *Laocoonte* scritta da Christian Garve¹⁸ (1742-1798) dove sono contrapposte in una relazione di proporzionalità inversa due fonti del piacere: la gradevolezza della figura e l'interesse verso di essa. Si può a questo proposito evincere come le diverse reazioni al *Laocoonte* si concentrino sull'interpretazione psicologica dei motivi lessinghiani piuttosto che sui loro risvolti semiotici. Su questa linea si pone anche Johann Gottfried Herder (1744-1803) che offre un contributo molto originale al dibattito, individuando una dimensione spaziale della poesia da cui deriverebbe la sua capacità di rendere sensibile il discorso nella fantasia del pubblico. Il tempo, in quanto *conditio sine qua non* della poesia, non consisterebbe più in una sequenza di segni acustici ma in una «musica dell'anima» al cui interno le rappresentazioni si susseguono, producendo tonalità emotive dall'intensità sempre variabile.

Un tale direzione, per così dire psicologica, è perseguita anche da Johann August Eberhard (1739-1809), il quale ritorna sulla nozione di «interesse» e ne fa la vera e propria ragione del piacere suscitato dalle opere d'arte. Queste devono pertanto coltivare l'attesa di modo da prolungare l'interesse fino ad arrivare gradualmente a quello che Lessing definiva, in relazione alle arti dello spazio,

¹⁷ Si tratta di una tendenza che ha riguardato nello specifico la poesia inglese e tedesca del XVIII secolo e stimolata dal successo dei quattro poemi della raccolta *The Seasons* di James Thomson: cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte* [1766], ed. it. a cura di M. Cometa, IV ed., Palermo 2007, p. 9.

¹⁸ Autore al quale Nannini aveva già dedicato uno studio più approfondito: *Christian Garve e l'estetica dell'interessante*, «Aesthetica Preprint», 108, 2018, pp. 1-80.

come «momento pregante», l'istante in cui è possibile cristallizzare lo svolgimento di un'azione, lasciando alla fantasia del pubblico il compito di completare il movimento suggerito dall'immagine. In effetti Eberhard sembrerebbe applicare questa nozione alla poesia dove, contrariamente alla pittura, il «momento pregante» ha un valore retrospettivo, in quanto realizzazione delle previsioni che il pubblico è stato man mano indotto a formulare. La rilevanza dell'intreccio rende quindi la poesia drammatica il genere maggiormente adatto a esemplificare il ruolo dell'«interesse» nel coinvolgimento emotivo del pubblico.

Il teatro giocherà un ruolo essenziale anche nella riflessione di Johann Jakob Engel (1741-1802), secondo cui la capacità espressiva di un'arte è connessa in maniera ancora più compiuta alla sua specificità semiotica. Abbiamo già notato, a questo proposito, come una delle vie per naturalizzare i segni artificiali consista nell'accentuazione dell'aspetto materiale del segno, come nel caso dell'onomatopea oppure di quelli che Engel chiama *nachahmende Zeichen* (segni imitanti), in grado di 'dipingere' l'oggetto designato come se questo fosse visibilmente presente. Difatti nel saggio *Über die musikalische Malerei* (1780) la pittura è intesa come modello di arte capace di incarnare gli oggetti mediante segni naturali. Per questa ragione l'atto di dipingere non riguarda la sola pittura ma anche la musica, nella misura in cui materializza in suoni l'essenza emotiva del designato, oppure la stessa poesia. Anche in questo caso, la trasparenza non può essere concepita sulla falsariga di una «finestra aperta» ma costruita in base alle potenzialità semiotiche del linguaggio verbale e dunque come una specifica forma di opacità in grado di trasmettere ed esprimere i sentimenti suscitati dall'oggetto della rappresentazione. È sulla scorta di questa premessa che si deve comprendere il rilievo che Engel attribuisce all'arte drammatica e alla recitazione teatrale. In effetti si era già sottolineato, a proposito di Lessing, come nella poesia drammatica le parole possano designare in maniera naturale, in quanto trattate alla stregua di oggetti concreti all'interno del discorso. In questo modo, insiste Engel, la materialità fonetica della parola, enfatizzata e modulata dalla pronuncia dell'attore, eccede la funzione referenziale e agisce a livello emotivo. Il potere espressivo dell'arte drammatica non si esaurisce però nella dimensione vocale ma è ugualmente collegato alla gestualità del corpo. A tale riguardo, nelle sue *Ideen zu einer Mimik* (1785-1786), Engel distingue la pantomima, vincolata all'imitazione iconica di un oggetto, e la mimica che invece, raffigurando sentimenti e stati emotivi, si muove su un piano propriamente espressivo.

In questa alternativa, si ripresentano le due modalità attraverso cui la relazione tra *signum* e *signatum* è stata finora analizzata: il corpo può farsi segno sia secondo il modello della «finestra aperta», tentando la strada di una raffigurazione oggettiva della realtà, sia in quanto superficie opaca, agendo come un velo in grado di far emergere nelle sue pieghe i movimenti interiori. Nel processo storico-filosofico raccontato da Nannini si assiste al formarsi di questa seconda concezione e dunque al passaggio da una mimesi esclusivamente iconica a una mimesi espressiva, se proprio si vuole salvaguardare il termine 'mimesi'. Difatti la decostruzione di un principio unico sotto cui ricondurre le diverse arti

ha come esito la crisi del paradigma mimetico: se ogni arte è osservata dal punto di vista della sua specifica medialità, allora ciascuna si riferirà al designato nella maniera che le è propria, a seconda dei suoi segni costitutivi. A questo scopo, è difficile negare come, in buona parte degli autori considerati, le «belle arti» facciano più fatica a svincolarsi dalla tradizionale destinazione mimetica – non a caso Lessing parla dei «limiti più angusti della pittura»¹⁹ – e come sia soprattutto la poesia a infrangere la gabbia della specularità. Tuttavia, osservando ora la questione da una più ampia prospettiva, il quadro storico delineato da Nannini è indicativo di come tale trasformazione si compia *in primis* sul terreno poesia – e, paradossalmente, proprio al fine di giustificare la naturalità dei segni verbali – per estendersi poi alla nostra concezione generale delle immagini artistiche. Le sofisticate suddivisioni, se non addirittura le gerarchie, alle quali gli autori del Settecento tedesco hanno sottoposto le arti, rivelano infine qualcosa che supera la limitatezza storica del dibattito e la parzialità di ogni tentativo di classificare l'arte.

Si tratta della scoperta di una «genesi opaca della trasparenza»²⁰. Ciò che si credeva di osservare attraverso una «finestra aperta» era in realtà mediato dal filtro di una velatura diafana, la cui capacità rappresentativa è sempre determinata dalla sua costitutiva opacità. Pertanto il compito dell'arte non risiede nel suo eventuale carattere figurativo, nella riproduzione nitida e fedele della realtà, quanto nella sua funzione espressiva, volta a conferire una *vita* alle figure. Tale possibilità è l'esito di un oblio, di una rimozione, dell'opacità dei segni, come già aveva intuito Vasari nel passo citato all'inizio di questa nota a proposito della pittura di Tiziano, e come sembra ribadire Lessing, parlando invece dell'arbitrarietà dei segni del discorso:

Il poeta non vuole essere solo comprensibile, le sue rappresentazioni non devono essere solamente chiare e distinte; di ciò s'accontenta il prosatore. Piuttosto egli vuole rendere le idee che suscita in noi talmente vivide che nella fretta noi crediamo di sentire le vere impressioni sensibili degli oggetti di quelle, e in questo momento di illusione cessiamo di essere consci del mezzo che lui adopera, delle sue parole²¹.

Leonardo Lenner
Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico
Moderno – Università degli Studi Roma Tre
✉ leonardoguglielmo.monettilenner@uniroma3.it

¹⁹ G. E. Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 22.

²⁰ A. Nannini, *Il segno e l'immagine*, cit., p. 165.

²¹ G. E. Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 68.

Bibliografia

- Alberti, L. B. 1973 [1453]. *De Pictura*, in Id., *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, vol. III, Bari, Laterza.
- Baumgarten, A. G. 1757. *Metaphysica*, IV ed., Halle, Hemmerde.
- Benjamin, W. 1999 [1926]. *Il dramma barocco tedesco*, a cura di F. Cuniberto, Torino, Einaudi.
- D'Angelo, P. 2019. *Laokoon und kein Ende*, in Id., *Attraverso la storia dell'estetica*, Vol. I, Macerata, Quodlibet, pp. 157-172.
- Du Bos, J. B. 1719. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2 voll., Paris, Mariette.
- Favaretti Camposampiero, M. 2006. *Filum cogitandi. Leibniz e la conoscenza simbolica*, Mimesis, Milano.
- Favaretti Camposampiero, M. 2009. *Conoscenza simbolica: pensiero e linguaggio in Christian Wolff e nella prima età moderna*, Hildesheim, Olms.
- Favaretti Camposampiero, M. 2015. *What is Symbolic Cognition? The Debate after Leibniz and Wolff*, in *Linguaggio, filosofia, fisiologia nell'età moderna. Atti del convegno*, a cura di C. Marras, A. L. Schino, Roma. ILIESI digitale.
- Foucault, M. 1967 [1966]. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli.
- Friedberg, A. 2006. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Lee, W. R. 1974 [1967]. *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, trad. it. di C. Blasi Foglietti, Firenze, Sansoni.
- Lessing, G. E. 2020 [1766]. *Laocoonte*, ed. it. a cura di M. Cometa, IV ed., Palermo, Aesthetica.
- Marin L. 1993. *La représentation. L'image et sa rationalité*, in *L'Esprit de L'Europe*, a cura di A. Compagnon e J. Seebacher, vol. III: *Goûts et Manières*, Paris, Flammarion, pp. 75-86.
- Meier, G. F., 1748-1750. *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 3 voll., Halle, Hemmerde.
- Nannini, A. 2018. *Christian Garve e l'estetica dell'interessante*, «Aesthetica Preprint», 108, pp. 1-80.
- Nannini, A. 2023. *Il segno e l'immagine. Estetica e semiotica delle arti da Du Bos a Lessing*, Milano, Mimesis.
- Vasari G. 1997 [1568]. *Le Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori*, Milano, Newton Compton.