



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato in Scienze filosofiche – Estetica e Teoria delle Arti
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Settore Scientifico Disciplinare M-FIL/04

MIKEL DUFRENNE E L'ESPERIENZA ESTETICA

**LA DOT.SSA
FABRIZIA BANDI**

**IL COORDINATORE
PROF. SALVATORE TEDESCO**

**IL TUTOR
PROF. CARMELO CALI'**

**CO TUTOR
PROF. LUIGI RUSSO**

**CICLO XXVI
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO: 2016**

MIKEL DUFRENNE E L'ESPERIENZA ESTETICA

Introduzione	1
Sul concetto di esperienza estetica	10
1.1 Atteggiamento estetico nel pensiero antico e medievale.....	11
1.2 Il valore gnoseologico dell'esperienza nella modernità.....	14
1.3 Esperienza e fenomenologia.....	23
1.4 La prima estetica fenomenologica: Conrad e Ingarden.....	31
1.5 Opera d'arte ed esperienza estetica nella Francia del '900: Bayer e Souriau.....	40
Elementi preliminari alla teoria dell'esperienza estetica	45
2.1 La relazione soggetto e oggetto.....	50
2.2 Spettatore e oggetto estetico.....	55
2.3 Il senso dell'oggetto estetico.....	64
La percezione estetica	72
3.1. I limiti della presenza.....	72
3.2. Le funzioni dell'immaginazione.....	75
3.2.1. Lo spazio dell'immaginazione tra Merleau-Ponty, Kant e Heidegger.....	78
3.2.2. L'ambiguità dell'immaginazione.....	85
3.2.3. Immaginazione ed esperienza estetica.....	88
3.3. Il sentimento come nuovo paradigma conoscitivo.....	96
3.3.1 La <i>profondeur</i>	105
3.4 La riflessione simpatetica.....	108
La nozione di a priori	114
4.1. Il dualismo.....	122
4.2. La portata ontologica degli a priori.....	129

Poetico e Natura	135
5.1. L'idea di Natura.....	138
5.2 Verso l'originale: Natura e antepredicativo.....	147
5.3. Immaginario e desiderio.....	155
Verso un'estetica senza freni – linee per una conclusione	167

Bibliografia

Introduzione

Il pensiero di Mikel Dufrenne si inserisce in modo originale negli esiti dell'estetica fenomenologica, che già si era sviluppata in ambito tedesco a partire dagli studi delle *Ricerche Logiche*, e della quale Dufrenne deve essere considerato l'unico prosecutore nel panorama francese.

La sua non è chiaramente una fenomenologia rigorosa, come egli stesso ammette più di una volta, ma si inserisce nell'ambito di quella fenomenologia francese che esalta la percezione del corpo, a discapito degli aspetti trascendentali della soggettività. Pur con queste sfumature, il nucleo imprescindibile dal quale Dufrenne dà avvio ad ogni riflessione è sempre il rapporto intenzionale tra soggetto e oggetto. La fenomenologia, nonostante gli esiti della sua filosofia, alimenta sempre il suo pensiero. Riflette, amplia e distorce, se vogliamo, i concetti della fenomenologia husserliana, non per abbandonarli però, ma per ricomprenderli, al punto, come già aveva fatto Merleau-Ponty, da voler vedere perfino oltre le pagine husserliane. Waldemar Conrad e Roman Ingarden, che l'autore dimostra di conoscere ampiamente, pur nello sforzo di applicare la fenomenologia al campo estetico, si limitano ai risultati delle *Ricerche Logiche*. Dufrenne va oltre, definendo la propria estetica fenomenologica sulle tracce della *Fenomenologia della percezione* di Merleau-Ponty, e quindi indirettamente delle *Idee* husserliane.

Dufrenne non si arresta all'estetica e ricomprende gli studi fatti nella *Phénoménologie* per aprire la riflessione all'ontologia. In quest'ambito diventa centrale la lettura di *Logica formale e trascendentale* e di *Esperienza e giudizio*, dove emergono più fortemente le tematiche genetiche della ricerca fenomenologica. Il filosofo riscrive dunque il proprio antepredicativo nell'idea di Natura, concetto che da una parte rappresenta il pre-riflessivo e dall'altra un senso ontologico e metafisico, evocato da una visione romantica della natura.

Il filosofo incarna gli esiti estremi della fenomenologia francese, ma si volge allo sviluppo di quell'ontologia, le cui questioni erano state solamente imbastite nelle ultime opere di Merleau-Ponty. Il filosofo ne raccoglie il testimone, ma non in senso riduttivo:

egli prende in mano quella filosofia, la riplasma e la porta avanti negli anni '70 e '80, al di là dello stesso Merleau-Ponty, scomparso prima di aver visto il Sessantotto e il crollo del muro di Berlino. È chiaro, e lo ripeteremo ancora nell'arco del nostro lavoro, quanta influenza abbia avuto Merleau-Ponty nel pensiero del filosofo, ma bisogna avere anche la forza teoretica di cogliere quanto Dufrenne costituisca uno sviluppo autentico dell'estetica e della filosofia francese. L'esempio migliore del fatto che Dufrenne parta da Merleau-Ponty, ma ad esso non si riduca, è costituito dalla descrizione delle tre fasi dell'esperienza estetica delineate nella *Phénoménologie de l'expérience esthétique*: presenza, rappresentazione e sentimento. Il primo momento, la presenza, costituisce lo strato da cui inizia l'esperienza, ma è subito giudicato dall'autore insufficiente. Dufrenne non si dilunga molto infatti su questa fase, affermando apertamente che questo argomento è già stato trattato ampiamente da Merleau-Ponty. Una scelta che fa immediatamente intendere quanto il filosofo prenda come punto di riferimento la *Fenomenologia della percezione*, ma non si arresti ai medesimi risultati.

La stessa posizione viene ribadita ne *L'inventaire d'a priori* del 1981, dove nell'ultimo capitolo viene riproposto lo schema “presenza, rappresentazione e sentimento” analogo all'opera del 1953. Questa corrispondenza deve inoltre farci comprendere l'importanza della sua prima opera, e dunque la centralità stessa della nozione di esperienza estetica, a partire dalla quale l'autore ha sviluppato una concezione più ampia di esperienza, allargata alla percezione del mondo.

La *Fenomenologia dell'esperienza estetica* può, con le dovute riduzioni, costituire un modello virtuoso per ricomprendere l'oggetto artistico. “Con le dovute riduzioni”, poiché in definitiva Dufrenne non rinuncia, come vedremo, a descrivere la struttura dell'oggetto estetico. Viziato forse dall'estetica del tempo, che rivolge la propria indagine al ruolo dell'artista e agli elementi strutturali dell'oggetto, leggendo i primi capitoli della *Phénoménologie* sembra che Dufrenne sia riuscito a liberarsi da questo vincolo. Tuttavia nella seconda parte del primo tomo, ricade nuovamente nella catalogazione e nell'analisi, elementi che fanno perdere forza alle argomentazioni con le quali aveva definito l'oggetto estetico come oggetto in primo luogo percepito.

L'opera d'arte, oggi più che mai, ma già allora, non ha più bisogno di categorizzazioni. Se queste vengono fatte, conducono solamente a risultati circoscritti, che non possono in

alcun modo assurgere al rigore di un'estetica delle arti, che vorrebbe comprendere il fenomeno artistico nelle sue forme generali. La scelta che Dufrenne compie è allora quella di analizzare gli aspetti percettivi della fruizione artistica. L'arte necessita di esperienza. Un'arte che nei suoi sviluppi contemporanei è sempre più volta mostrarci un altro lato di mondo – e questo Dufrenne l'ha ben compreso. Il filosofo, mettendo a punto un sistema che rovescia la concezione di opera d'arte rispetto ai canoni dell'estetica francese, concepisce allora una teoria che va in soccorso dello spettatore. Analizzare l'opera d'arte come percezione dell'oggetto estetico, significa infatti non solo descrivere la forma entro cui lo spettatore recepisce l'opera al di là delle sue concettualizzazioni strutturali, ma anche conferirle un significato e un valore proprio a partire da questa percezione.

Un'analisi dell'esperienza estetica serve allora in primo luogo per mutare il punto di vista di uno spettatore disorientato di fronte ai prodotti artistici, che già dall'inizio del XX secolo avevano subito una trasformazione radicale. L'arte ha bisogno di essere ricompresa: non è morta, ma rinata sotto forme molteplici, sotto disforme perfino; è un'arte brutta e scioccante alle volte, ma pur sempre arte. Non si può allora compiere un'indagine esaustiva intorno all'opera a partire dall'autore, se non andando incontro a risposte parcellizzate, che mancheranno sempre di comprendere lo sguardo d'insieme. È dunque secondo gli schemi di quest'arte disorientante che si muove la teoria dell'esperienza estetica dufrenniana, per mettere in salvo lo spettatore, invitandolo a volgere lo sguardo su di sé oltre che sull'oggetto, in quel rapporto che si instaura nella percezione piuttosto che nel giudizio. Dufrenne ci conduce a cercare un nuovo paradigma per comprendere prima di tutto l'opera e poi il mondo: il sentimento, una dimensione che esce dai confini del sapere concettuale così come si è abituati ad intenderlo. Dufrenne infatti non parla mai di verità in senso assoluto, ma di una verità sensibile, che si identifica con la verità della presenza, nell'adesione tra soggetto e oggetto.

La nozione di un a priori soggettivo può chiarire allora alcuni aspetti dell'ambito estetico. L'a priori del soggetto, che ne *La notion d'a priori* risulta una nozione ancora buia e poco convincente, risorge ne *L'inventaire*, dove Dufrenne l'associa alla memoria, quella virtualità fondamentale che permette al soggetto di riconoscere, di vedere una determinata qualità in un determinato oggetto. Questo definisce lo spettatore: la sua memoria sempre immanente e in-formante. Dufrenne trova un nuovo modo, nella percezione estetica, per ripensare il gusto. Il sentimento/sensazione che nasce nello spettatore è davvero un riflesso

di qualcosa, dell'a priori materiale, che trova la propria corrispondenza nell'a priori soggettivo. È allora quella “sensibilità generatrice”, citando Bayer, o quella “percezione armata”, come la chiama l'autore, che deve costituire un nuovo metro di giudizio. Quella precisa caratteristica del quadro che mi sta di fronte, quel colore che vedo nella tela monocroma, in qualche modo *mi* può appartenere, a me, mi ci posso ritrovare, mi ci posso riconoscere a livello sentimentale.

La questione è allora quella di inaugurare un rapporto sentimentale con il mondo, sulla scia delle parole di Karl Jaspers, la cui presenza riecheggia in diversi punti dei testi dufrenniani: «Se l'uomo, come filosofo o come artista, non va oltre la mera forma o formulazione razionale, non può cogliere veramente la situazione limite. [...] L'arte e la filosofia sospendono il loro cammino verso la trascendenza quando si arrestano rispettivamente al carattere non-obbligante della forma e della bellezza e alla possibilità di un pensiero sistematicamente chiaro¹».

È allora in questo senso che va riletto oggi il pensiero di Dufrenne, un pensiero che non divide l'arte e la filosofia, ma le concepisce entrambe rivolte verso un senso, verso quel trascendente che si cela nell'immanenza, di fronte alla quale né l'arte né la filosofia si debbono arrestare, ma continuare sempre e di nuovo la propria ricerca, alimentando quel fervido *desiderio* di presenza totale iscritto nell'uomo.

Mikel Dufrenne apre la sua opera, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, con queste parole: «Intraprendere una riflessione sull'esperienza estetica può sembrare ambizioso.»² Non solo ambizioso, anche audace. La sua opera, pubblicata nel 1953, ha infatti l'ambizione di ripensare completamente l'opera d'arte, alla luce del suo rapporto sensibile con lo spettatore. Audace, in secondo luogo, proprio perché controcorrente rispetto alle teorie estetiche di quegli anni, soprattutto in ambito francese. L'analisi di questo concetto rivestirà un'importanza capitale in tutto il pensiero dufrenniano, che inizia ad interrogarsi sull'esperienza circoscritta all'opera artistica per poi allargare questa stessa all'indagine più radicale del mondo e della Natura.

Nel primo capitolo, coscienti dei molteplici significati del termine “esperienza estetica”, si tracciano alcune linee storiche fondamentali sul concetto di esperienza in generale, a partire dalle quali è possibile rintracciare la complessità stratificata della

1 K. Jaspers, *Filosofia*, a c. di M. Galimberti, UTET, Torino, 1978, p. 462

2 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 2011 (1953), p. 1

nozione più specifica di esperienza estetica. Per comprendere come in essa si inserisca la tradizione fenomenologica, ci si è concentrati sul significato dell'esperienza estetica nel senso originario di “esperienza sensibile”, *aesthetica*. Un'attenzione particolare in questo percorso è stata rivolta ai primi esisti dell'estetica fenomenologica, al pensiero di Roman Ingarden e Waldemar Conrad, che per primi a partire dalla lettura delle *Ricerche logiche* inaugurano un discorso fenomenologico intorno all'oggetto estetico.

L'orizzonte entro il quale si iscrive Dufrenne è in realtà molto complesso. Il primo riferimento essenziale è costituito dalla filosofia di Maurice Merleau-Ponty, attraverso le cui pagine Dufrenne assimila il pensiero husserliano. Centrale è soprattutto la *Fenomenologia della percezione*, a partire da cui l'autore rielabora il problema della sensibilità, rimanendo comunque in sostanziale accordo con i termini e i concetti merleau-pontyani. Una parte altrettanto fondamentale del quadro teorico dufrenniano è costituita dalla filosofia francese contemporanea, a partire da Alain, suo maestro, verso il quale Dufrenne riconoscerà sempre apertamente il proprio debito e nutrirà un affetto quasi filiale³. Inoltre non si può tralasciare il peso di alcuni degli autori più noti dell'estetica francese di quegli anni, ossia Raymond Bayer, Etienne Souriau e Gaston Bachelard. Vi è inoltre un dialogo sempre aperto con Paul Ricoeur, insieme al quale Dufrenne pubblica nel 1947 *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, e con Jean-Paul Sartre sui temi dell'immaginazione e delle sue funzioni.

La struttura della *Phénoménologie* ci ha guidato nell'affrontare il lavoro: l'opera è infatti divisa in due tomi, il primo dedicato all'oggetto estetico e il secondo alla percezione estetica. Questo fa immediatamente comprendere come il nucleo principale sul quale si svolge l'intera analisi sia il rapporto tra soggetto e oggetto. Come lo stesso Dufrenne afferma, questo tema rappresenta il filo rosso della sua ricerca che comincia nel 1953, con la pubblicazione della *Fenomenologia dell'esperienza estetica* e della sua tesi secondaria, *La personnalité de base*.

Il filosofo definisce la propria nozione di soggettività a partire dal *Leib*, corpo incarnato sempre in presa sul mondo. La relazione tra soggetto e oggetto per essere colta all'origine, non può essere ridotta al legame intenzionale, bensì è necessario superarlo in senso

3 Una testimonianza diretta dell'intimo rapporto tra i due filosofi è costituita dalla lettera e dalla dedica pubblicati nella *Revue d'esthétique* n°30 del 1996, nonché in alcuni passi della raccolta di saggi dell'autore, dal titolo evocativo “*Jalons*”.

verticale, riscoprendo e ritornando alla dimensione sensibile. La filosofia dell'autore è volta però a cogliere anche i limiti della percezione, che viene infatti dichiarata affetta da una «tara originaria».⁴ L'analisi dell'esperienza estetica dello spettatore mira allora a chiarire le aporie della percezione, questo lato nascosto dell'oggetto che nell'esperienza estetica diviene più prossimo e più accessibile.

Dufrenne definisce un nuovo paradigma di opera d'arte legato intimamente alla presenza percettiva del soggetto, il quale diviene testimone ed esecutore: colui la cui presenza rende l'opera d'arte un oggetto estetico. Tuttavia Dufrenne non rinuncia a definire le caratteristiche essenziali che differenziano l'oggetto estetico dall'oggetto comune: l'immanenza del significato nel segno e la distanza tra forma e rappresentazione. È particolarmente importante sottolineare il ruolo della forma, poiché costituisce l'elemento sul quale l'autore fa poggiare il senso espressivo dell'intero oggetto. La forma è infatti segno stesso dell'artista, del suo *stile*, ossia del suo rapporto percettivo con il mondo. L'oggetto estetico porta dunque con sé un coefficiente umano per cui Dufrenne lo definisce con il termine *quasi-soggetto*.

Il terzo capitolo apre definitivamente la riflessione sulla percezione del soggetto. Se alla fine della prima parte dell'opera l'autore arriva a individuare i tre momenti dell'oggetto estetico: sensibile, rappresentato e mondo espresso, analogamente nel secondo tomo pone le tre fasi speculari per il soggetto percipiente. La prima fase, la presenza, la pura sensibilità, è concepita come stato nascente e condizione di possibilità di ogni conoscenza, ma tuttavia sterile. Nella seconda fase, la rappresentazione, il ruolo fondamentale, e per certi aspetti controverso, è giocato dall'immaginazione, della quale l'autore distingue due aspetti: empirico e trascendentale. L'accezione su cui il filosofo si concentra è l'immaginazione trascendentale, dimostrando quanto sia fondamentale in questo sviluppo il pensiero kantiano, letto però attraverso gli occhi dell'Heidegger di *Kant e il problema della metafisica*. La condizione preliminare per passare alla sentimento, ossia alla terza fase dell'esperienza estetica, è però la repressione dell'immaginazione nella sua funzione empirica, conservandone solamente il ruolo trascendentale.

Il sentimento, sempre inteso come «potere d'accogliere, sensibilità a un certo mondo,

4 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, a cura di L. Magrini, Lerici, Roma 1969, p. 313

attitudine a percepirlo»⁵ è allora l'ultima tappa dell'esperienza estetica, quella che apre il soggetto al mondo dell'oggetto estetico, ossia alla comprensione del senso. La volontà espressiva dell'artista si rende visibile attraverso l'oggetto: ne emerge non l'artista con la propria storia, né ciò che l'opera racconta, bensì l'espressione stessa dell'artista come possibilità di significare al di là del visibile. Il sentimento scaturisce dalla relazione tra quelle che l'autore definisce due “profondità”, una *risonanza* volta a svelare un nuovo volto dell'essere nascosto tra le pieghe percettive.

Il concetto di a priori, che troverà una sua prima sistematizzazione ne *La notion d'a priori* del 1959, inizia a delinearsi nelle ultime pagine della *Phénoménologie*. Prendendo come punto di riferimento le teorie di Husserl, Scheler e Kant, il filosofo costituisce una teoria che rifonda il concetto di a priori, come una dimensione sia soggettiva che oggettiva. Dufrenne concepisce infatti un a priori materiale come elemento costituente dell'oggetto, poiché ne designa un aspetto che dà forma all'esperienza, ma che allo stesso tempo si identifica con il senso immediatamente dato. Dall'altro lato, l'a priori soggettivo è concepito come la possibilità di cogliere questo senso, ma anche come una sorta di stile della conoscenza del soggetto, “un habitus” che la direziona. Il soggetto dunque è in grado, attraverso gli *a priori*, di cogliere questo sapere sensibile, questo sentimento del mondo, anche se preliminare. Nell'ultimo capitolo de *La notion d'a priori* si affronta la questione ontologica, l'interrogativo intorno alla possibilità e alla fondazione dell'affinità tra soggetto e oggetto. Il problema non trova però ancora una soluzione convincente, poiché, come sottolinea anche Ricoeur, riporta ad un nuovo dualismo, seppur inteso in senso non negativo. L'unico linguaggio che allora è in grado di pronunciarsi su quell'a priori dell'a priori, viene individuato nella poesia, attraverso la quale – sostiene l'autore – si può recuperare quella dimensione originale che nell'esperienza estetica si schiude.

Nell'ultimo capitolo di questo lavoro abbiamo affrontato i due temi più controversi dell'autore: il poetico e la Natura. Come abbiamo detto, il tema del linguaggio poetico era stato accennato già ne *La notion*, ma è solo ne *Le poétique* del 1963 che l'autore gli dedica una riflessione compiuta. La poesia viene allora elevata a dimensione entro la quale il poeta, e conseguentemente il fruitore che legge il componimento, riesce ad accedere a quel fondo primordiale, che proprio in quest'opera, giunge a essere definito Natura. Il concetto

5 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, Paris, 2011 (1953), p. 427

di questa dimensione originale, che risente dell'influenza del pensiero sia di Spinoza che di Schelling, viene concepita come natura naturata, ossia il mondo così come si presenta al soggetto, e Natura naturans, forza e potenza dalla quale l'apparire è generato. Una nozione che per certi versi risulta pericolosa date le sue possibili derive metafisiche, ma all'interno della quale Dufrenne non dimostra di perdere l'orientamento delle proprie ricerche. Il percorso inaugurato dal filosofo si mantiene infatti sempre all'interno del piano esperienziale, tanto che egli stesso arriva a concepire l'idea di Natura come un'idea limite. L'esperienza estetica del mondo è in grado allora, non di consegnarci l'originale come se si trattasse di un oggetto, bensì di farci presentare la Potenza di questa Natura, potenza che è prima di tutto possibilità stessa del reale.

Ne *L'inventaire des a priori*, opera che dopo più di vent'anni torna in modo esplicito a parlare degli a priori, ricomprende allora la Natura in questa teoria. In questo testo si assiste ad un confronto serrato con la nozione di natura husserliana, a partire dalla quale abbiamo voluto elaborare un confronto tra la Natura dufrenniana e l'antepredicativo di Husserl. *L'inventaire*, che senza dubbio ha il merito di rimettere in ordine i diversi concetti che sin qui si erano susseguiti, ribadisce tuttavia i concetti fondamentali di a priori e Natura, costituendo una riformulazione dei temi sia de *La notion* sia de *Le poétique*.

L'ultimo nucleo che abbiamo affrontato, il più complesso e che forse meriterebbe uno studio più approfondito, è il legame che Dufrenne instaura tra originario, immaginario e desiderio. Sono i brevi testi, come *L'imaginaire* e *Vers l'originnaire...* pubblicati in diverse raccolte, che tracciano questo tema trasversalmente, aprendo delle ricche riflessioni nel panorama delle produzioni dell'autore. Abbiamo cercato di mettere in luce quanto questo risvolto possibile del pensiero dufrenniano dipenda da una rinnovata concezione di immaginario, che si fa largo a partire dagli anni '60. Attraverso dunque il recupero positivo di questa nozione, in antitesi con gli esiti sartriani, Dufrenne definisce l'immaginario come ciò che nel reale, e a partire da esso, è possibile, concezione che verrà definitivamente ribadita nell'ultima opera di Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*.

La ricerca dell'originale porta allora a scoprire questo nuovo volto, in potenza, del reale: un invisibile che anima il visibile. L'uomo è dunque colui che è chiamato a volgersi verso questo originario, spinto da un incessante *desiderio*. Contro le “filosofie dell'assenza”, contro le quali Dufrenne scrive il breve saggio *Per una filosofia non teologica* nel 1973, arriva a concepire il desiderio non come forma di mancanza, bensì

come istanza produttiva del reale. Il ricorso a questo concetto dimostra la sensibilità ai temi deleuziani dell'*anti-Edipo*, riletti però sempre all'interno di un'orizzonte al cui centro vi è una soggettività da cui non si può mai prescindere: «A patto che il desiderio non porti a un altro mondo, che il pensiero non disconosca il godimento [...]; a patto che la presenza sia luogo e oggetto di una gioiosa affermazione.»⁶

6 M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, Mimesis, Milano, 2015, p. 64

Sul concetto di esperienza estetica

Definire il concetto di esperienza estetica e delinearne una breve genesi è doveroso prima di affrontare nello specifico l'utilizzo che ne fa Mikel Dufrenne all'interno del suo pensiero. La prima difficoltà che si incontra concerne al fatto che il termine è utilizzato spesso in maniera equivoca come sinonimo di differenti altri concetti¹. La stessa espressione ha indicato infatti nel corso della storia della filosofia una serie di significati molteplici, che aprono un ricco e vasto orizzonte di pensiero: l'esperienza del bello, del sublime, dell'opera d'arte, dell'oggetto estetico, per non citare che i principali. È necessario inoltre considerare che, nonostante costituisca uno dei problemi centrali dell'estetica soprattutto moderna, il termine non ha ancora una propria storia canonizzata². L'attenzione dei filosofi si è maggiormente concentrata sulle questioni più tradizionali come «la polarità di arte e natura, la correlazione del bello con il vero e col buono, l'identificazione di forma e contenuto, figura e significato, il rapporto tra imitazione e creazione»³, tralasciando, per così dire, la complessità stratificata e non priva di ambiguità del concetto.

Bisogna dunque, sin dall'inizio, fare attenzione all'ambiguità dell'espressione e chiarire cosa intenderemo quando parleremo di “esperienza estetica”. All'interno della nostra ricerca, che si sviluppa in un orizzonte fenomenologico, definiremo quindi l'esperienza estetica come quel particolare tipo di esperienza sensibile, che accade nel momento in cui un soggetto si trova di fronte ad un oggetto particolare che è l'opera d'arte.

Il percorso che vogliamo intraprendere mira dunque a individuare le principali linee di pensiero che ci permetteranno di parlare di esperienza estetica in ambito fenomenologico. È necessario domandarsi da quale momento storico dunque si possa effettivamente parlare di esperienza estetica, portando alla luce i pensieri che hanno contribuito alla fondazione di

1 Cfr. W. Henkman, *Remarques sur le concept d'expérience esthétique*, in *Revue d'esthétique*, n° 36, JMP, Paris, 1999, p. 49. Come afferma anche Tatarkiewicz, «Il concetto di esperienza estetica è talmente generale e indeterminato che può essere descritto soltanto con delle alternative.» Władław Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, a c. di L. Russo, Aesthetica, Palermo, 2011, p. 332

2 Cfr. H. R. Jauss in *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, I teoria e storia dell'esperienza estetica*, a c. di A. Vârvaro, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 28. Dello stesso autore si veda H. R. Jauss, *Breve apologia dell'esperienza estetica*, a c. di M. G. Brega, Mimesis, Milano, 2011 (1972).

3 *Ivi*, p. 21

questa nozione. Sarà altresì indispensabile concentrarsi in primo luogo sull'esperienza sensibile nella sua più ampia accezione che, come appunto viene costantemente ricordato dalle pur varie posizioni fenomenologiche, non è un termine che possa essere analizzato di per sé, ma si inserisce naturalmente all'interno del problema gnoseologico, e, quindi, della soggettività in esso implicata. Non si può in alcun modo prescindere da tali premesse se si vuole parlare in modo esaustivo di esperienza estetica, senza il rischio di rimanere in una dimensione di sorvolo del problema.

1.1 L'atteggiamento estetico nel pensiero antico e medievale

Władisław Tatarkiewicz, nella sua breve riflessione sull'origine dell'esperienza estetica⁴, sostiene che si possa ritrovare una continuità della nozione, a partire da Pitagora sino ai pensatori più moderni, intravedendo nelle teorie degli antichi alcuni rimandi e segnali di un fare estetico non ancora reso evidente, possiamo dire, un fare estetico in germe. A partire da questo pensiero, ci si vuole domandare se, nonostante i richiami ad un orizzonte estetico, sia davvero possibile parlare di esperienza estetica sin dall'antichità.

Il primo autore che Tatarkiewicz pone all'inizio della storia del concetto è Pitagora, facendo riferimento ad un brano tratto dalle *Vite* di Diogene Laerzio, in cui viene sottolineata l'espressione “essere spettatori” - letteralmente coloro che assistono⁵- e interpretata come «coloro che assumono un atteggiamento estetico.»⁶ Lo stesso Tatarkiewicz utilizza due termini diversi, prima parlando di “esperienza estetica”, e successivamente di “atteggiamento estetico”. È chiaro infatti quante tracce nella storia della filosofia antica fino al rinascimento si possano trovare di tale atteggiamento, che con evidenza non ha tuttavia quei caratteri, connessi all'esperienza sensibile, che nel corso della storia hanno progressivamente identificato il concetto di esperienza.

Pur nel quadro di una complessità teorica e metafisica che ha inciso profondamente sin

4 Władisław Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, a c. di L. Russo, Aesthetica, Palermo, 2011

5 Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, VIII, 1, 8 «Inoltre [Pitagora] considerava la vita simile a una riunione in occasione di una festa pubblica: come c'era chi vi si recava per competere negli agoni, chi per commerciare e altri - invero i migliori - solo per assistere, così nella vita, a suo dire, alcuni nascono che sono come schiavi, alla caccia di fama e di vantaggi, altri invece - i filosofi -, alla ricerca della verità. Così stanno dunque le cose.»

6 «Si può supporre che l'antico filosofo greco intendesse per spettatori coloro che assumono un atteggiamento estetico, che identificasse tale atteggiamento con quello di spettatore.» W. Tatarkiewicz, op. cit. p. 309

nelle pieghe del vocabolario, storico e teorico, cui si richiamerà l'intera storia dell'estetica, un simile punto di vista va utilizzato per comprendere che, all'interno della tradizione della filosofia classica, è difficile non scorgere la persistenza di un concetto di esperienza ancora attraversato da quelle medesime ambiguità che Tatarkiewicz rivela parlando di Pitagora. Così, autori essenziali quali Platone⁷ e Plotino⁸, che certo si occupano di definire il Bello e le cose belle, concepiscono un'idea di bellezza trascendente, lasciando in secondo piano qualsiasi aspetto sensibile dell'esperienza.

Anche l'incanto descritto da Aristotele di fronte al bello si iscrive in questo orizzonte, nel quale cominciano, se pur in modo poco approfondito, ad emergere riflessioni che legano la percezione del bello alla dimensione sensibile e al piacere estetico: «Se dunque qualcuno o vedendo una bella statua o un cavallo o un uomo, o ascoltando un canto, non volesse più mangiare, né bere, né fare l'amore, ma volesse solo vedere quelle cose e ascoltare quei canti, non sembrerebbe intemperante, come quelli che sono incantati dalle sirene.»⁹ La distinzione tra i piaceri provenienti dalla vista, dall'udito e dall'olfatto e le mere sensazioni del gusto e del tatto¹⁰, che ritroviamo nell'*Etica Eudemia*, deve quindi essere contestualizzata in un discorso più ampio, nel quale il filosofo tocca il piano estetico rimanendo però all'interno di un orizzonte etico.

Questo breve sguardo alle teorie antiche più rilevanti fa comprendere non solo l'ovvio interesse per i temi estetici, ma rileva anche, al tempo stesso come, alle sue origini, quel

7 Questo richiamo al pensiero platonico va contestualizzato all'interno del suo sistema. Il filosofo greco pone infatti il Bello in sé nel mondo delle Idee, ossia i modelli universali degli oggetti sensibili. Per questi motivi si può affermare che Platone non parli di un'esperienza estetica del Bello, tuttavia ammonisce l'uomo a distinguere e *riconoscere* il bello nelle sue forme sensibili: l'uomo che segue la via della conoscenza è colui che «riconosce l'esistenza del Bello in sé e sa vederlo nella sua absolutezza e nelle realtà a cui partecipa, e non lo confonde con queste ultime.» (Platone, *La Repubblica*, a c. di G. Reale e R. Radice, Bompiani, 2010, V Libro [476 B – D], p. 620.) Platone, oltre ad un celebre passo del *Fedro* in cui *eros* viene assimilato al bello, pone le basi per una feconda e radicale interrogazione su Bello, che, nell'*Ippia Maggiore* trova la sua più articolata espressione. L'interrogativo circa cosa possa o meno essere definito bello, viene posto per la prima volta in modo diretto, con l'obiettivo di trovare quella definizione congeniale per tutte le realtà considerate belle, fondando un dibattito che tutt'oggi continua ad alimentare pensieri critici.

8 Anche per Plotino il bello è una caratteristica essenziale del mondo delle idee, per cui l'unica via praticabile è la contemplazione del Bello, tramite l'ascesi dell'anima: «[...]l'anima ascende, giungerà dapprima all'intelletto e lì conoscerà tutte le forme belle e dirà che in questo consiste il Bello: nelle forme; infatti tutte le cose sono belle grazie a loro, che sono i prodotti dell'intelletto e dell'essenza.» Plotino, *Enneadi*, UTET, Torino, 1997, p. 67-8 (I, 6)

9 Aristotele, *Etica Eudemia*, BUR, Milano, 2012, Libro III [1230 b], p. 517

10 «Il moderato non ha a che fare con il piacere visivo delle cose belle, o con il dolore di quelle turpi [...], e con quegli uditivi dei <suoni> ben accordati o disaccordati; e ancora non ha rapporto con <i piaceri e i dolori> olfattivi provenienti da odore soave e da odore cattivo»; in opposizione a tali piaceri, il filosofo pone le sensazioni, «nel dominio delle cose che si possono gustare e toccare» *Ibid.*

che oggi chiamiamo “esperienza estetica” fosse un atteggiamento generale di predisposizione teorica, attraversata da solide basi metafisiche, per le questioni di definizione della bellezza, dell’arte e del loro rapporto. In sintesi, si può parlare dunque di un generale atteggiamento estetico, un’attenzione ai problemi del bello, ai piaceri derivati da esso, ma mai di un chiaro riferimento alla sfera di un’esperienza dove il soggetto, acquisita la consapevolezza delle sue facoltà conoscitive, le assume e utilizza per una descrizione teorica del processo estetico messo in atto.

È allora evidente la prima, provvisoria, conclusione possibile. Se infatti, da un lato, un atteggiamento estetico è residuo fondativo della tradizione classica, quello che possiamo chiamare, e chiameremo nel corso del lavoro, “approccio esperienziale”, sarà possibile solamente all’interno di quel percorso “moderno” che ha al suo centro la fondazione di una coscienza, che sia protagonista del processo esperienziale e lo renda significativo.

Non va dimenticato, o non va scordato del tutto, che tale riferimento alla fondazione filosofica dell’esperienza, corre il rischio di mettere tra parentesi sia i suoi riferimenti metafisici sia quelli, per così dire, “emozionali”, cercando di recuperarli (come per esempio accadrà in Ingarden, che peraltro fu maestro di Tatarkiewicz) solo su un piano “teorico” o “depurato”. È forse questo il limite storico e teorico di un concetto, all’interno del quale si può parlare di esperienza solo nel momento in cui esso è correlato a una teoria della coscienza. D’altra parte, è questa la linea che scaturisce da un’impostazione fenomenologica del problema.

Non è dunque un caso che, su questa strada “teleologica”, di progressiva acquisizione di sensi connessi all’autocoscienza per definire l’esperienza estetica, il Medioevo occupi una posizione di grande rilevanza. Dando per scontato il legame con la classicità, emerge progressivamente la connessione con la dimensione sensibile, sulla scia del pensiero aristotelico, come accade nella *Summa Theologiae* di Tommaso D’Aquino.

Prima di Tommaso, è necessario menzionare anche il monaco irlandese Giovanni Scoto Eriugena, il quale, nella sua opera *De Divisionae Naturae*, descrive il processo percettivo che parte dal senso esterno e giungere al senso interno, *interior sensu animi*¹¹. Con

11 «[...]l'intelletto cioè il principale movimento dell'anima formato a partire dalla contemplazione speculativa delle realtà intellegibili), tutto ciò che crea e ripone nella sua arte della ragione, lo divide per mezzo del senso interiore dell'anima nella conoscenza separata e non confusa degli enti particolari, sia intellegibili che sensibili.» Scoto Eriugena, *De Divisionae Naturae*, a cura di N. Gorlani, Milano, 2013, p. 547. «L'uomo interiore [...] possiede il senso interiore, per mezzo del quale distingue e giudica le rappresentazioni degli enti sensibili che riceve per mezzo del suo senso corporeo.» *Ivi*, p. 1245

Eriugena si delinea così più profondamente la connessione con la dimensione sensibile, e avviene parzialmente il tentativo di ricostruire un processo esperienziale. Non è possibile però comprende *come* operi questo senso interiore, che ordina il materiale grezzo fornito dai sensi, né come si formino in noi immagini e rappresentazioni¹².

1.2. Il valore gnoseologico dell'esperienza nella modernità

Risulta allora poco a poco chiaro che il moderno concetto di esperienza estetica si radica nel quadro di una tradizione che, sulla base di Aristotele, e delle sue fondamentali “letture” medievali, vede sempre più al centro delle relazioni con il bello e l’arte un’esperienza sensibile, pur depurata da coloriture emozionalistiche.

Questo momento acquisisce “coscienza di sé”, trasformando progressivamente il concetto di psicologia, e il suo legame costitutivo con l’esperienza, quando, nel '600, Cartesio compie il passo fondamentale per una ridefinizione “sensibile” di una teoria dell'esperienza¹³, ormai inseparabile da un punto di vista gnoseologico. Al di là delle critiche fenomenologiche al concetto cartesiano di coscienza, molteplici e articolate, va rilevato il duplice orizzonte interpretativo che si apre. Da un lato, infatti, la psicologia cartesiana apre la possibilità di un nuovo concetto di esperienza; disvela un “motivo” che sarà fondamentale per una nuova comprensione della relazione esperienziale con il mondo circostante. Dall’altro, tuttavia, proprio perché l'*ego* non viene sistematicamente tematizzato nella sua relazione con l'evidenza del mondo esterno, si tratta di “complicare” ulteriormente il legame tra “anima” e “mondo”, trasferendo il piano psicologico all’interno di un orizzonte empirico.

È questa l’opera messa in atto in modo radicalmente nuovo nel 1690 nel *Saggio sull'Intelletto umano* di John Locke. La fondazione della conoscenza negli atti

12 «Due sono i tipi di rappresentazione: la prima propriamente detta è quella che nasce in un primo momento a partire dalla natura sensibile negli organi dei sensi ed è l'immagine (immagine) espressa dai sensi, l'altra invece è quella che prende forma secondo un ordine consequenziale a partire da quest'immagine, ed è la rappresentazione che si è soliti chiamare propriamente senso esterno.» *Ibidem*

13 Basti pensare a come Husserl definisce il *cogito*: «L'“io penso” è il punto archimedeo» (E. Husserl, *Storia critica delle idee*, op. cit., p. 78), fondazione e appercezione della coscienza. «Per la prima volta fu portata alla luce, e chiaramente identificata, la soggettività immediatamente cosciente di sé stessa nel suo essere in sé e per sé, come soggettività che si autopercepisce in modo assolutamente indubitabile.» (*Ivi*, p. 81)

dell'esperienza, costituisce il primo e fondamentale passo per determinare la nozione di esperienza estetica, in quanto esperienza sensibile. L'idea lockiana è infatti il frutto dell'esperienza, veicolo attraverso il quale si acquisiscono tutti i materiali:

«Supponiamo dunque che lo spirito sia per così dire un foglio bianco, privo di ogni carattere, senza alcuna idea. In che modo verrà ad esserne fornito? Da dove proviene quel vasto deposito che la fantasia industriosa e illimitata dell'uomo vi ha tracciato con una varietà quasi infinita? Da dove si procura tutto il *materiale* della ragione e della conoscenza? Rispondo con una sola parola: dall'ESPERIENZA. Su di essa tutta la nostra conoscenza si fonda e da essa in ultimo deriva.»¹⁴

Locke, partendo da un'analisi descrittiva delle operazioni del soggetto nell'esperire-percepire, ricordare e immaginare mette a punto una teoria che spiega come si entri in relazione con il mondo, trattenendone le tracce: una mediazione gnoseologica tra soggetto e oggetto. Se da una parte possiamo dire che il filosofo fonda una psicologia empirica che mostra in quale modo si formi *per noi* l'immagine del mondo, rendendo l'*ego* tema di una scienza autonoma, cosa che Cartesio non aveva fatto - dall'altra rimane vittima del proprio naturalismo, poiché concepisce l'io come un'«anima in un mondo che è già dato»¹⁵, che tuttavia resta passiva nei confronti delle idee che si producono nello spirito.¹⁶

Nei *Nuovi saggi sull'intelletto umano* del 1703, Gottfried Wilhelm Leibniz, in contrasto rispetto alla posizione lockiana, concepisce un'anima sempre attiva a livello percettivo. L'autore, nella prefazione all'opera, afferma infatti che ci sono «mille indizi che fanno concludere che c'è in noi ad ogni momento un'infinità di percezioni, senza appercezione però, e senza riflessione.»¹⁷ Ciò che è importante evidenziare ai fini del nostro discorso intorno all'esperienza estetica è quanto queste «piccole percezioni» di cui parla l'autore, pur non costituendo una conoscenza chiara e distinta, indichino per Leibniz una dimensione a proprio modo valida. Questo materiale che si riceve dai sensi e che modifica in un certo modo il soggetto dà origine a un tipo di conoscenza che trova nella dimensione sensibile il proprio fondamento. Il filosofo individua infatti in questo stato di esperienza una qualità *sensibile* che ha nel suo essere confusa – agli occhi di un pensiero razionale – la propria peculiarità: queste percezioni scrive «formano questo non so che, questi gusti, queste

14 J. Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, UTET, Torino, 1971, p. 133-34

15 Cfr. E. Husserl, *Storia critica delle idee*, op. cit., p. 90

16 «Ma se a mezzogiorno volgo gli occhi al sole non posso evitare che le idee si producano in me. Sicché c'è una differenza manifesta fra le idee immagazzinate nella mia memoria [...] e quelle che mi si impongono e non posso evitare di ricevere. Perciò ci devono essere necessariamente una causa esterna e l'azione vivace di oggetti fuori di me, alla cui efficacia io non posso resistere, che produce quelle idee nel mio spirito, sia che io lo voglia o no.» J. Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, op. cit., p. 723

17 G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a c. di M. Mugnai, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 48

immagini della qualità dei sensi, chiare nell'insieme, ma confuse nelle parti»¹⁸. In queste brevi pagine, si compie dunque un passaggio fondamentale: Leibniz coinvolge la componente sensibile e corporea nell'ambito di una riflessione sulla genesi del gusto. Come spiega in modo chiaro Franzini, è a partire da questo momento che «il gusto si apre alle infinite possibilità che nel Settecento esplora, recuperando anche nuove dimensioni di corporeità, e di una fondazione del senso a essa correlata. Qui il gusto diviene corpo che giudica, senza avere bisogno dell'intelletto, stimolato in primo luogo da un'esperienza sensibile»¹⁹.

Il pensiero di Locke e Leibniz sarà fondamentale nel Settecento per gli sviluppi di un'estetica che amplierà la propria riflessione non solamente all'interno di un orizzonte retorico-espressivo. L'importanza del pensiero di Locke in particolar modo sarà chiaramente fondamentale nel panorama inglese, per quei pensatori che compiranno la propria analisi estetica a partire dal modello empirico inaugurato dal filosofo. La teoria estetica, e in particolare l'analisi del gusto, si fa sempre più prossima all'esperienza sensibile, come nella teoria di Joseph Addison, il quale attribuisce grande rilevanza alla funzione dell'immaginazione come facoltà che elabora il materiale dei sensi. Lo pseudonimo, “Mr Spectator”, con il quale Addison firmava i propri scritti pubblicati sull'omonimo giornale, testimonia in che direzione si muova l'indagine del filosofo e la concezione di estetica che si sta facendo strada: «l'estetica prende il posto della retorica e della poetica, e il “bello” (artistico e naturale) diventa oggetto di un'indagine [...] che si elabora a partire dall'esperienza dello spettatore»²⁰.

Sulla stessa strada di Addison si pone Francis Hutcheson che nella sua opera del 1725, *The Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, definisce la nozione di *senso interno* come vera e propria facoltà in grado di cogliere le qualità secondarie dell'oggetto. In modo ancora più specifico l'autore parla di *sense of beauty* come quella proprietà della percezione deputata a cogliere l'essenza del bello secondo la classica formula di unità nella varietà. Particolarmente interessante il fatto che Hutcheson concepisce la bellezza come una qualità che appartiene al soggetto, ma che tuttavia viene desunta in un certo modo dalla struttura formale dell'oggetto percepito. È necessaria una relazione sensibile tra

18 G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 49

19 E. Franzini, *La parabola del gusto nel Settecento italiano ed europeo*, Italiano LinguaDue, n. 1. 2012., p. IV

20 G. Sertoli, *Il gusto nell'Inghilterra del Settecento*, in *Il Gusto – Storia di un'idea estetica*, cit., p. 83

soggetto e oggetto perché sia fondata l'idea di bellezza: «si noti che per bellezza assoluta od originale non si intende alcuna qualità supposta essere nell'oggetto che sarebbe bello in sé stesso, senza relazione con alcuna mente che lo percepisca. Perché la bellezza, come altri nomi di idee sensibili, denota propriamente la percezione di qualche mente.»²¹ Per Hutcheson il gusto rimane una facoltà prettamente ricettiva²² che non è riconducibile al piano del giudizio (a differenza di Addison per il quale l'immaginazione arriva propriamente a discernere le qualità estetiche degli oggetti) .

Il pensiero di Hutcheson rappresenta quindi uno snodo fondamentale per il concetto moderno di esperienza estetica in quanto sviluppa un'estetica dello spettatore che trova nel processo cognitivo-esperienziale del soggetto una propria validità, ma che tuttavia non si riduce solamente a questo aspetto. Se da una parte infatti affrontare il problema estetico dalla parte di un soggetto che fa esperienza dell'oggetto costituisce un cambiamento di prospettiva radicale rispetto alle dottrine estetiche di secoli precedenti, questo stesso principio può – come sarà per Hume – condurre a un soggettivismo assoluto e al conseguente relativismo. Perciò il fatto che Hutcheson coinvolga nell'esperienza estetica un lato sia soggettivo che oggettivo, come una sorta di corrispondenza “strutturale”, è un punto di vista assolutamente moderno. D'altra parte il filosofo, dovendo fondare questa corrispondenza, si rivolge al volere divino che dunque è “garante” di questa armonia tra uomo e mondo, riportando una fondazione della bellezza su di un piano metafisico.

Un discorso più articolato merita il pensiero di David Hume che tratterà il tema estetico a partire da una rinnovata concezione di esperienza. Partendo anch'egli dall'assunto lockiano della imprescindibilità dell'esperienza come fonte della conoscenza umana, nel *Trattato sulla natura umana*, Hume trova gli aspetti “deboli” della nozione di esperienza e della portata gnoseologica dei sensi²³; tuttavia paradossalmente, attraverso il proprio scetticismo, rende l'esperienza stessa significativa alla luce di un soggetto, riconoscendo «il senso d'essere del mondo della vita come una formazione soggettiva.»²⁴. Di fronte al dubbio scettico, per cui non è possibile dedurre logicamente l'esistenza continuata della realtà che

21 F. Hutcheson, *L'origine della bellezza*, (1725) a cura di E. Migliorini, Palermo, Aesthetica, 1988, p. 33

22 Cfr. G. Sertoli, op.cit., p. 85

23 «E come la scienza dell'uomo è la sola base solida per le altre scienze, così la sola base solida per la scienza dell'uomo deve essere l'esperienza e l'osservazione. [...] è tuttavia indubitabile che noi non possiamo mai andare al di là dell'esperienza, e che, qualunque ipotesi pretendesse di scoprire le ultime e originarie qualità della natura umana, la dobbiamo condannare senz'altro come presuntuosa e chimerica»
D. Hume, *Opere filosofiche I - Trattato sulla natura umana*, Laterza, Milano, 2010, pp. 7-8

24 E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano, 2009, p. 88

ci circonda, il filosofo pone un principio soggettivo: l'abitudine, che induce a *credere*²⁵ nell'esistenza della realtà²⁶. La facoltà a cui l'autore attribuisce l'elaborazione dei dati dell'esperienza è l'immaginazione, la quale agisce nel momento in cui la mente passa dalle impressioni dei singoli momenti di percezione alla credenza, nonostante l'interruzione della percezione: «L'esperienza è un principio che mi fa conoscere la varia unione degli oggetti nel passato. L'abitudine è un altro principio che m'induce ad aspettare lo stesso nel futuro. Entrambi, agendo insieme sull'immaginazione, fan sì ch'io mi formi certe idee in modo più intenso e vivace di altre, che non hanno questa prerogativa»²⁷.

Al centro di questa esperienza vi è un soggetto come “Mind”, ossia un «fascio o collezione di percezioni differenti, unite da certe relazioni»²⁸. Il soggetto, lontano dall'essere una realtà sostanziale, al contrario è un *quid* plasmato dai principi mentali che agiscono nell'accadere dell'esperienza del mondo. Il soggetto è esso stesso queste attività e, con Deleuze, possiamo affermare che si identifichi con il potere e la capacità immaginativa, nella misura in cui - di fatto - oltrepassa il dato e fornisce un senso ultrarazionale della realtà²⁹. Il soggetto non è dunque una realtà precostituita, perciò l'interrogazione di fondo che si deve porre riguardo alla soggettività nel *Trattato* è: «Come si costruisce il soggetto nel dato?»³⁰. Esso diventa tale, nel momento in cui si attiva nella ricezione, unione, associazione dei dati dell'esperienza, quando crea i nessi tra gli oggetti della propria esperienza. L'esperienza viene così concepita come unica fonte della nostra conoscenza, ma allo stesso tempo come percezione fattivamente limitata, la quale senza l'ausilio

25 Hume describe la credenza come legame dettato da un certo «je-ne-sais-quoi, del quale è impossibile dare una definizione o una descrizione, ma che ognuno intende da sé a sufficienza» (D. Hume, *Opere filosofiche 1 -Trattato sulla natura umana*, cit., p. 121). Tra Seicento e Settecento il *non so che* è un termine che diventa comune in diversi ambiti di studio per indicare qualcosa che eccede ed è difficilmente spiegabile in un concetto preciso. Dunque, il non-so-che si rivela come «primo tentativo di circoscrivere, senza definirlo, un territorio che riorganizza su nuove basi l'antica questione del ruolo della sensazione nei processi della conoscenza, spingendo verso una *metafisica delle cose* che ridefinisce l'atteggiamento conoscitivo dei soggetti» (E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, cit., pp.129-30)

26 «Se dunque chiamiamo ABITUDINE ciò che procede da un'antecedente ripetizione, senza nessun nuovo ragionamento o inferenza, possiamo stabilire come verità certa che ogni ragionamento o inferenza, possiamo come verità certa che ogni credenza, la quale segua un'impressione presente, ha in questa la sua unica origine» D. Hume, *Opere filosofiche 1 -Trattato sulla natura umana*, cit., p. 117

27 *Ivi*, p. 277

28 *Ivi*, p. 220

29 «La ragione non ci può mai dimostrare la connessione di un oggetto con un altro, per quanto appoggiata dall'esperienza e dall'osservazione della costante unione in tutti i casi antecedenti. Quando, dunque, la mente passa dall'idea o impressione d'un oggetto all'idea o alla credenza di un altro, non è determinata dalla ragione, ma da certi principi che associano tra loro le idee di questi oggetti e le uniscono nell'immaginazione.» G. Deleuze, *Empirismo e soggettività – Saggio sulla natura umana secondo Hume*, tr. a c. di M. Cavazza, Edizioni Cronopio, Napoli, 2000, p. 105

30 *Ivi*, p. 146

dell'immaginazione non permetterebbe alcun tipo di inferenza. La nozione di esperienza che emerge dalle riflessioni humeane è allora una, per così dire – mera esperienza, frammentaria e insufficiente: essa viene dunque descritta come «la successione, il movimento delle idee separabili in quanto sono differenti e differenti in quanto sono separabili. Bisogna partire da *questa esperienza*, perché essa è l'esperienza»³¹.

Lo scetticismo a cui Hume approda non rende certamente possibile una teoria gnoseologica che fondi il proprio sapere nell'esperienza: le impressioni non sono sufficienti a creare dei nessi significativi. Non vi sono dunque logicamente le basi per poter asserire nulla di certo, che non sia consapevolmente illusorio. Si inaugura tuttavia, quella che Husserl definisce, una «filosofia intuizionistica puramente immanente»³², che quindi pone su di un piano di immediatezza il mondo circostante; ciò nonostante, la concezione della soggettività come *mind*, ossia come un insieme di principi senza un centro coesivo, non permette di porre il reale come tema di indagine di una soggettività intesa «come la prima di tutte le datità.»³³

Nelle prime opere nelle quali viene affrontato il tema del bello, il filosofo sembra ricondurre la bellezza ad una caratteristica dell'oggetto. Solo successivamente Hume a partire dalla *Ricerca sui principi della morale* del 1751 affronta apertamente la questione estetica in termini di “estetica dello spettatore”, dove l'autore afferma che la bellezza dipenda dall'*effetto* che una figura esercita sulla mente di uno “spettatore”: «Finché non compare un simile spettatore, non c'è altro all'infuori di una figura dalle dimensioni e dalle proporzioni particolari».³⁴ Le medesime posizioni sono presenti anche nel saggio *The Sceptic* del 1742 e successivamente ne *La regola del gusto* del 1757, dove viene ribadita la soggettività della bellezza. Quest'ultima viene dunque considerata come un'idea soggettiva, o più precisamente un qualcosa che appartiene al sentimento della mente dello spettatore.³⁵

È fondamentale il riferimento alla sfera emotiva che l'autore compie nel delineare

31 *Ivi*, p. 110

32 E. Husserl, *Storia critica delle idee*, op. cit., 195

33 *Ivi*, p. 208

34 D. Hume, *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale*, a cura di R. Gilardi, Milano, 1980 pp. 495-96

35 «La bellezza non è una qualità delle cose: essa esiste soltanto nella mente che le contempla, e ogni mente percepisce una diversa bellezza» D. Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a c. di G. Preti, Abscondita, Milano, 2006, p. 16

«Non avete alcun altro argomento che possa venirvi d'aiuto, all'infuori del vostro gusto; [...] Se siete saggi, ognuno di voi ammetterà che l'altro può avere ragione; e avendo conoscenza di molti altri esempi di questa diversità di gusto, confesserete entrambi che il bello e il meritevole sono di natura relativa e consistono in un sentimento piacevole prodotto da un oggetto in una determinata mente, secondo la sua peculiare struttura e costituzione» D. Hume, *The Sceptic*, in *Saggi e trattati morali letterari e economici*, a c. di M. Dal Pra e E. Ronchetti, UTET, Torino, 1974, p. 351

l'esperienza del bello, secondo la quale in definitiva essa costituisce «l'attivazione di uno stato emotivo (piacevole) nel soggetto.»³⁶ Se infatti le estetiche precedenti, sul modello lockiano, si riferiscono comunque a una dimensione che ha a che fare con la riflessione, poiché in sintesi si sta compiendo un discorso intorno all'esperienza estetica, con Hume emerge il lato propriamente sensistico e sentimentale (*feeling*) dell'esperienza estetica. Tenendo bene a mente il contesto storico entro il quale le dottrine estetiche humeane si sviluppano, bisogna senza dubbio affermare quanto già con Hume sia in gioco un'esperienza propriamente estetica intesa come *percezione di un senso* da parte di un soggetto.

Le teorie di Addison, così come quelle di Hutcheson e dello stesso Hume, si inseriscono dunque in quella corrente che cerca di riportare l'esperienza estetica del bello ad una dimensione prettamente sensibile, o comunque a partire dalla quale è possibile intraprendere un'indagine che abbia la sua origine nei modi di percezione del soggetto. Paradossalmente l'indagine sul gusto e sul bello perde progressivamente nel panorama inglese quella connotazione sensibile che l'aveva caratterizzato. Come afferma Giuseppe Sertoli, la nozione di gusto che si sviluppa nel Settecento inglese mirava a «spiegare la nostra capacità di *percepire* qualità negli oggetti “ulteriori” rispetto a quelle percepite dai sensi esterni»³⁷, concentrando l'analisi sul processo esperienziale messo in atto dal soggetto. Si assiste tuttavia ad una parabola discendente attraverso la quale il gusto perderà progressivamente il proprio lato estetico, ossia il proprio legame percettivo con l'oggetto d'esperienza, sino a giungere ai suoi esiti più riflessivi.

Questo breve accenno ad alcune teorie dell'estetica inglese testimonia la prima e fondamentale formulazione di quella che si può definire, secondo i canoni che affermato all'inizio, una riflessione sull'esperienza estetica. Seppur indirizzato a definire il bello e i processi messi in gioco durante la sua percezione, il gusto assume i tratti di una facoltà in primo luogo percettiva e sensibile.

Siamo quindi giunti al passo decisivo. Lo si ripete, non l'unico possibile, ma senza dubbio quello su cui si innesta la tradizione fenomenologica e che vede al suo centro una revisione “trascendentale” della tradizione della psicologia empirica. Con Immanuel Kant, in sintesi, il soggetto entra a far parte radicalmente della stessa nozione di esperienza. La rivoluzione copernicana operata dal filosofo, passa proprio attraverso la sua “critica”, ossia portare

36 G. Sertoli, op.cit, p. 100

37 *Ivi*, p. 105

tutte le considerazioni empiriche sul piano del κριναί, del giudizio.

Kant apre la *Critica della Ragion Pura* sua opera con un chiaro e forte richiamo all'esperienza: «Non c'è dubbio che ogni nostra conoscenza incomincia con l'esperienza»; tuttavia nel secondo paragrafo, il filosofo si distanzia immediatamente da una posizione empirista, sostenendo che l'esperienza sia una condizione necessaria, ma non sufficiente per la conoscenza: «Ma sebbene ogni nostra conoscenza cominci con l'esperienza, non perciò deriva tutta dalla esperienza.»³⁸ La vera svolta che il pensiero kantiano imprime alla filosofia è concepire la conoscenza non come conoscenza del dato empirico, ma come la capacità *trascendentale*³⁹ di cogliere le condizioni di possibilità dell'esperienza, ossia rintracciare quelle forme a priori che sono il principio ordinativo dell'esperienza di ciascuno⁴⁰.

Se conoscere significa dare forma all'intuizione empirica, questo dare forma si attua attraverso il giudizio estensivo, sempre sintetico⁴¹, del soggetto. Questa sintesi che il soggetto mette in atto, attraverso le categorie dell'intelletto, viene a coincidere con il proprio modo di stare al mondo; è lo schema stesso attraverso il quale il soggetto coglie la realtà in modo spontaneo: «la spontaneità del nostro pensiero esige che questo molteplice sia in un certo modo penetrato, raccolto e unificato per cavarne quindi una conoscenza.»⁴² Il ruolo dell'esperienza non è messo in discussione⁴³, ma la sintesi a priori aggiunge qualcosa all'esperienza, che altrimenti rimarrebbe esperienza del particolare, del circostanziale e meramente empirica, ossia «una rapsodia di percezioni, le quali non potrebbero mai adattarsi insieme in un regolare contesto di una coscienza (possibile)».⁴⁴ La sintesi aggiunge invece l'atto spontaneo del soggetto che attraverso le operazioni dell'intelletto, dei suoi principi a priori, riordina l'esperienza⁴⁵. Il soggetto fonda allora la

38 I. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Milano, 2005, pp.33-34

39 «Chiamo trascendentale ogni conoscenza che si occupa non di oggetti, ma del nostro modo di conoscenza degli oggetti in quanto questa deve essere possibile a priori.» *Ivi*, p. 48

40 «Deve intervenire l'esperienza per imparare a conoscere queste leggi in generale; ma intorno all'esperienza in generale e a quel che può essere conosciuto come suo oggetto, soltanto quelle leggi a priori danno lume.» *Ivi*, p. 128

41 «La sintesi è tuttavia ciò che propriamente raccoglie gli elementi per la conoscenza, e li unifica per formare un certo contenuto; essa è dunque il primo fatto sul quale dobbiamo rivolgere la nostra attenzione, volendo giudicare il problema della nostra conoscenza.» *Ivi*, p. 95

42 *Ivi*, p. 94

43 «[...] le categorie mediante l'intuizione non ci danno ancora nessuna conoscenza delle cose, se non soltanto per la loro possibile applicazione a una intuizione empirica, esse cioè servono solo alla possibilità della conoscenza empirica. Ma questa si chiama esperienza.» *Ivi*, p. 119

44 *Ivi*, p. 146

45 «Senza sensibilità nessun oggetto ci sarebbe dato, e senza intelletto nessun oggetto sarebbe pensato. I pensieri senza contenuto sono vuoti, le intuizioni senza concetti sono cieche.» *Ivi*, p. 78

possibilità della sintesi nell'appercezione pura, nel riconoscersi esso stesso come soggetto:

«Ogni molteplice, dunque, dell'intuizione ha una relazione necessaria con l'Io penso, nello stesso soggetto in cui questo molteplice s'incontra. Ma questa rappresentazione è un atto di spontaneità, cioè non può essere considerata come appartenente alla sensibilità. Io la chiamo appercezione pura [...] poiché è appunto quell'autocoscienza che, in quanto produce la rappresentazione dell'Io penso – che deve poter accompagnare tutte le mie rappresentazioni, ed è in ogni coscienza una e identica, – non può più essere accompagnata da nessun'altra.»⁴⁶

L'estetica di cui parla Kant è un'estetica trascendentale, che ritorna al significato etimologico del termine, ma lo oltrepassa. L'estetica che parte dall'*aisthesis*, dalla sensibilità, ossia «dalla capacità (ricettiva) di ricevere rappresentazioni pel modo in cui siamo modificati dagli oggetti», ma ha bisogno dei concetti dell'intelletto, affinché «il molteplice del fenomeno possa essere ordinato in determinati rapporti.»⁴⁷ E' un'estetica che ha bisogno di essere trascendentale per poter essere scienza.

Prima di proseguire nella nostra riflessione è necessario sottolineare, ancora una volta, come questo percorso si sia concentrato su una determinata nozione di esperienza, tralasciando alcune importanti teorie per la storia dell'estetica; si pensi, per esempio, nella sola modernità, all'estetica sperimentale di Gustav Theodor Fechner⁴⁸ o alla teoria dell'*Einfühlung* Theodor Lipps.⁴⁹ Questa linea di pensiero ha dunque cercato di sviluppare, non l'unico percorso possibile per descrivere storicamente l'esperienza estetica, di cui già all'inizio abbiamo sottolineato la varietà semantica e significativa, ma una specifica storia del concetto che ci permetterà di impostare in modo coerente il discorso sulla *Fenomenologia dell'esperienza estetica* che andremo a delineare nei capitoli successivi.

46 *Ivi*, pp. 110 - 111

47 *Ivi*, p. 54

48 Gustav Theodor Fechner (1801-1887) è il fondatore dell'estetica sperimentale. Nelle sue due opere principali *Ricerche di estetica sperimentale* del 1871 e in *Corso elementare di estetica* del 1876 il filosofo mira a definire l'estetica attraverso un metodo scientifico e sperimentale come vera e propria scienza, in opposizione a quell'estetica che egli considerava un'estetica “dall'alto”, e dunque metafisica e deduttiva. Fechner vuole con il proprio metodo misurare i dati dell'esperienza estetica, cercando di trovare un dato riscontrabile attraverso l'analisi delle preferenze delle persone prese in esame e la costituzione formale degli oggetti estetici. Particolare importanza nella ricerca fechneriana riveste il principio estetico di associazione, secondo il quale il filosofo sostiene che alcune impressioni suscitate dall'esperienza estetica dipendano dalle esperienze pregresse.

49 Theodor Lipps definisce l'estetica non come scienza autonoma, ma come “disciplina psicologica”. Egli teorizza a partire dal saggio del 1906 *Empatia e godimento estetico*, una teoria dell'*Einfühlung* come una funzione psicologica fondamentale per l'esperienza estetica. Questa secondo Lipps, è «un modo di sentirmi affetto nella contemplazione estetica, nel puro abbandonarmi a ciò che è rappresentato. È un'esperienza che non tocca me, questo individuo reale che costituisce una parte del contesto della realtà, ma mi tocca esclusivamente come io esteticamente contemplante, come io che vive e si muove nel mondo della rappresentazione artistica assolutamente sottratto ad ogni rapporto con la realtà.» T. Lipps, *Empatia e godimento estetico*, in (a c. di) G. Vattimo, *Estetica moderna*, Il Mulino, Bologna, 1977, p. 179

Non resta ora che iniziare a parlare del metodo fenomenologico e dei filosofi che, partendo dal pensiero husserliano, hanno formulato quelle teorie che si possono riassumere con il termine “estetica fenomenologica”⁵⁰. Questo percorso ci avvicina in modo decisivo alla filosofia dufrenniana, delineando l'orizzonte filosofico e culturale entro cui si inserisce il pensiero critico dell'autore. In particolare, ricostruire lo sviluppo delle teorie estetiche che trovano le proprie radici nelle opere husserliane, sarà fondamentale per comprendere su quali linee si muove la *Fenomenologia* di Dufrenne e quali influenze abbia subito la sua teoria estetica.⁵¹

1.3 Esperienza e fenomenologia

La fenomenologia di Husserl, non si è mai occupata esplicitamente di estetica, se non in alcuni rari momenti del suo pensiero⁵². Essendo tuttavia una filosofia fondata sul principio teorico della descrizione, che connette un concreto corpo sensibile agli oggetti del nostro mondo circostante attraverso una fitta rete di atti di esperienza, si può dire che la genesi stessa della fenomenologia sia “estetica”, nei termini di una filosofia che radica il proprio percorso nella sensibilità.

Il termine esperienza all'interno della teoria husserliana viene inteso in modo completamente nuovo rispetto al pensiero empirista sul quale si fondano le scienze obiettive: «L'errore di principio dell'argomentazione empirica sta nell'identificare o

50 Come sottolinea Gabriele Scaramuzza ne *Le origini dell'estetica fenomenologica*, «Il termine “estetica fenomenologica” non si riferisce ad un ambito univoco di ricerche. Include piuttosto ormai una tradizione di studi, in cui i momenti “fenomenologici” sono rintracciabili ora a livello di indicazioni metodiche, ora sul piano di precisi rimandi tematici, ora in semplici suggestioni. Ispirata da letture talora contrastanti dei testi husserliani, insieme spesso influenzata da differenti esperienze culturali, rinnovatesi sotto l'urto d'un'esperienza artica in continuo movimento [...]» Gabriele Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Editrice Antenore, Padova, 1976, p. 13

51 Come vedremo successivamente, il pensiero di Dufrenne non è riconducibile all'influenza della sola fenomenologia, pur costituendo il punto di partenza originario delle riflessioni dell'autore. Per disegnare dunque un quadro completo delle fonti dufrenniane, sarà necessario trattare inoltre il pensiero di alcuni filosofi francesi contemporanei, come Bayer e Souriau, che hanno rivestito un ruolo centrale nel pensiero del filosofo.

52 S. Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, in «Aut aut», 131-132, 1972, pp. 80-94. Il manoscritto è frutto di un colloquio di Husserl con alcuni allievi della scuola lipsiana avvenuto a Gottinga nel 1906. Come scrive Franzini: «L'elemento da sottolineare in questo manoscritto, e in linea di massima negli scritti coevi, può tuttavia offrire un punto di partenza teorico: l'ontologia regionale riferita all'esperienza dell'arte, e in specifico ai suoi processi fruitivi, non può essere ridotta a un'indagine psicologica, bensì deve condurre alla correlazione intenzionale tra l'esperienza che apprende e le specificità dell'oggetto di esperienza che si offre.» E. Franzini, *Dufrenne e gli esiti dell'estetica fenomenologica*, Studi di estetica, anno XLII, IV serie, 1-2/2014, p. 136

scambiare la fondamentale esigenza di un ritorno alle “cose stesse” con l'esigenza di ridurre alla “esperienza” ogni fondazione della conoscenza.»⁵³

Il metodo fenomenologico, al contrario, nasce dalla necessità di trovare un fondamento valido per ogni conoscenza possibile; esso ricerca la genesi profonda del processo conoscitivo, di cui l'esperienza empirica è solamente lo strato particolare e relativo. Ciò che deve essere oggetto di analisi quindi non sono le singole esperienze, sulle quali è sempre in agguato il pericolo del relativismo che conduce ad una visione scettica della realtà, ma il modo con cui il soggetto esperisce: «si tratta di mettere in questione il nostro problema fondamentale che riguarda la possibilità di porre l'oggettività del sapere muovendo dalle prime operazioni conoscitive dell'esperienza soggettiva[...]»⁵⁴.

Ciò che Husserl propone è la descrizione degli atti con cui il soggetto si relaziona al mondo, una descrizione che fondi universalmente una conoscenza scientifica, che si ponga come la *prima*⁵⁵ delle filosofie: «Soltanto se vediamo un oggetto in piena chiarezza, se lo esplichiamo e comprendiamo concettualmente rimanendo sulla base della visione e nell'ambito di ciò che abbiamo effettivamente colto nella visione, se quindi vediamo come esso è costituito, allora l'asserzione che esprime fedelmente tutto ciò è legittima.»⁵⁶ Il primo passo da compiere dunque è abbandonare l'atteggiamento naturale, proprio delle scienze obiettive, mettendo in atto uno sguardo differente in grado di cogliere non soltanto i fatti, ma le vere e proprie essenze dei fenomeni.

«Io sono consapevole di un mondo, che si estende infinitamente nello spazio e che è ed è stato soggetto a un infinito divenire nel tempo. Esserne consapevole significa anzitutto che io trovo il mondo immediatamente e visivamente dinanzi a me, che lo esperisco. Grazie alle diverse modalità della percezione sensibile, al vedere, al toccare, all'udire, ecc., le cose corporee sono in una certa ripartizione spaziale *qui per me*, mi sono *alla mano*, in senso letterale e figurato, sia che io presti o non presti loro attenzione, sia che io mi occupi o no di esse nel pensiero, nel sentimento, nella volontà.»⁵⁷

53 E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologia, I (1913)* a cura di E. Filippini. Einaudi, Torino 1965, p. 42

54 S. Zecchi, *Fenomenologia dell'esperienza – Saggio su Husserl*, Nuova Italia Editrice, Firenze, 1972, p. 10

55 «Se la soggettività è stata riconosciuta – e questo riconoscimento comincia certo con la reinterpretazione dell'argomentazione dubitativa di Descartes nella teoria della riduzione fenomenologica – come sede di ogni formazione di senso, come luogo d'origine di ogni obiettività, si tratti di quelle che delineano i campi di indagine delle scienze positive o delle obiettività di cui è costituito lo stesso mondo di esperienza che ci è dato nell'atteggiamento naturale, allora una ricerca volta alla chiarificazione della soggettività stessa, del suo modo di operare, delle sue funzioni e delle sue strutture, finirà prima o poi con il rivendicare un carattere preliminare non solo rispetto al patrimonio scientifico già dato, ma anche rispetto all'intero arco delle questioni che possano a vario titolo essere attribuite all'ambito della filosofia.» G. Piana, presentazione di E. Husserl, *Storia critica delle idee*, cit., p. 12

56 E. Husserl, *Idee I*, cit. pp. 43- 44

57 *Ivi*, p. 57

Per rendere questo mondo esterno tema di un'esperienza non superficiale e mettere in atto un *atteggiamento* non ingenuo nei confronti della realtà circostante, è necessario attuare quella che, a partire dalle *Idee*, Husserl definisce “riduzione fenomenologica”, ossia una sospensione del giudizio su tutto il trascendentale, arrivando così a definire l'immanenza pura, il fenomeno per me:

«Facendo questo, come è in mia piena libertà di farlo, io non nego questo mondo, quasi fossi un sofista, non revoco in dubbio il suo esserci, quasi fossi uno scettico; ma esercito in senso proprio l'*epoché* fenomenologica, cioè: io non assumo il mondo che mi è costantemente già dato in quanto essente, come faccio, direttamente, nella vita pratico-naturale ma anche nelle scienze positive, come un mondo preliminarmente essente e, in definitiva, come un mondo che non è un terreno universale d'essere per una conoscenza che procede attraverso l'esperienza e il pensiero. Io non attuo più alcuna esperienza del reale in un senso ingenuo e diretto.»⁵⁸

L'esperienza a cui il filosofo ci invita non è più l'esperienza al centro della filosofia empirista, “ingenua” e “diretta”, bensì è l'esperienza che ha un soggetto ben definito, l'io puro, mondato e liberato, che esperisce le cose stesse. Non si tratta, come afferma il filosofo, di negare il mondo circostante, anzi di ricomprenderlo più radicalmente. La complessità della realtà richiede un'interrogazione incessante, poiché le qualità degli oggetti sono sì già date, ma si costituiscono negli atti soggettivi stessi, ossia nella correlazione intenzionale con l'oggetto.

L'esperienza di cui Husserl parla è «apprensione diretta di ciò che è intenzionato esattamente nel modo in cui è intenzionato.»⁵⁹ Il centro di questo discorso è senza dubbio il fenomeno, ma con il termine “fenomeno” non si intende un oggetto generalmente dato; bensì un'oggettualità che si definisce attraverso «atti esperienziali dotati di senso, di un senso intrinseco delle cose che si dispiega negli atti apprensivi del soggetto»,⁶⁰ dando forma in modo originario e originale all'oggetto, rendendolo fenomeno per me.

Nella nostra esperienza vi è dunque una qualità oggettiva, ossia il mondo circostante e oggetto della mia percezione, «un'oggettualità veramente essente» «che si dà al soggetto

58 *Ivi*, p. 66.

59 E. Husserl, *Storia critica delle idee*, cit., p. 151 «Avremo così a livello di una fenomenologia dell'esperienza, una precisa caratterizzazione dell'oggetto con cui la coscienza è in rapporto, esso sarà un semplice fenomeno, o, con un termine più adeguato, semplice apparenza (*Erscheinung*). Questo rapporto che Husserl chiama con il termine classico di «intenzionalità», esprime il legame necessario che sussiste tra la soggettività e l'oggetto a cui la soggettività è rivolta. Ma il carattere di necessità non è dato dalla constatazione che ha il soggetto dell'oggetto, bensì dal carattere attivo degli atti soggettivi che spiegano i motivi per cui l'oggetto ha una sua realtà che appare indipendente dal soggetto» S. Zecchi, op. cit., pp.14-15

60 E. Franzini, *L'altra ragione*, Il Castoro, Milano, 2007, p. 99

esperiente in un'esperienza»⁶¹, ma anche uno *stile* soggettivo imprescindibile, che consiste nel modo in cui il mondo è intenzionato: «non appena si presenta una situazione percettiva concreta, essa si presenta sotto un'orientazione che mette certamente in gioco una rete di rapporti che hanno la loro origine nella *vita di esperienza* complessiva della *particolare* soggettività che la effettua»⁶². L'io in questione opera «nell'ambito di un contesto tematico, stabilisce relazioni, connessioni, pone un soggetto e un predicato, adotta dei presupposti, trae delle conseguenze; mantiene il proprio tema nell'ambito dell'unità di un interesse teoretico, si lascia distrarre, poi riprende il filo tematico, ecc.»⁶³

Un'esperienza che non può che essere profondamente sensibile, come Husserl afferma nelle *Idee*: «lo strato fondamentale, portante, di ogni realtà, è la corporeità, si arriva sempre all'esperienza sensoriale. A questo proposito va considerata la percezione sensibile, che tra gli atti esperienti ha in un certo senso giustificato la sua funzione di un'esperienza originaria, e da cui gli altri atti d'esperienza traggono la maggior parte della loro forza fondatrice»⁶⁴

Il metodo fenomenologico connette un concreto corpo sensibile agli oggetti del nostro mondo circostante attraverso una fitta rete di atti di esperienza, poiché la descrizione della realtà del fenomeno è possibile solamente attraverso la percezione corporea del soggetto. Il corpo proprio, come Husserl sottolinea nel secondo volume delle *Idee*, svolge infatti un ruolo fondamentale nella costruzione del mondo, dal momento che il mondo che sta di fronte al soggetto dipende dal corpo proprio, in una frase «Il mondo c'è: questo esserci è estetico – sensibile [...]»⁶⁵. Si giunge così a definire un soggetto che, come dice Piana, non è dunque «una soggettività eterea priva di mani e di piedi, di occhi e di orecchie»⁶⁶, ma *Leib*:

«Tra i corpi di questa natura colti in modo appartenitivo io trovo il mio corpo nella sua peculiarità unica, cioè come l'unico a non essere mero corpo fisico "Körper" ma proprio corpo organico [*Leib*], oggetto unico entro il mio strato astrattivo del mondo; al mio corpo ascrivo il campo dell'esperienza sensibile [...]»⁶⁷

61 E. Husserl, *Storia critica delle idee*, cit., p. 49

62 G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza: saggio di filosofia fenomenologica*, Il saggiatore, Milano, 1979, p.58

63 E. Husserl, *Idee II*, cit., p. 496

64 E. Husserl, *Idee I*, cit., p. 84

65 E. Franzini, *L'altra ragione*, cit., p.99

66 G. Piana, op. cit., p. 79

67 E. Husserl, *Meditazioni Cartesiane*, Bompiani, Milano, 2002, p.119. Il filosofo sottolinea la differenza tra il *Leib* e il *Körper* anche nel manoscritto *Rovesciamento della dottrina copernicana nell'interpretazione della corrente visione del mondo* del 1934: «Il *Leib* – corpo proprio o vissuto – implica un'esperienza di corporeità, diversamente dal corpo come oggetto (*Körper*). Il *Leib* parla di un "io posso", che ha delle

Ed è proprio a partire dal lato sensibile della fenomenologia che prende avvio la riflessione di Maurice Merleau-Ponty. Nella sua *Fenomenologia della percezione* del 1945, il filosofo rilegge la teoria husserliana a partire dal secondo volume delle *Idee*⁶⁸, fornendone un'interpretazione⁶⁹ che influenzerà profondamente la successiva fenomenologia: la rilevanza attribuita al mondo sensibile e alla sua costituzione permette di riformulare in maniera nuova il rapporto tra il soggetto e l'oggetto e quindi la stessa nozione di esperienza.

Al centro della teoria merleau-pontyana vi è infatti il soggetto percipiente, concreto e reale, mutuato dall'ultimo Husserl e dagli studi psicofisiologici del filosofo francese. Il soggetto è sì concepito come centro del processo cognitivo e rappresentazionale, ma in prima istanza è considerato in quanto corpo vivo, che si rapporta con il proprio ambiente circostante (*Umwelt*): «[...] Occorre che la mia esistenza non si riduca mai alla coscienza che io ho di esistere, ma involga anche la coscienza che *si* può avere e dunque la mia incarnazione in una natura e la possibilità almeno di una situazione storica. Il Cogito deve scoprirmi in situazione [...]»⁷⁰

Il filosofo vuole mettere in atto una «riabilitazione ontologica della sfera sensibile»,⁷¹ che significa *in primis* superare l'antica dicotomia anima e corpo⁷², ricomprendendola in un

proprietà (*Eigenheit*), si tratta di un corpo in quanto unità vissuta di movimento e di percezione.»

68 Nel 1939 Maurice Merleau-Ponty attraversa l'Europa per recarsi a Lovanio, dove Herman Van Breda aveva creato il primo archivio salvando l'opera husserliana dai nazisti. Lì il filosofo legge parte della *Crisi delle scienze europee*, il manoscritto *Rovesciamento della dottrina copernicana nell'interpretazione della corrente visione del mondo* e alcune parti del secondo volume delle *Idee*.

69 Nella premessa all'opera, Merleau-Ponty definisce la fenomenologia come studio delle essenze, sottolineando come questo stile di pensiero sia un metodo che, attraverso la descrizione, «ricollocare le essenze nell'esistenza e pensa che non si possa comprendere l'uomo e il mondo se non sulla base della loro "fatticità"» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, 2009, p.15) La ricerca fenomenologica, come metodo, vuole attingere a ciò che Husserl ha definito *Urdoxa*, «una fede primordiale», un'«opinione originaria», ossia a quello stato grezzo del mondo che viene prima di tutte le forme di categorizzazione intellettuale «neppure in linea di principio, traducibili in termini di un sapere chiaro e distinto.» (M. Merleau-Ponty, *Il filosofo e la sua ombra*, Segni, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 216)

70 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 20

71 M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit. p.220

72 Come rivela l'autore stesso, questa dicotomia si afferma e ha valore prettamente su un piano trascendente, ed è sigillo di un pensiero che non scende a patti con le cose: «C'erano i valori e dall'altra parte le realtà, c'era lo spirito e dall'altra parte il corpo, c'era l'interiore e dall'altra parte l'esteriore. Ma se proprio l'ordine dei fatti invadesse quello dei valori, se ci si accorgesse che le dicotomie non reggono al di là di un certo punto di miseria e di pericolo?» (M. Merleau-Ponty, *L'uomo e l'avversità*, conferenza tenuta il 10 settembre 1951 ai «Rencontres Internationales de Genève», in M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 297) Lo stesso Husserl delle *Idee*, sottolinea ormai l'insufficienza della nozione di *res extensa* per parlare di corporeità nella ricerca fenomenologica delle essenze e la necessità di una nuova concezione di "sostanza spirituale" fondata in un corpo: «La realtà dell'anima è fondata sulla materia corporea, e non questa sull'anima. [...] Mentre la *res extensa*, quando ne interroghiamo l'essenza, non contiene nulla che dipenda dallo spirito, nulla che esiga mediatamente una connessione con lo spirito reale, ci accorgiamo

unico orizzonte e respiro che abbracci la concreta esistenza dell'uomo, mettendo da parte ogni residuo idealistico. L'indagine muove allora verso la ricerca di una coscienza⁷³ in grado di rendere ragione di un'esperienza fattuale del mondo, al punto che ne *L'occhio e lo spirito* il filosofo arriva a delineare un «pensiero corporeo», unico termine che secondo l'autore riesce ad esprimere al meglio l'idea dell'unione paradossale di anima e corpo⁷⁴. Ciò che appare ossimorico – un pensiero corporeo – si rivela come nucleo costituente dell'essere al mondo⁷⁵, segnando la svolta verso un nuovo tipo di sapere, che si sviluppa puntualmente in un processo intenzionale. L'intenzionalità a cui Merleau-Ponty fa riferimento non è allora l'intenzionalità d'atto, che sfocia in una conoscenza oggettiva, bensì l'intenzionalità fungente, ossia una direzionalità e un'apertura sempre in atto:

«quella che costituisce l'unità naturale e ante-predicativa del mondo e della nostra vita, che appare nei nostri desideri, nelle nostre valutazioni, nel nostro paesaggio più chiaramente che nella conoscenza oggettiva, e che fornisce il testo di cui le nostre conoscenze cercano di essere la traduzione in linguaggio esatto.»⁷⁶

La sensibilità stessa è definita intenzionale: «vale a dire che non riposa in sé come una cosa, ma si protende e significa al di là di se stessa.»⁷⁷ Lo sguardo del soggetto si dirige quindi verso qualcosa che non ha ancora categorizzato come un oggetto pre-definito, è un semplice “questo” posto davanti ai suoi occhi. Allo stesso modo, in questo orizzonte preconettuale⁷⁸ non c'è spazio per le definizioni delle qualità dell'oggetto, poiché il soggetto è situato ancora in uno strato dell'esperienza, dove si emergono i *qualia* degli oggetti, ma ancora senza un nome. Il corpo è dunque custode di un sapere silenzioso, poiché in definitiva comprendere significa esperire un accordo tra “ciò verso cui tendiamo

invece che uno spirito reale, può per essenza, essere connesso solo con la materialità, come spirito reale di un corpo» (E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologia*, a cura di E. Filippini. Einaudi, Torino 1965 p. 891)

73 «L'io è dunque separato dalle cose, e deve riflettere “metodicamente” su tale distacco, ma se vuole passare dalla pura ideazione al progetto costruttivo, a quell'idea di fare che è la prima e più umana, deve impossessarsi delle cose, farle diventare parte del suo corpo [...]» E. Franzini, *L'altra ragione*, Il Castoro, Milano, 2007, p. 87

74 Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p.40

75 «L'unione dell'anima e del corpo [...] in ogni istante si compie nel movimento dell'esistenza» M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, p. 138

76 *Ivi*, p. 27

77 *Ivi*, p. 290

78 La condizione preliminare per poter concepire questo stato non è l'*epoché* husserliana, considerata dal filosofo una concezione troppo idealistica. Scrive Merleau-Ponty in una delle note di lavoro a *Il visibile e l'invisibile*: «l'*epoché* non ha il diritto di essere neutralizzazione se non nei confronti del mondo come in sé effettivo, dell'esteriorità pura: essa deve lasciar sussistere il fenomeno di questo in sé effettivo, di questa esteriorità.» (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2009, p. 189) È necessario invece, secondo il filosofo francese, «ritrovare questa mia effettiva auto presenza», intendendo la riduzione come «la risoluzione di far apparire il mondo così com'è prima di ogni ritorno su se stessi [...]» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 24)

e ciò che è dato”.

Se il corpo è il nostro ancoraggio in un mondo, esso non ne è solamente la porta d’accesso, ma il medium attraverso il quale il soggetto si esterna al mondo, costituendo «eminamente uno spazio espressivo.»⁷⁹ Incarna esso stesso l’intenzionalità: il movimento diventa espressione del significato che in quell’istante il soggetto comunica al mondo. Possiamo dire quindi che il corpo è il luogo nel quale si compie l’espressione, «è ciò che proietta all’esterno i significati assegnando a loro un luogo, ciò grazie al quale questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi.»⁸⁰ .

Il gesto⁸¹ corporeo si fa portavoce di una parola muta, inaugura un senso, un’eloquenza fisica che è continuamente in atto. Questo intende Merleau-Ponty quando parla del corpo come una «funzione generale», fatta di carne, che attraversa fisicamente lo spazio, immanente ai fenomeni stessi, in grado di far presa sul mondo: «L’uomo che ammiriamo è colui che insediato nel suo fragile corpo [...] si raccoglie e comincia a vedere, a comprendere, a significare.»⁸² Non è più il tempo, afferma il filosofo, di chiamare in causa una qualche forza, uno Spirito che agisca tramite l’uomo, «qui siamo noi lo spirito del mondo, non appena sappiamo muoverci e guardare. Questi atti semplici racchiudono già il segreto dell’azione espressiva.»⁸³

A partire da questo pensiero che mette al centro un sapere prettamente legato alla corporeità, si può ora comprendere come questa teoria costituisca la base fondante delle teorie più estetiche dell'autore. Ne *L'occhio e lo spirito* e in alcuni saggi raccolti in *Segni* e in *Senso e non senso*, dove ritroviamo la fenomenologia dell'autore relazionata al mondo dell'arte, la genesi dell'opera è ricondotta alla sfera percettiva dell'artista. Rispetto alle epoche artistiche precedenti, caratterizzate da rappresentazioni mimetiche della realtà⁸⁴,

79 *Ivi*, p. 202 Qui torna in luce la nozione di intenzionalità fungente, che non passa da un’operazione intellettuale, o comunque mirata a definire una conoscenza precisa, ma rivela un tipo di sapere più profondo, in relazione diretta con il mondo che mi circonda. Il movimento e lo sguardo, atti che l’autore indica quali primi passi intenzionali verso questa conoscenza pre-logica del mondo, «racchiudono già il segreto dell’azione espressiva». M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p.94

80 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 202

81 «Ogni uso umano del corpo è già espressione primordiale – non quel lavoro derivato che, al posto di ciò che è espresso, mette alcuni segni dati per altra via con il loro senso e con la regola del loro impegno, ma l’operazione prima che originariamente costituisce i segni come segni, fa abitare ciò che è espresso [...]» M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p.96

82 *Ivi*, p.314

83 *Ivi*, p.94

84 In realtà la pittura non è mai considerata dall'autore come mera rappresentazione del mondo. Infatti, anche la prospettiva viene definita come uno dei «modi, inventati dall’uomo, di proiettare davanti a sé il mondo

nella modernità sembra sia mutato il desiderio espressivo dell'uomo; l'artista si trova a dover soddisfare un bisogno espressivo più profondo e radicato, riscontrabile nella forma stessa delle sue opere: «la compiutezza, la presentazione oggettiva e convincente per i sensi non è più né il mezzo né il segno dell'opera veramente fatta, poiché ormai l'espressione va dall'uomo all'uomo attraverso il mondo comune che essi vivono, senza passare per il regno anonimo dei sensi o della Natura.»⁸⁵ Un'esigenza espressiva che scaturisce direttamente dalla percezione, o ancora più fortemente che ha inizio nella percezione la quale compie un atto di stilizzazione. È questo il processo che l'autore vede in atto nella pittura di Cézanne:

«Cézanne non ha creduto di dover scegliere tra sensazione e pensiero come tra caos e ordine: non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire, vuole dipingere la materia che si sta dando una forma, l'ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea. Non introduce la frattura tra i 'sensi' e l'"intelligenza", ma tra l'ordine spontaneo delle cose percepite e l'ordine umano delle idee e delle scienze. Noi percepiamo le cose, ci intendiamo su di esse, siamo ancorati ad esse e solo su queste fondamenta di 'natura' costruiamo delle scienze. Cézanne ha voluto dipingere questo mondo primordiale [...]»⁸⁶

Il processo alla base della creazione artistica e dunque della formazione dello stile pittorico si rivela essere espressione di un determinato modo di sentire. L'artista traduce nell'immagine una determinata percezione, non riporta semplicemente un dato della realtà che lo circonda, bensì mette in atto un'interpretazione del mondo, ossia crea una rappresentazione che è emblema di un certo rapporto con l'essere.

Qui si compie l'atto di significazione che fa tutt'uno con l'interpretazione: nello stesso momento in cui «i dati del mondo sono da noi sottoposti ad una "deformazione coerente"» - che altro non è che l'occhio attraverso la quale l'artista percepisce il mondo circostante e lo interpreta - il pittore mette in atto un processo di significazione, che non è semplice ri-produzione, ma processo poetico. Lo stile è dunque «l'indice universale della

percepito, e non il suo ricalco» e ancora «una interpretazione facoltativa della visione spontanea» (M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 74) Questo poiché il nucleo di qualsivoglia forma artistica, secondo il filosofo, è il tentativo di dare un'interpretazione originale del mondo, a partire dalla percezione che l'artista ha di esso.

85 *Ivi*, p. 77

86 M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p. 32. Già Alain nel suo *Il sistema delle arti*, sottolineava quanto il processo espressivo alla base della creazione artistica fosse prima di tutto una questione estetico-sensibile: «La pittura è infatti l'espressione immediata del sentimento per mezzo della forma colorata; e come il sentimento in tal modo è raccolto nella sua trasparenza non è esprimibile col discorso, il pittore non può premeditare nulla; egli cerca soltanto di tradurre in forza affermativa l'espressione che tal volta è presa nello sguardo, intorno alla fronte, alle tempie o sull'orlo delle labbra [...]» Alain, *Il sistema delle arti, compilato ad uso degli artisti per abbreviare le riflessioni preliminari*, Muggiani, Milano, 1947, p. 202

“deformazione coerente” in virtù della quale [il pittore] concentra il senso ancora sparso nella sua percezione e lo fa esistere espressamente.»⁸⁷ L'arte rappresenta allora il tentativo ininterrotto di portare in forma ciò che emerge dal fondo grezzo dell'essere: «è l'operazione espressiva del corpo, cominciata con la più piccola percezione, che si amplifica in pittura e in arte.»⁸⁸ La forma artistica è cristallizzazione del gesto espressivo di quella realtà a-concettuale, genesi e fondamento del senso, per cui «la quasi-eternità dell'arte si confonde con la quasi-eternità dell'esistenza incarnata.»⁸⁹

L'analisi del filosofo si sofferma ampiamente sull'aspetto della creazione dell'opera, tralasciando il punto di vista del fruitore, se non con qualche accenno sporadico. Merleau-Ponty fa emergere il carattere emblematico della pittura che «ci insegna a vedere – proprio perché ci installa in un mondo di cui non abbiamo la chiave – e, infine, ci fa pensare come non può farci pensare nessuna opera analitica, giacché l'analisi trova nell'oggetto solo ciò che vi abbiamo messo»,⁹⁰ senza tuttavia approfondire come di fatto agisca l'oggetto estetico sul fruitore. Un accenno viene fatto ne *L'occhio e lo spirito*, dove si afferma che le forme stesse degli oggetti e le loro qualità non ci lasciano indifferenti, ma suscitano in noi un qualche tipo di reazione di fronte ad essi: «Qualità, luce, colore, profondità, che sono laggiù davanti a noi, sono là soltanto perché risvegliano un'eco nel nostro corpo, perché esso li accolga.»⁹¹

1.4. La prima estetica fenomenologica: Conrad e Ingarden

È su questa linea di pensiero che possiamo comprendere l'importanza e la centralità della soggettività all'interno di una teoria estetica e dell'arte, che viene a svilupparsi a partire dalla teoria husserliana. Il primo passo che diede inizio a un ripensamento in chiave fenomenologica dell'estetica fu la pubblicazione delle *Ricerche Logiche*, nel 1900-1901⁹².

87 *Ivi*, p. 81

88 M. Merleau-Ponty, *Segni*, cit., p. 99

89 *Ibidem*

90 *Ivi*, p.108

91 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit. p. 20

92 «Preoccupazione di fondo di Husserl è certo qui individuare e descrivere l'ambito specifico degli studi logici. Tuttavia, non solo non mancano occasionali accenni a tematiche estetiche ed esemplificazioni tratte dal mondo delle arti; ma soprattutto vi sono discussi problemi che riveleranno di fatto possedere una grande rilevanza anche per l'estetica – come in concreto mostreranno i seguaci di Husserl che si proveranno ad applicare il metodo fenomenologico agli studi estetici» G. Scaramuzza, *Oggetto e*

Paradossalmente le fondamenta dell'estetica fenomenologica trovarono le proprie radici nei seguaci della dottrina psicologista, aspramente criticata nell'opera husserliana. Furono proprio alcuni allievi della scuola di estetica psicologica di Theodor Lipps, tra i quali Alexander Pfänder, Moritz Geiger⁹³, Aloys Fischer e Johannes Daubert⁹⁴, che successivamente diedero vita al Circolo di Monaco. Questi filosofi colsero la potenzialità rivoluzionaria delle *Ricerche* e compresero che «le istanze antinaturalistiche e antipsicologistiche» e «le possibilità da esse aperte a una considerazione autonoma dei fatti artistico-estetici venivano incontro non solo a esigenze poste dall'arte contemporanea, ma anche alle istanze oggettivistiche ormai emergenti nella riflessione sull'arte.⁹⁵»

A partire da queste considerazioni, la ricerca dell'estetica fenomenologia va a concentrarsi intorno allo statuto e al valore dell'oggetto estetico, alla creazione e alla fruizione dell'opera. In particolare diviene centrale il ruolo del soggetto, poiché di fronte alla proliferazione degli stili e delle forme artistiche le qualità materiali dell'oggetto non possono più essere un criterio di giudizio valido. Da questa impossibilità nasce l'esigenza di una ricerca che scavi nel processo esperienziale del soggetto e che lì trovi le nuove fondamenta per costituire un nuovo statuto ontologico possibile per l'opera d'arte.

Il problema dell'esperienza estetica, in ambito fenomenologico, si inserisce dunque nella più ampia problematica della definizione di una nuova teoria dell'arte, che si viene a delineare a partire da un tentativo di ricomprensione delle forme artistiche sviluppatasi con il XX secolo. Come sottolinea lo stesso Dufrenne: «è solo all'inizio di questo secolo che l'arte solleciterà una nuova riflessione perché contemporaneamente si ottiene un nuovo statuto e conosce un mutamento esplosivo delle sue forme.»⁹⁶ Ci si trova dunque di fronte a un'arte che non si è più in grado di spiegare secondo vecchi sistemi, ed è in questa

conoscenza, Unipress, Padova 1989, p. 31. Sull'estetica di Conrad e Ingarden si veda anche D. Angelucci, *L'oggetto poetico* - Conrad, Ingarden, Hartmann, Quodlibet, Milano, 2004

93 Moritz Geiger è un altro degli esponenti della prima estetica fenomenologica riscoperto a partire dagli anni Settanta. Nella sua opera principale, *La fruizione estetica*, si concentra sull'analisi della ricezione estetica, studiando gli aspetti dinamici che legano oggetto e fruitore. Geiger descrive infatti l'intuizione entro cui si danno i fenomeni estetici parlando di *vissuto* (mantenendo un linguaggio fenomenologico), suscitato dalla grande arte, come di un rapportarsi emotivo e fruitivo ai valori propri dell'opera. L'oggetto estetico è qui considerato, a differenza dell'analisi di Conrad, come una realtà spirituale-reale.

Cfr. G. Scaramuzza, *Oggetto e conoscenza*, op.cit., 236

94 Furono Aloys Fischer e Johannes Daubert nel 1906 si recarono a Gottinga per parlare di estetica con Husserl. È da quell'incontro che scaturì uno dei pochi manoscritti in cui il filosofo tratta di estetica. Il testo in questione è stato pubblicato in italiano con il titolo *Un manoscritto husserliano sull'estetica* a cura di S. Zecchi, in «Aut aut», 1972.

95 G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Editrice Antenore, Padova, 1976, p. 16

96 M. Dufrenne, *L'estetica francese nel XX secolo*, in M. Dufrenne e D. Formaggio, *Trattato di estetica*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1981, p. 403

difficoltà critica che prende avvio un'estetica fenomenologica, che intravede nel metodo una risposta potenzialmente in grado di cogliere quell'oggetto estetico, che alle soglie del '900 non è mai stato così nuovo e inafferrabile. Come sottolinea Scaramuzza, «la natura stessa dell'oggetto estetico, il suo irrimediabile essere compromesso col mondo della soggettività, sembra renderlo particolarmente congeniale a un pensiero che teorizza l'imprescindibile coinvolgimento del soggetto nella costituzione di ogni evento.»⁹⁷

Sin dalle prime pagine de *L'oggetto estetico*, pubblicato nel 1909, Waldemar Conrad⁹⁸ dichiara le proprie radici fenomenologiche: l'estetica viene infatti definita come scienza descrittiva, il cui metodo consiste nel portare «“più vicino” a me l'oggetto che ho preso in considerazione per descriverne l'essenza [...]»⁹⁹ Oltre all'applicazione del metodo descrittivo mutuato direttamente dalle *Ricerche*, l'autore propone, sempre sulle linee del pensiero husserliano, una sorta di *epoché*¹⁰⁰ preventiva:

«C'è sempre il proposito di spogliarsi dell'uomo attivo, di dimenticare l'io, il suo passato e il suo futuro, di prescindere da ogni sapere intorno a quell'artista e al suo ambiente sociale, al materiale delle decorazioni o al meccanismo del loro movimento, per essere soltanto "occhio" od "orecchio", per accogliere in noi soltanto l'oggetto intenzionato esteticamente dall'artista, per agire come se non avessimo davanti solo un'"apparenza" e infine, almeno per qualche istante, dimenticare tutto il resto e vivere soltanto in quell'oggetto.»¹⁰¹

97 G. Scaramuzza, *L'estetica fenomenologica*, op. cit., p. 343

98 Waldemar Conrad nasce ad Halle nel 1878. Dopo gli studi universitari prima in filosofia e successivamente in chimica, nel 1903 si trasferisce a Gottinga, dove si laurea in elettrochimica. Qui inizia a seguire le lezioni di Husserl, con il quale la famiglia di Conrad aveva già un legame di amicizia. L'opera che qui ci preme prendere in considerazione è *L'oggetto estetico (Der ästhetische Genstand)*, che oltre alla chiara influenza delle *Ricerche Logiche*, risente anche delle ciclo di lezioni del 1907, come lo stesso autore afferma in una nota: «ho tenuto anche conto, nella misura del possibile, delle ultime lezioni di Husserl (dell'estate 1907) su “*Hauptstücke aus der Phänomenologie und Kritik der Vernunft*” nella rielaborazione di questa parte, e ho accettato la terminologia in essa impiegata, determinante anche per le future pubblicazioni husserliane.» W. Conrad, *L'oggetto estetico*, a c. di G. Scaramuzza, Liviana Editrice, Padova, 1972, p. 5

Come ricorda Scaramuzza, questi sono «gli anni immediatamente successivi alle riflessioni husserliane consegnate al manoscritto A VI 1; gli anni dell'affermarsi del cubismo e che preparano, in Russia, l'avvento del formalismo russo, che fiorirà a partire dal '15. In questo contesto, le riflessioni di Conrad si legano strettamente al vasto movimento di discussioni (nelle teorie come nella prassi artistica) in atto nella cultura del tempo» G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, cit., p.33

99 W. Conrad, op. cit, p. 6

100 Il corso di lezioni da Husserl tenuto a Gottinga nel 1907, citato dallo stesso Conrad, riveste un ruolo importante per comprendere sviluppo della fenomenologia, poiché si situa negli anni in cui precedenti a quella che molti definiscono “la svolta idealistica husserliana”; come ricorda Scaramuzza, «la primitiva impostazione delle *Ricerche Logiche*, della fenomenologia come psicologia descrittiva viene messa in crisi ed emergono in primo piano il problema della riduzione fenomenologica e quindi della fenomenologia trascendentale e della coscienza costitutrice» (G. Scaramuzza, introduzione a W. Conrad, *L'oggetto estetico*, cit., p. XII), tutti motivi e interrogativi che sono presenti nel pensiero di Conrad, ma che, chiaramente, rimangono sullo sfondo dell'opera.

101 W. Conrad, *Die wissenschaftliche und die ästhetische Geisteshaltung und die Rolle der Fiktion und Illusion in derselben*, in *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*, 158, 1915, p. 30. Cit. e trad. in G. Scaramuzza, introduzione a W. Conrad, *L'oggetto estetico*, cit., p. XLI

Il soggetto, per cogliere l'oggetto estetico, è dunque chiamato a prescindere dall'abituale percezione delle cose, in modo da avvicinarsi all'oggetto «senza presupporre nulla che non sia riconosciuto di per sé evidente».¹⁰²

Nonostante i presupposti fenomenologici, Conrad concentra gran parte del proprio studio sull'individuazione di quelle che egli stesso definisce come *strutture invariabili* presenti nell'oggetto estetico, rifiutando di analizzare l'opera d'arte nella propria particolarità empirica¹⁰³. Essa viene dunque considerata unicamente sul piano della descrizione, come oggetto puramente intenzionale, rendendo possibile l'individuazione di una struttura ideale autonoma: «gli oggetti da descrivere fenomenologicamente non possono essere “cose”, oggetti individuali della natura, *concreta*, cui si possa ascrivere un'esistenza reale; bensì solo oggetti ideali, di cui si possono asserire proprietà essenziali.»¹⁰⁴

In questa precisa accezione, come ha sottolineato anche Dufrenne stesso, va intesa l'idealità dell'oggetto estetico in Conrad: esso infatti «è un oggetto ideale appunto perché è distinto dalle sue epifanie» e «l'essere ideale dell'oggetto estetico non è l'essere di un significato astratto, ma l'essere di una cosa sensibile che si realizza soltanto nella percezione.»¹⁰⁵

Grazie alla propria struttura ideale, che è compito del soggetto decifrare attraverso l'analisi fenomenologica e che costituisce l'essenza autentica dell'oggetto estetico, l'opera prende vita ogni volta in percezioni differenti. Conrad concepisce l'esperienza estetica dal punto di vista l'oggetto estetico, che si rivela ogni volta alla presenza di un soggetto, ma che allo stesso tempo non può mostrarsi mai nella piena totalità delle sue espressioni possibili. Il concetto di “ideale” si assimila allora a quello di “realizzabile”: «la “realizzazione” (*Realisation*) significa infatti soltanto che esso – per quanto lo riguarda – possiede vivezza sensibile (*sinnliche Lebendigkeit*), ma non ha ricevuto il carattere di realtà.»¹⁰⁶ L'essere realizzabile dell'oggetto dipende chiaramente dal fruitore, poiché è attraverso esso che si attua, in un determinato modo, l'oggetto estetico.

L'opera d'arte è dunque questo “insieme di possibilità latenti” che solamente gli atti del

102 *Ivi*, p. 7

103 «In ogni sua analisi Conrad contrappone inizialmente un'ipotetica “descrizione ingenua (*naive Deskription*) all'analisi fenomenologica dei fatti estetici”, a quello che l'autore definisce come il “campo degli oggetti intenzionali estetici”» (G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, cit., p.47)

104 W. Conrad, op. cit., p. 8 Senza dubbio la definizione di “oggetto ideale” porta alla luce diversi interrogativi sulla teoria estetica di Conrad – come ha sottolineato anche Ingarden – ma non è certo questo il luogo per approfondire tali problemi. Ci limiteremo dunque ad evidenziare le caratteristiche fondamentali del pensiero dell'autore, cercando di metterne in luce i punti centrali e, nell'ottica del nostro percorso, i limiti.

105 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit., pp. 307-308

106 W. Conrad, op. cit, p. 65

soggetto possono portare alla luce. Con il pensiero di Conrad incontriamo per la prima volta un oggetto estetico che si costituisce come un «compito da eseguire»¹⁰⁷, un oggetto che, lontano dall'essere una realtà semplice e banale, racchiude delle “potenzialità”, segnandone una necessaria dipendenza dal soggetto. Sebbene vi siano richiami alla dimensione percettiva, si può dire che essa occupi solamente una parte marginale all'interno del pensiero dell'autore, quasi fosse un elemento necessario, ma di fatto collaterale. L'oggetto estetico non può, infatti, essere ridotto all'aspetto sensibile; al contrario, deve essere considerato nella propria complessità e stratificazione che necessita di essere indagata, senza essere ricondotto a un'oggettualità determinata e univoca.

Conrad, in conclusione, comincia a impostare un'analisi fenomenologica intorno all'oggetto estetico, risentendo molto di più del lato “oggettivistico” della fenomenologia, che non dei problemi di costruzione soggettiva. D'altro canto, questi interrogativi cominciavano ad affacciarsi nella teoria husserliana proprio in quegli anni, insieme alla definizione del *Leib* che aprirà la grande riflessione fenomenologica sulla dimensione più strettamente percettiva. Un'analisi che è ancora agli esordi e che il filosofo non coglie, se non in modo tangente; come sottolinea Dufrenne, «è questo il punto che Conrad non ha sottolineato: fare dell'oggetto estetico il limite ideale della percezione non significa escluderlo dal percepito», poiché anche se l'oggetto estetico «non si riduce nel percepito, è tuttavia nel percepito che [...]travalica il percepito.»¹⁰⁸

Sulla scia di Conrad, l'indagine intorno all'oggetto estetico occupa un ruolo centrale anche nel pensiero di un altro dei diretti allievi di Husserl, Roman Ingarden. All'inizio della riflessione dell'autore sull'oggetto estetico si pone lo scritto *Fenomenologia dell'opera letteraria* del 1931¹⁰⁹, in cui l'autore dedica grande spazio a un'analisi fenomenologica delle strutture che formano il racconto.

L'oggetto estetico viene qui concepito come «un sistema di potenzialità (in quanto oggettivamente date) che rimandano per la propria realizzazione all'intervento di un

107 G. Scaramuzza, *L'estetica fenomenologica*, op. cit., p. 347

108 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 308

109 La linea di pensiero e il metodo anche per Ingarden sono ispirati alle *Ricerche*. In primis, infatti, egli dichiara la propria distanza dalle teorie psicologistiche: «Noi abbiamo solo bisogno di assumere di fronte all'opera letteraria una posizione iniziale distinta per principio dalle tendenze psicologiche e psicologistiche finora predominanti; [...] Finché non si assume di fronte agli oggetti della ricerca l'atteggiamento di pura accettazione, diretto all'essenza della cosa, che è proprio del fenomenologo, si è sempre inclini a trascurare ciò che ha valore specificante per la cosa stessa per “ridurlo” a qualcos'altro di già noto.» (R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, (1931), Silva Editore, Milano, 1968 pp.19-20).

soggetto.»¹¹⁰ L'opera d'arte acquista, dunque, lo statuto ontologico di oggetto estetico solamente se concepita come “oggetto intenzionale”, che trova la sua irriducibile specificità solamente in connessione con particolari “atti” della coscienza soggettiva. La visione “statica” e stratificata¹¹¹ dell'oggetto estetico, un elemento comune sia al pensiero di Ingarden che di Conrad, è da attribuire alla costante adesione alle prime teorie husserliane e al rifiuto sostanziale dei contenuti delle sue opere successive¹¹². Infatti, a partire dai lavori successivi alle *Ricerche logiche*, secondo Ingarden e altri esponenti della prima estetica fenomenologica, Husserl avrebbe operato quella che successivamente venne definita una “svolta idealista”, la quale avrebbe trovato piena esplicitazione nel primo volume delle *Idee*.

Ne *La cognizione dell'opera d'arte letteraria*¹¹³ del 1937, che Ingarden stesso ha definito parte integrante della sua *Fenomenologia*, il punto di vista sembra mutato rispetto alle opere precedenti. Il filosofo affronta propriamente il processo di fruizione dell'opera d'arte, analizzandone le diverse parti messe in gioco; come nota Scaramuzza, Ingarden pone «il problema della costituzione dell'oggetto all'interno dell'esperienza estetica», che è «già presente nell'atteggiamento naturale, da essa (sulla base della sua tematizzazione) si procede all'indagine sulla costruzione dell'oggetto – attraverso le sue qualità – sulla sua valutazione, sul suo stato ontologico.»¹¹⁴ Le intenzioni del filosofo sono chiare sin dal

110 G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, cit., p. 66. Una concezione che sarà fondamentale anche per le opere successive del filosofo polacco e che lascerà un'eredità importante in Dufrenne.

111 «[...]l'opera letteraria è una formazione a più strati, il che adesso significa innanzitutto che il “materiale”, cui cui proprietà portano alla costruzione di caratteri estetici rilevanti, consta di più parti *eterogenee*, ossia di “strati”. [...] la pluralità di strati del “materiale” porta nell'opera letteraria ad una notevole *polifonia* di caratteri estetici [...]. In tal modo si perviene a sintesi interamente nuove, ed armonie e disarmonie nelle loro variazioni più diverse.» R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, (1931), Silva Editore, Milano, 1968 pp. 104-105

112 Il filosofo polacco dichiara apertamente il proprio disaccordo verso i «motivi trascendentali idealistici» che ravvisa nella filosofia di Husserl; egli al contrario orienta la propria indagine in senso ontologico, trattando l'opera letteraria sulla base del problema Idealismo-Realismo, dando rilievo alle operazioni soggettive, che si rivelano, in ultima istanza, origine dell'essenza delle formazioni logiche di cui l'opera è composta. E' infatti grazie alla dimensione soggettiva che i vari strati dell'opera letteraria emergono, nell'istante in cui il soggetto si relaziona con il testo ne scaturisce il vero e proprio oggetto estetico. Cfr. R. Ingarden, Introduzione a *Fenomenologia dell'opera letteraria*, (1931), Silva Editore, Milano, 1968

113 R. Ingarden, *O Poznawaniu Działa Literackiego*, Lwów, 1937, le cui pagine 121-156 sono state tradotte in inglese da Janina Makota, con la cooperazione del Professor Shia Moser dell'Università di Buffalo e pubblicate con il titolo di *Aesthetic experience and aesthetic object*, «Philosophy and Phenomenological Research», XXI (marzo 1961), pp. 289-313. Un testo conosciuto senza dubbio da Dufrenne, poiché ne troviamo un esplicito accenno nel breve saggio pubblicato nel 1976 *Peindre, toujours*, pubblicato nel secondo volume di *Esthétique et philosophie*: «quando noi vediamo la Venere di Milo, non dobbiamo, come suppone Ingarden, immaginare una donna intera.» (*Esthétique et philosophie*, Klincksieck, Paris, 1976, p. 208)

114E. Migliorini, *Critica oggetto e logica*, Il Fiorino, Firenze, 1968, p. 10

titolo che apre la riflessione sull'esperienza estetica: *Differenza tra una percezione cognitiva di un oggetto reale e l'esperienza di un oggetto estetico*. L'autore, prendendo come esempio la celeberrima Venere di Milo, si interroga sui motivi per cui il soggetto percipiente metta in atto *inconsapevolmente* un atteggiamento diverso di fronte all'opera; la statua, infatti, suggestiona *in qualche modo* il fruitore, pur essendo – provocatoriamente – un blocco di marmo a cui qualcuno ha dato una forma: «Non è solamente un pezzo di pietra di una particolare forma, che ci piace e verso il quale si indirizza il nostro entusiasmo? Il fatto che questo pezzo di pietra sia il lavoro di un artista non sembra alterare in nessun modo la sua realtà.»¹¹⁵

Pur non mutando nessuna qualità fisica nell'oggetto, lo spettatore lo percepisce diversamente, o meglio inizia a relazionarsi ad esso in una maniera differente rispetto all'atteggiamento quotidiano adottato verso gli oggetti comuni. Questa diversità di approccio è dovuta, dice l'autore, al fatto che l'oggetto obiettivo del nostro interesse non viene, di fatto, valutato come un oggetto comune, poiché l'opera in questione «non ci è data come un pezzo di marmo, bensì come la “Venere”, ossia come una donna o una dea»¹¹⁶, infatti: «l'oggetto di un'esperienza estetica *non è identico a nessun oggetto reale*, e solo alcuni oggetti reali, formati in un modo particolare, servono come *punto di partenza* e come base perché un oggetto estetico possa essere costruito, uno specifico atteggiamento assunto dal soggetto percipiente.»¹¹⁷

Il processo estetico non può allora essere letto in una direzione univoca. Il nucleo originario dell'esperienza non risiede né nell'opera, poiché essa è solamente il substrato materiale da cui è possibile che si generi il vero e proprio oggetto estetico, né in un soggetto generico che interroga la realtà; ma in una relazione specifica che si instaura tra i due poli, resa possibile da un soggetto specifico che coglie qualcosa di particolare in un oggetto. La qualità percepita innesca una reazione immediata: il fruitore inizia a guardare l'opera in un modo diverso, al punto che non può più esserne *indifferente*. Questo cambiamento (*change of attitude*), come abbiamo già detto, non è messo in atto volontariamente dal soggetto che percepisce. Egli non può sottrarsi dal guardare quell'oggetto in modo differente poiché si scatena in lui una particolare emozione derivata dalla qualità recepita nell'opera: «Questa qualità iniziale evoca in noi un'emozione

115 R. Ingarden, *Aesthetic experience and aesthetic object*, cit., p. 289

116 *Ivi*, p. 293

117 *Ivi*, p. 294

speciale che voglio chiamare *emozione preliminare*, poiché è solamente questa emozione che dà avvio al vero e proprio processo dell'esperienza estetica. Come ho già detto, questa qualità ci “colpisce”, essa ci si impone.»¹¹⁸ L'opera d'arte, almeno nella fase iniziale dell'atto estetico, riveste un ruolo *attivo*, rispetto a un soggetto che passivamente ne riceve l'impressione. Essa é protagonista assoluta, tanto da esercitare effettivamente delle operazioni nei confronti del fruitore¹¹⁹.

Allo stesso tempo, come conseguenza di questa emozione preliminare, avviene una “battuta d'arresto” (*check*) di quello che, con le parole di Husserl, possiamo definire atteggiamento naturale. Ingarden descrive questo stato come «una parziale *estinzione* o addirittura la completa *rimozione* della presente esperienza che concerne le cose e le faccende del mondo circostante». La realtà, ormai sbiadita, «si ritira per qualche motivo nell'ombra»¹²⁰, permettendo all'istante presente di trasformarsi in un *intero isolato*, sconnesso dal tempo. In questo parziale distacco dalla realtà, il soggetto subisce una messa tra parentesi che lo allontana dal mondo circostante e lo conduce ad un momento quasi estatico.¹²¹

La fase successiva dell'esperienza estetica prosegue dall'emozione preliminare al ritorno sul soggetto, che a questo punto, abbandonato il primo shock emotivo, ricerca un'*armonia* nell'opera da cui deriva un particolare valore: «la qualità che ci ha saziati in questo modo, diventa per noi un *valore* di tipo particolare – un valore che non si stima in un atto di giudizio privo di passione ma che è direttamente sentito.»¹²² Il valore non scaturisce allora

118 *Ivi*, p. 296

119 Ingarden pone l'opera d'arte come soggetto di determinate azioni quali “toccare”, “eccitare”, “stimolare” fino all'affermazione che «tale eccitamento si trasforma in una forma di innamoramento (di “eros”) per la qualità, che si impone su di noi.» *Ivi*, p. 297 Questa la prima - e forse più originale - fase, dell'esperienza estetica descritta dall'autore; interessante soprattutto per l'eco che potremmo riscontrare più avanti quando parleremo dell'opera d'arte concepita da Dufrenne come *quasi-soggetto* e della sfera emozionale che viene messa in gioco nella fruizione dell'oggetto estetico, di un'opera d'arte quella delle pagine della *Fenomenologia dell'esperienza estetica* che si “impone” anch'essa al soggetto, vi si presenta in modo perentorio.

120 *Ivi*, p. 297

121 Certamente questo arresto, pur richiamandosi per alcuni versi all'*epoché* husserliana, è lontano dall'essere un procedimento metodologico che vuole condurre il soggetto ad una chiarificazione della realtà. Il soggetto infatti «“accade” all'interno di un corso d'esperienza, “emerge” necessariamente, si identifica con una specie di scossa emotiva che devia l'orientamento, una specie di salto obbligatorio in un luogo da dove si può contemplare disinteressatamente il mondo delle qualità (“estheticamente”) senza che con questo il mondo reale svanisca.» E. Migliorini, op. cit., p. 13

122 R. Ingarden, *Aesthetic experience and aesthetic object*, cit., p. 301. Il soggetto mantiene quella stessa incapacità di esprimere in modo oggettivo il valore desunto dall'opera, proprio come all'esordio del processo estetico, non riusciva ad avere coscienza della qualità da cui era stato rapito «noi sentiamo solamente che ci ha attratto a sé, implorandoci di darle attenzione, di possederla in un contatto diretto e intuitivo.» *Ivi*, p. 296

da dati misurabili e valutabili attraverso un giudizio, ma da un puro sentire, in un certo senso, *inqualificabile*. Nell'esperienza estetica allora «non si cerca più una conoscenza adeguata della realtà»¹²³, ma si mette in atto un metodo completamente differente che non ha per mira una conoscenza chiara e definita, un metodo che «sarebbe fortemente improprio in ambito cognitivo, in un orizzonte d'indagine [...]», ma che «qui, nella percezione estetica, “calza alla perfezione.”»¹²⁴

Ingarden, che descrive a lungo i momenti di fruizione dell'opera d'arte, tralascia tuttavia il ruolo della percezione all'interno dell'esperienza; essa è senza dubbio presente, ma relegata tra le righe, solamente all'inizio dell'inizio. L'istante creativo dell'oggetto estetico, è infatti, un processo che si svolge a livello psichico,¹²⁵ che non coinvolge nessun compito percettivo:

«E' vero dunque che in casi simili a quelli descritti, noi *iniziamo* con la percezione di un oggetto reale. Ma la questione è, prima di tutto, se, quando partiamo da un oggetto reale, rimaniamo entro i suoi limiti mentre una percezione estetica sta prendendo posto in noi, e, in secondo luogo, se l'iniziare da un oggetto reale è indispensabile in ogni caso di percezione estetica.»¹²⁶

Ingarden sembra suggerire, non apertamente, che dopo l'avvento dell'emozione preliminare la percezione non sia più necessaria al conseguimento dell'esperienza estetica, proprio perché modificata da essa.¹²⁷ Al contrario, l'esperienza estetica pare svolgersi in un luogo altro, in cui la percezione e l'adesione all'oggetto non sono fondamentali, dove anzi «l'apparire è pienamente sufficiente»¹²⁸ per cogliere qualità e valori dell'opera d'arte.

123 E. Migliorini, op. cit., p. 11

124 R. Ingarden, *Aesthetic experience and aesthetic object*, cit., p. 293

125 Ingarden fa riferimento alla teoria dell'empatia di Lipps. Cfr. *Ivi*, p. 305

126 *Ivi*, p. 290

127 «Quindi, sotto l'influenza dell'emozione preliminare, la percezione, in mezzo ai dati fra ai quali vi era originariamente la qualità che aveva evocato l'emozione in questione, è essenzialmente modificata: a. la convinzione dell'esistenza della cosa percepita, la quale è normalmente inclusa in una percezione, è privata del proprio potere cogente (*binding*), è – per usare un'espressione di Husserl - “neutralizzata”; b. la qualità, che originariamente si era presentata come una proprietà di una cosa reale data nella percezione, diventa, per così dire, libera da questa struttura formale; essa rimane per un momento pura qualità, di solito per diventare nella fase successiva del processo dell'esperienza estetica *un centro di cristallizzazione* per un nuovo oggetto: *un oggetto estetico.*» *Ivi*, p. 300

128 E. Migliorini, op. cit., p. 14

1.5. Opera d'arte ed esperienza estetica nella Francia del '900: Bayer e Souriau

L'indagine sull'opera d'arte e sulla sua fruizione occupa un ruolo fondamentale nelle teorie estetiche della Francia del Novecento. In questo panorama variopinto, ricco di diverse correnti, l'esperienza estetica emerge a partire dall'inizio del secolo nel pensiero di molti filosofi, come scrive Formaggio, «quasi ad offrire, contro le astrazioni eccessivamente indurite o metafisiceggianti, le tentazioni viventi e materiali per un auspicabile ritorno alle “cose stesse”, al farsi ed ai fatti esperienziali e fenomenici dei mondi sensibili e dell'arte.»¹²⁹

Pur tenendo conto delle profonde diversità, si cela nel pensiero di molti autori quella che si può definire un'istanza fenomenologica - non certamente nel senso radicale del termine, ma in un'accezione ampia - che comprende uno stile d'indagine analogo o almeno tratti affini al metodo husserliano: «la ricerca genetica e costruttiva, l'impostazione descrittiva, concreta e operativa, la messa fra parentesi dei vaghi soggettivismi romantici, il costante rapporto intenzionale che viene instaurato fra il soggetto (creatore o ricettore) e l'oggetto estetico, l'esigenza stessa di costruire una rigorosa metodologia». Un'estetica che, forse in modo poco consapevole, abbraccia un orientamento fortemente fenomenologico e che, pur non avendo ancora perfettamente chiari il proprio oggetto e le determinazioni metodologiche, tende costantemente verso di esse.¹³⁰

Raymond Bayer, allievo di V. Bach e maestro di Dufrenne, elabora una teoria dell'esperienza estetica incentrata sulla nozione di risonanza ritmica. In un orizzonte artistico in cui l'approccio cognitivo sembra essere messo fuori gioco, il concetto di *ritmo* risponde all'esigenza di ricomprendere in modo nuovo la relazione tra soggetto e creazione artistica. Esso viene definito dall'autore come «l'elemento, concreto e percepibile, che li fonda e li spiega: dal lato dell'oggetto la ritmica costituisce i regimi, le strutture e gli aspetti mentre dal lato soggettivo organizza in disciplina l'ondeggiante vita emotiva.»¹³¹

L'opera d'arte è descritta da Bayer come un complesso insieme di regimi e di aspetti, compito dell'estetica individuare e raggruppare, mentre il soggetto *aderisce* all'oggetto artistico, intimo volto della sua struttura percepita. Convivono dunque nella teoria del

129 D. Formaggio, intr. a E. Franzini, *L'estetica francese del '900 – Analisi e teorie*, cit., p. 12

130 E. Franzini, *L'estetica francese del '900 – Analisi e teorie*, Cit., pp. 22-23

131 *Ivi*, p. 253

filosofo un nucleo oggettivo e uno soggettivo, che si fondono attraverso il ritmo all'origine del processo esperienziale: «voi *vedete* questa ritmica nell'arte ricadere nell'universo dei regimi visibili, in forme, in strutture; voi lo *sentite* nel mondo intimo mantenere delle pause e una disciplina»¹³².

La qualità, colta nell'incontro fra il fruitore e l'opera, è una qualità sensibile indipendente dal soggetto, che nasce da determinate strutture insite nell'oggetto. La “forma” oggettiva è dunque considerata dal filosofo come l'unico aspetto propriamente universale del giudizio estetico, punto di partenza ma allo stesso tempo *limite comune* di tutti i nostri possibili giudizi. Poiché la struttura dell'oggetto è sensibile e nota, dal momento fruitivo è possibile cogliere il modo peculiare con cui ogni soggetto si relaziona all'opera. Attraverso la risonanza ritmica emerge infatti una qualità del soggetto, poiché egli si scopre nella “forma” che acquista di fronte all'opera: «il mio giudizio non giudica l'opera ma mi giudica [...]»¹³³.

L'oggetto estetico in sé, che Bayer non distingue mai chiaramente dall'opera d'arte,¹³⁴ mantiene uno statuto ambiguo. Si instaura con il soggetto uno stretto legame tanto da generare qualcosa di inedito dalla loro comunione, nell'accadere dell'esperienza: «Bisogna cogliere l'oggetto estetico come uno strano composto di Io e cosa, il cui insieme potrebbe apparire, in primo luogo e per natura, inseparabile.»¹³⁵

Il processo esperienziale culmina infine nella sensibilità e con essa il sentimento che scaturiscono dalla corrispondenza tra i vari equilibri strutturali di soggetto e oggetto, diventando criterio e misura dell'opera, ormai ridotta a “ritmica dell'emozione”. Ciò che risulta dall'incontro tra il fruitore e l'opera non è dunque qualcosa di quantificabile, ma solamente “sentibile”. In un certo senso, come ha poi affermato Dufrenne, la sensibilità arriva a sostituirsi al giudizio, in una maniera non certamente tradizionale, per cui esso si risolve nel «coglimento [...] di una “risonanza ritmata” che media i rapporti tra l'io e l'oggetto»¹³⁶. L'opera si rivela quindi un oggetto espressivo in grado di aprire un mondo autonomo e irriducibile alla conoscenza razionale.

L'obbiettivo dell'indagine de *L'esthétique de la grâce* è tuttavia la sistematizzazione,

132 R. Bayer, *Essence du rythme*, in «Revue d'esthétique», ottobre-dicembre, 1953, p.370

133 R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, Collin, 1956, p. 8

134 Bayer non distinguerà mai a livello teorico dall'opera d'arte, come ricorda Franzini. Cfr. *L'estetica francese del '900*, cit., p. 260

135 R. Bayer, R. Bayer, *Essence du rythme*, cit., p. 370

136 Si fa qui riferimento a M. Dufrenne, *La “sensibilité génératrice”*, in «Revue d'esthétique», n. 2, 1960, p. 216. Il saggio è stato pubblicato in M. Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*, t.1, Paris, Klincksieck, 1967.

tramite l'esperienza estetica, delle opere in categorie,¹³⁷ affinché si costituisca una conoscenza oggettiva della realtà sensibile dell'opera, un sapere estetico ben preciso, ravvisabile all'interno dell'opera d'arte, «un equilibrio di struttura che lo condiziona e lo definisce.»¹³⁸ D'altro canto, Bayer compie l'importante tentativo di determinare in via teorica i procedimenti esperienziali soggettivi, attraverso la descrizione e la costruzione di orizzonti di senso che l'opera stessa apre al soggetto. Ma pur avendo compreso il ruolo fondamentale del soggetto nell'instaurazione del valore estetico e del sentimento, il filosofo non ha tuttavia saputo porre in relazione «i vari atti intuitivi-percettivi, memorativi e immaginativi, che nella loro sintesi progettuale costituiscono l'«ontologia regionale» del sentimento estetico»¹³⁹.

Etienne Souriau, che insieme a Bayer e a Lalo ha fondato e diretto la *Revue d'Esthétique*, ha compiuto un'ampia riflessione sulle tematiche propriamente estetologiche nelle opere *L'avenir de l'esthétique* del 1929 e *La correspondance des arts* del 1947.

L'oggetto estetico occupa un ruolo importante soprattutto nelle prime teorie del filosofo, nelle quali pone attenzione sulla formazione e sullo statuto dell'opera, che viene considerata come esempio paradigmatico del modo in cui l'Essere si concretizza nel mondo circostante.¹⁴⁰

La creazione dell'opera d'arte avviene tramite un processo d'instaurazione, ossia un procedimento che mira alla promozione di una forma, da cui l'artista sembra sedotto: non è egli che propriamente crea, ma è la forma che si libera dall'incontro con lui.¹⁴¹ Ciò che l'autore teorizza è un'epifania morfologica dell'Essere che avviene attraverso l'arte: la forma attende solamente d'essere portata a compimento dalla presenza e il soggetto, con il proprio bagaglio esperienziale, va verso l'opera ancora da fare. In altre parole, accade una «nascita simultanea dell'oggetto cosmicamente appreso e del soggetto che riflette sulla sua propria esperienza, ovvero dell'opera che viene costruita e del movimento dell'artista verso

137 In particolare, la grazia è la più alta delle categorie dedotte dalle strutture, è definita come «il segno estetico di un'economia definita, un equilibrio tipico dell'opera.» R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, I, Paris, Alcan, 1934, p. 327

138 E. Franzini, *L'estetica francese del '900 – Analisi e teorie*, Unicopli, Milano, 1984, p. 248

139 *Ibidem*

140 Cfr. L. de Vitry Manbrey, *La pensée cosmologique d'E. Souriau*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 20

141 «Noi crediamo che il suo atteggiamento davanti alle forme del mondo non sia di gioirne ma al contrario di scrutarle avidamente e attivamente per prenderne conoscenza.» E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Paris, P.U.F., 1929, p. 53

di essa»¹⁴². L'oggetto estetico d'altra parte viene concepito come l'unione di forma e materia, principi complementari e reciprocamente imprescindibili:

«Così la forma cerca la materia e la materia cerca la forma, l'una senza l'altra non sono che un essere incompleto, oscuro, privo di pienezza. Che l'una colga l'altra, se ne riempia e sia fermamente finalizzata, la modelli la sostenga, solo ciò conta. E questo è *l'istante che è*. Non consiste forse la vita stessa nel ricercare senza sosta la materia da cogliere della nostra forma, e così trovare, costruire, scegliere la nostra storia nel mondo sensibile?»¹⁴³

La forma è dunque essenza stessa dell'oggetto che si attualizza nella percezione, ossia «l'insieme delle determinazioni del percepito»¹⁴⁴, nella misura in cui la materia è base costitutiva su cui si edifica ogni oggettualità nel suo essere “cosa corporea”. Vi è però un elemento di mediazione, lo spirito che «non rimane ai margini finché la forma ricerca la materia e la materia la forma [...]». Esso diventa elemento fondamentale per l'azione instaurativa, poiché la forma vi deve passare «per cogliervi la propria materia, questa materia che essa afferra anche virtualmente là dove è oggetto.»¹⁴⁵

Al contrario di ciò che si potrebbe pensare, il processo descritto da Souriau è radicalmente sensibile: «C'è per ogni opera d'arte uno statuto esistenziale che è quello del fenomeno, e specialmente dell'apparizione dei sensi. Non ci sono né pitture invisibili né statue impalpabili, né poemi inafferrabili.»¹⁴⁶ L'instaurazione è un evento che passa dalle mani, dall'occhio, dall'orecchio, dalla totalità dei sensi. Si tratta allora di portare alla luce un'esperienza originaria attraverso un lavoro instaurativo, che producendo un'opera, manifesta l'essere e lo rende ontologicamente presente e esperibile. La percezione del mondo circostante è il punto di partenza, da cui la forma si rivela come significato reale e concreto, infatti «è nel mondo sensibile che noi troveremo le forme; in quanto è là che esse sono in atto.»¹⁴⁷

La sensibilità ricopre dunque un ruolo centrale nell'estetica di Souriau, poiché rappresenta sia lo strato superficiale e “alla mano” della realtà, ma allo stesso costituisce l'unica via d'accesso attraverso la quale è possibile conoscere l'incarnazione - direbbe Merleau-Ponty - dell'essere. La rilevanza gnoseologica della percezione e con essa il ritorno ai “fatti”, esigenza primaria della sua filosofia, può certamente avvicinare il pensiero del filosofo al

142 E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 294

143 E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, p. 393, tr. it. in M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: testi e teorie*, Mondadori, Milano, 1997, p. 163

144 E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 296

145 E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, p. 393, tr. it., cit., pp. 162 -163

146 E. Souriau, *La corrispondenza delle arti: elementi di estetica comparata*, trad. it. a c. di R. Milani, Alinea, 1988, p. 123

147 E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, p. 393, tr. it., cit., p. 163

contesto fenomenologico, poiché, pur concentrando la propria riflessione sulla nozione di Essere, Souriau pone l'accento non su un carattere metafisico di tale concetto, «ma sui volti in cui esso si manifesta, sulle forme con cui si radica del reale e nel pensiero empirico, sui giudizi cui la sua presenza dà luogo».¹⁴⁸

148 E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 301

Elementi preliminari alla teoria dell'esperienza estetica

Queste brevi pagine hanno delineato un possibile percorso del concetto di esperienza e unitamente hanno introdotto il pensiero di quei filosofi che hanno rappresentato dei punti fondamentali nello sviluppo dell'idea di esperienza estetica.

Come abbiamo visto abbiamo cercare di seguire un percorso non è semplice. Possiamo dire in modo chiaro che l'esperienza estetica, come esperienza percettiva dello spettatore all'interno del pensiero fenomenologico viene affrontata in modo compiuto per la prima volta da Mikel Dufrenne. Abbiamo dunque cercato di far emergere più che un discorso coerente, l'impossibilità di far emergere un concetto univoco di esperienza estetica: troppe le varianti, troppi i vocaboli e infine troppi i metodi. Si possono rintracciare nella storia della filosofia analisi degli atteggiamenti estetici contemplativi o, come per gli esiti più recenti della estetica fenomenologica, l'analisi delle strutture dell'oggetto estetico. Tuttavia l'esperienza estetica così come la definisce Dufrenne è effettivamente qualcosa di nuovo, che non può essere paragonato in modo esaustivo con nessuna delle teorie artistiche antecedenti, se ve ne sono, che vogliono spiegare il rapporto fruitivo tra soggetto e opera come un rapporto sensibile.

Il primo elemento per comprendere la teoria dufrenniana è senza dubbio capire quale sia il suo reale legame con la fenomenologia, dal momento che una delle prime opere, pubblicata nel 1953, si intitola appunto *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Sicuramente, almeno agli esordi della propria carriera filosofica, quindi negli anni '40 e all'inizio degli anni '50, la fenomenologia a cui l'autore fa riferimento è senz'altro la fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty¹. La *Fenomenologia della percezione* del '45 rappresenta la base teorica dalla quale l'autore si riferisce continuamente, e l'opera verso la

¹ «Si vedrà che non seguiremo Husserl obbligatoriamente alla lettera. Noi intendiamo la fenomenologia nell'accezione in cui Sartre e Merleau-Ponty l'hanno diffusa questo termine in Francia: descrizione che mira a un'essenza, essa stessa definita come significazione immanente al fenomeno e data con lui. L'essenza è da scoprire ma attraverso uno sviluppo e non con un salto dal conosciuto all'ignoto.» M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses Universitaire de France, Paris, 1953, p. 4

quale contrae il suo debito maggiore.

Dietro l'interesse di Dufrenne per l'opera di Merleau-Ponty vi è certamente la filosofia stessa dell'autore; ma non si può non tenere in considerazione l'importanza che ha rappresentato il filosofo nella diffusione – attraverso la propria interpretazione – in Francia del pensiero di Husserl per un'intera generazione di filosofi. Come ricorda infatti anche Paul Ricoeur nella sua autobiografia, Husserl in Francia negli anni precedenti alla guerra era conosciuto in modo frammentario e selettivo². Consideriamo infatti che il primo volume di *Idee* trova la sua prima traduzione in francese solo nel 1950 per mano appunto di Ricoeur, il quale racconta che iniziò a leggere la traduzione in inglese dieci anni prima e solamente dopo, poco prima della guerra, iniziò a studiare il tedesco per un approccio diretto al testo. Interessante notare che siano proprio gli anni di prigionia insieme a Dufrenne, quelli in cui Ricoeur inizia a tradurre il primo volume in francese, probabilmente dando l'occasione al filosofo di conoscere in modo diretto gli scritti husserliani. Si può dunque comprendere quanto l'opera del '45 di Merleau-Ponty risulti ancora più fondamentale per lo sviluppo del pensiero fenomenologico in Francia, costituendo la principale fonte indiretta degli sviluppi successivi della filosofia husserliana, soprattutto se si pensa al secondo volume di *Idee*, dove viene compiuta l'analisi del corpo proprio. Una scuola forse inconsapevole quella di Merleau-Ponty, il quale, rielaborando in modo spesso autonomo il pensiero di Husserl, ha dato esiti via via sempre più distanti dalla fenomenologia e, in un certo senso, sempre più distorti.

Questo breve quadro storico ci aiuta a comprendere i termini entro i quali Dufrenne, quando scrive la sua *Phénoménologie*, conosca davvero il pensiero di Husserl. La differenza tra le prime opere e quelle successive è infatti radicale rispetto alla fenomenologia in senso husserliano: le prime sono caratterizzate da riferimenti sporadici, quasi mai argomentati con citazioni dirette; successivamente invece, si deduce una più precisa conoscenza dei testi a partire già da *La notion d'a priori*. In sintesi, vorremo evidenziare quanto la *Phénoménologie* risenta in maggior misura dell'influenza merleau-pontyana nei termini di una fenomenologia della percezione e come successivamente rimanga un punto di riferimento ma corroborato e a volte ricompreso da una lettura più diretta dei testi husserliani.

2 Crf. P. Ricoeur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaka Book, Milano, 1998.

Dufrenne si pone dunque nella direzione inaugurata da Merleau-Ponty,³ facendo della percezione l'elemento cardinale della propria teoria. Parlare di esperienza significa prima di tutto comprendere il rapporto soggetto-oggetto in un orizzonte sensibile. La questione della fruizione dell'opera viene infatti affrontata all'interno del campo percettivo, nell'intenzione di superare una volta per tutte quello che l'autore definisce il "dilemma" a cui l'opposizione soggetto-oggetto ha storicamente condotto. La sensibilità si pone sin da subito come un terreno di unione, concetto che come vedremo rimarrà un punto fermo del pensiero di Dufrenne, man mano rielaborato e approfondito, ma che a partire dalla *Phénoménologie* viene posto come terreno primo e fondamentale. La filosofia è allora considerata dall'autore come una ricerca volta a «prendere coscienza della situazione dell'uomo nel mondo. Nulla è nascosto: il mondo è là, l'uomo è nel mondo.»⁴ La datità del mondo non è dunque messa in discussione, così come afferma il pensiero husserliano, ma ricompresa alla luce di un nuovo rapporto più immediato tra soggetto e oggetto.

Ciò che invece è messo in discussione è il metodo stesso della fenomenologia, che agli occhi di Dufrenne risulta, come spesso scrive, una dottrina idealista. Non è infatti possibile, secondo il filosofo, accettare alcun tipo di riduzione della soggettività. Il piano di indagine non è quello di una coscienza mondata, ma del soggetto percipiente; per questo Dufrenne afferma che la riduzione non è applicabile, ma al contrario essa è costretta a subire uno «scacco»⁵. Attraverso questa espressione l'autore riafferma ancora più l'impossibilità di rompere i fili intenzionali che legano al mondo il soggetto, il quale ritrova nella sfera percettiva, la propria dimensione originale:

«[...] il mondo è sempre già là, non a causa mia, ma per me, e io esisto solamente rimanendo sempre in presa su di esso, sorretto da una familiarità nativa. Questo accordo originale dell'uomo e del mondo, si manifesta al meglio nella percezione. Essa è primaria rispetto sia al percepito che al percipiente: *esse est perceptio*. La percezione è questo cominciamento radicale, il fondo sul quale si stagliano tutti gli atti: fantasticherie, ricordi, o giudizi.»⁶

3 «Mi si permetterà di aggiungere che l'estetica di Mikel Dufrenne mira a prolungare quella di Merleau-Ponty», scrive l'autore stesso nel capitolo dedicato all'estetica francese del XX secolo del *Trattato di estetica*, opera scritta nel 1981 insieme al collega e amico Dino Formaggio. (M. Dufrenne, D. Formaggio, *Trattato di Estetica*, Mondadori, Milano, 1981, p. 407)

4 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 5

5 «la riduzione non culmina più nella scoperta di una coscienza costituente, ma nella scoperta della propria impossibilità; sforzarsi di sospendere la tesi del mondo, di rinunciare all'inclinazione naturale e al suo realismo spontaneo è sperimentare che non si può farlo, che nessuno può astrarsi dal mondo in qui è, e che il rapporto col mondo, quale lo vive in modo irriflesso la percezione, è sempre già dato; e l'intenzionalità è quel progetto sempre ripreso attraverso il quale la coscienza concorda con l'oggetto prima di qualsiasi riflessione.» M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 310

6 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., pp. 211-212

Su questo terreno percettivo si innestano gli esiti dell'ultima estetica fenomenologica. L'autore fa comprendere in diverse pagine l'ampia conoscenza delle teorie di Ingarden e Conrad, benché le consideri fortemente insufficienti: una teoria fenomenologica dell'esperienza estetica non deve essere volta, secondo l'autore, a definire lo statuto dell'opera artistica – parte necessaria ma né conclusiva né esaustiva. Queste dottrine non risultano inadeguate a comprendere la relazione tra oggetto estetico e spettatore poiché si fermano all'aspetto costitutivo dell'opera, senza entrare in merito alla visione che di essa ha il soggetto: sono dottrine che «pur esaminando l'oggetto estetico, evitano la difficoltà rifiutandogli l'essere intellettualmente equivoco di oggetto percepito»⁷.

Anche l'estetica francese del Novecento costituisce un contesto imprescindibile per l'autore che non manca mai di confrontare il proprio pensiero con le teorie estetiche coeve. Si incontrano infatti all'interno dell'opera numerosi riferimenti, oltre a Souriau e Bayer, anche alle teorie di Alain, maestro di un'intera generazione di filosofi, «venerando e fecondo» come lo definisce Dino Formaggio, «capace di riscoprire i significati più autentici dell'arte nel corpo vivente dell'esperienza»⁸. Allo stesso modo l'autore si pone sempre all'interno di un vivo confronto con il pensiero di Jean-Paul Sartre, soprattutto, come vedremo in seguito, riguardo alla questione dell'immaginazione e al suo specifico ruolo nei procedimenti percettivi.

Prima di entrare nel vivo delle questioni della *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, vogliamo porre l'attenzione su di un'altra presenza importante nella formazione dufrenniana: Karl Jaspers. Lo studio del pensiero del filosofo e psichiatra tedesco ha occupato i lunghi anni di guerra trascorsi insieme all'amico e collega Paul Ricoeur, con il quale Dufrenne viene fatto prigioniero⁹. Da quest'esperienza viene pubblicata nel 1947 un'opera a quattro mani: *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, che come afferma lo stesso pensatore tedesco nella prefazione, non rappresenta solamente il proprio pensiero,

7 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit. p. 286

8 D. Formaggio, *L'idea di artisticità: dalla morte dell'arte al ricominciamento dell'estetica filosofica*, Milano, Ceschina, 1962, p. 266

9 Paul Ricoeur dà testimonianza della vita di reclusione durante la guerra e delle attività culturali messa in opera in *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle* (Esprit-Seuil, 1995. Traduzione it. a c. di D. Iannotta, Jaka Book, Milano, 1998.), nella quale il filosofo francese ricorda la vita e l'incredibile pervicacia di quegli anni: «La prigionia, trascorsa in differenti campi della Pomerania, fu l'occasione per una esperienza umana straordinaria: vita quotidiana, interminabilmente condivisa con migliaia di uomini, coltivazione di intense amicizie, ritmo regolare di insegnamento improvvisato. Lettura ininterrotta dei libri disponibili nel campo. Fu così che condivisi con Mikel Dufrenne la letteratura dell'opera allora pubblicata di Karl Jaspers, principalmente i tre tomi della sua *Philosophie* (1932)» P. Ricoeur, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, cit., pp. 30-31.

bensi anche la stessa filosofia dei due autori. Benché l'autore della *Fenomenologia* non citi Jaspers direttamente, vedremo quanto in realtà risenta dell'esistenzialismo jaspersiano tra le pagine dell'opera.

Avere a che fare con il pensiero di Dufrenne, non è una questione semplice. L'autore non si accosta mai completamente nell'arco della sua intera opera filosofica a una dottrina precisa: quello di Dufrenne è un pensiero stratificato e complesso che risente di una formazione tutt'altro che univoca, che spazia dai temi antropologici a quelli più propriamente filosofici ed estetici. Non bisogna infatti dimenticare che negli anni immediatamente successivi alla guerra - dal '47 al '55 - Dufrenne diviene assistente di sociologia alla Sorbona e inoltre fu chiamato a sostituire Raymond Bayer in alcuni corsi d'estetica di quegli anni. Non si vuole qui sminuire l'importanza che il pensiero merleau-pontyano, o fenomenologico in senso ampio, ha assunto nella filosofia di Dufrenne, ma certamente non si può ridurre a questo. Le teorie dell'estetica francese coeva, quelle di Bayer e Souriau delle quali abbiamo brevemente parlato, ma anche di Bachelard per esempio, rappresentano un contesto dal quale non bisogna prescindere, benché la maggior parte delle opere in questione si riferiscano ad aspetti costitutivi e formativi dell'opera. L'autore non può che porsi infatti in modo critico verso queste teorie, benché, come vedremo più avanti, alcuni elementi delle teorie coeve rientrino quasi distrattamente nella teoria dufrenniana.

Senza mettere da parte dunque queste estetiche, è tuttavia necessario un nuovo ricominciamento secondo Dufrenne che, alla luce di una ritrovata dimensione sensibile e quindi secondo quella fenomenologia, affermi come quel particolare oggetto che è l'opera d'arte sia allo stesso modo un "oggetto per me", nonostante sia «il risultato di un'attività instauratrice, come dice E. Souriau» o «di un'operazione, come dice Bayer».¹⁰

Esamineremo ora come si costituisce la *Fenomenologia* di Dufrenne e come il concetto di esperienza estetica si ponga come il tentativo di riportare l'Estetica alla sua "originale" dimensione sensibile. Un obiettivo questo che può passare solamente da una ritrovata dimensione estetica della soggettività, il recupero della quale, come scrive Scaramuzza, «non vale solamente come indicazione di un campo d'indagine, ma come proposta di uno

¹⁰ «[L'oggetto estetico] è anche una cosa, il risultato di un'attività instauratrice, come dice E. Souriau di cui l'opera filosofica ed estetica si concentra interamente sulla meditazione di questa attività – di un'operazione, come dice Bayer, che non descrive gli "effetti" estetici registrati dalla percezione se non per cercarne la "tipicità" e per svelarne la "struttura". Diremo dunque che l'oggetto è l'opera stessa, l'opera in quanto prodotto di un fare, soggetta ad un'analisi oggettiva. Ma è necessario aggiungere subito: esso è l'opera nel momento in cui è percepita esteticamente.» M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 314

stile di ricerca non dogmatico, refrattario a ogni chiusura sistematica e a ogni velleità obiettivistica.»¹¹

2.1 Relazione soggetto e oggetto

La *Fenomenologia dell'esperienza estetica* viene presentata nel 1953 come tesi di dottorato dell'autore insieme alla *Personnalité de base*. Il filo rosso che lega entrambe le opere, la prima dedicata all'analisi dell'opera d'arte e alla sua fruizione e la seconda alla sociologia americana, è, come l'autore stesso afferma, la problematica del rapporto tra soggetto e oggetto¹².

Si può infatti ben comprendere quanto la dicotomia tra uomo e mondo faccia inevitabilmente parte delle problematiche di una filosofia che si pone su di un piano percettivo, anzi ne rappresenti il punto di partenza obbligato. La mancata conciliazione tra quest'ultimo e la coscienza, che sembra in linea di principio sancire un allontanamento del soggetto dal campo sensibile, è il grande rimprovero che Dufrenne muove alla teoria husserliana, nella quale la percezione risulta, scrive l'autore, una «spina nella carne di quell'idealismo.»¹³

Il soggetto di cui parla l'autore è definito allora innanzitutto dal suo essere percettivo: il *Leib*, quel *soggetto incarnato*, già protagonista delle riflessioni della *Fenomenologia della percezione*. È attraverso il corpo che il soggetto è in presa con l'oggetto ed è in grado di instaurare con il mondo un rapporto privilegiato e qualitativamente diverso rispetto agli altri oggetti: il soggetto infatti, come scrive il filosofo, «porta il mondo in lui come il mondo lo porta, egli conosce il mondo nell'atto per il quale egli è corpo, così come il mondo si conosce in lui.»¹⁴

11 G. Scaramuzza, *L'estetica fenomenologica*, cit., p. 359

12 Un contributo significativo per iniziare a comprendere la teoria che in essa vi si sviluppa sono gli atti della discussione di tesi pubblicati nella *Revue de métaphysique et de morale* dello stesso anno: «Dufrenne comincia affermando che l'idea della reciprocità del soggetto e dell'oggetto, posta al centro della sua tesi secondaria, rappresenta allo stesso modo il filo conduttore della sua tesi principale» in *Revue de métaphysique et de morale*, 1953, pp. 432-436

13 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 309

14 M. Dufrenne, *Intentionnalité et esthétique*, in *Esthétique et Philosophie*, tome I, Éditions Klincksieck, Paris, 1976, p. 59. Originariamente pubblicato in *Revue philosophique*, P.U.F., Paris, 1954, 1-3. Il linguaggio a volte metaforico e poetico del filosofo (che in sede di discussione gli vale una nota di demerito da parte di V. Jankélévitch) non è un vago espediente per sorvolare sulla descrizione del

Allo stesso tempo è però chiaro che questa originale immediatezza di soggetto e oggetto sul piano sensibile è resa possibile solamente alla luce di una coscienza che ne prenda atto. Se infatti vi è un'«intesa preventiva» tra senziente e sentito, vi è ad ogni modo quella che l'autore definisce una “distanza ineliminabile”, che non deve essere considerata *ex negativo* come una mancanza di adesione alle cose, ma al contrario come primordiale presa sul mondo. La dimensione coscienziale è dunque ben presente nel pensiero del filosofo, essa è quella distanza che «deve essere scavata perché vi sia la luce e perché le cose appaiano, essa non è nulla, ma questo nulla è tutto: è la soggettività stessa.»¹⁵

Il pericolo di un nuovo dualismo è scongiurato da una soggettività che si definisce sia come un io percettivo che è corpo proprio, sia come coscienza in atto. Il diretto essere al mondo dell'uomo non è dunque pregiudicato ma è tutt'uno con l'essere in situazione di una coscienza vigile, condizione di possibilità perché vi sia un oggetto per me. Essa non può costitutivamente far a meno di instaurare con la realtà un rapporto di alterità: «la coscienza in quanto coscienza individuale di un soggetto, capace di attenzione, di conoscenza e di atteggiamenti diversi, sorge nel mondo, retta da un'individualità, e si oppone a quell'oggetto; è qui che il trascendentale sfocia nell'antropologico, e la fenomenologia diviene una psicologia senza psicologismo.»¹⁶

Gli sviluppi successivi del pensiero dufrenniano si possono intuire già da queste poche parole: “il trascendentale sfocia nell'antropologico”. Come per Merleau-Ponty, l'obiettivo è quello di ricondurre il pensiero fenomenologico all'interno di un orizzonte percettivo, ma non solo. Dufrenne va oltre il soggetto sensibile meramente inteso e parla di un soggetto come uomo, caratteristica permanente del pensiero dell'autore e sul quale spesso puntualizza. La filosofia è infatti in primo luogo una filosofia che si preoccupa dell'uomo¹⁷. Non è il momento ora di approfondire questa nozione, e non sappiamo nemmeno se questo studio ci darà modo di farlo nelle pagine successive, ci basti per ora tenere a mente anche

rapporto che lega l'uomo e il proprio mondo; al contrario, attraverso questo linguaggio, che a volte «passa furtivamente dal senso figurato al senso proprio», si manifesta tutta la difficoltà di definire ed esprimere quel rapporto precoscienziale in linea di principio impronunciabile.

15 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 12

16 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 20

17 Cfr. M. Dufrenne, *Pour l'homme*, *Éditions du seuil*, Paris, 1968, p. 9 In quest'opera Dufrenne, criticando la filosofia di Foucault, auspica una ad una filosofia al cui centro vi sia sempre l'uomo: «Se la filosofia è capace di stupirsi, è l'uomo in sé che si stupisce, prima di questo è l'uomo che è capace di stupore. È per questo motivo che non è possibile che la filosofia non incontri l'uomo: come suo oggetto per eccellenza, il solo oggetto che non è un oggetto, e che per ciò giustifichi il suo lavoro di Sisifo, l'oggetto sul quale la meditazione deve essere sempre ricominciata, perché con lui tutto comincia e nulla è certo.» *Ivi*, p. 119

questa sfaccettatura della concezione di “soggetto”, un soggetto che lontano dall'essere depurato dalla realtà che lo circonda è fortemente legato ad essa, molto di più del soggetto percettivo tout court, esso è individuo radicato nella realtà e partecipa del senso che essa reca con sé.

Non sorprende allora come Dufrenne utilizzi un'altro dei concetti chiave della teoria husserliana, ancora una volta parafrasato e “mondizzato”: il filosofo parla infatti di un «patto di intenzionalità vitale» tra soggetto e oggetto, inteso però come «quel progetto, sempre ripreso, attraverso il quale la coscienza concorda con l'oggetto prima di qualsiasi riflessione.»¹⁸ In altre parole, la coscienza trova la propria realizzazione all'interno di un mondo già dato, con il quale ha un rapporto antecedente ad ogni considerazione di carattere concettuale. La nozione di intenzionalità viene dunque spogliata del proprio significato originale: la relazione tra soggetto e oggetto può essere spiegata tramite il legame intenzionale, ma per essere colta all'origine è necessario superare il legame intenzionale in senso verticale, riscoprendo e ritornando una dimensione – quella sensibile – che precede l’“avere coscienza di”, dove soggetto e oggetto sono in un intreccio ancora indefinito:

«la stessa riflessione che scopre la relazione tra noema e noesi scopre anche che quella relazione è già in atto al di qua della coscienza, la quale certamente fonda, ma è anche fondata, e donatrice di senso a condizione che esista un fatto. “Siamo nel mondo” significa che la coscienza è principio di un mondo, e che ogni oggetto si rivela e si articola a seconda dell'atteggiamento che essa adotta e nell'esperienza che essa ne fa, ma significa anche che quella coscienza si desta in un mondo predisposto [...].»¹⁹

La soggettività non è dunque costitutrice di una realtà, è in essa come condizione di possibilità di un sapere il cui oggetto è «già là», sensibilmente presente e non solo vuoto correlato. Dufrenne non mette in atto dunque una sterile dicotomia, ma al contrario, a partire da questo rapporto complesso, fa emergere la necessità di «concepire tra soggetto e oggetto una relazione per cui l'uno sia soltanto attraverso l'altro», in cui la percezione svolge un ruolo fondamentale e sia «espressione di questo legame allacciato».²⁰

Il percorso che viene proposto è cerca di ritrovare quella comune appartenenza, di cui solamente il lume della coscienza può farsi carico, nonostante sia esso stesso causa di questa spontanea separazione. Soggetto e oggetto, uomo e mondo sono infatti «della

18 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 310

19 *Ivi*, p. 20

20 *Ivi*, p. 310

medesima razza»²¹. Questo rapporto è concepito in termini di coappartenenza, piuttosto che di correlazione, termini che ancora una volta ci riportano a Merleau-Ponty. Dufrenne fa riferimento a quell'essere carnale, nel quale, come scrive Carbone, «soggetto e oggetto non sono ancora costituiti e la percezione *si* compie quindi nell'indistinzione di percepire ed essere percepiti, nell'indifferenza di attività e passività, nella reversibilità fra vedere e essere visti [...]»²²

Il filosofo si dimostra sempre dedito alla realtà piuttosto che al soggetto. Se nella *Phénoménologie* quest'idea è solamente un'intuizione, vedremo come questo pensiero prenderà corpo nelle opere successive. Certamente si comprende come il modello di una realtà, che non solo si offre al nostro guardo ma «ci si impone», sia avvalorato se l'oggetto di cui stiamo parlando è un'opera d'arte piuttosto che un oggetto comune; tuttavia il senso generale rimane valido: la realtà non è inerme, poiché se da un lato essa attende la consacrazione da parte di un soggetto per divenire oggetto per una coscienza, dall'altro possiede una propria pienezza ineliminabile, un in sé che la rende costitutivamente altro. L'autore invita dunque a concepire in modo nuovo lo statuto dell'oggetto, mettendo in evidenza tutta l'ambiguità che lo contraddistingue in quanto oggetto *per me*, ma allo stesso tempo *in sé*. Il mondo circostante non è dato mai pienamente, ma cela sempre un «essere oggettivo che non ci è dato cogliere [...] perché ogni conoscenza comincia con la percezione, e quell'in-sé non può evitare di essere per noi.»²³ Attraverso lo sforzo che il soggetto compie, sempre e di nuovo, per relazionarsi ad esso sensibilmente, si rivela non solo la parzialità originaria del nostro potere percettivo, bensì vacilla paradossalmente anche la certezza della presenza dell'oggetto, «indubitabile» ma allo stesso tempo «precaria».

Dufrenne afferma senza mezzi termini che vi sia una sorta di dimensione inaccessibile al soggetto «che suggerisce invincibilmente – come postulano infatti implicitamente tanto l'empirismo quanto l'intellettualismo – che c'è da qualche parte una conoscenza totale»²⁴. Nonostante l'esplicito avvertimento dell'autore a non intendere quell'«in sé» in un'accezione kantiana del termine, non si può ignorare l'analogia con quelle pagine della Critica della ragion pura in cui si parla del noumeno proprio come «concetto limite (*Grenzbegriff*) per

21 M. Dufrenne, *Intentionnalité et esthétique*, cit., p. 61

22 M. Carbone, *Il sensibile e l'eccedente*, *Mondo estetico, arte, pensiero*, Guerini e Associati, Milano, 1996, p. 34

23 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 312

24 *Ibidem*

circoscrivere le pretese della sensibilità e di uso, perciò, puramente negativo.»²⁵ Se dunque la realtà è sempre visione parziale e circoscritta, un'analisi della percezione deve innanzitutto individuarne i limiti, poiché essa, come scrive l'autore, è «affetta da una tara originaria: ciò che rivela non è ancora nient'altro che una promessa»²⁶. L'oggetto sensibile si configura allora come trascendenza nell'immanenza poiché nonostante l'immediatezza con cui si offre ai nostri sensi, diventando oggetto per me, mantiene una verità inaccessibile che va oltre al fenomeno, o per usare un linguaggio kantiano, oltre la mia rappresentazione. Questo pone Dufrenne in pieno accordo con la teoria sia merleau-pontyana²⁷ che husserliana, dal momento in cui, come ricorda anche Carbone, «la percezione si configura come immanente e nel contempo trascendente», poiché «il mondo stesso mantiene una propria trascendenza rispetto alla nostra esperienza, offrendosi a essa e nel contempo profilandosi quale orizzonte inesauribile in cui quella è collocata.»²⁸

Questa mancanza costituiva della capacità soggettiva costringe a rimettere in questione l'evidenza ingenua della realtà e obbliga inoltre a tornare ad una dimensione riflessiva, in cerca di quella verità custodita dall'oggetto che la percezione non è in grado di darci pienamente:

«la percezione ordinaria mira all'oggetto come *telos* ideale della propria intenzionalità; ma questo *telos* è inaccessibile, l'oggetto, come dice Husserl, è una “x determinabile all'interno del senso noematico”; io posso moltiplicare i punti di vista su un oggetto, ma non otterrò che delle visioni parziali, non raggiungerò mai un polo unificatore, il comune denominatore di tutte queste visioni parziali, la mia percezione non sarà mai la vera percezione e finirò per cercare la verità altrove, nel concetto.»²⁹

Al di là delle possibili conclusioni che non è ancora tempo di affrontare, per il momento ci basti sottolineare come la percezione di Dufrenne non sia una percezione piena, ma al contrario costretta a individuare i propri confini. Il rapporto sensibile con il mondo viene in qualche modo problematizzato, alla luce di un'immediatezza che non riesce ad esaurire completamente l'indagine intorno al mondo, carico di una verità che «continuamente si

25 I. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 210

26 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 313

27 Vogliamo fare riferimento alle pagine della *Fenomenologia della percezione* in cui l'autore dichiara i limiti di una conoscenza puramente percettiva, affermando l'impossibilità di raggiungere un “in sé” della cosa: «Naturalmente l'ipseità della cosa non è mai raggiunta: ogni aspetto della cosa che cade sotto la nostra percezione è un invito a percepire oltre e una pausa momentanea nel processo percettivo. Se raggiungessimo la cosa stessa, l'avremmo ormai dispiegata di fronte a noi, priva di misteri. [...] L'aseità della cosa la sua presenza irrecusabile e l'assenza perpetua nella quale si trinca, sono due aspetti inseparabili della trascendenza.» M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 312

28 Mauro Carbone, *Il sensibile e l'eccedente*, *Mondo estetico, arte, pensiero*, cit., pp. 32-33

29 M. Dufrenne, *La “sensibilité génératrice”*, *Esthétique et Philosophie*, I vol., cit., p. 65

sottrae alla percezione sebbene la percezione la lasci sempre presentire.»³⁰

2.2. Spettatore e oggetto estetico

È all'interno di questa prospettiva che Dufrenne inserisce l'analisi dell'esperienza estetica, la quale, grazie alla singolare prossimità³¹ che soggetto e oggetto raggiungono in essa, può più di ogni altra gettare luce sul loro rapporto. Vediamo dunque in quali termini l'autore parla di questo legame particolare che viene ad instaurarsi e perché, in definitiva, l'esperienza estetica «obbliga a riformulare l'idea di soggetto, che non può più identificarsi interamente con un soggetto trascendentale.»³²

Bisogna in primo luogo sottolineare quanto trattare il fenomeno artistico dal punto di vista dello spettatore ponesse Dufrenne fortemente controcorrente rispetto alla direzione intrapresa dalle ricerche contemporanee. Una viva testimonianza di questo dissenso ci è fornita dagli atti di discussione di tesi, pubblicati sulla *Revue de philosophie et de morale*. Tra membri della commissione, Etienne Souriau per primo sostiene quanto parlare di estetica dello spettatore si presenti come un approccio anacronistico alle tematiche estetiche:

«Souriau affronta subito il preconcetto generale che, dice, è alla base della tesi di Dufrenne, ma che ne costituisce anche il punto più fragile: trattare il problema dell'estetica principalmente dal punto di vista dello spettatore. Questa posizione platonica e tradizionalista sul problema è stata abbandonata dai contemporanei che hanno messo al contrario l'accento sulla creazione artistica.»³³

Sulla stessa linea si pone anche Vladimir Jankélévitch, anch'egli chiamato a giudicare la tesi di Dufrenne, che si domanda «se la correlazione soggetto-oggetto non sia un'idea vecchia, estremamente classica ma che una volta si accontentava di esprimersi senza parlare di scopo, noesi e noema.»³⁴ Ciò che i membri della commissione non tengo sufficientemente in considerazione è il profondo radicamento del pensiero dufrenniano nel sistema fenomenologico, il quale non rappresenta un vecchio modello riformulato con

30 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 313

31 «Se nella *Fenomenologia dell'esperienza estetica* si privilegia volutamente l'esperienza dello spettatore rispetto a quella del creatore, è, dice Dufrenne, perché quest'ultima è derivata dall'esperienza di spettatore, ma soprattutto perché l'esperienza dello spettatore moderno gli è sembrata un'occasione per riflettere sulla relazione soggetto-oggetto e sui suoi problemi.» *Revue de métaphysique et de morale*, 1953, pp. 432-436

32 M. Dufrenne, *Intentionnalité et esthétique*, cit., p. 58

33 *Revue de métaphysique et de morale*, 1953, pp. 432-436

34 *Ibidem*.

nuove nozioni, ma al contrario si sforza di ricomprendere il rapporto tra uomo e mondo, disegnando un metodo che ambisce ad essere una filosofia prima e fondante. La rilevanza dell'opera di Dufrenne è proprio questa: guardare al fenomeno artistico non come elemento a sé stante, ma ricollocandolo nell'esperienza percettiva del soggetto. L'oggetto estetico infatti, alla stregua degli altri oggetti presenti nel mondo, si costituisce anch'esso come correlato di un'esperienza soggettiva: «Ogni oggetto è oggetto per una coscienza, e così pure la cosa, e dunque l'opera d'arte in quanto cosa data nel mondo culturale; nessuna cosa gode di un'esistenza che liberi dall'obbligo di presentarsi ad una coscienza [...] il problema ontologico posto dall'oggetto estetico è quello che viene posto da ogni cosa percepita.»³⁵

L'estetica dello spettatore che Dufrenne inaugura mira a una descrizione dei modi secondo i quali il fruitore si relaziona sensibilmente a quell'oggetto particolare che è l'opera d'arte, oggetto tra gli oggetti, ma pur sempre parte di un'esperienza percettiva. Il filosofo mette dunque da parte qualsiasi argomento che esuli da questa analisi, arrivando perfino a sospendere l'interrogativo su cosa sia da considerare o meno opera d'arte. La questione è comprendere, ancora una volta, come l'oggetto artistico si presenti alla nostra percezione, senza dover indagare quali caratteristiche specifiche debba possedere per essere “catalogato” come opera d'arte, poiché in definitiva ci si offre come già dato. Per questo motivo Dufrenne non cerca definizioni deittiche, ma si rimette all'opinione dei migliori, determinando il concetto di opera d'arte come tutto ciò che è riconosciuto come tale.

Non è un caso infatti che l'autore scelga di partire proprio dallo studio dell'oggetto estetico. Ciò che può sembrare una mera linea espositiva, in realtà cela una profonda esigenza metodologica, com'egli stesso afferma. Souriau anziché comprendere quanto Dufrenne abbia assimilato l'atteggiamento fenomenologico, accusa l'autore, sempre durante la discussione di tesi, di utilizzare un metodo di argomentazione paradossale, analizzando prima l'oggetto estetico e successivamente la percezione che il soggetto ha di esso: «Ma l'oggetto non si costituisce nella percezione estetica? Come si crea allora l'oggetto estetico? Lei lo concepisce come già fatto!»³⁶ La genesi dell'oggetto estetico e più in generale la sua creazione, non rientrano infatti nella riflessione della *Phénoménologie*. Dufrenne deve infatti escludere almeno inizialmente l'analisi del ruolo dell'artista³⁷ proprio in virtù

35 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 41

36 *Revue de métaphysique et de morale*, 1953, pp. 432-436

37 All'interno di un approccio soggettivo, ma soprattutto fenomenologico, alla questione dell'oggetto artistico, il creatore dell'opera deve necessariamente essere messo da parte almeno al principio. Vedremo infatti più avanti come l'universo dell'artista rientri nel discorso dufrenniano, alla luce di una nozione di

dell'approccio sensibile che mette in atto nei confronti dell'oggetto. L'opera d'arte è prima di tutto un oggetto per i sensi e solo successivamente si potrà parlare del significato e della struttura dell'opera, ma solamente passando attraverso la percezione del dato. L'autore si dimostra dunque pienamente coerente con i presupposti dichiarati nell'opera, prendendo in considerazione esclusivamente il lato contemplativo del rapporto tra soggetto e oggetto estetico, concentrandosi sul puro piano sensibile:

«Una riflessione sull'arte – sia come fatto sociologico, sia come fatto antropologico, sia anche come categoria dello spirito in una prospettiva hegeliana – dovrebbe senza dubbio orientarsi verso l'attività creatrice. Invece ci sembra che la riflessione sull'esperienza estetica ci orienti piuttosto verso la contemplazione estetica da parte dello spettatore [...]»³⁸

Ciò non significa che Dufrenne non consideri il problema dello statuto ontologico dell'opera. Soprattutto in relazione allo sviluppo delle forme artistiche coeve, l'interrogativo intorno a cosa sia un oggetto artistico o estetico emerge con insistenza. Il filosofo infatti non sottovaluta il contesto culturale entro il quale si iscrive il proprio pensiero, ma al contrario né sottolinea l'importanza storica:

«Che l'arte si incarni in molteplici volti attesta la sua potenza, quella sua volontà di realizzarsi; e ciò deve stimolare la comprensione, non sconcertarla. Ormai lo sappiamo, oggi che il museo accoglie e consacra tutti gli stili, e l'arte contemporanea è alla ricerca delle sue possibilità estreme. Sembra in effetti che la riflessione estetica si trovi attualmente in un momento privilegiato della storia, un momento in cui l'arte si espande.»³⁹

Questo moltiplicarsi delle forme d'arte costituisce allora il pungolo nascosto di questa indagine. In uno scenario artistico che va arricchendosi delle più disparate forme di creazione, come si può trovare un'unità teorica? Dufrenne non ne parla in modo esplicito, ma è chiaro quanto la *Phénoménologie* voglia costituire essa stessa una risposta efficace a questo genere di interrogativi. Da una parte la limitazione della ricerca al campo esperienziale evidenzia i limiti teoretici a cui una filosofia delle arti deve necessariamente andare incontro; dall'altra, in questo ancora una volta in modo fenomenologico, Dufrenne vuole descrivere la forma della nostra esperienza, per cogliere ciò che è possibile individuare nella varietà delle opere: il modo con il quale il soggetto conosce l'oggetto-opera come oggetto particolare.

Ciò che allora viene detto in merito alle arti di confine, ai quadri dei pittori della domenica o ai film hollywoodiani, potrebbe valido anche per le forme più eclettiche di arte: è

stile che caratterizza l'essere dell'oggetto estetico.

38 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 18

39 *Ivi*, p. 26

necessario iniziare a comprendere cosa sia l'esperienza estetica e vedere *se* le opere che restano alle frontiere dell'arte non possano risvegliarla per convertirsi in oggetti estetici⁴⁰.

I riferimenti alle espressioni più estreme dell'arte accompagnano sempre la riflessione a titolo di esempio: è attraverso queste righe che il filosofo fa comprendere quanto la propria indagine sia pertinente alle diverse forme artistiche. Dufrenne vuole svelare una verità che sia valida senza tempo, che abbia l'ambizione di rivalutare l'arte di ogni epoca attraverso un metodo che non sia circostanziale, ma in grado di individuare un atteggiamento estetico sempre in atto, capace anzi di rivalutare con nuovi occhi anche le opere del passato. L'invito è dunque quello di cessare la ricerca di una risposta precostituita, ma di scoprirla direttamente nel rapporto tra soggetto e oggetto estetico: «Smettiamo dunque di domandarci dove stia l'opera propriamente detta per assistere all'insorgenza dell'oggetto estetico»⁴¹. Per far sì che si riveli l'oggetto estetico è allora necessario un soggetto in quanto «*homo aestheticus*»: il fruitore è chiamato a consacrare l'opera, a renderla effettiva attraverso la propria presenza percettiva. Il ruolo dello spettatore non è più secondario rispetto a quello dell'artista: «per prodursi nel mondo degli uomini, l'“estetico” deve mobilitare tanto la vita del creatore quanto l'esperienza estetica dello spettatore.»⁴²

Dall'atteggiamento del soggetto dipende unicamente infatti la differenza che intercorre tra opera d'arte e oggetto estetico. Se lo spettatore si pone in quella che viene definita una “corretta percezione”, estetizza l'opera d'arte e la rende “per me”, dando vita all'oggetto estetico.⁴³Come più volte viene ripetuto nel corso della riflessione, quando l'autore specifica tale distanza tra i due termini non sta parlando dell'opera e della sua rappresentazione né sta considerando l'oggetto estetico come un puro oggetto ideale. Al contrario il filosofo concepisce l'oggetto estetico in quanto percepito, mentre l'opera d'arte, al contrario, rimane «al di fuori di questa esperienza, come ciò che la provoca.»⁴⁴

Lo spettatore acquista dunque un ruolo fondamentale, poiché l'opera trova il proprio compimento solamente nella contemplazione di un soggetto: egli è allo stesso tempo

40 Cfr. *Ivi*, p. 31

41 *Ivi*, p. 50

42 *Ivi*, p. 18

43 «Oggetto estetico e opera d'arte sono distinti in quanto all'opera d'arte deve unirsi la percezione estetica perché appaia l'oggetto estetico.» *Ivi*, p. 41. E ancora in un altro breve estratto dalla discussione di tesi «Lo statuto dell'opera d'arte vuole che essa non esita che per colui che la percepisce, e non, per esempio per la domestica che spolvera il quadro. Rientra tutto nello statuto di essere percepito.» *Revue de métaphysique et de morale*, cit., pp. 432-436

44 *Ivi*, p. 23

esecutore e testimone dell'epifania dell'oggetto estetico, creando un'«intesa con ciò che registra», essendo «complice, piuttosto che giudice.»⁴⁵ La relazione che l'autore descrive non si ferma infatti alle soglie di una percezione puramente fisica, come vedremo, della presenza; il compito che l'opera chiede allo spettatore di eseguire è quello di farsi soggetto coinvolto e di penetrare nella sua intimità: «il quadro esige che io mi lasci abitare dal colore.»⁴⁶

Prima di addentrarci nella riflessione che Dufrenne compie sull'oggetto estetico, vogliamo analizzare più da vicino cosa esattamente comporti l'atteggiamento del fruitore. Nel momento in cui viene a crearsi tra l'opera e chi la contempla l'immediatezza pretesa perché si verifichi l'esperienza estetica, il filosofo sostiene che il soggetto si concentri esclusivamente sul sensibile, tanto che da diventare indifferente al mondo esterno e non percepirlo più se non marginalmente.⁴⁷

Questo processo accade però non per sua volontà, ma a causa dell'oggetto. È infatti l'opera d'arte che, pur costituendosi come parte della natura, segna una distanza con la realtà. Questa condizione è un tratto distintivo dell'opera, che rivelandosi come oggetto estetico «si separa dal mondo negandolo in blocco, negando come mondo anche quella parte del mondo che viene ad annettersi [...] tutto ciò che non è complice dell'oggetto estetico, e al servizio dell'esperienza che questo mi propone viene messo tra parentesi e tutto ciò che mi richiama alla realtà, come si dice, appare inopportuno e sleale.»⁴⁸

45 *Ivi*, p. 109

Una breve parentesi per accennare alla posizione di Dufrenne riguardo al giudizio di gusto. Egli afferma apertamente che la questione relativa all'oggetto estetico non è relativa al nostro giudizio di gusto: «queste determinazioni pesano prima di tutto sulle nostre preferenze, e le nostre preferenze non sono costitutive dell'esperienza estetica, semplicemente vi aggiungono un commento.» (*Ivi*, p. 38) Il giudizio sembra quindi concorrere a rendere confusa l'esperienza estetica, che deve rimanere esclusivamente su un piano percettivo. Questo discorso si lega direttamente alla questione sul bello. Anche in questo caso, non ha senso per l'autore parlare di una categoria del “bello”, al fine di riconoscere determinate qualità nell'opera perché il soggetto esprima un giudizio su di essa. L'unica modo in cui può allora essere concepita la bellezza dell'oggetto estetico è attraverso la sua presenza davanti al fruitore: «il bello designa la verità dell'oggetto quando quella verità è immediatamente sensibile e riconosciuta, quando l'oggetto annuncia imperiosamente la perfezione ontica di cui gode; il bello è il vero sensibile all'occhio, esso sancisce prima della riflessione ciò che è felice.» *Ivi*, p. 35

46 *Ivi*, p. 111

Dufrenne porta qui l'esempio della pittura astratta come modello di un'arte che invita lo spettatore all'immediata contemplazione: essa, scrive, «crea con i colori uno spazio, e ci forza ad assumerlo: uno spazio che non sfonda il muro perché ordina pittoricamente e non concettualmente le apparenze, e anche perché disarmando le comuni abitudini e la nostra capacità di presa, non ci invita ad agire ma a contemplare.» *Ibidem*.

47 Cfr. *Ivi*, p. 61

48 *Ivi*, p. 230

Se dunque di fatto avviene una messa tra parentesi della realtà circostante, ci si può domandare se effettivamente il filosofo non suggerisca una qualche forma di riduzione fenomenologica. Ricordando tuttavia come lo stesso Dufrenne abbia aspramente criticato la possibilità di un'*epoché*, parlare della presenza di una riduzione fenomenologica nel pensiero dufrenniano sembra inappropriato e pare tradire quell'intenzione di riabilitazione del sensibile tante volte sostenuta con chiarezza nel corso dell'opera. Il processo che egli descrive infatti si avvicina faticosamente alla teoria husserliana, poiché non consiste in un atto metodologico deliberatamente compiuto dal soggetto il cui fine è, per altro, quello di mettere in luce l'Io puro. Al contrario, come abbiamo visto, il fruitore sembra essere in balia del sensibile, condotto ad una messa tra parentesi di cui non ha coscienza e che solamente una riflessione a posteriori è in grado di individuare.

Quindi questa “riduzione” si presenta piuttosto come prima *conseguenza* dell'atteggiamento estetico più che come necessario *presupposto* per compiere un'indagine corretta. Fatto fondamentale è che sia l'opera forte della propria presenza “irresistibile” a condurre lo spettatore in questo stato. È l'opera che fa presa sul soggetto: «Bisogna che l'oggetto eserciti una specie di magia perché la percezione possa relegare in secondo piano ciò che la percezione ordinaria mette in primo piano. [...] sono come alienato: il sensibile si ripercuote in me senza che io possa essere nient'altro che luogo della sua manifestazione e l'eco della sua potenza.»⁴⁹

Nonostante questa premessa, sembra tuttavia ancora possibile parlare di una forma di riduzione nella teoria dell'esperienza estetica di Dufrenne. Infatti in un articolo pubblicato nella *Revue philosophique* solamente l'anno successivo all'edizione della *Fenomenologia*, il filosofo sembra rivedere la propria posizione circa la riduzione fenomenologica, scrive infatti:

«Lo spettatore, che è tutto occhio e orecchie, si dedica senza riserve all'epifania dell'oggetto, e l'intenzione percettiva culmina entro una sorta di alienazione paragonabile all'alienazione del creatore che si sacrifica per le esigenze della creazione. Si oserà dire che l'esperienza estetica, nell'istante in cui è pura, realizza la riduzione fenomenologica. La credenza verso il mondo è sospesa, come anche tutto l'interesse pratico o intellettuale; più precisamente, il solo mondo che è ancora presente al soggetto [...] è il mondo dell'oggetto estetico, immanente all'apparenza in quanto essa è espressiva, e questo mondo non sembra l'oggetto di alcuna tesi.»⁵⁰

49 *Ivi*, p. 318

50 M. Dufrenne, *Intentionnalité et esthétique*, cit., p. 55

Dufrenne sembra muoversi ancora in punta di piedi su di un terreno che guarda sempre con una buona dose di diffidenza, tanto che in una nota a piè di pagina il filosofo precisa con una citazione di Fink come la riduzione non sia da intendere alla stregua di una possibilità del nostro *Dasein*, ma come un metodo della soggettività che consiste in una “rottura con l'atteggiamento naturale”.⁵¹ Ci vogliamo porre dunque nell'interrogativo con il quale Dufrenne stesso chiude questa nota: questa rottura è così differente da quella compiuta dall'esperienza estetica?

Quello che possiamo dire in conclusione è che tra la riduzione così come la intende Dufrenne e l'*epoché* postulata nelle *Idee*, vi è certamente una distanza rilevante. Bisogna infatti prendere in considerazione il contesto metodologico nel qual l'autore si muove, il quale è sempre in bilico tra fenomenologia ed empirismo⁵²; questo rimanere rimanere legato all'esperienza e ai dati di fatto, come afferma Franzini, «non gli consente di utilizzare la riduzione fenomenologica in tutta la sua radicalità, sia in relazione al problema della soggettività sia in riferimento al suo rapporto con gli orizzonti tematici del mondo circostante.»⁵³

Se allora una riduzione di quale tipo avviene nell'esperienza estetica, essa mette tra parentesi il mondo circostante solamente per svelare il mondo custodito dall'opera d'arte. È infatti il «fenomeno che vuole raggiungere la riduzione fenomenologica» per divenire «oggetto estetico dato nella presenza e ridotto al sensibile.»⁵⁴ Il soggetto d'altra parte non culmina nella sfera della soggettività assoluta, ma in quello che possiamo definire un *Io sensibile*, uno spettatore che si fa percezione pura per comunicare con l'opera al di là del concetto. Il senso che il soggetto è chiamato a comprendere non si racchiude in ciò che l'opera dice a parole o in ciò che rappresenta e che viene riconosciuto; ciò che dice l'opera lo dice «più imperiosamente» nel mondo che dischiude, come se «trasmettesse un messaggio cui la riflessione non saprà mai adeguarsi. Perché ciò che mi dice, l'oggetto estetico lo dice con la sua presenza, in seno al percepito.»⁵⁵

L'abbandono di un atteggiamento naturale di fronte all'opera, indica in questo caso non la sospensione di ogni credenza intorno all'oggetto, bensì la rinuncia ad un approccio

51 *Ibidem*. (Nota a piè di pagina)

52 Cfr. D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, cit., p. 267.

53 E. Franzini, *L'estetica francese del Novecento*, cit., p. 357

54 M. Dufrenne, *Intentionnalité et esthétique*, cit., p.55

55 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 61

intellettuale: questo è dunque il primo passo che il soggetto deve compiere per iniziare a comprendere su che piano si collochi l'esperienza percettiva. L'opera d'arte impone un'evidenza che non può essere adeguata per principio alla riflessione. Al contrario quest'esperienza apre una dimensione contemplativa e immediata, un dialogo tra il soggetto e l'oggetto che per essere autentico deve rimanere in un orizzonte precategoriale, in quell'essere grezzo in cui il sapere non ha ancora un nome: «disinteressandomi del mondo naturale che ho lasciato, ho perduto il potere di essere interessato nel mondo estetico: sono dentro, ma per contemplarlo, ed è tutto ciò che l'opera attende da me: che io mi collochi in essa e la conosca dal di dentro.»⁵⁶

Ogni interrogazione intorno all'oggetto è subito vana e inadeguata, poiché è l'oggetto stesso che richiede un diverso tipo di approccio per essere compreso. Come dicevamo prima, e forse ora queste parole possono risultare più chiare, l'opera d'arte è sì un oggetto tra gli oggetti, è nel mondo alla strega degli oggetti comuni, ma si impone al soggetto in modo differente tanto da obbligare lo spettatore a cambiare immediatamente atteggiamento di fronte a essa. L'arte chiama lo spettatore a divenire quell'*Io sensibile* in grado di comprenderla, facendo intuire la possibilità di un mondo altro, distinto dal resto della realtà: «l'arte [...] racchiude qualche cosa di misterioso per il semplice fatto di rivolgersi alla percezione piuttosto che all'intelletto: non appena vogliamo esplicitare il contenuto dell'opera, si rivela qualche cosa di insondabile.»⁵⁷

Ecco dunque la prima e importante conclusione: l'atteggiamento estetico richiesto al soggetto, esclude, almeno inizialmente, il piano logico-riflessivo dall'orizzonte dell'esperienza estetica, attraverso una riduzione che benché non possa essere assimilata all'*epoché* husserliana, ne conserva il metodo su un piano sensibile e propriamente estetico. Anche se applicato ad una categoria di oggetti ben definita, Dufrenne rivela proprio in queste due nozioni l'attaccamento al pensiero husserliano: riduzione e atteggiamento estetico. Come abbiamo visto, la riduzione di cui parla l'autore mira ad escludere proprio la dimensione concettuale e logica a cui Husserl mirava. L'autore si pone nei confronti del pensiero husserliano allo stesso tempo in analogia e in antitesi: il metodo di fatto sembra lo stesso, ma il risultato è agli antipodi. Quando Dufrenne parla di atteggiamento del soggetto, sembra ricalcare la linea intrapresa da Husserl, per il quale in definitiva

⁵⁶ *Ivi*, p. 112

⁵⁷ *Ivi*, p. 151

l'esperienza dipende da una modificazione degli atti del soggetto. Non è forse una scelta del soggetto, come “io posso”, adottare o meno l'atteggiamento estetico? Dufrenne non parla mai esplicitamente in questi termini, non definendo mai l'atteggiamento estetico a livello coscienziale, ma di fatto rende implicito questo discorso all'interno della sua posizione. Quello che vogliamo evidenziare e che sarà chiaro man mano, è come nonostante la continua critica al pensiero husserliano, il filosofo continui ad usare un impianto fortemente fenomenologico: i termini con i quali esprime certi concetti, l'intenzionalità per esempio, rende chiaro quanto nonostante gli sforzi di allontanarsi da una determinata concezione di esperienza – quella husserliana – il filosofo torni ad inserirsi all'interno di una corrente ben specifica.

Anche la scelta di non dare una definizione di opera d'arte è da porre su questa linea. Dufrenne rinuncia a definire l'opera non solo per togliersi dall'impaccio di trovare una definizione che riesca ad abbracciare l'intero spettro delle opere d'arte di ogni epoca, ma soprattutto perché non si può definire a priori questa classe di oggetti senza averne esperienza. L'esperienza estetica è generata dall'opera d'arte come supporto materiale, ma è con l'oggetto estetico, con la percezione soggettiva che si entra in presenza dell'opera vera e propria. Non è in definitiva il soggetto a costituire l'oggetto estetico tramite la propria percezione? Se l'oggetto estetico si dà in quanto percepito è l'atto del soggetto a definirlo come tale, questo significa profondamente “esserne testimone ed esecutore”. Depurando il linguaggio dufrenniano dalla poeticità che lo costituisce a prima vista, si arriva al nocciolo dei termini, dove il più delle volte non costituiscono che immagini di una teoria molto meno mitica.

L'esperienza estetica attesta dunque un particolare tipo di esperienza che si definisce a posteriori in base all'atteggiamento che il soggetto adotta nei confronti dell'oggetto-opera. Solo successivamente, nell'atto percettivo emerge l'oggetto vero e proprio dell'esperienza, l'oggetto estetico che di fatto è il fantasma percettivo dell'opera, che si definisce come oggetto non ancora intenzionato. Dufrenne si arresta però alla soglia della sensibilità.

2.3 Il senso dell'estetico

Il mistero che l'arte racchiude, questo mondo che si rivela grazie all'esperienza dello spettatore è da ricercare nell'oggetto estetico. L'intenzione dell'autore è quella di iniziare la propria ricerca senza nessun tipo di preconetto per domandarsi quali siano gli elementi che lo distinguono rispetto alle altre tipologie di oggetti. Per rispondere a questo interrogativo, il filosofo mette in gioco diversi termini, che nel corso dei vari capitoli della sua *Fenomenologia* ripete, riprende e arricchisce di nuove sfumature. Vorremmo dunque ripercorrere brevemente i concetti chiave della definizione di oggetto estetico, cercando di ricostruirne una visione il più possibile chiara sin da subito, per individuare quell'“essere comune” che l'autore ravvisa nelle diverse tipologie d'arte.

Iniziamo immediatamente chiarendo il primo problema che ci si presenta: se l'oggetto estetico è l'opera d'arte percepita esteticamente da uno spettatore e ogni forma artistica è definita opera d'arte purché riconosciuta immediatamente come tale, allora tutti gli artefatti sono da considerare vere e proprie opere d'arte? Dufrenne, lo abbiamo visto all'inizio di questo capitolo, dichiara sin da subito di affidarsi ai migliori per quanto riguarda questa questione; eppure questa affermazione pone dei problemi se è vero che il problema va affrontato esclusivamente da una prospettiva soggettiva, non è lecito domandarsi secondo quali criteri questi “migliori” scelgano a quali oggetti attribuire il titolo di opera d'arte? Non divengono anch'essi spettatori dell'oggetto in questione, esercitando un'esperienza estetica?

Sembra dunque che la domanda sullo statuto dell'opera, ci riporti ancora all'analisi l'esperienza estetica. Anche se non vi è una risposta diretta nella *Fenomenologia*, tuttavia si può affermare che l'opera d'arte autentica sia in definitiva solamente quella capace di scatenare nello spettatore un'esperienza estetica e quindi di mostrarsi come oggetto estetico. Dunque, in conclusione, è necessario prima di ogni considerazione comprendere cosa sia l'oggetto estetico e quali caratteristiche possieda per sortire tali effetti sul soggetto che lo contempla, cosa dunque lo differenzia dagli oggetti comuni, che non ne sono invece in grado.

La prima peculiarità dell'oggetto estetico è il suo modo di significare. Individuare ciò che un'opera significa non sembrerebbe, a prima vista, un'operazione complessa per quanto

riguarda le arti figurative, nelle quali pare che la rappresentazione racchiuda l'intero significato. Come scrive Dufrenne, «in queste arti, infatti, l'oggetto estetico sembra il più delle volte buttarci in faccia un significato.» Questo sembra essere invece il «problema capitale»⁵⁸ con cui si confronta la riflessione sull'arte moderna, in cui il figurativo non è più carattere essenziale, ma marginale. Inoltre anche nelle arti figurative, il più delle volte, il soggetto dell'opera viene rappresentato con “manifestata negligenza”, tanto da renderlo del tutto inverosimile.

Se dunque il significato coincidesse dunque con il soggetto dell'opera, nel caso delle arti figurative perché l'artista non avrebbe deciso di riprodurlo fedelmente, rappresentandolo in modo chiaro e inequivocabile? Nel caso invece dell'arte contemporanea, ci troviamo invece di fronte a opere prive di significato?

La riflessione deve convergere dunque su di un altro piano, sradicandosi dalla dimensione rappresentativa, conducendo lo spettatore a pensare in un altro modo, sollecitando subito una contemplazione pura: «Anche davanti ad una tela astratta percepisco ancora qualche cosa, anche in questi estremi tentativi l'oggetto estetico non rinuncia a significare. Ma la significazione non implica imitazione, [...] implica soltanto che qualche cosa sia rappresentato o proferito, anche se questo qualcosa è indefinibile.»⁵⁹

Nell'arte contemporanea è senza dubbio più facile cogliere questa dimensione poiché essa sembra porre il fruitore di fronte ad un abisso: non essendoci più un segno che rimandi al concetto, essa allora obbliga ad adottare un atteggiamento estetico, che non ricerchi il significato dell'opera nella rappresentazione, o in alternativa ad abbandonare qualsiasi tentativo di presa su di essa. Tuttavia anche le opere del passato possono - l'autore direbbe “devono” - rivendicare un'esperienza estetica, che restituisca all'opera la propria «anima», che spinga lo sguardo del fruitore ad andare oltre il soggetto rappresentato, poiché esso non è ancora il suo significato originale. Questo ci permette di distinguere ancora una volta due tipologie di atteggiamento soggettivo: da una parte l'atteggiamento ingenuo di chi si pone di fronte all'opera d'arte cercando di cogliere immediatamente un significato, pretendendo di trovare in essa qualcosa da riconoscere e dall'altra di chi esercita una corretta percezione estetica.

58 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 184

59 *Ibidem*.

L'obiettivo è allora individuare una nozione di significato che sia valida per tutte le forme d'arte e indagare in che *modo* l'opera significhi. A differenza degli oggetti prettamente significanti, quali giornali o manuali, in cui «la forma dipende completamente dal contenuto» e «pretende di giustificare il significato che reca»,⁶⁰ l'oggetto estetico non dimostra nulla, ma *mostra* direttamente il significato. Ciò che l'opera offre allo sguardo del fruitore è già significativa, è segno che non rimanda ad altro che a se stesso.

Se dunque l'oggetto estetico non parla del suo soggetto, bisogna ricercare il significato dell'opera nell'immagine stessa. Dufrenne lo dice chiaramente: è il soggetto stesso dell'opera ma non perciò che rappresenta bensì per il modo in cui è trattato. Ciò che è rappresentato nell'opera è quindi un elemento necessario e ineliminabile, ma non perché si fa portatore di un concetto che comprendo e riconosco, bensì per la forma che possiede, grazie alla quale anche due opere che rappresentano il medesimo soggetto differiscono nel proprio significato poiché «differiscono nel sensibile che irradiano».

Quello che si offre dunque alla presenza dello spettatore è un oggetto significativo in virtù della propria forma: l'opera d'arte costituisce allora «il sensibile nella sua gloria, non un sensibile disorganizzato e insignificante, ma un sensibile che si dice in qualche modo da sé per il rigore del suo svolgimento.»⁶¹ L'esperienza estetica squalifica l'oggetto a cui la rappresentazione spontaneamente rimanda e proprio attraverso questa operazione segna ancora più radicalmente una riabilitazione del sensibile, al quale «è sempre immanente un senso, e questo senso è innanzi tutto la forma che manifesta al tempo stesso la propria pienezza e la propria necessità.»⁶²

La forma allora, intesa come organizzazione immediatamente percepita del sensibile, è ciò grazie al quale la materia acquista un significato. Anzi essa è di per sé significativa, o per meglio dire espressiva. È questo uno dei nodi fondamentali della teoria dufrenniana: l'espressività che racchiude l'opera d'arte e che si rivela nel momento in cui uno spettatore la percepisce esteticamente, è ciò che differenzia l'oggetto estetico dalle altre tipologie di oggetti. La forma annuncia infatti lo *stile* di chi l'ha creata, mostrando la presenza viva dell'artista che si manifesta proprio attraverso essa. Non si sta parlando qui di ritrovare nell'opera l'autore con la propria storia, ma si è alla ricerca di un preciso stile come luogo

60 *Ivi*, p. 187

61 *Ivi*, p. 61

62 *Ivi*, p. 152

dove l'autore appare. Egli porta con sé una propria tecnica specifica che lo rende riconoscibile:

«un certo modo di trattare la materia, di riunire e ordinare le pietre, i colori e i suoni per fabbricare l'oggetto facendo apparire imperiosamente quelle modificazioni, quelle semplificazioni o quelle combinazioni per cui l'uomo continuamente aggiunge qualcosa alla natura e afferma la propria libertà di fronte a tutti i dati e a tutti i modelli.»⁶³

Questa tecnica non è solamente un'abilità, un mestiere, una firma: è qualcosa di estremamente più profondo. Essa deriva infatti da una «certa relazione con il mondo»⁶⁴, uno stile che si professa allora come uno “stile di vita” più che come uno stile artistico in senso ampio. Questo si può immediatamente cogliere senza che il fruitore faccia riferimento all'artista, anzi si può persino dire che «la percezione estetica guadagna forse in purezza quando ignora tutto dell'autore sentendo però la sua presenza.»⁶⁵ Il gesto dell'artista è allora veicolo diretto di una certa sensazione di mondo, incarnata espressivamente nella maniera dell'autore, che non mira a chiarificare la realtà ma a «perpetuare il mistero dell'oggetto».

La forma allora in quanto stile è «figura di quel sistema che il soggetto forma con l'oggetto, di quel “rapporto con il mondo” che si pronuncia instancabilmente in noi»,⁶⁶ luogo dove si cristallizza l'incontro dell'artista con il mondo e luogo che invita lo spettatore a sperimentare quella primordiale adesione dalla realtà di cui il segno è testimone.

63 *Ivi*, p. 172

64 *Ivi*, p. 202 In queste pagine e nelle successive (in cui l'autore scrive anche «il colore non è più un segno o un accidente [...] anch'esso fa sorgere l'oggetto») si può sentire l'eco del primo saggio di Merleau-Ponty dedicato a Paul Cézanne, pubblicato nella rivista *Fontaine*, vol. 8, n. 47, décembre 1945. Ne *Il dubbio di Cézanne*, dove il filosofo parla della genesi dell'opera pittorica in relazione ad un sentire corporeo, si possono trovare diversi punti in comune con la nozione di stile di Dufrenne: «Cézanne non ha creduto di dover scegliere tra sensazione e pensiero come tra caos e ordine: non vuole separare le cose fisse che appaiono sotto il nostro sguardo e la loro labile maniera di apparire, vuole dipingere la materia che si sta dando una forma, l'ordine nascente attraverso un'organizzazione spontanea. Non introduce la frattura tra i ‘sensi’ e l’“intelligenza”, ma tra l'ordine spontaneo delle cose percepite e l'ordine umano delle idee e delle scienze. Noi percepiamo le cose, ci intendiamo su di esse, siamo ancorati ad esse e solo su queste fondamenta di ‘natura’ costruiamo delle scienze. Cézanne ha voluto dipingere questo mondo primordiale [...]» (M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 2009, p.32)

La risonanza che l'artista percepisce a contatto con il mondo è ciò che egli traduce in un prodotto visibile: il mondo passa dagli occhi – ma in generale da tutti i sensi – del pittore che lo riconsegna, fruibile a tutti. E ciò che ci restituisce è la propria esperienza percettiva di fronte a questo suo mondo, davanti agli oggetti che hanno scatenato in lui determinati gesti espressivi, come scriverà successivamente ne *L'occhio e lo spirito*, «L'interrogazione della pittura mira comunque a questa genesi segreta e febbrile delle cose nel nostro corpo» (M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Se, Milano 1989, p.25) . Dunque anche per Merleau-Ponty, così come per Dufrenne, ciò che il pittore è in grado di restituirci è ben lontano dall'imitazione del mondo, al contrario egli «riprende e converte appunto in oggetto visibile ciò che senza di lui resta rinchiuso nella vita separata da ogni coscienza: la vibrazione delle apparenze che è la genesi delle cose.» (M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, cit., p. 36)

65 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 180

66 *Ivi*, p. 323

Tra segno e significato non vi è allora distanza nell'opera d'arte: nella dimensione espressiva i due termini vengono a coincidere in virtù di una forma immediatamente data e di per sé significativa che trasforma il sensibile grezzo in un sensibile estetico. La significazione, il senso vero e proprio, si definisce quindi nell'unione fra ciò che è rappresentato e ciò che è espresso. Tra questi due aspetti del medesimo oggetto vi è dunque una relazione di stretta dipendenza, in quanto «l'espresso è quasi la possibilità del rappresentato e il rappresentato la realtà dell'espresso. Essi compongono insieme il mondo dell'oggetto estetico.»⁶⁷

L'autore avverte diverse volte sul pericolo di confondere questi due aspetti che sono forzatamente legati, benché in linea di principio debbano essere in qualche modo essere distinti. Ancora una volta l'esempio di un'arte non rappresentativa, come la musica, aiuta la comprensione di questa teoria; il fatto che queste opere pur non rappresentando nulla risultano comunque espressive dimostrano che l'espressività dell'opera non risiede nella sola rappresentazione: «L'arte dunque non rappresenta veramente se non esprimendo, vale a dire comunicando, attraverso la magia del sensibile, un certo sentimento grazie al quale l'oggetto rappresentato può apparire presente. È significativa prima di tutto in quanto espressiva.»⁶⁸

Vi è dunque tra rappresentazione e significato quello che possiamo definire un legame simbolico: il significato espresso non si adegua a nessuna rappresentazione. L'oggetto estetico «non si immola ad un significato esterno» poiché in esso «il mondo espresso è l'espandersi del rappresentato alle dimensioni di un mondo.»⁶⁹ Non può esservi coincidenza tra questi due modi, quello dell'opera e quello dell'oggetto estetico: quest'ultimo infatti designa una realtà non ben identificata, che non smette di portarsi al di là di quella stessa, superandola e mai adeguandosi ad essa. Sono allora legati insieme *simbolicamente* il segno, attraverso il quale l'oggetto fa parte delle cose del mondo e l'espressione originaria che custodisce. Solamente attraverso il concetto di simbolo si può cogliere davvero quanto il significato non si riduca al soggetto raffigurato: «il coefficiente affettivo che la magia dello stile conferisce alla rappresentazione non tende soltanto a sottolineare il senso ma ad illimitarlo.»⁷⁰

67 *Ivi*, p. 269

68 *Ivi*, p. 202

69 *Ivi*, p. 270

70 *Ibidem*.

Questo essere espressivo dell'oggetto è ciò che avvicina l'opera d'arte all'uomo. Dufrenne afferma dunque la necessità di attribuire all'oggetto rappresentato qualcosa di analogo alla trascendenza del *Dasein*: «esprimersi è trascendersi verso un senso, e la luce di questo senso – la qualità dell'atmosfera – fa sorgere un nuovo volto dell'oggetto»⁷¹. Questo nuovo volto di cui parla l'autore è allora l'autentico oggetto estetico, portatore di un mondo espressivo unico. L'artista lascia un segno che è testimone del proprio rapporto con il mondo, racchiudendolo in una rappresentazione, che rimanda simbolicamente a qualcos'altro, ossia alla genesi stessa di quell'immagine.

Questo qualcosa, la qualità del mondo che l'artista ci vuole trasmettere, il non è esprimibile concettualmente; ciò che lo spettatore può percepire è allora il carattere affettivo dell'esperienza estetica: «esso non parla soltanto con la ricchezza del sensibile, ma per quella qualità affettiva che esprime e che permette di riconoscerlo senza passare attraverso il concetto. La sua unità non è soltanto sensibile, ma affettiva.»⁷² L'opera d'arte produce dunque nello spettatore una certa impressione non esprimibile in altri termini, ossia manifesta «una certa qualità che il discorso non può tradurre ma che si comunica destando un sentimento»⁷³.

Benché l'oggetto estetico si collochi nel mondo come un oggetto che ha spazio e tempo, si pone all'origine di un mondo proprio, principio di un proprio spazio e di un proprio tempo, che «non sono strutture di un mondo costituito, ma qualità di un mondo espresso che prelude alla conoscenza» realizzabili solamente quando un'esperienza estetica è in atto. Allo stesso modo i soggetti rappresentati nelle opere, che sembrano analoghi agli oggetti del mondo, non significano tuttavia al medesimo modo in cui significano quelli ordinari: ciò che l'opera mi suggerisce «non può essere tradotto nei termini di mondo [...] tutto ciò è in essa, ed è vero soltanto in un mondo che essa mi apre.»⁷⁴

Lo spettatore di fronte all'opera si trova in una situazione ambigua, poiché nonostante l'opera rimanga insieme a lui parte del mondo reale, il fruitore entra in una dimensione contemplativa che lo costringe a prendere le distanze dal mondo oggettivo ed entrare a far parte del mondo espresso. Nel momento in cui il fruitore prende di mira l'opera d'arte, in quanto forma, l'oggetto estetico si costituisce nel soggetto che lo contempla.

71 *Ivi*, p. 273

72 *Ivi*, p. 215

73 *Ivi*, p. 259

74 *Ivi*, p. 207

L'oggetto estetico è esso stesso questa una nuova dimensione che si apre allo spettatore, dove in gioco vi è un tipo di comprensione differente che riporta il soggetto di fronte ad una realtà inedita. «Più che un mondo è un'atmosfera di mondo»⁷⁵. Usando quest'espressione suggestiva, Dufrenne vuole far intuire come vi sia in gioco un valore qualitativo che può essere colto solamente su di un piano percettivo: «c'è un senso totalmente immanente al sensibile, che deve dunque essere sentito a livello della sensibilità».⁷⁶ È in virtù di questa espressività, di questo mondo che l'opera d'arte racchiude, che il filosofo arriva a definire l'oggetto estetico con il termine, quasi paradossale, di quasi-soggetto:

«è perché è luce a se stesso, è come un per sé: c'è un per-sé dell'in-sé, che è per l'in-sé la propria assunzione, un modo di essere luminoso a forza di opacità, poiché non riceve una luce estranea mediante la quale si disegni un mondo, ma fa scaturire da sé la propria luce: è questo l'esprimere. Diremo così che l'oggetto estetico è un quasi-soggetto.»⁷⁷

Se già Merleau-Ponty aveva definito le opere d'arte come individui⁷⁸, Dufrenne rivela il *sensu* dell'espressività racchiusa nell'opera e apre la possibilità di conoscere attraverso il sentimento quel terreno che altrimenti rimarrebbe insondato. L'esperienza estetica parla dell'incondizionato e del selvaggio, e ciò fa sì che essa si ponga, come dice l'autore, «forse al cuore dell'essere-al-mondo».⁷⁹

Ma il punto saliente, che rende l'approccio di Dufrenne alla questione artistica senza precedenti, è che il filosofo inserisce l'opera d'arte come quasi-soggetto nella relazione con un soggetto: si assiste allora ad una relazione mediata tra due stili umani, attraverso qualcosa che da una parte con la sua presenza non smette di testimoniare l'esperienza di chi l'ha creata e dall'altra parte davanti al quale lo spettatore non smette di riconoscere quel barlume di senso e di umanità in esso racchiuso. In gioco allora vi è più un semplice artefatto, ma la nozione di opera d'arte si arricchisce ed espande il proprio campo: l'arte parla allo stesso tempo tempo di uomo e di mondo, all'uomo e al mondo, di quell'esperienza originale che solo il rapporto percettivo con il mondo è in grado di generare. Dufrenne cerca, a suo modo, di sistematizzare e ordinare questo tipo di

75 *Ivi*, p. 246

76 M. Dufrenne, *La "sensibilité génératrice"*, in *Esthétique et Philosophie*, cit., p. 64

77 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 219

78 «Un romanzo, una poesia, un quadro, un brano musicale sono individui, cioè esseri in cui non si può distinguere l'espressione dall'espresso, il cui il senso è accessibile solo per contatto diretto e che irradiano il loro significato senza abbandonare il proprio posto temporale e spaziale.» M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 216

79 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 332

conoscenza chiara e confusa che l'opera d'arte porta con sé e che solo attraverso l'esperienza estetica può pienamente emergere:

«Sospettiamo che questo non mondo possa rivelarsi unicamente ad un soggetto che sia non soltanto testimone della sua epifania, ma anche capace di associarsi al movimento della soggettività che lo produce, e che, invece di farsi coscienza in generale per pensare il mondo oggettivo, risponda alla soggettività con la soggettività»⁸⁰.

80 *Ivi*, p. 283

La percezione estetica

Alla fine della prima parte della *Fenomenologia* l'autore arriva a definire i tre momenti dell'oggetto estetico: sensibile, rappresentato e mondo espresso. Allo stesso modo nel secondo tomo dell'opera si costituiscono le tre fasi speculari per il soggetto percipiente: presenza, rappresentazione e riflessione.

Percepire, dice Dufrenne, è «conoscere, ossia scoprire, all'interno o al di là dell'apparenze, un senso che esse consegnano solamente a chi lo sa decifrare»¹. Questa è la frase decisiva di tutta l'opera. Finalmente si arriva al cuore della questione esperienziale e in una riga l'autore condensa tutte le problematiche emergenti. Vedremo infatti in cosa consista il valore gnoseologico della percezione e cercheremo di capire cosa significhi esattamente per Dufrenne che la conoscenza estetica sia una questione di andare “à l'intérieur ou au delà” delle apparenze. Infine affronteremo una delle tematiche più controverse: la percezione del senso.

3.1. I limiti della presenza

Il primo stadio che viene brevemente descritto è quello della presenza. Benché in effetti le prime due fasi della teoria della percezione dufrenniana – presenza e rappresentazione – siano riferibili anche ad un'analisi dell'esperienza *tout court*, è bene ricordare sempre che qui si sta parlando del rapporto tra fruitore e opera d'arte.

Il confronto spontaneo e che d'altronde lo stesso autore suggerisce è quello con la teoria della percezione merleau-pontyana. Prendiamo allora in considerazione la definizione che Merleau-Ponty dà del percepire, ossia «veder scaturire da una costellazione di dati un senso immanente.»² Possiamo dire ancora una volta che Dufrenne non si distanzia, almeno in questa prima fase, da questa concezione della percezione come già fonte di un significato

1 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 421

2 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 58

originale. Il breve capitolo dedicato alla presenza vorrebbe infatti essere un esplicito richiamo a questa teoria, nella quale il rapporto tra soggetto e oggetto è concepito in termini di pura sensibilità.

La presenza viene dunque intesa come stato nascente e condizione di possibilità di ogni conoscenza, in cui soggetto e oggetto sono posti in una precisa relazione: «Qui l'oggetto non ha scambi con uno spirito trascendente che dovrebbe comprenderlo raccogliendo delle immagini sparse fornite a ciascun senso; [...] Ma l'oggetto che percepisco si rivela al mio corpo, e non in quanto questo corpo è un oggetto anonimo detentore di un sapere, ma in quanto me stesso, corpo pieno d'anima capace di sentire il mondo.»³

Questo rapporto impronunciabile stanza e sedimenta nel corpo, assoluto protagonista di questa fase esperienziale e detentore di una certa conoscenza, sebbene ancora germinale. Allora è possibile postulare quella che l'autore annuncia come un'"intellegzione corporale", una presa sul mondo in grado di fornire lo strato grezzo dell'esperienza, sul quale è possibile avviarsi. Su questo piano, come abbiamo detto, non vi è distinzione tra soggetto e oggetto, e per questo stesso motivo la presenza non può che essere ridotta all'orizzonte primordiale di ogni nostra percezione, un orizzonte che «per principio non può mai essere raggiunto e tematizzato»⁴. La presenza di cui parla Dufrenne si instaura dunque prima di ogni forma di giudizio, un livello di esperienza «non tetica, preoggettiva e precosciente» che Merleau-Ponty cristallizza nell'efficace espressione «un passato che non è mai stato presente».⁵

Per quanto riguarda questa prima fase, nell'esperienza estetica si rivela già un senso dell'opera d'arte. Inizia allora da qui l'esperienza del fruitore che, attraverso il proprio corpo, conquista un preliminare accesso all'opera nel quale si dischiude quella che l'autore definisce una "significazione primitiva": «che mi convince perché mi mette in movimento, in cui il senso è un avvertimento al quale rispondo con il mio corpo.»⁶ Vi è dunque, come già scriveva Merleau-Ponty uno strato grezzo che fornisce una prima impressione al

3 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 423

4 M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 338. Ancora poco più avanti: «Sotto di me c'è quindi un altro soggetto, per il quale il mondo esiste prima che ci sia io e che in questo modo stabiliva il mio posto. Questo spirito prigioniero o naturale, è il mio corpo, non il corpo momentaneo che è lo strumento delle mie scelte personali e si fissa su questo o quel mondo, ma il sistema di "funzioni" anonime che avvolgono ogni fissazione particolare in un progetto generale. [...] Lo spazio e in generale la percezione denotano nel cuore del soggetto il fatto della sua nascita, l'apporto perpetuo della sua corporeità, una comunicazione con il mondo più vecchia del pensiero.» (*Ivi*, p. 339)

5 *Ivi*, p. 322

6 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 422

soggetto che riguarda uno strato d'esperienza primitivo e originario: «le sensazioni e le immagini che dovrebbero cominciare e terminare tutta la conoscenza non appaiono mai se non in un orizzonte di senso, e il significato del percepito, lungi dal risultare da una associazione, è invece presupposto in tutte le associazioni [...]»⁷

Non c'è molto altro da dire su questo punto, è chiaro che il precategoriale occupa solamente la prima parte, piccola ma fondamentale dell'esperienza estetica. Un passaggio obbligato che serve all'autore a rimarcare l'origine mondana del proprio pensiero. Come dice anche lo stesso filosofo, in questo stadio nascente dell'esperienza il corpo che si pone nella contemplazione estetica, ci riporta in una sorta di età d'oro, andando quasi contro natura. Non vi è ancora infatti coscienza di qualcosa, ossia l'intenzionalità diretta all'oggetto è ancora in linea di principio fuori gioco e non può darci alcuna informazione né sull'oggetto estetico, né sul soggetto. È una fase che per forza di cose va posta, ma che allo stesso tempo denuncia la propria insufficienza. Un istante, che al sorgere della coscienza, svanisce.

In sintesi, si deve passare dalla presenza corporea all'intellezione cosciente perché una teoria della percezione si possa sviluppare. Il corpo è sufficiente per indagare a fondo una teoria della percezione? La risposta è no. Si deve fare i conti con una realtà preformata dalla coscienza, dal porsi di quella soggettività come distanza e rottura. Dufrenne di fatto conserva in tutta la sua filosofia questa ambivalenza, segno di quanto in effetti il problema del dualismo lo impegnasse. Il corpo è sempre posto alla base, all'inizio di ogni esperienza, ma l'autore non rinuncia a parlare comunque di una coscienza operante, intraprendendo un discorso sulle facoltà che lo porta più vicino agli esiti della fenomenologia husserliana, se non addirittura come vedremo ad un ritorno all'estetica kantiana. Ciò che si deve percepire, leggendo Dufrenne è la sensibilità a certi temi, quali per esempio, l'immaginazione. Non è possibile insomma parlare di una teoria della percezione, estetica e non, senza analizzare compiutamente lo sviluppo del rapporto tra le facoltà messe in gioco durante il processo esperienziale. Quello che a nostro avviso sembra annunciare Dufrenne è che non si possa parlare in maniera generica di percezione senza entrare in merito agli intimi passaggi che avvengono. È un cammino a ritroso quello del filosofo, un tornare indietro, un riflettere sulla portata e sulla potenza della percezione. Questo percorso inizia con la rappresentazione, con la funzione immaginativa.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 50

3.2 Le funzioni dell'immaginazione

L'analisi esperienziale muta quindi orientamento dal momento in cui Dufrenne dichiara l'insufficienza della fase presenziale, compiendo così il passaggio dal piano immanente a quello trascendentale. Bisogna porre la giusta attenzione sull'uso molto preciso che l'autore fa di questo termine, che ci riporta subito all'accezione kantiana del concetto: “trascendentale” è qui infatti inteso come «potere di vedere assunto dall'immaginazione, dall'io in quanto luce naturale»⁸. Ecco che allora entra in gioco l'immaginazione in quanto funzione in grado di dare forma al mondo circostante, grazie alla quale vi è una realtà per il soggetto.

Se il pensiero di Merleau-Ponty rappresenta l'elemento costante per le teorie del filosofo, è da sottolineare come giunti a questa fase della teoria esperienziale, Dufrenne segua un'altra strada. Nonostante all'interno della *Fenomenologia della percezione* venga in qualche mondo considerato il lavoro dell'immaginazione e dello schematismo, l'autore non ne parla in termini diretti⁹; al contrario Dufrenne puntualizza e scompone le diverse fasi del processo percettivo, analizzando separatamente presenza e immaginazione – e successivamente, come vedremo, riflessione.

L'autore intraprende allora una densa analisi sull'immaginazione, della quale distingue due aspetti: empirico e trascendentale. L'accezione su cui il filosofo si concentra, e - diciamo sin da subito - quella che interessa l'esperienza estetica, è l'immaginazione trascendentale. Essa è allora concepita come condizione di possibilità per ogni conoscenza, poiché «converte l'acquisito in visibile» generando una rappresentazione. Il processo che

⁸ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p., p. 432

⁹ Merleau-Ponty non si sofferma sulle funzioni della coscienza che permettono al soggetto di percepire la realtà nella forma determinata in cui viene colta, pare al contrario che questo processo sia dato per scontato in quella sintesi naturale che avviene a livello corporeo. Partendo da questo presupposto sembra che non voglia servirsi di una struttura, ma descrivere la spontaneità dell'essere nel mondo del soggetto senza entrare in merito alle facoltà implicate, anzi uscendo proprio dalla forma di una conoscenza per facoltà. Significante è la frase in questione: «il sistema dell'esperienza non è dispiegato di fronte a me come se fossi Dio, ma vissuto da me da un certo punto di vista, io non ne sono lo spettatore, ma ne sono parte, e la mia inerenza a un punto di vista rende possibile la finitezza della mia percezione e in pari tempo la sua apertura al mondo totale come orizzonte di ogni percezione» (*Fenomenologia della percezione*, cit., p. 400). Tutto sembra allora essere racchiuso per il filosofo francese nella nozione di intenzionalità fungente, così intesa come ciò «che costituisce l'unità naturale e antepredicativa del mondo» che di fatto sussume le funzioni trascendentali della coscienza: «Ritroviamo sotto l'intenzionalità d'atto o tetica, una intenzionalità operante, già in azione prima di tutte le tesi o di tutti i giudizi, un “Logos del mondo estetico”, un' “arte nascosta nelle profondità dell'anima umana” e che come tutte le arti, non si conosce se non nei suoi risultati.» (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, pp. 490-91, traduzione mia)

l'immaginazione trascendentale mette in atto per giungere alla rappresentazione passa attraverso due fasi: in primo luogo la rottura dell'unità precategoriale soggetto-oggetto, «caratteristico di un per-sé e costitutivo di un'intenzionalità, per cui una coscienza si oppone ad un oggetto» e in secondo luogo l'apertura che ne consegue, un vuoto «che è *a priori* della sensibilità»¹⁰ in cui l'oggetto prende forma.

Questo ritorno all'immaginazione all'interno di una teoria delle facoltà, dimostra quanto sia fondamentale in questo sviluppo la teoria kantiana, dalla quale viene infatti ripreso il discorso intorno alle forme a priori dell'estetica trascendentale. Nel vuoto che si crea, rompendo il piano della presenza, viene a costituirsi la coscienza stessa che in prima battuta emerge come temporalità e spazialità:

«È col sorgere dello spazio e del tempo che si produce l'evento della rappresentazione. In accordo con Kant, e secondo la lezione di Heidegger, noi attribuiamo questa operazione all'immaginazione trascendentale. Quanto invece all'immaginazione empirica, essa prolunga questo processo e converte l'apparenza in oggetto. Il trascendentale prefigura e rende possibile l'empirico: il primo esprime la possibilità della rappresentazione, il secondo dimostra la possibilità che ha quella rappresentazione di essere significante e di integrarsi alla rappresentazione di un mondo.»¹¹

D'altra parte lo stesso Dufrenne, come abbiamo visto, dichiara apertamente il proprio debito nei confronti del filosofo tedesco e sulla stessa linea distingue la funzione trascendentale e empirica dell'immaginazione, traducendo i termini di immaginazione produttiva e riproduttiva della prima *Critica*.¹²

Diversamente l'immaginazione empirica ha quindi il compito di convertire l'apparenza in oggetto: «l'empirico dimostra la possibilità che ha tale rappresentazione di essere significante e di integrarsi alla rappresentazione di un mondo»¹³, arricchendo e completando il sensibile. La distanza è dunque tra un'immaginazione che dà forma e un'immaginazione che aggiunge qualcosa.

Nella percezione quotidiana del mondo, l'immaginazione esercita entrambi i ruoli, poiché prima di tutto è possibilità per ogni forma di rappresentazione sul modello kantiano

10 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 433

11 *Ivi*, p. 435

12 «L'immaginazione è dunque anche una facoltà di sintesi a priori per cui le diamo il nome di produttiva; e, in quanto, essa, rispetto a ogni molteplice del fenomeno, non ha di mira nient'altro che l'unità necessaria nella sintesi di quello, questa può denominarsi la funzione trascendentale dell'immaginazione. È quindi strano, in verità, ma dal fin qui detto nondimeno lampante, che solo mediante questa funzione trascendentale dell'immaginazione diviene possibile anche l'affinità dei fenomeni, e con essa l'associazione, e per questa, in fine, la riproduzione secondo leggi, e conseguentemente la stessa esperienza; poiché senza di essa nessun concetto di oggetti potrebbe punto confluire in una esperienza.» I. Kant, *Critica della ragion pura*, cit., p. 539

13 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p.435

e in secondo luogo, come dice l'autore, ha la funzione di “mobilitare i saperi”, ossia costituire delle associazioni che siano l'indispensabile apparato delle impressioni presenti. Nel breve passaggio in cui Dufrenne cita Hume a proposito della funzione dell'abitudine all'interno di una teoria dell'esperienza, si comprende per antitesi tutta la portata fenomenologica del suo pensiero; infatti il processo di sintesi, descritto dal filosofo scozzese come atto spontaneo dall'abitudine, viene ricompreso in un certo modo da Dufrenne in termini fenomenologici. Se per Hume infatti la sintesi ha più le sembianze di un'azione mentale, al contrario l'autore ne parla nei termini di un sapere corporeo¹⁴: il lavoro empirico dell'immaginazione viene concepito quindi come un processo del tutto naturale, in cui il soggetto attraverso la propria corporeità riesce a mantenersi sul medesimo piano dell'oggetto, limitando la propria azione ad un lavoro che non è ancora conoscenza fatta e finta, ma acquisendo con esso «una familiarità alla quale nessun pensiero sa sostituirsi, e di cui nessuna conoscenza può fare a meno.»¹⁵ Se con Hume l'immaginazione culmina però nella credenza, per Dufrenne al contrario l'immaginazione ha una grande responsabilità: la funzione empirica, seppur seconda, è fondamentale per la costituzione della conoscenza, ne è la base. L'immaginazione fornisce immagini che costituiscono una sorta di quasi-presenza del reale, un'anticipazione costante di esso «senza cui il reale non sarebbe mai per noi se non uno spettacolo senza spessore né durata.»¹⁶

Nella percezione in generale dunque si deve distinguere l'imprescindibile lavoro a propri dell'immaginazione trascendentale che apre un campo in cui il fenomeno dato può apparire e quello dell'immaginazione empirica che dona significato al reale alla luce dell'operazione sintetica messa in atto:

«L'immaginazione empirica popola questo campo, senza moltiplicare questo dato, ma suscitando delle immagini che sono un quasi-dato, che non sono propriamente parte del visibile, ma che ci mettono in cammino dal visibile e non smettono di richiamarvi alla percezione stessa per riceverne una conferma decisiva.»¹⁷

¹⁴Dufrenne non perde comunque mai il legame con la fenomenologia di Merleau-Ponty in cui al centro si trova il corpo agente, protagonista dei rapporti tra percezione e immaginazione: «l'abitudine non risiede né nel pensiero né nel corpo oggettivo, ma nel corpo come mediatore di un mondo.» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 200)

¹⁵ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 436

¹⁶ *Ivi*, p. 443

¹⁷ *Ivi*, p. 436

3.2.1 Lo spazio dell'immaginazione tra Merleau-Ponty, Kant e Heidegger

Dufrenne dedica all'immaginazione diverse pagine dell'opera, perfino troppe rispetto al ruolo che riserverà ad essa nell'esperienza estetica. Questo dimostra quanto l'indagine intorno all'immaginazione sia un elemento centrale delle riflessioni del filosofo già a partire dalla *Phénoménologie*. Quest'opera è molto ricca ed è difficile darne una lettura complessiva, proprio perché affronta moltissimi temi. Sicuramente tutto il discorso sviluppato è volto alla descrizione dell'esperienza estetica, per cui l'analisi di tutti i modi dell'oggetto e del soggetto sono trattati da questo ben preciso punto di vista, tanto che spesso l'autore non si sofferma su i singoli temi e manca di indagarli in una prospettiva più ampia. Se questa affermazione si può essere vera per la maggior parte delle nozioni trattate, fa eccezione tuttavia l'immaginazione, che richiede al filosofo uno spazio maggiore proprio in funzione della propria complessità. Nonostante ciò, bisogna evidenziare sin da subito quanto l'autore, pur trattando ampiamente l'argomento, non sia mai completamente chiaro nella *Fenomenologia* rispetto a quale sia esattamente la natura dell'immaginazione. Dufrenne pare oscillare spesso tra una sorta di schematismo delle facoltà e la spontaneità corporea. Tuttavia vedremo come, forse proprio in questa indecisione, in questo non detto, si riveli l'autenticità della sua posizione.

In diversi punti, soprattutto all'inizio del volume dedicato alla percezione, il filosofo sottolinea quanto lo schematismo possa essere una questione corporea più che intellettuale, evocando una sostanziale continuità con il piano della presenza: «Lo schematismo per il quale l'oggetto può divenire oggetto per un'intelligenza, può essere assegnato al corpo; il corpo qui non risponde solamente all'oggetto, ma mima le condizioni sotto le quali questo oggetto può essere pensato e collocato dentro ad un mondo.»¹⁸ Se consideriamo questa frase, sembrerebbe che la rappresentazione, prodotta dall'immaginazione, sia dunque una questione che passa dal corpo. È significativo a tal proposito l'uso del verbo “mimare” - che non ho voluto tradurre diversamente proprio per mantenere la ricchezza del termine - che allude propriamente alla riproduzione di qualcosa mediante atteggiamenti del corpo. Da questo punto di vista allora ci si avvicinerebbe di più, ancora una volta, alla teoria merleau-pontyana della percezione, che non distingue esplicitamente il lavoro

¹⁸ *Ivi*, p. 433

dell'immaginazione, ma lo assimila piuttosto all'intenzionalità del soggetto radicata a livello corporeo.

L'autore non nega, anzi promuove, una concezione di immaginazione come operazione spontanea del corpo, tuttavia, come dice egli stesso, «non si può cogliere l'avvento della rappresentazione senza evocare prima i termini caratteristici di un per-sé»¹⁹. Benché la stessa distinzione tra immaginazione trascendentale ed empirica, il richiamo ai capisaldi dell'estetica trascendentale ci testimoni una profonda adesione al pensiero kantiano, va tuttavia specificato in che misura Dufrenne sia influenzato dalla precisa lettura che Heidegger fa di Kant.

Il peso del filosofo di *Sein und Zeit* rimane una presenza discreta nella formazione di Dufrenne, un autore che chiaramente conosce, ma che non seguirà mai con convinzione. In questo caso però l'opera *Kant e il problema della metafisica* interessa moltissimo il filosofo francese, che nel 1949 scrive il breve saggio *Heidegger et Kant*, pubblicato sulla *Revue de philosophie et de morale*. L'idea della funzione fondatrice e mediatrice dell'immaginazione, così come viene intesa nella sua *Fenomenologia*, nasce da qui:

«Heidegger ci invita a considerare subito che questa unità [della coscienza pura] non risulta dalla giustapposizione o dalla collaborazione di due termini che restano distinti, ma dal loro radicamento nell'immaginazione. Da qui l'importanza capitale dell'immaginazione: al privilegio di unire l'intuizione e il concetto, l'immaginazione aggiunge il potere di fornire un'immagine, di far vedere, e di assumere, lontano dall'intuizione, il carattere intuitivo di tutta la conoscenza; essa è allo stesso tempo mediatrice e illustratrice.»²⁰

Il merito di Heidegger agli occhi di Dufrenne è proprio quello di aver enfatizzato l'importanza dell'immaginazione trascendentale. Si ritrova infatti nelle pagine della *Phénoménologie* l'idea che l'immaginazione sia una facoltà che «si colloca tra l'intuizione e il pensiero puro» e per di più sia considerata come la “facoltà fondamentale”, la terza accanto a sensibilità e intelletto, che «rende possibile l'unità originaria dei due elementi e, quindi, l'unità essenziale della trascendenza nel suo complesso.»²¹

Effettivamente la ripresa di un discorso delle facoltà sembra a una lettura superficiale del testo un sistema anacronistico che poco si attaglia ad una teoria del corpo agente, un passo indietro notevole rispetto alla teoria merleau-pontyana della percezione. Il discorso che Dufrenne compie sulle facoltà non può però essere compreso in tutta la sua portata

19 *Ibidem*

20 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 94

21 M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, introd. a c. di V.Verra, Edizioni Laterza, Bari, 2000 (1929), p. 120

“fenomenologica” se non con la lettura del saggio di Heidegger, che per primo ricomprende i termini dello schematismo:

«Comprendere le facoltà “del nostro animo” come “facoltà trascendentali” significa anzitutto svelarle tenendo conto del modo, nel quale esse rendono possibile l'essenza della trascendenza. “Facoltà” non ha qui il significato di “forza fondamentale”, presente nell'anima, ma designa ciò che il fenomeno in questione “ha facoltà” di compiere, per rendere possibile la struttura essenziale della trascendenza dell'essere»²²

Il termine facoltà slitta quindi verso un significato più morbido, che apre la possibilità di un incontro tra la rigidità dello schematismo e la spontaneità corporea. L'immaginazione di Dufrenne si prende infatti l'incarico di portare la coscienza del soggetto nel mondo aprendo le categorie di spazio e tempo. In un certo senso l'autore dilata, come abbiamo detto all'inizio, l'esperienza così come descritta dalla fenomenologia di Merleau-Ponty per ricomprenderla nei suoi passaggi più intimi: il filosofo inserisce quindi, tra presenza e percezione, il discorso sull'immaginazione per arrivare a comprendere l'esperienza come un fatto che lega immanenza e trascendenza, o ancora per poter parlare dell'unità di coscienza che si declina in intuizione pura.

«Spazio e tempo sono “caratteri immaginativi”; essi non sono più semplicemente una condizione formale che spetta all'intelletto concettualizzare, non sono più la diversità pura che diffida di tutta la rappresentazione, essi comportano, se non un'unità sintetica, almeno una *synopsis* (sinossi): non è l'unità della cosa retta dal concetto, ma è quest'anima d'unità appercepita come costitutiva di un tutto di cui tutte le parti sono già donate, ossia un campo in cui lo sguardo si può perdere. Il *-sin* di sinossi non appartiene all'intelletto, ma all'immaginazione; è dunque grazie all'immaginazione che l'intuizione pura può formare e offrire quest'unità che è all'origine di tutte le sintesi»²³

Questo processo che culmina nell'appercezione sembra allora messo sul conto dell'immaginazione, poiché dal momento che l'immaginazione trascendentale è apertura del soggetto al mondo, si proclama la distanza tra soggetto e oggetto che permette al soggetto di costituirsi come tale. È chiaro quanto Dufrenne riporti alla luce l'immaginazione trascendentale, così come letta nelle pagine di *Kant e il problema della metafisica*, e inserisca questa concezione all'interno del suo sistema. Il centro del discorso è l'avvento del soggetto in quanto antitesi dell'oggetto: è qui che si segna il passaggio tra immanente e trascendentale. La distanza che intercorre tra soggetto e oggetto, spettatore e opera d'arte, arriva a definire l'unità dell'appercezione: «Poiché a partire dalla rottura dell'opacità della presenza, è possibile per il soggetto discernere l'oggetto e distinguersi da esso, definendosi

22 *Ivi*, pp. 120-121

23 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 100

allo stesso tempo come rapporto di sé a sé – in quella che Kant chiama appercezione di sé – e dunque come unità del movimento grazie al quale il soggetto si stacca e ritorna per anticipare.»²⁴ Lo sforzo che Dufrenne, grazie all'aiuto di Heidegger, compie è quello di rimettere in gioco i termini del sistema kantiano, abbandonando l'idealismo e ricollocando i termini del sistema in un'ottica più esistenzialista.

In questa direzione acquista un nuovo significato anche la rappresentazione che, dal lato empirico, in quanto immagine anticipatrice del reale pone le basi per la conoscenza stessa e, dal lato trascendentale, è il momento in cui il soggetto si annuncia come tale di fronte ad un altro da sé. Il processo esperienziale e cognitivo descritto dalla *Critica* kantiana inaugura allora «una certa relazione in cui il soggetto si distingue dall'oggetto per scorderlo, e va verso questo incontro per ritrovarlo»²⁵. Dufrenne trova quindi il punto di vicinanza tra Heidegger e Kant proprio nell'emergere del soggetto di fronte al mondo: Kant attraverso l'estetica trascendentale mostra l'appercezione di sé e Heidegger intende “trascendenza” esattamente negli stessi termini. Il rapporto tra essere e non-essere si può chiarire solamente alla luce del sorgere della coscienza, ossia «noi conosciamo l'essere nella misura in cui noi non siamo l'essere, o ci volgiamo verso l'essente per incontrarlo, in modo che l'oggetto si presenti a noi come qualcosa che è diverso da me.»²⁶

Il divario tra l'interpretazione heideggeriana del discorso kantiano e la *Critica* vera e propria, risiede soprattutto nell'interrogativo rispetto a quale facoltà tra immaginazione e intelletto abbia il primato. Nel brano del '49 Dufrenne, seguendo Heidegger,²⁷ sembra spingersi un po' oltre, quasi al paradosso, tanto che l'immaginazione è posta alla base sia dell'intelletto che della sensibilità: «E noi sosteniamo anche che l'immaginazione si

24 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 463

25 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 88

26 *Ibidem*

27 Heidegger, nell'opera *Kant e il problema della metafisica*, in sintesi constata quanto potere e spazio Kant abbia riservato all'immaginazione nella prima edizione della prima *Critica*; al contrario nota quanto nella seconda edizione l'immaginazione venga sussunta sotto il dominio dell'intelletto, rendendo la facoltà che sembrava essere quasi la facoltà dominante «senza patria». Incolpa Kant di aver “indietreggiato di fronte a questa radice sconosciuta” e di averla “respinta nell'ombra e misconosciuta”: «Nella seconda edizione, Kant sopprime entrambi i passi principali, in cui si poneva espressamente l'immaginazione come terza facoltà fondamentale accanto a sensibilità e intelletto. [...] Anziché “funzione dell'anima”, Kant preferisce scrivere “funzione dell'intelletto”. E così la sintesi pura risulta assegnata all'intelletto puro. L'immaginazione pura, come facoltà a sé stante, è divenuta superflua, ed è pertanto apparentemente escluso che proprio da essa possa costituire il fondamento essenziale per la conoscenza ontologica, come mostra invece abbastanza chiaramente il capitolo sullo schematismo, che nella seconda edizione resta immutato.» M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, cit., p. 140

posizioni alla radice dell'intelletto. Ma è necessario ancora sorprenderla alla radice dell'intuizione, ed è lo Schematismo che ce lo permette, indicandoci la funzione illustrante dell'immaginazione.»²⁸ Essa infatti è lo specchio stesso della presenza al mondo del soggetto, in questo senso si pone alla radice dell'intuizione: l'immagine diventa forma di una pura presenza. Ecco allora il primato dell'immaginazione in quanto schema originale della conoscenza, forma a priori di ogni intuizione: «la conoscenza è certa di incontrare il suo correlato; aprirsi all'oggetto è predeterminare l'oggetto, è fare lo schizzo della trama dell'oggetto in generale che l'oggetto concreto riempirà con la sua imprevedibile novità.»²⁹

In verità, già nelle ultime pagine del testo del '49 la posizione di Dufrenne si fa più mite, tanto che afferma: «in fondo l'intelletto ha “un tale commercio con gli schemi” che non è possibile distinguerlo radicalmente dall'immaginazione produttiva»³⁰. Nella *Fenomenologia* di qualche anno più tardi le posizioni si moderano con decisione, non tanto andando a sminuire il valore dell'immaginazione, che resta centrale e funzionale in tutto il discorso esperienziale, bensì sembra che l'autore voglia in parte uscire da un discorso di sistemi e far intendere che non è più tempo di parlare di gerarchia di facoltà. Anche il rapporto tra presenza e rappresentazione viene letto in quest'ottica come una “genesi reciproca”, rapporto organico tra spirito e corpo, che va ad alimentare un'*analisi* che scompone ogni fase dell'esperienza, senza per questo rinunciare ad uno sguardo d'insieme che la ricomprenda nella propria unità.

Come vi è allora un'oscillazione continua tra immaginazione e presenza, la stessa cosa accade tra immaginazione e intelletto. Il filosofo arriva fino al punto di con-fondere i due termini, come fossero due aspetti o modi della soggettività che si manifestano diversamente: l'autore definisce infatti l'intelletto come «l'organo dell'unità dell'appercezione», ma anche come «l'immaginazione che prende coscienza di sé stessa e che impone una regola alla spontaneità delle associazioni».³¹ Quello che si instaura tra intelletto e immaginazione è un rapporto di dipendenza e reciprocità (e in un certo senso di mutuo soccorso, come vederemo più avanti): come l'immaginazione empirica avrà bisogno dell'intelletto per rimanere veritativa, allo stesso modo l'intelletto non può fare a meno della funzione sintetica riproduttiva dell'immaginazione, che ri-colloca le rappresentazione

28 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 96

29 *Ivi*, p. 97

30 *Ivi*, p. 101

31 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 464

all'interno di un mondo. In definitiva, come scrive l'autore, «non appena è data l'immaginazione è dato l'intelletto»³² e allora, ancora una volta, quello che interessa a Dufrenne è descrivere il sorgere della coscienza, in tutti i suoi aspetti e in tutte le sue funzioni, nella percezione del mondo.

Riproponiamo dunque il quesito che abbiamo posto all'inizio del sottocapitolo: quale posto occupa allora l'immaginazione nel pensiero di Dufrenne? Forse la risposta è molto più semplice di tutte le premesse. Davvero l'immaginazione in quest'opera è concepita come un ponte, un passaggio organico dalla dimensione immanente a quella trascendentale, che permette di superare la mera sensibilità in favore di una riflessione che vada a scavare nella forma che la nostra esperienza assume, senza nulla togliere alla prima. La definizione di immagine che Dufrenne formula illumina questa via, chiarendo che «essa non è un materiale della coscienza, ma un certo modo che ha la coscienza di aprirsi all'oggetto, e di prefigurarlo dal fondo di essa stessa, in funzione dei propri saperi.»³³ Quello che il filosofo mette in atto è il tentativo di conciliare questi due piani, immanente e trascendentale, sicché ciò che l'immaginazione empirica mette in moto, questa “mobilitazione di saperi” come viene definita, si concretizzi nell'avvento dell'immagine come una sorta di presenza astratta e allo stesso tempo legata al sensibile, che si annuncia senza consegnarsi.

La funzione dell'immaginazione è allora quella di mediare tra la mera presenza e il piano riflessivo, conservando di essa tutto l'apporto sensibile e di renderla concepibile per la riflessione, attraverso la generazione della rappresentazione. Questo discorso fa tutt'uno con la questione della spontaneità della coscienza, di cui l'immaginazione trascendentale così concepita è strumento e organo. Essa possiede quindi un statuto ambiguo, per ora inteso solo positivamente, poiché conserva la fattività della presenza trasportandola, per così dire, già verso l'orizzonte del pensiero.

Dufrenne si mantiene allora sempre su due binari: da una parte non rinuncia a parlare dell'immaginazione come facoltà prima, dell'importanza dell'immaginazione trascendentale come luogo di partenza per ogni conoscenza possibile; dall'altro il tentativo di inserire questo discorso in una teoria che prende le mosse da un orizzonte fenomenologico, dove la percezione si svolge non nella solitudine coscienziale, ma scende a patti con il mondo. Lo schematismo kantiano rimane quindi una viva presenza, ma solamente sullo sfondo, poiché

32 *Ivi*, p. 463

33 *Ivi*, pp. 437- 438

in conclusione quello di Dufrenne vuole essere uno schematismo senza schema.

Questo non impedisce al filosofo di parlare appunto di immaginazione come quell'elemento che media tra questi due piani, un'istanza operata dalla soggettività che racchiude il segreto stesso della coscienza. Si può dire perfino che per Dufrenne l'immaginazione giunga a ricoprire una funzione esistenziale. Esistenziale inteso però secondo la lezione di Karl Jaspers, dove esistenza «è sempre tra la soggettività e l'oggettività» e «si manifesta a se stessa solo nel mondo che è scisso tra soggetto e oggetto, cioè nella relazione di entrambi»³⁴. Questo tipo di esistenzialismo rimane un costante sottofondo di tutta la sua opera; come sintetizza magistralmente Cauquelin, Jaspers rappresenta per Dufrenne «l'apertura, la bozza di una sensibilizzazione a certi spazi»³⁵.

L'immaginazione è esistenziale allora, poiché è quella funzione che nel suo essere trascendentale e insieme empirica colloca (*mis en place*) concretamente l'uomo nel mondo, conferendogli il suo proprio modo di esistenza, che è quello della rappresentazione: «E in questa misura, essa assume un significato profondo: essa non è più solamente questa affinità misteriosa con il cosmo che celebra la poesia, essa sfugge in qualche modo al registro delle facoltà, essa è l'evento ontologico che fonda l'uomo piuttosto che essa è fondata in lui, e attraverso la quale l'essere si rivela a un soggetto.»³⁶

L'immaginazione fa allora la *liaison* tra lo spirito e il corpo e permette che si instauri la relazione tra soggetto e oggetto, creando quel vuoto produttivo che solo la coscienza è in grado di illuminare. Non bisogna allora, secondo la lezione di Dufrenne, distinguere corpo e spirito poiché l'uomo è un tutt'uno, ma la cosa importante è che lo è in virtù dell'immaginazione. «Noi non siamo uno spirito che si innesta su un corpo, né un corpo che è decadenza dello spirito, ma siamo perpetuamente un corpo che diviene spirito e uno spirito che diventa corpo.»³⁷ L'immaginazione è allora definita l'elemento “naturante del mondo” proprio perché l'intelletto è in grado di pensare una natura possibile, ma d'altra parte è grazie all'immaginazione che il mondo diventa possibile per un'esperienza.

34 K. Jaspers, *Filosofia*, a c. di M. Galimberti, UTET, Torino, 1978, p. 821

35 A. Cauquelin, *Mikel Dufrenne: portrait chinois*, in *Vers une esthétique sans entrave, Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Générale d'éditions, Paris, 1975, p. 23

36 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 103

37 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 440

3.2.2. L'ambiguità dell'immaginazione

Dufrenne tuttavia considera il terreno dell'immaginazione un luogo ricco di insidie: il grande pericolo che l'autore vede nell'affrontare la funzione immaginativa riguarda il possibile uso indiscriminato di questa facoltà. In sintesi, la linea che separa illusione, artificio e finzione dall'immaginazione è davvero sottile.

La prima questione che emerge è quella di cadere in un'illusione idealistica, ossia di ridurre la percezione ad un puro "spettacolo" distaccato dal mondo. Questa è risolta velocemente dal filosofo, poiché di fatto secondo l'autore la percezione, in quanto rappresentazione, prende effettivamente le distanze dalla realtà, senza per questo perdere il proprio carattere di verità. Dufrenne lo dice chiaramente, soprattutto per quanto riguarda l'esperienza estetica: essa è prima di tutto contemplazione. Dunque la paura di un distacco dalla realtà è immediatamente scongiurata perché, come abbiamo visto precedentemente, l'autore concepisce il sorgere stesso della soggettività come una distanza che si scava naturalmente tra soggetto e oggetto: distanza necessaria, vuoto produttivo che si riempie di coscienza. Allora l'immaginazione non può assolutamente, in questo senso, staccare il soggetto dalla realtà. Ma al contrario lo porta in essa come condizione di possibilità che pone uno spazio e un tempo in cui i fenomeni diventano possibili:

«C'è sicuramente un dato, grazie al quale la percezione non è solamente immaginazione, e che suscita e regola l'immaginazione; ma questo dato non è che apparenza, precisamente perché non è più vissuto ma contemplato; ed è per questo che l'immaginazione che sotto il suo aspetto trascendentale ha permesso che sorgesse, deve ancora sotto il proprio aspetto empirico restituire ad esso, sul piano stesso della rappresentazione, qualcosa dello spessore e del calore della presenza.»³⁸

È importante sottolineare bene l'incipit di questa frase: è la percezione che suscita e regola l'immaginazione. Questo è un principio fondamentale: il mondo è fenomenologicamente dato e la rappresentazione che ne consegue dipende forzatamente dal donato che è norma per l'immaginazione.

D'altra parte sotto questa lapidaria certezza, l'autore mostra una profonda diffidenza nei confronti dell'immaginazione che, come afferma egli stesso, possiede due facce, lasciandoci sempre sotto la minaccia dell'immaginario. L'ambiguità che Dufrenne attribuisce all'immaginazione, riporta al pensiero di uno dei suoi maestri, Alain³⁹.

38 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 438

39 Émile-Auguste Chartier (1868 – 1951) è stato senza dubbio un pensatore *sui generis*. Il suo pensiero

Nel capitolo del *Système des Beaux-Arts* dedicato all'immaginazione, intitolato significativamente "La matta di casa", l'autore esprime un giudizio severo e perentorio nei confronti dell'immaginazione, a partire dal quale va delineandosi una filosofia che prescrive l'allontanamento dagli inganni dell'immaginario, pericoli dai quali lo spirito ha bisogno di essere protetto: «La fantasia non è soltanto e nemmeno principalmente una facoltà contemplativa dello spirito, ma soprattutto l'errore e il disordine penetrato nello spirito con il tumulto del corpo.»⁴⁰

Alain segue apertamente il pensiero cartesiano, secondo la quale la fantasia è riconducibile ad uno scompensamento corporeo, un eccesso da evitare che conduce a «fidarsi della prima testimonianza, impressione ed emozione mescolate insieme»⁴¹. Di conseguenza come afferma Mazzocut-Mis, per il pensatore immaginazione e percezione (corretta) rappresentano due atteggiamenti irriducibili della coscienza, che tendono a prevaricare l'uno sull'altro⁴². Vi è in Alain, e questo è un elemento che ritroviamo in

nasce e resta infatti tra i banchi dei licei nei quali insegna già in giovane età e dai quali prende il via il grande lascito a tutta una generazione di importanti pensatori: oltre a Mikel Dufrenne e Jean-Paul Sartre, ricordiamo anche Simone Weil, Simone Petrement e Raymond Aron. Alain è stato un professore molto amato, come ce ne danno diretta testimonianza i suoi allievi che non mancano mai di citarlo nelle loro opere. Uno dei migliori esempi della profonda ammirazione che gli studenti nutrivano nei suoi confronti, è senza dubbio rappresentato dallo scrittore André Maurois, che dedica al professore un volume (A. Maurois, *Alain*, Domat, Parigi, 1950).

Alain ha compiuto un lavoro al limite del silenzioso, raggiungendo una fama per lo più modesta ma ha tuttavia rappresentato per i suoi allievi un riferimento ricco e stimolante, un pungolo innovatore più che un pensiero da seguire in modo pedissequo. Sergio Solmi scrive un volumetto già nel 1930, in cui traccia le linee fondamentali delle teorie alainiane, descrivendone bene anche il temperamento e il modo di procedere: «Se mi rivolgo invece a riconsiderare, a distanza, l'insegnamento di Alain nei suoi lati più vivaci e formativi, penso ancora che l'esempio di una riflessione continuamente rizampillante dalla contingenza sempre nuova, "applicata" nel miglior senso della parola, continuamente preoccupata del pericolo di solidificarsi in una formula anonima e ripetibile come di chiudersi in troppo rigidi compartimenti didattici didascalici, possa dimostrarsi sempre efficace e salutare per che sia conscio della necessità di rompere ogni tanto quelle formazioni dogmatiche che inevitabilmente il pensiero lascia dietro di sé come un suo naturale, e spesso assai pericoloso, residuo passivo.» (S. Solmi, *Il pensiero di Alain*, Muggiani, Milano 1945, p. II)

Alain non si è lasciato alle spalle seguaci o discepoli nel senso stretto della parola, benché tutti abbiano riconosciuto, come afferma lo stesso Dufrenne, l'importanza della sua docenza: «la nostra generazione ha raccolto l'eredità del razionalismo classico: attraverso l'insegnamento di Brunschvicg e di Alain ha iniziato un dibattito tra il dogmatismo spinoziano ed il criticismo kantiano» (M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 2). Le diverse pubblicazioni che videro la luce sotto lo pseudonimo di Alain affrontavano i temi più svariati: dalla politica alla morale, fino ad arrivare agli scritti d'estetica, quelli che citeremo in questa occasione, tra i quali i *Propos sur l'Esthétique*, *Système des Beaux-Arts* e *Vingt Leçons sur les Beaux-Arts*, grazie ai quali fornì un contributo sicuramente originale al dibattito estetico nel panorama filosofico francese.

40 Alain, *Sistema delle arti: compilato ad uso degli artisti per abbreviare le riflessioni preliminari*, Muggiani, 1947, p.19

41 *Ivi*, p. 26

42 M. Mazzocut-Mis, *Immaginazione e immaginario*, in *Arte estetica*, 1, 1994, p. 30

Dufrenne, una confusione di piani, per cui immaginazione e percezione sono sì considerati come due elementi in conflitto, ma allo stesso tempo mescolati. Ed è proprio in questa miscela che si nasconde l'insidia dell'immaginazione:

«Immaginare è quindi percepire, ma senza precauzione: mi immagino la luna a mille piedi nell'aria, e molto più lontana al tramonto. Immaginare è quindi anche giudicare e pensare. Da tali vedute, fantasia e percezione tendono a confondersi, come si mescolano nella realtà; infatti non vi ha paesaggio che io non percepisca senza errore nelle sue distanze, le grandezze e la natura degli oggetti. [...] la fantasia sarebbe quindi una falsa percezione.»⁴³

Questo è l'aspetto che forse interessa maggiormente Dufrenne: rendere produttivo questo intreccio di immaginazione e percezione, senza cadere nei pericoli dell'immaginario. Da una parte allora non può che richiamarsi alle teorie di Alain, ma dall'altra non abbandona l'idea portante della propria teoria, che vede l'immaginazione come momento centrale e fondativo del processo esperienziale.

La percezione deve sempre “stare in guardia” nei confronti dell'immaginazione. L'unica soluzione dunque per liberarsi dell'immaginazione, che come falsa percezione rischia sempre di infettarla, è un cartesiano intervento dell'intelletto come misura del reale:

«Assolutamente, non bisogna dimenticare gli avvertimenti che da Lucrezio ad Alain, che il razionalismo ci dispensa. In relazione a questa nozione severa del reale che la scienza elabora e che la *praxis* conferma, della quale l'estensione cartesiana offre il primo modello, l'immaginazione errante rischia sempre di sembrare aberrante; ed è essenziale, per avere sempre conferma della ragione, di separare energicamente la percezione corretta dagli scarti dell'immaginazione; l'opposizione della percezione e dell'immaginazione non è solamente una questione di dottrina, ma di saggezza.»⁴⁴

Il razionalismo viene dunque in aiuto contro il pericolo di confondere percezione chiara e distinta e fantasticheria: «solamente l'intelletto può consacrare l'oggettività di una natura proclamando una necessità che rivela ed esclude la fantasia.»⁴⁵ Se l'intelletto è allora un elemento determinante, che misura e tiene a bada le fantasticherie, non bisogna assolutamente credere che Dufrenne si schieri tra le file del razionalismo. L'immaginazione non va demonizzata, non si può, come egli scrive, intraprendere contro di essa un combattimento senza tregua solamente perché essa è sempre presente: l'immaginazione deve poter mantenere la propria naturale ambiguità, che la specifica e le dona allo stesso tempo potere, nel bene e nel male.

«L'immaginazione avrebbe dunque due facce, i suoi errori sarebbero il prezzo da pagare per la sua

43 Alain, *Sistema delle arti*, cit., p. 25

44 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 445

45 *Ivi*, p. 463

libertà, e noi andremmo all'irreale ciecamente o passivamente perché noi abbiamo il potere di andare al reale, ovvero perché il reale si propone a noi a condizione che noi lo anticipiamo in qualche maniera»⁴⁶

3.2.3 Immaginazione ed esperienza estetica

Inseriamo qui, nel capitolo più strettamente dedicato all'analisi dell'immaginazione nell'esperienza estetica il confronto con Jean Paul Sartre, che si fa più serrato nel momento in cui si inizia a parlare del ruolo dell'immaginazione all'interno della fruizione artistica.

Due posizioni, quelle di Dufrenne e di Sartre, a prima vista inconciliabili. Il punto di rottura è l'assioma sartriano che definisce percezione e immaginazione come due attributi della coscienza che si escludono necessariamente.⁴⁷ Da questa considerazione ha origine l'aspetto più grave della teoria sartriana agli occhi del filosofo della *Phénoménologie*, ovvero considerare irreale l'opera dell'immaginazione.

Questo argomento ci costringe ad un passo indietro nella lettura dell'opera, poiché Dufrenne affronta ampiamente la posizione sartriana anche nella prima parte del libro oltre che naturalmente nel capitolo dedicato all'immaginazione. Nelle pagine dedicate alla critica delle dottrine che hanno tralasciato il lato percettivo dell'oggetto estetico, l'autore mette Sartre significativamente al primo posto. Se infatti le posizioni di Conrad, Ingarden e De Schloezer in qualche modo e sotto punti di vista differenti si attagliano al pensiero dufrenniano, in Sartre vi è una divergenza di fondo insormontabile. Nel breve paragrafo dedicato al filosofo francese, Dufrenne, senza mezze misure, scrive sostanzialmente una replica all'ultimo capitolo dell'*Immaginaire* riservato all'analisi dell'opera d'arte.

Si può sottolineare come fino ad un certo punto le strade dei due pensatori potrebbero perfino viaggiare di pari passo. Anche Sartre infatti pone l'attenzione del lettore sulla distanza tra oggetto estetico e opera d'arte; scrive appunto a proposito del ritratto di Carlo VIII : «Ma non è beninteso, lo stesso oggetto che la tela, il quadro, gli strati reali della pittura. Finché consideriamo la tela e il quadro per sé stessi, l'oggetto estetico “Carlo VIII”

46 *Ivi*, pp. 465-466

47 «L'immagine e la percezione, nonché essere due fattori psichici elementari di qualità consimile e che entrino semplicemente in combinazioni diverse, rappresentano i due grandi atteggiamenti irriducibili della coscienza. Ne segue che si escludono a vicenda» J.P. Sartre, *Immagine e coscienza – psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino, 1980 (1940), p. 187

non apparirà.»⁴⁸ L'oggetto estetico non è infatti l'opera d'arte, come non si stanca mai di ripete Dufrenne; ma che cosa fa sì che l'oggetto estetico appaia davanti agli occhi del fruitore? Sartre imputa questo avvento al cambiamento di modalità della coscienza, un “cambiamento radicale” che permette il passaggio da un tipo di coscienza realizzante a una immaginaria. Questo primo punto allora inizia a segnare le profonde differenze tra i due filosofi: per Sartre infatti, benché ammetta che l'oggetto estetico non sia assimilabile al supporto materiale con cui l'opera è composta, arriva sostanzialmente ad identificare oggetto estetico e oggetto rappresentato. Come sappiamo, per Dufrenne invece l'opera d'arte si vivifica in oggetto estetico solamente grazie alla presenza del fruitore, che attraverso la propria esperienza è in grado di cogliere l'oggetto estetico al di là della rappresentazione:

«Carlo VIII non è un oggetto estetico; bisogna riservare questo appellativo al quadro, ossia ad un insieme di apparenza, che certo significano Carlo VIII, ma in modo che Carlo VIII sia inseparabile da esse, e che sia per esse semplicemente il modo d'essere che hanno di realizzarsi come apparenze significanti.»⁴⁹

Non si dà passaggio da una coscienza realizzante ad una immaginante, esperire l'opera è ancora percepire e non è più percepire il quadro in sé. L'immaginazione gioca sì un ruolo centrale nella comparsa dell'oggetto estetico, tuttavia la definizione che i due filosofi ne danno e le funzioni che ad essa attribuiscono li separa drasticamente. Come scrive Dufrenne, Sartre «identifica l'immaginazione con la libertà, come potere di negare e insieme porre il mondo»⁵⁰ determinandola come negazione della percezione, quando vi è una non può esservi l'altra:

«Dire che di fronte alla vita si “assume” un atteggiamento estetico significa confondere costantemente il reale e l'immaginario. Accade tuttavia che noi assumiamo l'atteggiamento di contemplazione estetica di fronte ad avvenimenti o a oggetti reali. In tal caso ciascuno può constatare da sé il rinculo rispetto all'oggetto contemplato, il quale scivola nel nulla. Gli è che, da quel momento, non è più percepito: funziona da *analogon* di se stesso, ossia un'immagine irreali di quel che si manifesta per noi attraverso la sua presenza attuale.»⁵¹

L'oggetto smette dunque di essere percepito proprio in quanto oggetto di contemplazione ed entra per Sartre nel dominio dell'immaginazione, nell'irreale che dipende in qualche modo dal reale, ma si costituisce come un mondo a sé stante.

48 *Ivi*, p. 290

49 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 451

50 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit., p. 287

51 J. P. Sartre, *Immagine e coscienza*, cit., p. 297

Al contrario per Dufrenne il lavoro che l'immaginazione mette in atto in quanto funzione empirica attinge esclusivamente dalla presenza di un mondo ed è anzi costitutivo del processo percettivo. Le immagini infatti ci mettono dunque in cammino *dal* visibile e non smettono di richiamarsi alla percezione stessa per riceverne una conferma decisiva. Vi è una comunicazione continua, se si vuole, un processo organico sempre in atto: nella coscienza non vi è un distacco meccanico tra le fasi della percezione e allo stesso tempo il corpo è sempre all'opera sul piano della presenza. La coscienza non si ferma allora sulla soglia della realtà - come vorrebbe Sartre - ma la fa sua, la rappresenta attraverso l'immaginazione, creando questi “fantasmi” a metà tra cosa e pensiero, ma rimanendo sempre legata in qualche modo alla realtà sensibile:

«In effetti egli [Sartre] lega l'immaginazione alla percezione, che tuttavia l'immaginazione per sua essenza rifiuta; quel potere di negare il percepito immaginandolo, la coscienza non lo esercita arbitrariamente: l'apparizione dell'immaginario è sempre motivata dalla “situazione nel mondo” della coscienza, è il reale percepito – quello che Sartre chiama *analogon*: colori, suoni, parole, tutto ciò che è cosa e possa essere percepito come tale – che invita la coscienza, senza far mai violenza alla sua spontaneità, a immaginare l'irreale, in un processo in cui il reale funziona da *analogon* quando cessa di essere percepito per se stesso. L'immagine sta su un fondo di mondo e l'immaginazione presuppone la percezione nel momento stesso in cui la rifiuta.»⁵²

È questo che Dufrenne vuole dire quando parla, suggestivamente, del calore della presenza che l'immagine porta con sé, legando a doppio filo immaginazione e percezione, postulando un rapporto organico che permette il passaggio dal piano immanente a quello trascendentale: «se l'immaginazione mobilita i saperi, non è prendendo l'iniziativa di un'evocazione di cui ci si potrebbe stupire dell'adeguatezza, ma seguendo il filo di un'esperienza anteriore che è stata fatta dal corpo per conto suo sul piano della presenza.»⁵³ Insomma, l'immaginazione non si inventa nulla. Non stiamo parlando di fantasticherie, ma di immagini che il soggetto attinge forzatamente dall'esperienza.

Il problema non è qui dunque una “coscienza immaginativa” che, sebbene in altri termini, Dufrenne potrebbe condividere in quanto l'immaginazione costituisce il primo passo significativo nell'avvento dell'oggetto estetico; il problema è che per Sartre l'immaginazione porta l'oggetto fuori dalla realtà: «l'oggetto estetico è costituito e appreso da una coscienza immaginativa che lo pone come irreale.»⁵⁴

Dufrenne in qualche modo va incontro al filosofo, quasi a volerlo capire meglio di sé

52 M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, cit. 287

53 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 436

54 J. P. Sartre, *Immagine e coscienza*, cit., p. 293

stesso e a volerlo salvare dalla deriva di un esistenzialismo nullificante. L'esperienza estetica che per Sartre non può essere altro che «un sogno provocato e il passaggio al reale un autentico risveglio» trova una spiegazione accomodante nelle parole di Dufrenne che al posto di descrivere «una coscienza “affascinata” bloccata nell'immaginario» che «riprende d'improvviso contatto con l'esistenza»⁵⁵ declina questa stessa coscienza in un'esperienza che ha a che fare con il reale, senza per questo escludere forzatamente l'aspetto “onirico” e straniante della percezione estetica: «se la contemplazione è una specie di alienazione, se il ritorno al quotidiano è risveglio e disincanto, il fascino non viene dall'immaginazione, ma dalla percezione: è nel percepito che ci perdiamo.»⁵⁶

Dufrenne dunque sposta tutto il risultato della contemplazione estetica sul lato percettivo, negando completamente il coinvolgimento di qualsivoglia orizzonte irreali, se non assimilandolo con il senso dell'opera intendendolo in questo caso come senso inesauribile e illimitato. Il filosofo allora tenta di ricomprendere il pensiero sartriano sulla scia di Conrad, che come abbiamo visto rappresenta uno dei punti di partenza dell'estetica fenomenologica. Interessante e audace, ma forse troppo conciliante, l'idea del filosofo di interpretare l'oggetto irreali di Sartre come “oggetto ideale”:

«Se si nega che l'oggetto estetico sia immaginario, ammettendo tuttavia che non si riduca all'essere di una cosa, non si può dire che è un oggetto ideale? Ciò significa sottolineare che esso travalica l'essere percepito; ma si può sottolinearlo in due modi diversi, sia mostrando che esso costituisce per la percezione un'esigenza sempre presente, come farà Conrad, sia attribuendogli l'essere di un significato, vale a dire facendone ciò che abbiamo chiamato un oggetto intellettuale.»⁵⁷

Il confronto con la teoria di Sartre serve ad introdurre la funzione immaginativa nell'esperienza estetica; se pur con esiti opposti, seguendo una linea di dualismo tra percezione e immaginazione che non appartiene per nulla al nostro autore, Sartre si rivela uno dei pochi filosofi che pone il problema della fruizione estetica dal punto di vista dello spettatore. Se si vuole si potrebbe riassumere la critica mossa da Dufrenne a Sartre con una breve considerazione: quest'ultimo prende in considerazione solamente il lato empirico dell'immaginazione.

Quello che vuole mettere in luce Dufrenne è invece la funzione trascendentale dell'immaginazione, che si definisce come il necessario distacco perché possa nascere una percezione corretta dell'oggetto dato, una distanza «che il corpo può vivere, di cui la

⁵⁵ *Ivi*, p. 297

⁵⁶ M. Dufrenne, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, op. cit., p. 292

⁵⁷ *Ivi*, p. 293

sensibilità può essere l'organo, ma di cui il principio è senza dubbio nell'immaginazione.»⁵⁸

Nella fruizione dell'opera allora il soggetto deve essere animato solamente in questo senso, poiché l'esperienza estetica è una questione di pura apparenza. L'immaginazione empirica ha il compito di arricchire la percezione e di “mobilitare i saperi” creando delle associazioni e parlando dell'opera d'arte nei termini di oggetto del mondo. Ma invece l'opera d'arte, come abbiamo visto, è molto di più di questo, è oggetto estetico e in quanto tale «non è più nel mondo, esso costituisce un mondo, e questo mondo gli è interiore.»⁵⁹ È allora chiaro che nella fruizione artistica l'adozione dell'immaginazione empirica non può portare ad una percezione corretta dell'oggetto estetico. Nella percezione estetica, lo spettatore è chiamato a mutare completamente atteggiamento rispetto ad un comportamento che possiamo definire “ingenuo”: l'immaginazione non deve mettere il soggetto in cammino verso un'attività intellettuale che riguarda il campo dei significati, «il sapere rimane nell'ombra.»⁶⁰

Il vero pericolo che l'immaginazione rappresenta per quanto riguarda l'esperienza estetica, non è allora, come lo era per l'esperienza in senso ampio, cadere negli inganni dell'immaginario, bensì l'utilizzo dell'immaginazione nella sua funzione empirica. Al contrario ciò che deve interessare allo spettatore è la pura apparenza dell'opera, che come abbiamo visto ne racchiude il senso autentico: «l'oggetto rappresentato è letto direttamente nell'apparenza e l'apparenza dice tutto.»⁶¹

Ecco che allora tornano in mente le parole di Alain, che il nostro autore cita spesso soprattutto per segnare la distanza con il proprio pensiero, ma che tuttavia meriterebbe più rilievo in queste pagine della *Fenomenologia* rispetto a quello che Dufrenne gli riconosce. Ricordiamo infatti come sia stato fondamentale l'insegnamento di Alain, soprattutto nel campo della teoria dell'immaginazione: le teorie del filosofo rappresentano infatti il punto di partenza, in senso cronologico, sui temi propriamente estetici, dai quali Dufrenne, come lo stesso Sartre, partono per sviluppare le proprie originali teorie. Teorie che rimangono ancorate a quel dualismo tra immaginazione e percezione, caposaldo della teoria alainiana, che in Dufrenne sfoceranno in una sostanziale riappacificazione tra i due piani, grazie dell'impostazione fenomenologica dell'autore; mentre in Sartre questa antitesi si spingerà

58 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 448

59 *Ivi*, p. 449

60 *Ivi*, p. 450

61 *Ibidem*

sino agli esiti più estremi, sino a consegnare nelle mani dell'immaginazione un potere illimitato⁶².

In diversi passi del *Système*, in particolar modo nell'analisi sulla pittura, Alain insiste sulla centralità dell'apparenza dell'opera d'arte e sulla necessità di mettere da parte considerazioni superflue e accessorie per concentrarsi esclusivamente sulla forma del dipinto, motivi come si può ben vedere che si ritrovano nel pensiero dufrenniano, il cui seme risiede appunto nelle letture dei testi di Alain, piuttosto che in quelli dei suoi successivi mentori:

«Le opere che si lasciano contemplare senza commenti esteriori, e che, con uno scambio senza fine, arricchiscono insieme il contemplato e il contemplatore, tali opere sono rare, e tenute comunemente per preziosissime tra tutte le altre cose, culto sopra tutti i culti, di cui bisogna rendere conto. E il primo effetto di una bella pittura è una contemplazione ricca quanto si vorrà, che occupa e riconduce l'anima intera, per mezzo di una varietà senza fine, ma subito ridotta alla forma colorata che basta a reggere tutto [...]»⁶³

Nonostante le teorie di Alain diano esiti diversi rispetto a quelle dufrenniane, non si può quindi non notare come molti elementi richiamino alla *Phénoménologie de l'expérience*. Se infatti Alain si situa perfettamente nel panorama dell'estetica francese coeva, che privilegia l'analisi del ruolo dell'artista e degli aspetti strutturali dell'opera, Dufrenne, che si dichiara apertamente debitore nei confronti del proprio maestro⁶⁴, sembra trarre alcune idee dal contesto alainiano e svilupparle autonomamente. Questa tesi è rafforzata da altri passi dell'opera; Alain scrive: «Infatti bisogna che lo spettatore passi dall'impressione al sentimento, senza nessun commento esterno.»⁶⁵ Ed è proprio questo passaggio che ritroviamo in Dufrenne, il quale parla a lungo dell'immaginazione, ma alla fine riduce la sua funzione a quella trascendentale, strumento che fa passare agevolmente lo spettatore

62 È chiaro come Sartre non possa accettare le conclusioni della teoria alainiana che dipingono l'immaginazione come "errore" e che non danno sufficiente spazio alla nozione stessa di immagine: «non essendosi basato sulla testimonianza della coscienza, Alain, sopprimendo l'immagine, accorda troppo, e nel contempo non abbastanza, all'immaginazione» (J.P. Sartre, *L'immaginazione*, Milano, Bompiani, 1962, p. 87). Alain dunque, agli occhi di Sartre, sbaglia su entrambi i fronti: concede all'oggetto immaginario troppo spazio poiché l'ha messo in relazione con l'oggetto reale, e inoltre sottovaluta il valore dell'immagine come struttura irriducibile della coscienza. In estrema sintesi si può allora dire che Sartre porta al radicalismo la lezione del maestro, riconoscendo a pieno l'immaginazione come "un atto magico" opposto alla percezione, ma anziché sottolinearne i pericoli seguendo il pensiero di Alain, Sartre ne esalta il potere «costituente, isolante ed annullante» (J.P. Sartre, *Immagine e coscienza*, cit., p. 193)

63 Alain, *Il Sistema delle arti*, cit., p. 211

64 «C'è un debito considerabile che non è menzionato in questo volume: quello che ho contratto con Alain, di cui fui allievo e di cui sono ancor oggi lettore. Il successo che Alain riscuote oggi tra gli amatori non deve indurre i professionisti a dimenticare le sue numerose e ammirabili analisi. Alain non voleva che la filosofia si riducesse a una tecnica, oppure che si impegnasse a scoprire una tecnologia: solo i tecnocrati della filosofia possono irritarsi per questo.» M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 1

65 Alain, *Il sistema delle arti*, cit., p. 197

dalla prima fase, quella della presenza, all'ultima, quella del sentimento.

La percezione del fruitore deve allora rimanere necessariamente entro questi limiti, ossia deve *ridursi* a puro sguardo, con l'obiettivo di lasciar vedere solamente l'aspetto formale dell'opera: «Ma se l'immaginazione interviene qui come in tutte le percezioni per donare consistenza all'oggetto rappresentato, essa resta discreta, essa non risveglia delle immagini che andrebbero a ingombrare la percezione con il pretesto di arricchirne il senso, essa non va fino all'immaginario.»⁶⁶ L'immaginazione nella sua funzionalità empirica porterebbe lo spettatore fuori strada, nel mondo quotidiano, fatto di norme e connessioni che in questa situazione non valgono; nella percezione estetica si sviluppa al contrario il mondo proprio dell'opera d'arte che richiede solamente al soggetto di essere guardato, messo nello spazio e nel tempo della propria coscienza, niente di più. Questo dipende esclusivamente dall'uso che viene fatto dell'immaginazione, che deve rimanere funzionalità formale della coscienza.

Prima di passare alla terza fase dell'esperienza estetica, è necessario porre un'importante interrogativo, che forse rappresenta uno dei problemi cardine di tutto l'impianto dufrenniano. Chi o che cosa è responsabile della repressione dell'immaginazione empirica? Due sono le strade possibili: o l'opera d'arte, in base a motivi essenziali-strutturali *obbliga* il soggetto a comportarsi in modo diverso, adottando un atteggiamento estetico, di fronte a un quadro piuttosto che a un oggetto d'uso quotidiano, e dunque a reprimere il lavoro dell'immaginazione empirica che abitualmente mette in atto; oppure il fruitore *adotta liberamente*, indipendentemente dai motivi strutturali dell'opera, un atteggiamento differente.

Sembra che Dufrenne propenda per la prima soluzione, investendo l'opera della capacità di influenzare il processo percettivo del soggetto. Leggiamo infatti: «L'opera è riuscita precisamente nel momento in cui essa contiene l'immaginazione dentro i propri limiti, nel momento in cui essa scoraggia qualsiasi tipo di commento o lo provoca solamente per fargli comprendere la propria impotenza, brevemente nel momento in cui l'opera è essa stessa il proprio mondo.»⁶⁷

Il caso di un'arte rappresentativa pone più chiaramente il problema. Se infatti in

66 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 450

67 *Ivi*, p. 457

un'opera astratta, per esempio un Klee, lo spettatore è meno sollecitato a cercare all'interno dell'opera la verosimiglianza, allo stesso modo l'opera figurativa guida il fruitore nella medesima direzione: scartando la rappresentazione in sé per svelare il significato formale dell'artefatto. Emblematico è l'esempio che l'autore pone sulla fotografia: «è straordinario come la fotografia stessa, se è veramente opera d'arte come succede a volte, smette di rinviare esplicitamente al modello e di allertare per questo l'immaginazione; essa racchiude allora abbastanza realtà e senso in sé stessa da non richiamare nessun'altra cosa.»⁶⁸

Ma se è l'opera d'arte che si impone nella sua presenza ostinata a reprimere l'immaginazione empirica, allora ognuno dovrebbe naturalmente adottare un atteggiamento corretto e analogo nell'atto esperienziale. Tuttavia come scrive l'autore, un certo tipo di pubblico agisce in maniera “sbagliata”: l'immaginazione, quella empirica, rimane sconcertata, poiché non trova nessuna rappresentazione concettualmente significativa. La soluzione è allora metterla da parte e ancora una volta rinunciare alla comprensione:

«Un quadro, si dirà, può essere oscuro. Sia, ma noi non dobbiamo decifrarlo, ossia cercare la rappresentazione esatta in esso di un oggetto [...] Il disagio che prova un certo pubblico davanti alle deformazioni, alle ellissi o alle astrazioni di certe opere pittoriche o scultoree viene dal fatto che è urtato il pregiudizio secondo il quale la somiglianza sia considerata la sola norma di verità estetica; e questo pregiudizio deriva a sua volta dal fatto che l'immaginazione pretende di esercitare liberamente le proprie funzioni e che, se può farlo di fronte ad un oggetto somigliante che invita sempre a qualche azione, essa è sconcertata di fronte ad un oggetto inedito che non assomiglia a nulla.»⁶⁹

In definitiva ci sembra di poter affermare che la responsabilità della repressione dell'immaginazione, atto che in ultima istanza segna il bivio tra l'esperienza *tout court* e l'esperienza estetica, pare piuttosto il frutto di una collaborazione tra opera d'arte e soggetto, ma che comunque sia un atto che debba partire forzatamente dal soggetto. È necessario trovarsi di fronte ad un oggetto - l'opera d'arte - che in una certa maniera, in base alle proprie qualità, faccia subire uno scacco all'immaginazione empirica e che dunque il soggetto la reprima “sapendo” che essa non può dire nulla circa l'oggetto estetico. D'altro canto, mettere tutto nelle mani dell'opera, del quasi-soggetto, è sicuramente una soluzione affascinante, ma tuttavia pericolosa. E di fatti è un'operazione che Dufrenne non porta mai fino in fondo. Dove finisce la soggettività se è l'opera a tenere in pugno lo spettatore?

L'autore parte insiste sin dal principio sul ruolo fondamentale dello spettatore,

68 *Ivi*, p. 452

69 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 458

definendolo dall'inizio “testimone” ed “esecutore” dell'opera e ponendolo al centro dell'esperienza. L'oggetto estetico è infatti prima di tutto spettacolo di fronte al quale aprirsi, davanti al quale il soggetto è posto in una condizione unica: spettatore (*Zuschauer*) e giocatore (*Mitspieler*) allo stesso tempo.

In sintesi, non si può trattare l'opera d'arte come un qualsiasi oggetto del mondo, perché in un certo senso l'opera lo richiede affinché un'esperienza estetica si compia e si possa svelare il senso autentico. Ma nonostante l'oggetto estetico celi senza dubbio una diversità strutturale a livello di significazione, per mettere in atto questo un atteggiamento estetico, deve essere il soggetto a compiere il primo passo, a dare avvio alla così detta esperienza estetica.

3. 3. Il sentimento come nuovo paradigma conoscitivo

La condizione preliminare per passare alla riflessione, ossia alla terza fase dell'esperienza estetica è, come abbiamo visto, reprimere, almeno provvisoriamente, l'immaginazione. Questa attività dell'intelletto, che assicura il rigore della rappresentazione e le conferisce l'oggettività grazie alla distanza che il soggetto pone nei confronti dell'oggetto e lo colloca nel mondo, non costituisce tuttavia tutto il lavoro riflessivo.

Seguendo il parallelismo con Kant che l'autore stesso ci suggerisce, si può affermare che nella percezione non si mette in atto solamente il giudizio determinato, ossia l'attività per cui le categorie assumono la loro funzione nella percezione ordinaria, bensì bisogna chiamare in causa anche il giudizio riflettente, dove «non si tratta più della possibilità di una natura, bensì dell'intelligibilità di una natura empiricamente data.»⁷⁰ Dunque, posta la datità del mondo con i propri oggetti, interviene ora un'operazione volta a scavare entro questo dato, per trattarlo, per così dire, non solamente da un punto di vista prettamente oggettivo, ma per affrontarlo con un approccio più intimo e più umano.

Quello che è necessario comprendere è quanto Dufrenne non sia direttamente interessato alle analisi operate nella *Critica del Giudizio*, ma soprattutto a quello che l'opera rappresenta in un senso più ampio. Ciò che emerge in essa è infatti un ulteriore

⁷⁰ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 465

potere dell'intelletto, che non viene dunque considerato solamente nella sua funzione di puro guardiano dell'immaginazione o di condizione di possibilità per la conoscenza. Con l'ultima *Critica* si apre un nuovo orizzonte di comprensione del rapporto tra soggetto e oggetto, una dimensione differente dal punto di vista qualitativo. I due giudizi determinante e riflettente, non vengono così ad escludersi, ma insieme arrivano a designare con pienezza la realtà, che allora non è solamente il frutto laborioso delle categorie, ma che possiede anche uno spessore e un gusto, elementi che possono anch'essi essere a buon diritto temi d'indagine. La novità della terza *Critica* è allora agli occhi di Dufrenne proprio questa: «Da una parte, davanti all'oggetto possiamo agganciarci più profondamente di quanto facciamo quando esercitiamo il giudizio determinante; dall'altra, è possibile allora una comunione con l'oggetto più profonda che nell'attività costituente.⁷¹»

La nuova significazione del legame tra soggetto e l'oggetto particolare trova il suo compimento in Kant nel principio di finalità, che esprime appunto questo accordo tra la natura e il nostro modo di conoscere⁷². È allora proprio questo principio che interessa il discorso dufrenniano: l'accordo preventivo con il mondo postulato nelle pagine kantiane può, secondo la lezione di Dufrenne, essere addirittura sentito e provato. Chiaramente il miglior modo per cogliere la specificità di questo rapporto è ancora una volta l'esperienza estetica, luogo in cui si sperimenta la comunione con l'oggetto estetico raggiunto dal soggetto in modo nuovo: attraverso il sentimento. Qui inteso, si badi bene, nel suo significato più letterario di facoltà del sentire, ossia «potere d'accogliere, sensibilità a un certo mondo, attitudine a percepirlo».⁷³

Prima di affrontare le differenze tra l'immediatezza del sentimento e l'immediatezza della presenza, osserviamo per un attimo lo svolgimento della struttura dell'opera per comprenderne meglio il contenuto: Dufrenne inizia a dipanare la propria teoria ponendo il

71 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 466

72 «poiché le leggi universali della natura hanno il loro fondamento nel nostro intelletto, che le prescrive alla natura (benché solo secondo il concetto universale della natura in quanto tale), le leggi empiriche particolari, relativamente a ciò che rimane in esse non determinato dalle prime, devono venire considerate secondo un'unità quale un intelletto (sebbene non il nostro) avrebbe potuto stabilire a vantaggio della nostra facoltà conoscitiva, per rendere possibile un sistema dell'esperienza secondo leggi particolari della natura. Questo, non nel senso di dover ammettere la reale esistenza d'un tale intelletto (perché questa idea funge da principio solo per il Giudizio riflettente, per riflettere, non per determinare); in questo modo essa dà una legge solo a se stessa, e non alla natura. [...] il principio del Giudizio, rispetto alla forma delle cose naturali sottoposte a leggi empiriche in generale, è la finalità della natura nella varietà delle sue forme. In altri termini, la natura viene rappresentata, mediante questo concetto, come se un intelletto contenesse il fondamento unitario della molteplicità delle sue leggi empiriche.» I. Kant, *Critica del giudizio*, UTET, Torino, 2013, p. 259-260

73 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 472

lettore di fronte ad una concezione dell'oggetto estetico come il frutto di uno stile artistico unico e personale. Solo successivamente il filosofo arriva a descrivere le modalità di un'esperienza estetica che renda giustizia a un oggetto così concepito. La *Phénoménologie* è dunque un'opera in cui l'autore ci conduce man mano a scavare in profondità, al punto che possiamo dire che Dufrenne compia una sorta di riempimento dei concetti durante lo svolgersi dell'opera stessa, riprendendo e riformulando alcune idee tanto da risultare spesso ridondante. Una di queste, forse la più importante, è il concetto di espressione.

Di fatto tutte le pagine dedicate alla struttura dell'oggetto estetico come oggetto espressivo acquistano significato solamente grazie al processo percettivo descritto nella seconda parte: è a questo punto che si può davvero comprendere perché l'autore scelga l'iperbolica definizione di quasi-soggetto per rappresentare pienamente l'essenza dell'opera d'arte. Il quasi-soggetto traduce infatti l'espressione nel momento in cui diventa sotto lo sguardo del fruitore «potere di emettere segni e di esteriorizzarsi.»⁷⁴ Un potere che, appunto, è un risultato congiunto dello sguardo intenzionato del soggetto e della struttura espressivo-simbolica dell'oggetto estetico.

Benché si ritrovi qui la concezione dell'espressione come un fatto corporeo, Dufrenne compie proprio in questo passaggio la sua svolta: in un'opera che sino a questo momento si era tenuta pressoché fedele alla lezione di Merleau-Ponty, si può dire infatti che in quest'ultima fase si distanzi maggiormente dalle posizioni della *Fenomenologia della Percezione*. Un ritorno incondizionato ad un precategoryale originario che trova nell'immediatezza della “presenza” il proprio compimento non è infatti sufficiente per descrivere pienamente il rapporto autentico tra il soggetto e l'opera.

Su questi temi, e in particolare riguardo al rapporto tra segno ed espressione nell'opera d'arte, è senza dubbio centrale un altro Merleau-Ponty, più orientato verso i temi estetici, che pubblica nel 1952 un breve saggio, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, di poco precedente alla pubblicazione della *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Come sappiamo, il filosofo scrive veramente poco riguardo all'esperienza estetica intesa strettamente nell'accezione di fruizione dell'opera d'arte; tuttavia si concentra qui sulla genesi dell'opera e sul significato che essa assume in quanto espressione di un soggetto percipiente. Vale la pena allora soffermarci un po' più a fondo su queste pagine e sottolinearne tutti gli elementi che interessano il discorso dufrenniano. Inoltre il breve

74 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 474

saggio è pensato come un dialogo aperto con un altro pensatore ben presente anche nel percorso di Dufrenne, André Malraux, che proprio in quegli anni ripubblicava le sue riflessioni sull'arte con il titolo, appunto, *Les voix du silence*⁷⁵.

Ritorniamo allora alla differenza tra l'immediato della presenza e l'immediato del sentimento. Iniziamo in realtà dall'ultimo punto che l'autore tratta, forse perché già anticipato nei precedenti capitoli, ossia l'esaurimento della rappresentazione. Questa, così come la mera presenza, non è più in grado di dire nulla al soggetto che è costretto a cercare in un modo differente l'essenza dell'oggetto.

Dufrenne si richiama apertamente a Malraux proprio per quanto riguarda la funzione della rappresentazione⁷⁶ e in particolare per quanto riguarda uno dei temi classici per eccellenza dell'estetica dell'arte, la verosimiglianza. L'importanza di questo termine nella teoria dell'arte, ha influenzato grandemente non solo la nozione di opera d'arte, che per secoli è stata concepita unicamente come “copia della natura”, ma anche il ruolo dello spettatore, che rimanendo legato a questa concezione dell'oggetto estetico sembrava chiamato «voltare le spalle» ad esso per cercarne il suo corrispettivo nel mondo reale.

Come afferma Malraux, l'artista è di fatto molto di più che un'imitatore della natura, dato che attraverso la rappresentazione compie un'operazione nel campo dei significati inerenti al mondo. È l'artista stesso che oltrepassa in un certo senso la rappresentazione e chiama il fruitore dell'opera a seguire lo stesso procedimento:

«Poiché la rappresentazione di una figura vivente ci tocca meno nella misura in cui essa copia che se invece *significa* la propria vita. Una donna che passa è un'espressione individuale, sentimentale, sessuale, prima di essere il disegno di un profilo o il colore della sua carne. Noi ci ricordiamo meno di un viso per i suoi tratti che per la sua espressione, ossia per il significato che noi gli assegnamo. [...] La nostra relazione con un essere vivente non si stabilisce se non quando noi abbiamo

75 André Malraux non è sicuramente ricordato come filosofo, ma prima di tutto come uomo politico. Simbolo della Francia gollista, ha ricoperto a partire dal 1959 il ruolo di ministro della cultura per un decennio, dopo le lunghe esperienze di guerra: prima in Cina a fianco del partito comunista annamita, poi nella guerra civile spagnola ed infine tra le fila dell'esercito francese durante la seconda guerra mondiale. Gli scritti sull'arte fanno parte della produzione post bellica, a cui si dedicò nel biennio tra il '47 e il '49. Prima pubblicati nell'opera *la Psychologie de l'art*, nel '51 questi testi trovano la loro finale struttura nell'edizione di Gallimard con il titolo *Les voix du silence*. André Malraux non si improvvisa certo uomo di lettere e profondo conoscitore del panorama artistico: una delle sue prime pubblicazioni si intitola *Des origines de la poésie cubiste* apparsa sul giornale *Action* nel 1920, è certamente frutto delle amicizie del pensatore con il circolo di intellettuali e artisti della Parigi di quegli anni: Léger, Derain, Picasso, Chagall, Dufy, Gromaire, François Mauriac, Paul Eluard, Blaise Cendrars, Raymond Radiguet, Jean Cocteau, Louis Aragon, Max Jacob, Tristan Tzara e molti altri. (Per un riferimento completo alla vita e al pensiero di Malraux si faccia riferimento all'opera di Olivier Todd, *André Malraux, une vie*, Gallimard, Paris, 2001)

76 Cfr. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, pp. 165 e seg.

percepito di lui più della sua forma.»⁷⁷

L'opera d'arte viene paragonata non a caso all'uomo. È in questo senso che anche Dufrenne parla di quasi-soggetto, come se di fronte all'opera si ci dovesse comportare come di fronte ad un essere umano, che esprime al di là della propria figura. L'oggetto estetico è infatti inesauribile e simbolico proprio perché non cessa di stimolare e mettere in moto un tipo comprensione sentimentale, che va al di là della parte immediatamente visibile. Ancora una volta l'autore pone le distanze sempre più nettamente tra il substrato materiale dell'opera e quello che si viene a creare nell'incontro con il soggetto: non si tratta delle diverse prospettive che si possono adottare su un oggetto materiale, ma degli infiniti significati che «sono delle espressioni totali di questo oggetto».⁷⁸ Tutte le interpretazioni analitiche possibili che vengono allora fatte intorno all'opera, non dicono ancora a sufficienza sulla sua verità: «esso non esiste alla maniera della cosa, a cui si può girare intorno per guardarla, ma alla maniera di una coscienza, di cui non si può illuminare il fondo.»⁷⁹

Ritornare sul tema della funzione della rappresentazione dà inoltre modo a Dufrenne di mostrare ancora più nettamente tutta l'attualità della propria teoria. Il problema sul significato dell'arte è di fatto sempre latente e trova una risposta che si articola nel rapporto tra espressione, rappresentazione e stile. Con ciò non si scarta la pittura verosimigliante, che rimane un modo espressivo che l'arte ha avuto; diventa però urgente comprendere che la rappresentazione non sia solamente ricerca di verosimiglianza, bensì che al cuore di essa vi sia «un invisibile che è ben più reale e ben più presente del visibile e che controlla la visione del visibile.»⁸⁰ Ecco che allora per cogliere questo invisibile è necessario il sentimento che «rivela un'interiorità» e «introduce [il soggetto] in un'altra dimensione del dato.»⁸¹

La possibilità di un approccio sentimentale all'oggetto estetico è ciò che in ultima istanza sancisce la vera differenza tra la cosa ordinaria e l'oggetto estetico - tanto agognata

77 A. Malraux, *Les voix du silence*, Gallimard, Paris, 1951, p. 156

78 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 493

79 *Ivi*, p. 493

80 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit. p. 167

81 *Ivi*, p. 469 Per spiegare questo punto l'autore si sofferma sulla medesima questione che era stata centrale riguardo all'intervento dell'immaginazione: il ruolo dell'oggetto nell'esperienza. Ancora una volta vediamo infatti come si ripeta lo stesso schema, secondo il quale la responsabilità della riuscita del processo esperienziale non giace solamente nelle mani del soggetto. Se l'iniziativa è del soggetto, esso si pone tuttavia in una determinata maniera grazie ad una conformazione dell'oggetto ben precisa, che, per usare il linguaggio dufrenniano, manifesta la propria intimità.

sin dalle prime pagine. L'immediatezza del sentimento può essere infatti correlativa solamente di qualcosa contenuto in un oggetto estetico autentico: l'espressione.

L'elemento discriminante allora tra l'oggetto comune e l'oggetto estetico risiede proprio nella differenza tra il semplice piano dell'apparenza e quello dell'espressione. L'essere dell'oggetto comune infatti non nasconde un'interiorità sua propria, ma ciò che esso è, è tutto visibile nell'atto rappresentativo e intellettuale: l'apparenza dunque è *segno* fine a sé stesso, che non cela nient'altro al di fuori di ciò che al primo sguardo è immediatamente significante. Di fronte ad esso il soggetto intraprende l'unica via possibile, ossia un approccio concettuale; il sentimento non ha nulla da percepire poiché l'oggetto è tutto nell'esteriorità che si coglie. Al contrario di fronte all'opera d'arte, la funzione noetica del sentimento arriva a cogliere l'espressione che, diversamente dalla mera apparenza, comunica qualcosa. L'oggetto estetico al contrario *fa segno* (*faire signe*), ossia è in grado di trasmettere qualcosa al di là all'apparenza. L'opera d'arte diviene segno di qualcosa di estremamente profondo: l'espressività di un soggetto – l'artista – che si manifesta immediatamente oltre l'apparenza.

L'oggetto estetico cela una propria interiorità non solamente in virtù dell'apporto umano che è necessario alla sua creazione, ma proprio perché nel processo creativo viene fissato nell'oggetto quel certo rapporto sensibile con il mondo. Il corpo, in questo caso quello dell'artista, rimane dunque sempre al centro delle riflessioni dell'autore: il fenomeno espressivo è considerato sempre e comunque un fenomeno prettamente corporeo. Il corpo infatti, sempre secondo la lezione merleau-pontyana,⁸² è in ogni momento strumento espressivo dell'essere al mondo dell'uomo, come dice Dufrenne stesso infatti: «Noi nasciamo solamente in quanto incarnati, utilizzando il nostro corpo [...] come ciò per il quale noi siamo ciò che siamo. L'espressione ci rivela poiché essa ci fa essere ciò che noi esprimiamo»⁸³.

Il concetto dufrenniano di stile, come espressione diretta dell'artista, risente fortemente de *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in cui Merleau-Ponty afferma come ogni stile sia determinato dal singolo artista che racchiude nell'opera una particolare visione e

82 Il corpo in *Fenomenologia della percezione* è definito anche come «spazio espressivo», poiché incarna esso stesso l'intenzionalità del soggetto, dal momento che il movimento diventa espressione del significato che in quell'istante si sta comunicando al mondo, «è ciò che proietta all'esterno i significati assegnando a loro un luogo, ciò grazie al quale questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi.» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 202)

83 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 474

percezione del mondo: «Quando lavora il pittore non sa nulla dell'antitesi fra l'uomo e il mondo, tra la significazione e l'assurdo, tra lo stile e la “rappresentazione”: è troppo intento ad esprimere il proprio rapporto con il suo commercio con il mondo per inorgogliersi di uno stile che nasce come a sua insaputa.»⁸⁴ L'opera d'arte autentica è infatti per il filosofo quella che riesce a coinvolgere il proprio spettatore, pretendendo un approccio differente dall'oggetto comune, dal quale si differenzia appunto poiché invita il fruitore a congiungersi con il «mondo silenzioso del pittore», «ormai proferito e accessibile».⁸⁵ Ecco che allora entra in gioco qualcosa di più profondo e radicale che diventa «l'emblema di una maniera di abitare il mondo, di trattarlo, [...] insomma l'emblema di un certo rapporto con l'essere.»⁸⁶

Merleau-Ponty parla dello stile come “deformazione coerente”, termine mutuato direttamente dal pensiero di André Malraux⁸⁷. Il pensatore e politico francese, parla del momento creativo dell'opera soprattutto nel secondo tomo dell'opera la *Psychologie de l'art*, nel quale sostiene appunto che le forme dell'arte siano accomunate dalla loro “deformazione”, che non è solamente «un mondo di visione, ma un strumento d'accesso ad un mondo privilegiato».⁸⁸

Si comprende immediatamente da queste righe, quanto questa definizione sia centrale anche per Dufrenne, per il quale lo stile dell'opera è infatti allo stesso modo «forma capace di attestare la personalità che l'ha creata, la forma che è un senso e che [...] significa il proprio autore.»⁸⁹ Dietro all'opera è in atto allora la volontà dell'artista di rendersi visibile attraverso l'oggetto, non con la propria storia, né con ciò che l'opera racconta bensì incarnando sé stesso nell'opera, creando molto più di una banale imitazione della realtà, ma dando la possibilità all'opera di significare al di là del visibile. Il segno non è dunque all'origine dell'espressione: è l'espressione stessa per chi è disposto a coglierla.

La funzione noetica del sentimento è dunque un processo immediato nel quale cogliere direttamente l'espressione dell'oggetto estetico. Non è una questione di decifrare

84 M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Segni*, a c. di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 80

85 *Ivi*, p. 79

86 *Ivi*, p. 81

87 A proposito della creazione artistica e dello stile proprio di ogni artista, Malraux scrive infatti: «E che essi intendano trasformare, non solamente sottomettendosi alle forme viventi, ma impiegandone alcune per ottenere un'altra deformazione coerente – carica di un altro significato.» A. Malraux, *La création artistique*, in *La psychologie de l'art*, Skira, Parigi, 1948, p. 152

88 *Ivi*, p. 133

89 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 153

l'espressione di un dipinto, ma di "leggere". Non è un caso che Dufrenne scelga proprio questo verbo per parlare dell'espressione: ciò che si offre allo spettatore è una scena che non ha bisogno di essere interpretata per trovarne il senso. Esso si dà direttamente, attraverso quella che l'autore definisce una "chiaroveggenza naturale", che altro non è che quella capacità innata di percepire in modo qualitativo: «ciò che la caratterizza, con l'immediato che le è proprio, è che l'espresso appare qui per primo e tutto d'un colpo; il significato attraversa il significante.»⁹⁰

L'opera compiuta si definisce allora come ciò che trova la propria essenza nell'espressione che contiene, lo stile che trasmette. Alla luce di questo passaggio, essa rivendica allora a buon diritto quella "presenza ostinata" che la contraddistingue, ma soprattutto si rivela pienamente come un essere che esprime un mondo.

Bisogna sottolineare come quest'idea si ritrovi già in Malraux, che viene ancora una volta citato ne *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*⁹¹ Il passo a cui Merleau-Ponty fa riferimento è quello in cui l'autore parla del *Bœuf écorché* di Rembrandt, in cui viene dichiarata l'esistenza di un mondo altro che l'opera d'arte custodisce:

«Davanti al *Bue*, ciò che lo arresta [il non-artista] non è né un bue convincete, né un bue *magnificato*, è invece la sorda presenza di un universo di cui sente che questa immagine è solamente il mezzo d'espressione – come se una straziante sinfonia plastica avesse finito per inscrivere in questo bue sanguinante. Così come tale sequenza di accordi fa comprendere subito che esiste un mondo musicale, e qualche verso un mondo della poesia; così un certo equilibrio o disequilibrio perentorio dei colori e delle linee sconvolge colui che scopre che la porta che si apre è quella di un altro mondo. Non di un mondo soprannaturale, o necessariamente magnificante; ma un mondo *irriducibile a quello reale.*»⁹²

È chiaro quanto il pensiero di Dufrenne si avvicini a quello di Malraux soprattutto per quanto riguarda la concezione di un mondo qualitativamente diverso che si rivela a partire dall'opera d'arte. Tuttavia sottolineare i debiti che Dufrenne contrae nella scrittura della

90 *Ivi*, p. 479

91 «Un certo perentorio equilibrio o squilibrio di colori e di linee sconvolge colui che scopre che la porta qui socchiusa è quella di un altro mondo» *Un altro mondo* - intendiamo: lo stesso che il pittore vede, quel mondo che parla il suo proprio linguaggio: liberato, soltanto, dal peso senza nome che lo tratteneva indietro e lo faceva rimanere nell'equivoco» M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, cit., p. 83

92 A. Malraux, op.cit., p. 142. È significativo che Malraux parli di un mondo in un certo senso senza pretese, che non debba forzatamente "magnificare" ma che sia indice solamente di un determinato modo di essere, ma che allo stesso tempo è un mondo privilegiato: «Ogni artista di genio [...] diviene, alla maniera di tutti i grandi stili, un trasformatore del significato del mondo, che conquista riducendolo alle sue forme come la filosofia lo riduce ai suoi concetti, il fisico alle due leggi. E che conquista prima di tutto, non come mondo stesso, ma come *una delle ultime forme* che il mondo ha preso tra le sue mani.» (*Ivi*, p. 160)

Phénoménologie non significa affatto sminuire l'originalità del suo pensiero. Al contrario può far meglio comprendere le basi dalle quali il filosofo ha costituito il proprio pensiero, per arrivare a esiti inediti e totalmente autonomi.

Benché Merleau-Ponty parli di un certo “vivere nella pittura” del quale d'altronde non approfondisce le modalità o le caratteristiche, il filosofo non parla mai di un vero e proprio atteggiamento estetico.⁹³ Allo stesso modo, intraprende un'aspra critica circa la musealizzazione, problematizzando in un certo senso la fruizione dell'opera, ma senza proporre una soluzione a quella perdita di senso che la musealizzazione sembrerebbe comportare: «Queste opere nacquero dal calore di una vita, esso le trasforma in prodigi di un altro mondo, il respiro che le animava non è più, nell'atmosfera pensosa del Museo e sotto la proiezione dei suoi vetri, se non un debole palpito alla loro superficie.»⁹⁴

L'operazione che compie Dufrenne parte esattamente da qui, ossia dall'esperienza che abbiamo, in cui generalmente il fruitore va al museo per contemplare le opere in mostra. Per cui non bisogna cercare un luogo diverso che non impoverisca l'opera, ma è compito del soggetto recuperare quella qualità espressiva ogni volta, attraverso un lavoro faticoso. A partire da quell'atmosfera - che non a caso viene definita “pensosa” - è necessario ritornare il senso, mettendo in atto un'esperienza estetica dell'opera che restituisca tutta la ricchezza che essa racchiude.

Per Dufrenne non è possibile affermare, così come dice Merleau-Ponty, che l'opera “ci installa in un mondo di cui non abbiamo la chiave”⁹⁵, al contrario accediamo al mondo dell'oggetto estetico proprio perché possediamo una chiave di lettura, poiché ci avviciniamo ad essa in un modo con il quale ci possiamo avvicinare solamente alle opere d'arte. Il sentimento è questa via privilegiata, l'unica in grado di comprendere quel rapporto stilistico con il mondo che l'autore ha espresso nella sua creazione.

Il fruitore è allora chiamato tramite la propria presenza a *liberare* quel senso del quadro

93 «Il senso del quadro resta *imprigionato* per noi che non comunichiamo con il mondo mediante la pittura; ma per il pittore, e anche per noi se ci mettiamo a vivere nella pittura, esso è assai più che un “vapore di caldo” nella superficie della tela, perché è capace di esigere *quel* calore o *quell'*oggetto a preferenza di ogni altro e perché presiede all'ordinamento del quadro non meno imperiosamente di una sintassi logica.» M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, cit., p. 82

94 *Ivi*, p. 91

95 «ci fornisce emblemi di cui non avremmo mai finito di svilupparne il senso, ci insegna a vedere – proprio perché ci installa in un mondo di cui non abbiamo la chiave – e infine ci fa pensare come non può farci pensare nessuna opera analitica, giacché l'analisi trova nell'oggetto solo ciò che vi abbiamo messo.» *Ivi*, p. 108

tramite la propria presenza. Il soggetto dell'esperienza estetica è qui testimone ed esecutore di un evento ben profondo: dell'armonia precategoriale che caratterizza il rapporto dell'uomo con il mondo, che nell'opera è espresso.

Si inizia a vedere qui quanto il discorso di Dufrenne sia una teoria dell'arte che si sorpassa in vista di qualcosa di più essenziale e radicale, poiché lo sforzo teoretico che l'autore compie è quello di «inaugurare un nuovo rapporto con l'essere che non sopprima la rappresentazione e non ritorni semplicemente alla presenza».⁹⁶ Ed è di questo che il fruitore è chiamato ad essere testimone ed esecutore: non solo dell'esperienza estetica in quanto percezione dell'opera d'arte, bensì di ciò che essa rende chiaro più di ogni altra esperienza ai nostri occhi, ossia un accordo sensibile e affettivo con il mondo.

3.3.1 *La profondeur*

Da qui allora la differenza fondamentale tra l'immediatezza del sentimento e l'immediatezza della presenza: il sentimento mette in relazione quelle che l'autore definisce due “profondità”. La relazione tra i due poli, autentico nodo teoretico di tutta l'opera, è allora ricompreso secondo una nuova accezione che scarta i termini di un'intenzionalità del soggetto, troppo legata ad un discorso fenomenologico sempre sospetto di idealismo. Dufrenne preferisce allora parlare di “risonanza” che l'oggetto scatena nel soggetto, termine che rivela tutta la dipendenza del filosofo dall'estetica francese coeva⁹⁷, poiché

96 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 469

97 Non possiamo non soffermarci un attimo su questo termine, che oltre a sottolineare un elemento importante della teoria dell'autore, rivela come non mai lo stile composito e l'originalità del suo pensiero. In questo passaggio dalla rappresentazione al sentimento sembra che Dufrenne con il concetto di risonanza tra fruitore e opera richiami al pensiero di uno dei suoi grandi maestri, Raymond Bayer. Al tempo della *Phénoménologie* Raymond Bayer insegnava alla Sorbona già da diversi anni e aveva pubblicato solamente *L'Esthétique de la grâce* nel 1934. L'importanza di Bayer nella formazione di Dufrenne sarà maggiormente messa in luce poco più avanti nel nostro discorso, quando si aprirà la sezione sugli a priori affettivi, che inizia proprio da un confronto con le categorie estetiche di Bayer. Al centro della lezione di Bayer vi è infatti la nozione di ritmo. Durante l'esperienza estetica, secondo il filosofo, vi è infatti un incontro tra due strutture, la cui unione porta alla creazione di un nuovo oggetto: «tra l'io e la cosa si instaura un vero e proprio accordo di equilibrio dal momento che l'opera d'arte è l'unione di una forma sensibile data dei ritmi con dei ritmi posti sotto una forma.» (E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 252) Questo punto teorico è fondamentale per la teoria dufrenniana: tra i due poli vi è quella risonanza ritmata che costituisce il nocciolo centrale del giudizio estetico. La nozione di risonanza ritmica che nella *Phénoménologie* appare sporadicamente è però fondante ed esplicativa della parte conclusiva dell'opera. Inoltre anche per quest'ultimo il processo esperienziale tra soggetto e oggetto

l'uso del termine “intenzionalità”, intesa strettamente secondo la lezione di Husserl, «potrebbe attenuare – dice l'autore stesso - la parte passiva di questo processo».⁹⁸

Questa risonanza si manifesta allora tra due elementi che sono in grado di mettersi in gioco in quanto esseri profondi. Se, come abbiamo accennato poco sopra, l'analisi in atto è volta a scoprire un nuovo volto dell'essere nascosto tra le pieghe percettive, ciò è possibile poiché «il sentimento rivela l'essere non solo come realtà, ma anche come profondità.»⁹⁹ Dufrenne attraverso la nozione di sentimento e quella di risonanza, cerca dunque una via di superamento dell'intenzionalità, senza che sia necessario negarla: il rapporto conoscitivo tra me e il mondo «non deve essere compreso solamente nelle prospettive trascendentali dell'intenzionalità: l'altro non è solamente al termine di una modificazione intenzionale, ma termine di una conversione del mio essere.»¹⁰⁰ È questo l'orizzonte che si deve aprire davanti agli occhi del fruitore che interroga l'opera, la *profondeur*, una terza dimensione in grado di fornire una nuova prospettiva gnoseologica. Si deve allora cambiare categoricamente punto di approccio, mettendo in gioco il mondo interiore di ciascuno dei due elementi chiamati in causa dall'esperienza.

La *Profondeur* rappresenta un'altra via di intendere l'uomo nel suo essere al mondo. Ciò che sono abitualmente è coscienza di me, in quanto essere giudicante: ma questa non è la sola natura del soggetto. Questa dimensione che si scopre così compiutamente durante l'esperienza estetica è ciò che caratterizza qualitativamente ogni uomo come sé stesso. Quando Dufrenne afferma che in questa dimensione vi è una sorta di coincidenza tra passato e presente, rischia di cadere in un discorso di percezione della durata. Ma la *profondeur* va ben oltre. Il passato dell'individuo rientra certamente nel discorso dell'autore, ma non viene letto come un susseguirsi di atti che hanno formato il soggetto per il loro mero significato; questi stessi atti, o meglio esperienze, vanno ad arricchire e formare il soggetto in tutta la sua peculiarità, come individuo singolarmente distinto, grazie al proprio stile. Vi è, dice l'autore, una profondità oggettiva che diverse scienze studiano che deve però essere subordinata ad una profondità di un livello superiore. Ecco che allora

culmina nel sentimento, che il filosofo de *L'esthétique de la grâce* definisce come una “sensibilità specializzata”, un sentire che è corrispondenza degli equilibri strutturali tra soggetto e oggetto estetico. E allora si comprende anche quanto il concetto di grazia venga ricompreso alla luce di questo rapporto “sentimentale”: grazia è allora l'armonia tra questi due piani che si incontrano, un modo per «spiegare e comprendere la complessa fenomenologia dell'oggetto estetico». (*Ivi*, p. 255)

98 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 470

99 *Ivi*, p. 469

100 *Ivi*, pp. 489- 490 (nota a piè di pagina)

torna l'antica distinzione tra il qualitativo e il quantitativo, che qui acquista tutto il proprio rilievo: «la profondità non si lascia misurare dal numero di atti che genera o ispira; essa non ha questa posteriorità poiché è prima di tutto una certa qualità di vissuto, una maniera di vivere di cui il sentimento è la migliore illustrazione.»¹⁰¹

La profondità stessa va allora a coincidere con l'affermazione di sé, dimensione che è il risvolto del visibile, della nostra esteriorità, che ci caratterizza come interiorità prima di tutto. Il sentimento arriva a designare un altro modo di conoscere il mondo: è l'io come profondità che viene chiamato in causa. Di fronte all'opera d'arte, il fruitore è chiamato a relazionarsi così, con questo atteggiamento, per comprendere il quale le categorie della conoscenza non sono più sufficienti, proprio perché qui è in gioco un sentire, come forma di conoscenza, che mette in atto un processo differente tra il soggetto e l'oggetto. Non è più una questione di intenzionalità, ma di “partecipazione a”: «il sentimento è comunione dove io porto tutto il mio essere».¹⁰²

Da qui il limite e la peculiarità di un soggetto così inteso di fronte all'opera d'arte: il fruitore si presenta di fronte al quadro con questo in sé, questa profondità che rende unica la propria esperienza estetica; ma non solo, nell'istante in cui la fruizione si compie il soggetto entra in relazione con l'opera ed è cambiato in quell'istante da quell'incontro, è riempito ancora da una nuova esperienza che instancabilmente si iscrive in questa profondità: «io non sono una pura coscienza nel senso di un *cogito* trascendentale, né un puro sguardo poiché questo sguardo è pieno (pestante) di tutto ciò che io sono.»¹⁰³

L'uomo è dunque un essere vulnerabile al mondo. L'uso dell'aggettivo, “vulnerabile”, rende perfettamente l'idea di sensibilità e plasmabilità propria del soggetto: ciò che lo caratterizza allora, non sono solamente le esperienze che ha vissuto, come fossero un elenco di cose spuntate, ma ciò che rende individuale l'uomo è proprio *come* queste esperienze vengono compiute.

Per dare un'ultima immagine alla nozione di *profondeur*, ci possiamo affidare al modello che l'arte stessa ci fornisce. Come abbiamo visto, il quadro non si definisce per il proprio contenuto rappresentativo, ma attraverso il proprio stile esprime una ben precisa visione del mondo propria di chi l'ha creato, esprimendo il suo specifico stile. Allo stesso modo allora, analogamente, è l'intimità dell'uomo o se si vuole, per mantenere il

101 *Ivi*, p. 500

102 *Ivi*, p. 503

103 *Ivi*, p. 501

parallelismo con l'opera d'arte, la forma dell'uomo è data proprio da questa profondità come prodotto di uno stile di vita.

Il discorso che Dufrenne intraprende in questo punto rivela tutta la propensione che gli è propria verso i temi antropologici e esistenzialisti: l'uomo è l'unico in grado di comprendere questo *côte* dell'essere, poiché ha dentro di sé la possibilità di cogliere la realtà non solamente dal punto di vista intelligente ma di intraprendere un'altra strada verso un possibile senso, una strada che rivela la predisposizione innata ad accogliere l'affettivo, «in un movimento che sarà necessario chiamare ontologico»¹⁰⁴.

La dimensione affettiva che si dischiude è una dimensione gnoseologica. L'estetica viene nuovamente posta al pari di una conoscenza logica, ma l'unico modo per giungere a questa conoscenza sensibile è affidarsi al sentimento nella sua funzione noetica, ossia al sentimento come un modo altro di compiere una descrizione fenomenologica degli aspetti soggettivi dell'esperienza.

Dufrenne non vuole negare ogni altro tipo di conoscenza, ma vuole portare alla luce un'altra dimensione possibile: il soggetto è in grado di lasciar risvegliare dentro di sé un nuovo senso. Non è più dunque una questione logica, ma al contrario l'uomo è chiamato a ritornare su di un piano sensibile (che però oltrepassa il piano dell'impressione) senza tuttavia uscire dalla dimensione rappresentativa, ossia senza uscire dal soggetto come coscienza direzionata. Il percorso si svolge in verticale tramite un movimento che possiamo definire intensivo.

3.4. La riflessione simpatetica

Il sentimento non costituisce però la vera e propria fase conclusiva dell'esperienza estetica, poiché come l'autore annuncia sin dall'inizio del secondo volume, la fruizione dell'opera termina nella riflessione. La posizione di Dufrenne in questo ultimo passaggio si complica non poco. Il filosofo introduce infatti una fase riflessiva proprio nel momento in cui da una parte rivendica un nuovo tipo di immediatezza tramite l'approccio sentimentale all'oggetto estetico e dall'altra dichiara l'insufficienza di una comprensione intellettuale.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 471

Come si conciliano dunque riflessione e sentimento? In altre parole, se si è sempre sostenuto un approccio percettivo all'opera d'arte è possibile concludere efficacemente questa teoria dell'esperienza estetica chiamando in causa la riflessione?

Dufrenne afferma innanzitutto che il sentimento può avere validità solamente in quanto atto riflesso, o meglio quando «ai due poli è circondato dalla riflessione». L'autore distingue perciò due tipi di riflessione, entrambe fondamentali allo svolgersi dell'esperienza estetica: un tipo di riflessione che precede il sentimento e una che lo segue.

Per prima cosa dunque ritorniamo brevemente sulla riflessione antecedente al sentimento, che non è nient'altro che l'attività costituente dell'intelletto di cui abbiamo parlato nei capitoli precedenti. Con questa valenza, dire che il sentimento è un “atto riflesso” significa semplicemente non affermare il contrario, ossia che “non è irriflesso”. Il sentimento non si può infatti cogliere nell'immediatezza della presenza, come abbiamo già visto, poiché altrimenti non sarebbe possibile parlare di una conoscenza sensibile. Bisogna dunque passare dalla rappresentazione, attraverso questo atto per così dire riflessivo, per dare chiarezza al livello della pura presenza e comprendere cosa essa sia all'origine prima dell'intervento della mediazione rappresentazionale:

«è alla sua luce [della rappresentazione] che l'aderenza può apparire come ciò che è in primo luogo, una convivenza cieca e irriflessa con il mondo; e il senso dell'essere potrà ampliarsi, animarsi ed elevarsi a una dimensione metafisica solamente quando sfuggiamo attraverso la riflessione a ciò che dapprima non è che un essere-con, provato solamente nell'immediato»¹⁰⁵.

L'oggetto estetico deve essere allora prima di tutto dato al soggetto con chiarezza: la rappresentazione, in questo caso come nell'esperienza in generale, ha la funzione di rendere intellegibile la presenza. A maggior ragione l'esperienza estetica richiede da parte del soggetto uno sforzo ancora maggiore, per cui l'autore arriva a parlare di “partecipazione”, di una sorta di un'intenzionalità ancora più mirata e se è possibile potenziata, che renda la presenza dell'oggetto estetico più sensibile e più chiara. Dufrenne riassume tutto il percorso fino a designare finalmente un metodo.

«Bisogna aprire le strade all'oggetto: scomporre l'oggetto, cercarvi i punti di riferimento, distinguendo i temi e le articolazioni, fare apparire un ordine e emergere una struttura in seno alla confusione iniziale; in altre parole, mostrare come è fatta l'opera; non appunto come essa è effettivamente fatta, poiché non è certo che gli schemi di composizione siano nettamente presenti all'atto creatore, bensì come è essa una volta fatta.»¹⁰⁶

105 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 469

106 *Ivi.*, p. 519

La direzione che prende la teoria, sottolinea ancora più fortemente quanto l'autore consideri la sensazione come un fatto che dipenda strettamente dalle operazioni intellettive, che si pongono dunque non alla base della conoscenza, ma come la fondamentale condizione di possibilità perché questa si realizzi. Dufrenne si richiama apertamente ad un altro pensatore presente nella sua formazione, Maurice Pradines¹⁰⁷ che ribalta l'assioma della scolastica secondo il quale “*Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*” trasformandolo in “*Nihil est in sensu quod non prius fuerit in intellectu*”. Anche secondo Dufrenne infatti il sensibile ha bisogno di essere “intelligente” per essere sentito, tanto che il filosofo arriva ad affermare che «una percezione mal sgrossata cessa quasi di essere una percezione».¹⁰⁸ Al contrario essa deve essere una «percezione armata» perché sia intelligente. La comprensione è considerata un fatto corporeo quanto intellettuale e dunque, l'oggetto estetico, perché divenga l'oggetto possibile di un sentimento, deve essere presente al corpo secondo il suo aspetto sensibile e all'intelligenza secondo il suo aspetto rappresentazionale.

Il modello che ci propone il filosofo non è un modello gerarchico per cui alla base troviamo lo strato della presenza e al vertice il sentimento accompagnato dalla riflessione; è vero che essa costituisce la terza fase, ma in una maniera differente. Il sentimento infatti, pur avendo bisogno di presenza e rappresentazione, si pone come un nuovo ricominciamento del processo esperienziale. Realmente l'autore invita a riprendere un nuovo tipo di rapporto con l'oggetto che vada in una direzione qualitativamente diversa,

107 Maurice Pradines psicologo e filosofo svizzero insegnò prima all'Università di Strasburgo, dove tra i suoi allievi vi fu Emmanuel Lévinas, e poi alla Sorbona. Tra le sue opere le più conosciute vi sono la *Philosophie de la sensation* (1928-34) e il *Traité de Psychologie générale* (1943-46). Traduciamo qui in nota un passo significativo del primo tomo del *Traité* che sicuramente chiarisce in modo più ampio la posizione del filosofo sul coinvolgimento dell'intelletto nel processo percettivo in quanto processo cosciente: «l'attività che noi denominiamo *sensoriale* è per una parte importante *intellettuale*, che essa consiste in fenomeni d'*interpretazione*, e che l'azione dell'attenzione è soprattutto legata a questo lato intellettuale del processo sensoriale. Noi vedremo che ciò che solamente può assicurare all'impressione sensoriale il minimo di interesse senza il quale essa discenderebbe infallibilmente al di sotto della soglia della coscienza, è il suo significato oggettivo: questo è dunque un lavoro dello spirito, un esercizio dell'intelligenza. La sensibilità stessa, qui, ha bisogno di essere intellegibile per essere sentita. L'assenza del lavoro dello spirito, di questo esercizio dell'intelligenza, o la loro insufficiente tensione sono sufficienti dunque a annullare l'impressione stessa del senso. Ora, è precisamente ciò che noi chiamiamo la deviazione o l'abbassamento dell'attenzione. [...] Allo stesso modo l'intensità delle impressioni sensoriali non agisce sulla sensibilità percettiva che in virtù di una legge di transfert e per la mediazione di un'idea, ossia, di un'intellezione. Scartate dunque questa intellezione, e la più forte impressione dei sensi, a meno che essa non tocchi la soglia dell'affezione, discenderà naturalmente al di sotto della soglia di coscienza.» M. Pradines, *Traité de psychologie générale*, (I) *Le psychisme élémentaire*, PUF, Paris, 1946, p. 51

108 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p 521

senza tuttavia dimenticarsi dell'oggetto in quanto oggetto dato e posto nel mondo da un soggetto. Dufrenne non si pone però in un'ottica di esclusività: quando parla di intenzionalità, infatti, afferma che essa non debba essere *l'unico modo* per istituire un rapporto con l'altro, ma di fatto non lo esclude.

Dunque il sentimento in quanto forma del sentire è comunque prossimo al sentire immediato della presenza ed è dunque sempre vicino al rischio di ritornarvi. Allo stesso modo quella comunione di cui l'autore parla, rischia costantemente di confondersi con un'estasi cieca. Per questo motivo l'autore sottolinea che il sentimento è certamente una forma di immediato, ma che deve comunque passare per una mediazione: l'immediatezza di fatto diventa un'immediatezza di diritto.

Ecco che allora il rapporto tra opera e fruitore è ricompreso ancora una volta, l'ultima, secondo un rapporto di autogenesi. Ciò che conta è dunque ciò che l'oggetto, in quanto forma che è senso, produce in me: in un certo senso, non scevro di ambiguità, l'oggetto estetico è fortemente ideale e irreali. Una posizione quella di Dufrenne che in ultima istanza è davvero radicata alle basi della fenomenologia, poiché c'è un rapporto sensibile tra oggetto materiale e soggetto, ma di fatto concepisce l'emergere dell'oggetto estetico come quella risonanza tra me e il mondo, fatta di nessi tra l'io profondo e il quasi-soggetto. Allora comprendere l'opera «non è più scoprire chi l'ha prodotta, ma come essa si produce in me»¹⁰⁹ e «è questo ricordo d'essere stati, è seguire l'oggetto ritrovandolo, e la garanzia di questa scoperta è in una sorta di complicità che essa incontra in me»¹¹⁰.

Infine vi è il secondo tipo di riflessione, quella che si interfaccia con il sentimento e che lo segue: la riflessione simpatetica. A partire già dal nome che il filosofo le assegna, (in francese *réflexion sympathique*, aggettivo che etimologicamente significa “qualcosa che partecipa alle stesse affezioni”) si può comprendere l'estrema vicinanza al sentimento. In effetti Dufrenne parla dell'ultima fase dell'esperienza estetica come una continua oscillazione tra un atteggiamento critico e un atteggiamento sentimentale.

Non è facile avvicinarsi al pensiero dell'autore sin qui: possiamo comprendere il fatto che il sentimento abbia bisogno di una riflessione iniziale per avviarsi, ma è difficile

109 *Ivi*, p. 488

110 *Ivi*, p. 490

intendere quest'idea di riflessione simpatetica senza vedere in essa un pericoloso slancio verso l'idealismo, dal quale, per altro, Dufrenne ha sempre cercato di stare in guardia.

L'elemento che rende la sua posizione parzialmente più comprensibile è l'analogia con la presenza: la riflessione ha una funzione per il sentimento simile a quella che ha la rappresentazione per la presenza. La riflessione simpatetica si pone allora come il tentativo di mettere in forma il sentimento, inscrivendosi in un processo che si sviluppa non a compartimenti stagni bensì attraverso una chiarificazione continua tra l'immediato – già mediato – del sentimento e la riflessione che ne vuole rendere conto:

«Il sentimento è un dono così sfuggevole che è naturale cercare di fissarlo e dominarlo. Solamente la riflessione prende allora un'altra piega: cerca più che di spiegare il sentimento, di ridire ciò che dice l'opera; non si tratta più di penetrare nell'opera, ma nel mondo dell'oggetto estetico, e non nel mondo che rappresenta ma nel mondo che irradia.»¹¹¹

La riflessione simpatetica mira dunque a ricomprendere il senso dell'oggetto. Essa mette in gioco il *moi profond*, il soggetto in prima persona non secondo un'operazione intellettuale universale; bensì secondo un'operazione particolare che mette in relazione la specifica struttura dell'oggetto con quella altrettanto specifica del soggetto. Il filosofo si muove non più su di un piano oggettivo, bensì su un piano personale, dove la riflessione è in grado di far aderire pienamente il fruitore all'opera, lasciando depositare il senso di quest'ultima.

Il piano dell'apparenza è dunque messo finalmente da parte e l'oggetto estetico appare finalmente nella spontaneità del proprio significato, benché quest'ultimo non sia fissabile in un concetto statico. L'autore prova a descrivere questi passaggi della riflessione simpatetica, tentativo ultimo di espressione di un senso indicibile: il linguaggio filosofico si fa poetico, a testimoniare in un certo senso la sconfitta di un'operazione che vorrebbe ridurre il senso dell'opera, ma allo stesso tempo a significare come la riflessione simpatetica rappresenti quell'ultimo movimento e tentativo del soggetto di arrivare nel fondo dell'opera e di esprimere quello che sente. L'unico modo è allora esprimersi sì a parole, ma senza fornire dei concetti, tentando di mischiare dei significanti per ottenerne di nuovi, per cercare di riprodurre quell'atmosfera alla quale non ci si riesce ad avvicinare se non con quella sensibilità direzionata del sentimento, ma che non è possibile afferrare con l'intelletto, poiché quello che si sta cercando di dire a parole è una qualità affettiva che per definizione non può essere detta:

¹¹¹ *Ivi*, p. 522

«Il mondo rarefatto a metà cammino tra sogno e percezione dove tutti i profili del reale si smussano nell'ondata di un desiderio che si è consumato, di un'amarezza che ha rinunciato alla rivolta. Allora se voglio esprimere la qualità affettiva del mondo mallarmeano, io potrei riprendere tutto ciò che la riflessione preliminare mi avrà insegnato, ma in modo che questo sapere sia subito chiaro attraverso il sentimento che mi rivela questa qualità al posto di servigli solamente d'accesso.»¹¹²

La riflessione opera nel continuo tentativo di cogliere l'opera così come l'ha compresa il sentimento, ossia di «comprendere ciò che è già compreso» e allo stesso tempo il sentimento viene rafforzato e reso valido dalla riflessione. Comprendere è in questo caso più che mai l'unione tra sentire e riflettere. La conclusione allora è un processo dialettico che non si esaurisce e non smette di rinnovarsi, e forse anche più che dialettico: un processo che non solo implica l'alternanza di questi due elementi, ma che comporta un'alternanza produttiva, la quale man mano chiarifica il senso senza tuttavia raggiungerlo.

Bisogna dire quanto nel secondo tomo della *Phénoménologie* si perdano in parte le aspettative delle prime pagine, quando si enfatizzava una teoria dell'oggetto estetico fortemente incentrata sulla dimensione sensibile, prima di tutto sulla presenza del soggetto percipiente. In conclusione anche Dufrenne ricorre all'intelletto, certamente non nei termini classici con cui storicamente si intende questa attività, ma di fatto dichiarando l'insufficienza della sola sensibilità. Una riflessione che sicuramente porta lontano dalla staticità del concetto e dà ragione della natura simbolica dell'opera d'arte, ma che comunque si iscrive pur sempre nel tentativo di riportare all'ordine quel senso sparso che caratterizza sia la sensazione che il sentimento.

112 *Ibidem*

La nozione di a priori

Con l'ultima parte della *Phénoménologie* si apre uno dei grandi temi d'indagine del pensiero dufrenniano, ossia l'analisi degli *a priori*. Il concetto occuperà quasi tutta la vita del filosofo e troverà una sua prima sistematizzazione ne *La notion d'a priori*, la cui stesura impegna Dufrenne negli stessi anni della *Phénoménologie*, nonostante l'opera venga data alle stampe solo successivamente, nel 1959. È invece con *L'inventaire des a priori* che l'autore ritorna sull'argomento quasi trentanni dopo, nel 1981, segnando, come vedremo, la definitiva posizione sul problema.

L'*a priori* è di fatto un argomento sul quale la critica si è espressa parecchio e un termine al quale si lega spesso e volentieri il nome dell'autore. Ciò che però è poco sottolineato è quanto quest'idea nasca nel momento in cui il filosofo sta compiendo una riflessione intorno all'esperienza estetica e mantenga con essa un solido legame.

Dufrenne nella *Phénoménologie* inizia un discorso volto a definire il percorso percettivo di fruizione dell'opera, ma arriva ben oltre a questa esperienza circoscritta. L'analisi della fruizione dell'opera d'arte è da una parte un pretesto per indagare la percezione della realtà *tout court* e il rapporto tra uomo e mondo in senso ampio; dall'altra ne costituisce l'elemento scatenante, proprio perché l'analisi dell'oggetto estetico permette di dischiudere una dimensione nuova, evidenziando l'urgenza di cambiare modo di relazionarci anche con la realtà in generale. L'atteggiamento che il soggetto adotta di fronte all'opera schiude il mondo dell'oggetto estetico: questa esperienza ha un valore in sé come fruizione percettiva e sentimentale dell'opera, ma ci testimonia – ed è questa la cosa importante – che si può andare oltre il dato, scavando nelle pieghe dell'esperienza.

Si può già intuire dunque in che direzione volga il pensiero del filosofo: l'esperienza estetica ha aperto una sbreccia verso l'essere e il suo problema, in virtù della «possibilità di un senso (qui affettivo) che l'uomo (qui l'artista e lo spettatore) scopre, esprime benché non ne sia il fondatore.»¹ La profondità che viene evocata come dimensione del soggetto messa in gioco durante la percezione estetica dell'opera, non è abbandonata, ma ricompresa alla luce di questo nuovo significato.

¹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 562

In sintesi, l'arte ha quella che il filosofo definisce una fondamentale funzione propedeutica: «ci insegna a vedere», «ci riporta al ricominciamento»² ed «emoziona in noi un sapere latente dell'umano».³ L'oggetto estetico dunque ci insegna un modo diverso di guardare, un metodo che può essere esteso alla realtà in senso ampio e che ci porta a scoprire che può esservi una dimensione qualitativamente diversa anche nell'oggetto comune. L'oggetto estetico diventa una sorta di emblema dove la dimensione apriorica viene espressa.

Con gli *a priori* Dufrenne apre dunque la riflessione su una dimensione “ultracategoriale” dell'oggetto e del soggetto percipiente. La descrizione dell'esperienza estetica che inizia infatti analizzando l'approccio immaginativo e intellettuale del soggetto, si sviluppa evidenziandone da una parte il ruolo primario e dall'altra i limiti a cui esso va incontro. L'oggetto estetico invita allora a superare un atteggiamento ordinario nei confronti dell'opera, perché ne emerga la qualità affettiva in quanto correlato sentimentale di un io profondo. È bene sottolineare quanto il nodo teorico su cui Dufrenne insiste sia la datità dell'oggetto: una datità imprescindibile a cui il soggetto non può sottrarsi e sulla quale la coscienza è continuamente in opera. Ora, quello che l'esperienza estetica ci propone non è di cercare un modo di comprendere la realtà che non tenga conto dell'attività della coscienza così come essa è al mondo, ossia rifiutando il lavoro dell'immaginazione e dell'intelletto; ma di guardare oltre il dato percepito o per meglio dire di “sentire oltre il dato”. Non è dunque corretto parlare degli *a priori* come una dimensione strettamente precategoriale, se non correndo il pericolo di svuotare il pensiero di Dufrenne di tutta la sua complessità, poiché è molto più facile parlare di un precategoriale che di un “ultracategoriale”. Questo termine deve invece sottolineare il processo attraverso il quale si arriva a cogliere questi *a priori*, il quale è stato pazientemente svolto dalla prima pagina della *Phénoménologie*, a partire dalla quale il filosofo ha minuziosamente descritto tutta la genesi sensibile dell'esperienza dell'opera.

Se Dufrenne parlasse della fruizione dell'opera come sentimento senza evidenziarne le dinamiche percettive perderebbe tutta la sua efficacia, rimanendo un nome tra le fila delle correnti sentimentaliste. Al contrario in continuo e proficuo confronto e scontro con la teoria fenomenologica, attraversa tutta la fase di percezione del dato per arrivare in fine a scovarne un'altra dimensione. Allora, ancora una volta, è dalla dimensione percettiva che

2 *Ivi*, p. 660

3 *Ivi*, p. 603

bisogna iniziare: essa raccoglie il dato che non viene interamente elaborato intellettualmente, ma scopre un'altra funzione della sensibilità come facoltà di orientare il soggetto nel mondo, configurandosi come «la sua attitudine a leggerne il senso.»⁴ L'*a priori* è dunque tutt'altro che un mero assioma: ma dimensione di senso che si rivela solamente a posteriori, inscritta negli strati dell'esperienza e che a partire da essa va recuperata.

In primo luogo bisogna rintracciare le origini del termine “a priori” e capire che utilizzo ne fa l'autore, senza tralasciarne la complessità e i problemi che ne susseguono. La nozione infatti porta immediatamente la riflessione su un terreno che per definizione precede l'esperienza. Nella filosofia moderna, in particolare, il termine trova un importante ruolo all'interno del sistema kantiano, dove viene riferito alle forme a priori di conoscenza del soggetto. Il pericolo è dunque quello di avvicinarsi, almeno superficialmente, ad un pensiero idealistico, entrando così in contraddizione con la teoria dell'esperienza sin qui sviluppata che, come abbiamo visto, afferma una filosofia al cui centro vi è il soggetto prima di tutto in quanto corpo senziente. Bisogna dunque comprendere se e come l'*a priori* dufrenniano si inserisca all'interno di questa teoria, rimanendo coerente con i presupposti sviluppati.

Il filosofo mira a costituire una teoria che rifondi il concetto di a priori. È necessario allora trovare i riferimenti che l'autore adotta, pesando la reale influenza che i singoli autori hanno esercitato nella formazione del concetto. In particolar modo ci concentreremo sulle teorie di Husserl, Scheler e Kant, che l'autore stesso non manca di citare, ma che possiamo dire sin da questo momento rimarranno sullo sfondo, pur avendo costituito un'importante base teorica di partenza.

Il primo riferimento che comunemente viene citato quando si parla di “*a priori* materiali” è la Terza delle *Ricerche Logiche*, con specifica attenzione al 11§, dove viene esposta brevemente la differenza tra le essenze formali e quelle materiali. Dufrenne non sembra tenere molto conto di questa fonte, mostrando maggiore interesse per il secondo volume di *Idee*, nel quale viene definita la nozione di “essenza” come un “*eidōs* afferrabile a priori”⁵ e viene affermata la separazione tra un'essenza formale e una materiale, per cui

4 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, cit., p. 62

5 E. Husserl, *Idee*, I, cit., p. 17

«ogni oggetto empirico concreto si inserisce con la sua essenza, materiale in un genere materiale superiore, in una “regione” di oggetti empirici.»⁶ Husserl va così a definire i due tipi di essenza che formano l'oggetto, questi infatti «appartengono in parte alla vuota forma dell'oggettività in generale, in parte all'*eidōs* della regione, che rappresenta per così dire una necessaria forma materiale per tutti gli oggetti regionali.»⁷

Anche se il concetto di *a priori* dufrenniano sembra ben adattarsi a quello di forma materiale che Husserl delinea, bisogna stare in guardia da facili analogie. Certamente Dufrenne da prova di conoscere bene la teoria husserliana delle essenze materiali e di inserirsi entro il quadro teorico di tali definizioni, tuttavia gli *a priori* materiali che delinea il filosofo sono davvero analoghi alle essenze materiali delle *Idee*? L'autore pur richiamandosi esplicitamente a Husserl, si muove di fatto su un altro piano. Dufrenne *sembra* prendere il concetto dell'essenza materiale sviluppato da Husserl e inserirlo - in modo un po' arbitrario - in una teoria della percezione. Tramite questa operazione viene però meno un elemento essenziale rispetto al pensiero husserliano, ossia il metodo fenomenologico stesso, per cui non si può affermare che Dufrenne si richiami al concetto di *a priori* husserliano se non in modo superficiale, intravedendo in questo termine uno sviluppo lontano dagli esiti sviluppati sia nelle *Ricerche* che nelle *Idee*. Husserl infatti pone fermamente la differenza tra esperienza e visione d'essenza e benché l'esperienza percettiva venga posta alla base di ogni cominciamento conoscitivo, i due processi rimangono due operazioni distinte⁸.

Come ammette lo stesso Dufrenne, egli è stato meno husserliano di Husserl, poiché pone gli *a priori* all'interno di una dimensione percettiva e questo porta ad una radicale separazione tra le due teorie. Benché Dufrenne tenga in considerazione e approfondisca l'analisi della nozione di essenza materiale, l'*a priori* che delinea indica una dimensione diversa dell'oggetto: l'essenza per Husserl appartiene all'oggetto, ma non nel senso in cui Dufrenne intende. Il termine “materiale” nelle *Idee* si riferisce alle essenze di tutti gli oggetti individuali, ai quali corrispondono i relativi concetti materiali «come *casa, albero, colore, suono, spazio, sensazione, sentimento, ecc.*, che portano ad espressione la

6 E. Husserl, *Idee*, I, cit., p. 26

7 *Ibidem*.

8 «La visione empirica, in specie, l'esperienza, è coscienza di un oggetto individuale: in quanto è visione, lo porta a datità; in quanto è percezione lo porta a datità originaria, ossia è consapevolezza di afferrare l'oggetto “nell'originale”, “in carne ed ossa”. Analogamente, la visione dell'essenza è coscienza di qualcosa, di un oggetto, su cui essa si dirige, e che le è dato “in se stesso”.» *Ivi*, p. 19

materialità.»⁹ La dimensione materiale di Husserl è comunque una dimensione logico-formale, nel senso che si pone come forma dell'esperienza di un soggetto che ordina i fenomeni a determinate strutture, secondo concetti. Quello a cui il filosofo francese mira invece è definire un concetto di *a priori* materiale che sia una dimensione di senso, ma percettibile nell'oggetto: un'impressione generale della cosa all'interno di un'esperienza particolare. Dufrenne parla di “materiale” poiché gli oggetti stessi «hanno un contenuto che è immediatamente dato nell'esperienza come senso dell'oggetto.»¹⁰ Gli *a priori* sono percepibili nell'oggetto: mentre la visione d'essenza è per Husserl *analoga* alla visione empirica, Dufrenne non ammette questa distinzione, non c'è un processo di riduzione e l'*a priori* si può cogliere attraverso un processo percettivo.

Un altro autore verso il quale Dufrenne riconosce apertamente un debito è Max Scheler, al quale il filosofo attribuisce un importante cambio di prospettiva sulla questione degli *a priori*, ossia «il passaggio da un formalismo ad un essenzialismo.»¹¹ La domanda intorno all'etica che il filosofo tedesco pone nelle prime pagine de *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori* è la seguente: «esiste un'etica materiale e tuttavia «*a priori*», nel senso che i suoi principi sarebbero evidenti e non potrebbero essere né verificati né confutati dall'esperienza induttiva, fondata sull'osservazione?»¹² Nonostante si occupi di una filosofia distante dall'estetica, Scheler delinea una nozione di valore come *a priori* materiale che prende avvio da un'analogia con l'esperienza sensibile del mondo. L'impostazione con il quale il filosofo affronta il problema, apre nuovi interrogativi sulla definizione di *a priori*, poiché in base alla teoria sull'etica che delinea, l'*a priori* va ad indicare prima di tutto una dimensione *evidente* del dato.

La vera origine del termine “*a priori* materiale” così come lo intende Dufrenne nasce allora da questo testo, poiché emerge qui il concetto, sviluppato in antitesi con il formalismo kantiano¹³, di un *a priori* non per forza formale. Scheler è molto chiaro: è

9 E. Husserl, *Ricerche Logiche*, Il saggiatore, Milano, 1968, p. 42

10 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 101

11 *Ivi*, p. 87

12 M. Scheler, *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori*, a c. di R. Guccinelli, Bompiani, Milano, 2013, p. 115

13 M. Scheler insiste moltissimo su questo punto, attribuendo alla dottrina kantiana la sedimentazione di questa concezione: «Uno degli *errori fondamentali* della dottrina kantiana consiste nell'aver identificato l'“*a priori*” col “formale”. «Connesso ad un altro errore quello di identificare il “materiale” con il “sensoriale” e dell'*a priori* con col “pensato” o un quid in qualche modo trasferito dalla “ragione” al “contenuto sensoriale”.» M. Scheler, op. cit., p. 127

necessario ripensare non solo la nozione di “a priori” ma anche a quella di “a posteriori”, ridefinendole come categorie non necessariamente correlate a quelle di “trascendentale” e “materiale”:

«Nella contrapposizione di a priori e a posteriori non si tratta quindi dell'esperienza, da un lato, e della non esperienza o dei cosiddetti “presupposti d'*ogni possibile* esperienza” (che in sé poi non sarebbero esperibili in *alcun* modo), dall'altro; si tratta piuttosto di due *modi* di esperire: un esperire puro e immediato e un esperire condizionato dalla posizione di un portatore d'atto reale (nella sua organizzazione naturale) e pertanto mediato.»¹⁴

Senza entrare nel merito dell'intera teoria scheleriana, ciò che Dufrenne coglie è la nuova prospettiva dalla quale il filosofo affronta il problema dell'apriorità: la possibilità di considerare l'*a priori* materiale nel suo “fondamento fenomenico”, che si dà in “un'intuizione immediata”¹⁵. L'*a priori* che storicamente è considerato uno dei concetti formali, e di conseguenza antecedenti all'esperienza, viene determinato come un tipo di conoscenza immediata in opposizione ad una conoscenza mediata a posteriori, tanto che l'*a priori* è qui inteso come qualcosa che appartiene «completamente al “*dato*”, alla sfera dei *fatti*»¹⁶.

Dufrenne coglie a pieno questo punto di Scheler: l'essenza che descrive è infatti ciò che caratterizza l'oggetto più propriamente, nel senso che *non è deducibile logicamente* dall'osservazione, non implica quindi il lavoro dell'intelletto, non è un fatto della conoscenza meramente intesa: l'*a priori* materiale deve essere sentito.

Non a caso Scheler parla a lungo, soprattutto nel capito dedicato alla differenza tra apriorismo e formalismo, della descrizione di un'esperienza strettamente fenomenologica in contrapposizione con altre concezioni di esperienza. In questa, l'autore sottolinea come vi sia uno strato d'esperienza che non risulta immediatamente chiaro e non può essere chiarificato tramite l'osservazione. L'*a priori* non ci parla in termini chiari, non è una dimensione che il soggetto può oggettivare, è quello che viene chiamato un *quid* che «non può manifestarsi in modo più o meno adeguato, come avviene nel caso di un oggetto che possiamo osservare con maggiore o minore precisione, in questo o quel particolare. Al contrario esso viene “*colto intuitivamente*”, e allora dato “*in sé stesso*”.»¹⁷ Nonostante ciò, Scheler non si spinge però al livello di Dufrenne rimanendo più strettamente legato alla teoria husserliana. Tuttavia non si può non considerare il contributo del filosofo tedesco

14 *Ivi*, p. 123

15 Cfr. Scheler, op.cit., p. 115

16 *Ivi*, p. 117

17 *Ibidem*.

nella costruzione della nozione di *a priori* di Dufrenne.

Importante è anche la critica che Scheler muove al pensiero kantiano, la quale non viene presa alla lettera da Dufrenne, ma attraverso la quale l'autore passa per definire la propria posizione rispetto a Kant. Il filosofo infatti non aderisce radicalmente all'antikantismo scheleriano, mantenendo una posizione di dialogo con Kant per quanto riguarda gli *a priori* della sensibilità, benché affermi chiaramente quanto non siano sufficienti per cogliere la specificità dell'oggetto di esperienza. In primo luogo infatti se l'*a priori* kantiano si definisce come una condizione di possibilità del soggetto che permette di cogliere le strutture attraverso le quali l'esperienza si dispiega, l'*a priori* di Dufrenne è costituito da una parte sia soggettiva che oggettiva. L'autentica scommessa della teoria dufrenniana è allora quella di aver concepito sì un *a priori* del soggetto ma anche un *a priori* oggettivo, che vuole definire una struttura di senso già presente nel dato: «un senso più autentico, più personale se si vuole, rispetto alle strutture ancora generali che assicurano all'oggetto la propria oggettività; esso li costituisce da più vicino, e in questo senso saremo tentati di dire che rivendica più fortemente l'*a priori*.»¹⁸

Bisogna dunque concepire l'esperienza anche dalla parte oggettiva, svelando la struttura di senso che abita in essa. In questa accezione l'*a priori materiale* è pensato come elemento costituente, poiché designa un aspetto dell'oggetto che dà forma all'esperienza, ma che allo stesso tempo si identifica con il significato immediatamente dato. Il tentativo è quello di oltrepassare la teoria kantiana in vista di una concezione più radicale di esperienza, che tenga conto soprattutto dell'essere dell'oggetto, indicando una struttura che può rivelarsi alla percezione, svelandone un senso inedito. In altre parole, con questa dimensione non si apre una dimensione di possibilità del dato a livello formale, al contrario l'idea di questo concetto mira a definire una dimensione a livello empirico, che tuttavia abbia una validità universale, all'interno però di un'esperienza particolare.

L'oggetto diventa protagonista molto più del soggetto nelle riflessioni del filosofo. Il legame con il mondo, espresso proprio in questi termini, è sempre ben presente nei testi di Dufrenne e svolge un ruolo primario nello sviluppo della nozione di *a priori* come parte materiale: gli *a priori* designano infatti una struttura del mondo, dove gli oggetti, considerati in tutta la loro “apparenza”, non sono «invocati come esempi ma come problemi»¹⁹, ossia vengono indagati nel loro darsi fattuale. Gli esempi di cui l'autore si

18 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 129

19 *Ivi*, p. 99 La frase è chiaramente in antitesi con il paragrafo di *Idee* che chiarisce le caratteristiche della

serve, non sono allora solamente espedienti argomentativi, al contrario rimandano alla concretezza del reale: il ricorso continuo alla realtà è esattamente quello che il filosofo invita a fare nell'esperienza dell'oggetto. Nel momento in cui Dufrenne descrive la sensazione d'“infanzia” che un bambino è in grado trasmettere e la paragona al senso trasmesso da una certa primavera, l'autore invita a percepire una certa qualità all'interno di un'esperienza individuale e concreta; esperienza individuale di due elementi, il bambino e la primavera, che pur essendo slegati suggeriscono l'idea che quella qualità non rimanga circoscritta, ma in un quel modo li oltrepassi ricomprendendoli entrambi.

L'autore attraverso questo tipo di argomentazione cerca di riempire la nozione di a priori, senza la quale questo concetto rimarrebbe - ancora una volta - qualcosa di formale e idealistico. L'a priori di Dufrenne mira dunque a definire una caratteristica presente nel particolare che sia valida a livello generale, un senso che è immediatamente colto, ma non immediatamente elaborato; un testo che accompagna la percezione ma sul quale il soggetto non si sofferma. Un *quid* non qualificabile, se non come “senso di...”, che non smette di significare l'oggetto individuale dell'esperienza, ma non si ferma ad esso, indicando potenzialmente infiniti oggetti:

«[...] Il senso si offre allo stesso tempo come senso dell'oggetto circoscritto e senso che lo deborda ampiamente, vero di altri oggetti molto diversi, e senza che la sua generalità sia a prezzo di un'astrazione che la sradicherebbe da questi oggetti [...] La generalità non si manifesta qui per la pluralità di individui giustificabili dell'essenza, ma per la possibilità di corrispondenze, nel senso baudeleriano del termine, o di quelle metafore che sono la sostanza stessa del linguaggio.»²⁰

Se l'autore parla sia di a priori formali che materiali, non è per escludere una nozione a beneficio dell'altra: i due elementi, materiale e formale, sono dunque due dimensioni necessarie e complementari nell'oggetto, tra i due sussiste solamente una differenza di grado. Il materiale si riferisce immediatamente all'oggetto di un'esperienza singolare, andando ad indicare una dimensione che si dà immediatamente con essa:

«il formale dà un senso al contenuto e questo senso è esso stesso formale, non è che la possibilità di un apparire sensibile e intellegibile: un cavallo è una sostanza tra le altre, legata ad altre, reale e non possibile; mentre il materiale è il senso del contenuto: non il senso empirico che elaboro per esempio a forza d'osservazione sulla biologica del cavallo, ma il senso che esprime spontaneamente l'apparire dell'oggetto quando essa non è, e spesso è così, insignificante.»²¹

visione essenziale: «E' caratteristica della visione essenziale di essere una parte importante di una intuizione individuale, di fondarsi su una visione individuale, sebbene non miri ad afferrare elementi individuali né a porli in alcun modo come realtà; di conseguenza non è possibile alcuna visione d'essenza senza la libera possibilità di volgere lo sguardo ad una individualità corrispondente e di servirsene come esempio.» Husserl, *Idee*, I, cit., p. 19

20 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, pp. 99-100

21 *Ivi*, p. 101

Il legame tra gli a priori e la dimensione estetica è ribadito ancora una volta dal fatto che l'autore torni a parlare di “espressione”. Gli a priori non sono dunque concepiti come una dimensione categoriale in senso stretto, ma come dimensione espressiva. Questo ci aiuta a comprendere l'importanza della teoria sull'esperienza estetica, la quale inaugura una strada di conoscenza del mondo sul piano espressivo. Se l'oggetto estetico si fa portatore tramite la propria struttura dell'espressione dell'artista, allo stesso modo si può rintracciare nel mondo una sorta di espressività continua e latente nell'oggetto comune. Il ricorso all'espressione sposta senza dubbio il centro del discorso di nuovo verso una dimensione teorica poco sistematizzabile, tuttavia seppur per analogia dire che “l'oggetto è espressivo” riesce a *rendere l'idea* di quanto l'oggetto della percezione sia un oggetto particolare in virtù della struttura singolare, propria che lo costituisce come tale. È dunque ancora una volta questa la questione: “rendere l'idea” di qualcosa, la dimensione espressiva del mondo, che non può incarnarsi pienamente in un concetto, in una forma statica:

«Di una cosa espressiva noi possiamo dire che è un quasi-soggetto; essa partecipa all'umanità nello stesso tempo in cui noi partecipiamo ad essa: così l'opera d'arte, ma anche un oggetto qualunque nella misura in cui ci parla. Esprimersi è dunque assicurarsi all'universale che manifesta e fa percepire il singolare. Il singolare diventa universale rivelandosi.»²²

4.1. Il dualismo

Dufrenne concepisce due volti dell'*a priori*: *pars obiecti* e *pars subjecti*. Questa è una scelta che affettivamente sembra separare definitivamente soggetto e oggetto, stigmatizzando definitivamente questa relazione. Uno dei primi a sollevare dubbi intorno al dualismo nella teoria dufrenniana è Paul Ricoeur, che nel 1961 recensisce *La notion d'a priori* sulla rivista *Esprit*:

«L'*a priori* si divide in due parti: struttura dell'oggetto e sapere virtuale nel soggetto. Ma perché bisogna insistere tanto sulla dualità dell'*a priori* oggettivo e soggettivo? Qui si rivela l'intero disegno dell'opera. Lo sdoppiamento dell'*a priori* vuol far apparire come problema, come aporia, ciò che resta dissimulato nel kantismo: il fondamento dell'accordo tra l'uomo e il mondo. È sorprendente che l'*a priori* dell'oggetto sia *per noi*; è sorprendente che l'*a priori* del soggetto sia *per il mondo*; è sorprendente che ci riconosciamo in questo mondo che ci oltrepassa dappertutto. [...] Bisogna dunque riattivare sempre il dualismo, per far sorgere la meraviglia dell'affinità tra l'uomo e il mondo.»²³

²² *Ivi*, p. 136

²³ P. Ricoeur, *Philosophie, sentiment et poésie La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne*, *Esprit* (1940-) Nouvelle série, No. 293 (3) (MARS 1961), pp. 504-512 e pp. 508-509

Lo stupore che Ricoeur sottolinea muove effettivamente la teoria degli a priori. Questo atteggiamento non vuole però innescare un circolo vizioso, bensì definire una relazione complessa e stratificata. L'idea di un *a priori* oggettivo e uno soggettivo mette in luce la profonda origine fenomenologia del pensiero dell'autore, struttura che era già presente nella *Phénoménologie* in cui si divideva l'analisi dell'oggetto estetico e della percezione del soggetto. Il punto di vista dal quale Dufrenne inizia a trattare l'argomento comporta forzatamente il dualismo: tuttavia ciò non significa separare una volta per tutte la dimensione soggettiva da quella oggettiva, al contrario a partire proprio dal dato - dal mondo come dato ad un soggetto - l'obiettivo è quello di trovare un piano sul quale questo dualismo possa essere ricompreso non come separazione, ma come corrispondenza tra due parti. Vi è un dualismo, ma in vista del suo stesso superamento.

Gli *a priori* vogliono testimoniare proprio questo: il sostanziale accordo tra i due elementi. Ciò che si manifesta nel processo esperienziale, non è un processo esclusivamente categorizzante, vi è una dimensione sensibile che parla di una certa familiarità e consustanzialità dell'uomo e del mondo. I due poli dell'esperienza si trovano allora in una relazione di apertura reciproca dove il soggetto è per il mondo e il mondo è per il soggetto. Di fatto la teoria degli a priori - con tutte le sue sfaccettature e complicazioni - può essere riassunta nel tentativo di cogliere questo rapporto immediato e originale, che agisce *a priori* rispetto ad ogni atto conoscitivo vero e proprio. Una relazione che manifesta un «senso presente e dato allo stesso tempo nel soggetto e nell'oggetto» che «assicura la comunicazione mantenendo la differenza.»²⁴ È allora questo legame che il filosofo vuole descrivere, una dimensione di senso che sia orizzonte comune tra uomo e mondo.

Comprendiamo allora facilmente come l'*a priori* del soggetto sia concepito semplicemente come la possibilità di cogliere questo senso. L'*a priori* va allora a costituirne il carattere *esistenziale*²⁵, poiché determina il soggetto nel suo essere al mondo,

24 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 54

25 Dufrenne non usa a caso il termine *a priori* esistenziale. Il tipo di esistenza a cui Dufrenne fa riferimento è certamente la filosofia dell'esistenza delle pagine di Jaspers, che ritrova qui tutta la propria efficacia e il proprio peso. Esistenza è allora ciò che qualifica l'uomo come tale, la sua essenza stessa. È allora nell'esperienza che l'uomo scopre ciò che lo rende uomo, l'umanità si disvela come essenza: «Prima di tutto è “nell'essere empirico che l'uomo è esistenza possibile”. Non è a causa di un'evasione illusoria, ma restando nel mondo, e cosciente della situazione che esso occupa, che egli raggiunge all'esistenza. L'irrevocabile condizione dell'esistenza è d'essere legati agli oggetti, nonostante non sia essa stessa oggetto; l'esistenza è sempre appartata “tra la sua soggettività e l'oggettività del suo essere empirico”» M. Dufrenne e P. Ricoeur, *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, cit., p. 66

ossia nel modo in cui il soggetto si relaziona spontaneamente all'oggetto. Benché non vi sia ancora con il mondo un rapporto intellettuale, ma solamente sensibile, l'*a priori* soggettivo si costituisce allora come «un certo potere di aprirsi all'oggetto e di predeterminarne l'apprensione, potere che costituisce il soggetto come tale.»²⁶

Dufrenne parla di questa nozione anche in termini di una «virtualità fondamentale» che viene risvegliata nell'esperienza, intesa come predisposizione ad accogliere il mondo. È questo che di fatto determina l'apriorità degli *a priori*: per essere sensibili e risonanti è anche necessario essere equipaggiati di questo sapere, che ci permette di riconoscere ciò che noi sentiamo. Il soggetto dunque è in grado attraverso gli *a priori* di cogliere questo sapere sensibile, questo sentimento del mondo, anche se preliminare: esso nel soggetto rappresenta una sorta di stile della conoscenza del soggetto, «un habitus» che la direziona.

Questo senso che si può cogliere attraverso il sentimento è definito come una «risonanza metafisica alla quale bisogna prestare orecchio».²⁷ Dufrenne, che spesso instilla nel lettore un pensiero che procede per immagini piuttosto che per concetti, offre qui un'immagine ampiamente ossimorica, accostando i termini “risonanza” e “metafisica”. Queste due parole ci dimostrano in realtà quanto sia complesso esprimere questo pensiero che da una parte punta verso una dimensione che trascende il dato, con tutti i rischi di sfociare in una dimensione metafisica; e dall'altra, fa sempre riferimento all'esperienza percettiva del mondo, come se la fenomenologia fosse una zavorra che lo riporta sempre a terra. L'autore non rinuncia a stare nel mezzo di queste due vie, che egli cerca con fatica di far collimare; nonostante si incammini, come vedremo, verso orizzonti metafisici sottolinea infatti ancora una volta quanto il soggetto di cui parla sia in prima istanza un corpo senziente, che può arrivare a percepire un aspetto del legame tra uomo e mondo. Può esservi una dimensione che trascende l'oggetto che tuttavia si può percepire? Questo è ciò che Dufrenne vuole indicare con la teoria degli *a priori*.

La percezione viene elevata a facoltà conoscitiva vera e propria. Essa allora non ha la mera funzione di raccogliere dati utili ad essere chiariti, non è solamente il cominciamento dell'esperienza; essa costituisce da sé una conoscenza valida, poiché è in grado di cogliere a livello sensibile una parte che non viene illuminata della rappresentazione, una qualità invisibile iscritta però nel visibile e che sempre lo caratterizza. Un'idea questa, che seppur in germe, era già presente nella *Phénoménologie*: l'autore parlava nella sua prima opera

26 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, p. 546

27 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 147

della percezione usando l'efficace espressione di “percezione armata”, già in grado di comprendere: «La percezione così armata diventa intelligente, l'attenzione non è più sorpresa e sterilizzata, e il corpo segue, segue a volte così bene che anticipa»²⁸. Anche nell'introduzione a *L'inventaire* compare un'espressione simile: il filosofo parla in questo caso di una “intenzionalità armata della coscienza”²⁹ L'uso di questi termini rivela come al centro della teoria dell'esperienza dufrenniana, come esperienza del pre-concettuale dove emergono gli a priori della realtà, vi sia sempre la stessa facoltà operante: la percezione.

Se l'a priori nell'oggetto è questo questo senso latente, l'a priori soggettivo serve a questo: indicare che il soggetto sensibile è volto a cogliere anche questa parte di mondo, una conoscenza non concettualizzabile ma un «senso che mi permette di ritrovarmici e di riconoscermici»³⁰. Questa “conoscenza virtuale del senso” è ciò che, in poche parole, «mi assicura che sono d'intelligenza con il mondo prima di essere esplicitamente intelligente»³¹ o come scrive ancora più chiaramente «succede che comprendiamo senza aver appreso».³²

L'a priori definisce dalla parte soggettiva una sorta di precompensione del mondo. Nella sua opera conclusiva sul tema degli a priori, *L'inventaire*, Dufrenne studia e approfondisce il tema dell'a priori soggettivo, interrogandosi più radicalmente sulla natura di questi a priori e sul rapporto di questa dimensione con il soggetto inteso come coscienza operante. Il problema è dunque in primo luogo comprendere in che modo si possa venire a conoscenza di una anteriore alla conoscenza vera e propria e, in secondo luogo, se il soggetto sia o meno in grado di sottrarsi alla propria spontaneità per tornare a cogliere questa spontaneità ancora più radicale.

Spingendo la riflessione alle soglie di una dimensione precategoriale, si vorrebbe accedere ad una dimensione in cui il soggetto non ha ancora costituito un rapporto con la realtà, ma allo stesso tempo comprendere il modo in cui il soggetto stesso si volge ad essa. Una parte che in modo non intenzionale ne informa la visione. Il problema, che anche l'autore pone, è se si possa sostenere o meno la presenza di una dimensione all'interno della coscienza di cui il soggetto non è di fatto cosciente. Il progetto di Dufrenne è quello di attualizzare questa forma di sapere, ossia «far accedere l'incosciente alla coscienza senza perdere il suo essere incosciente»³³, per cui si spinge a parlare di un'intenzionalità

28 M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 520

29 M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, cit., p. 9

30 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, cit., p. 156

31 *Ivi*, p. 153

32 M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, cit., p. 30

33 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, p. 155

incosciente come *a priori* soggettivo. Questa nozione rappresenta una delle nozioni più deboli del discorso dufrenniano dal momento che il termine si richiama così esplicitamente alla teoria husserliana. L'autore non arriva a rendere efficacemente l'idea di una dimensione precoscienziale del soggetto, proprio a causa del fatto che si ostina ad usare il termine intenzionalità: «L'intenzionalità incosciente, è una direzione verso certi oggetti di cui la coscienza non è ancora cosciente, è un progetto che non si è ancora svelato, uno sguardo che non sa ancora cosa cerca perché non l'ha ancora trovato.»³⁴

Il discorso sembra incontrare qui troppe difficoltà, se non che Dufrenne introduce la funzione della memoria nella definizione di questo sapere virtuale come *a priori* del soggetto. Se questo dunque costituisce un certo potere di aprirsi all'oggetto, l'attenzione deve essere posta anche sul *modo di* aprirsi sull'oggetto da parte del soggetto. La memoria è allora intesa in questa precisa accezione, non come collezione di ricordi, ma come ciò che fa sì che l'io sia direzionato esattamente nel modo in cui è direzionato, in base ad un passato sempre presente virtualmente in me. L'*a priori* soggettivo è non dunque una dimensione che solamente possiedo, un qualcosa che mi permette di cogliere questo lato immediato del mondo, è anche lo “stile” con il quale mi volgo al mondo.

L'obiettivo dell'autore è quello di sottolineare quanto la soggettività oltre ad essere coscienza compiuta e operante, sia definita in gran parte dal *modo* in cui essa si dirige verso il mondo. Dufrenne non designa l'*a priori* soggettivo in un'ottica genealogica, ma come momento fondativo della coscienza, ciò che prepara la coscienza e si annulla in essa. L'immagine allora più chiara per descrivere questa dimensione di una coscienza che si prepara all'atto conoscitivo vero e proprio rimane ancora quella che l'autore ha definito come un'«intesa rasoterra tra soggetto e oggetto»³⁵, dove la soggettività è orientata a percepire un determinato senso piuttosto che un altro, in virtù di ciò che è, della natura che lo costituisce.

Il problema di definire cosa possa essere una dimensione incosciente del soggetto è superato facendo ricorso alla memoria, ma tuttavia il sorgere del soggetto come coscienza, e quindi il passaggio da quel sapere virtuale che in atto prima che il soggetto sia coscienza e la coscienza vera e propria non è ancora risolto. Poiché se la memoria rappresenta questo pre-sapere che il soggetto mette in atto al cominciamento di ogni esperienza, prima che

34 *Ivi*, p. 159

35 *Ivi*, p. 134

venga istituito con il mondo un rapporto logico-predicativo, rimane comunque aperta la questione se questa dimensione si possa in qualche modo descrivere o debba rimanere uno strato postulato della soggettività senza che se ne abbia mai accesso. In quest'ottica riveste a nostro avviso una particolare importanza il riferimento alla dimensione antepredicativa così come definita in *Esperienza e giudizio*. Dufrenne tiene molto in considerazione questo testo, benché sia interessato in maggiore misura a ciò che rappresenta l'opera rispetto agli scritti precedenti di Husserl piuttosto che ai suoi contenuti specifici. L'analisi dell'esperienza antepredicativa è considerata dal filosofo una svolta essenziale per il pensiero fenomenologico: la necessità teoria genetica, testimonia l'esigenza infatti di tornare all'esperienza grezza del mondo con le proprie strutture.

In diversi punti de *La notion d'a priori*, il filosofo si richiama all'opera in modo esplicito. Tornare ad una dimensione antepredicativa e mettere in luce prima di tutto l'intenzionalità della coscienza è ciò che Dufrenne ravvisa come il tratto distintivo dell'opera: «E non è quello che fa Husserl tornando all'antepredicativo? [...] Altrimenti detto, la fenomenologia come archeologia, svelando le idealizzazioni da cui procede l'oggetto ideale, se rende omaggio all'attività idealizzante della scienza non di meno fa apparire il carattere originale della percezione e l'irriducibilità dell'evidenza sensibile all'evidenza logica: quale che sia la sua dignità, il formale non è sufficiente.»³⁶ L'espressione emblematica che Dufrenne usa “il senso del formale si radica nel materiale” significa proprio questo: per cogliere la dimensione di senso autentico bisogna tornare al materiale, all'esperienza concreta, lì dove essa comincia. Questa è la fenomenologia alla quale Dufrenne fa riferimento, non una fenomenologia dove è all'opera un soggetto costituente, ma la fenomenologia che va a definire le dinamiche con il quale l'io si costituisce come soggetto operante. Il dominio dell'evidenza non è messo in discussione, ma deve essere scavato per trovarne il reale cominciamento.

Dufrenne trae dall'opera più di quanto pensi. Il tentativo di descrizione della dimensione antepredicativa sviluppato da Husserl, trova un suo analogo nel *a priori* soggettivo dufrenniano. Il processo che Husserl descrive pone da una parte l'oggetto (che in questo momento può essere concepito solamente come pre-datità), che si impone con più o meno forza di fronte all'io, e dall'altra il soggetto che nel suo volgersi pone in atto un comportamento di tendenza³⁷. Se Husserl descrive una realtà a partire comunque dall'io,

³⁶ *Ivi*, p. 112

³⁷ Cfr. Husserl, *Esperienza e Giudizio – Ricerche sulla genealogia della logica redatte e edite da Ludwig*

Dufrenne vorrebbe arrivare a descrivere una dimensione originaria in cui non vi è ancora la distinzione tra soggetto e oggetto; ma questo è esattamente il momento tracciato nel 17§ di *Esperienza e giudizio*. Nemmeno per Husserl si può ancora parlare di soggetto e oggetto in questa fase, nell'antepredicativo: c'è invece, per quando riguarda la soggettività, «una tendenza anteriore al cogito».³⁸ L'io si trova ancora in momento in cui non vi è nessuna “attività conoscitiva”, ma nonostante questo versa in un particolare stato per cui è «sveglio, come potenzialità, come la condizione di poter-compiere-atti, la quale costituisce il presupposto dell'esecuzione effettiva.»³⁹ Dufrenne, seppur con linguaggi differenti, si muove sul medesimo piano: l'*a priori* è infatti la possibilità del soggetto, ciò che definisce la sua origine, il suo grado zero.

Inoltre l'*a priori* del soggetto dufrenniano, inteso ancora una volta come ciò che determina più “personalmente” il modo con cui il soggetto prende coscienza dell'oggetto, richiama alla nozione di *interesse* sviluppata da Husserl. L'interesse è prima di tutto qualcosa che si dà con il volgersi dell'io, fa dirigere il soggetto verso un'oggettualità: poiché se è vero che gli oggetti emergono con più o meno forza dallo sfondo, colpendo l'io, è pur vero che vi è un fattore che direziona l'attenzione del soggetto. Husserl inoltre considera l'interesse dell'io come un atto non volontario, nel senso che non dipende direttamente dalla volontà dell'io volgersi o meno a, interessarsi o meno a. Il soggetto, direbbe Dufrenne, si volge spontaneamente a certe oggettualità piuttosto che ad altre. Ora, ci si potrebbe chiedere, da cosa è determinato questo interesse dell'io? *La notion d'a priori* sembra, quasi indirettamente rispondere alla domanda. La “virtualità fondamentale” che l'autore ravvisa alla base dell'essere coscienza del soggetto è prima di tutto quest'intenzionalità incosciente che orienta il soggetto. Dufrenne sembra voler trovare una spiegazione a questa tendenza che si diversifica da soggetto a soggetto, una parte di cui non ha coscienza e che nonostante questo definisce radicalmente la sua esperienza.

Infine alla tendenza dell'io, che Husserl descrive, si accompagna un *sentimento* che secondo il filosofo ha la caratteristica di non essere motivabile, benché conduca il soggetto ad avvertire nell'oggetto qualcosa (Husserl dice un “valore” o un “disvalore”) per cui volgersi ad esso. Si tratta allora anche in questo caso di un sentimento che determina il rapporto dell'uomo con il mondo prima di ogni presa di coscienza compiuta. Tuttavia

Landgrebe, trad. it. A c. di F. Costa e L. Samonà, Bompiani, Milano, 2013, § 20, pp. 77-78

³⁸ *Ivi*, p. 71

³⁹ *Ivi*, p. 72

Dufrenne va molto al di là di questa concezione. Il sentimento nel pensiero dufrenniano costituisce non solo ciò che accompagna il volgersi del soggetto verso un determinato oggetto; bensì ciò che di fatto garantisce nella percezione una precomprensione sensibile del reale, ossia «potere di comprendere, non in modo parziale, ma del tutto, ciò che è espresso. Dà vita al significato quando il significato può essere vivente, quando richiama ad una sensibilità per raccogliarla, e non a un intelletto per concettualizzarlo»⁴⁰

In conclusione, l'autore sembra intravedere in *Esperienza e giudizio* una nuova direzione verso la quale il pensiero può volgersi, un nuovo percorso da seguire e sul quale egli stesso si incammina: «può essere che questa ricerca finisca per rigettare l'idea stessa di costituzione e a far apparire all'origine un dato che non è prodotto e un vedere che non è un fare.»⁴¹

4.2 La portata ontologica degli a priori

Abbiamo cercato qui in queste brevi pagine di dare un'idea chiara di cosa l'autore intenda con a priori, ma soprattutto abbiamo cercato di mostrare la direzione generale verso la quale volge il suo pensiero. Non ci siamo soffermati infatti sull'inventario vero e proprio degli a priori che Dufrenne svolge nell'opera del 1981, poiché in queste pagine sembra infatti che si perda paradossalmente il senso del discorso sugli a priori, dove il termine viene utilizzato in modi non sempre chiari e riferito via via a campi sempre più ampi. Ciò che rimane costante da *La notion d'a priori* è senza dubbio la struttura di questo pensiero che separa un inventario degli a propri soggettivi e uno degli a priori oggettivi. Non vogliamo dunque ripercorrere tutte le sfaccettature di questa teoria, e riproporre quella che l'autore stesso non ha mancato di definire come un “tentativo di mettere in ordine” gli a priori; ci preme invece sottolineare come Dufrenne al termine de *L'inventaire* ritorni nuovamente ai tre momenti del soggetto che erano già stati individuati nella *Phénoménologie*: presenza, rappresentazione e sentimento. Ecco che allora si ritorna all'esperienza estetica come modello; benché ricompresi più ampiamente, il rapporto dell'uomo con il mondo è ricompreso ancora una volta secondo questo schema. Nonostante si assista dunque una “pluralizzazione” degli a priori nei capitoli de *L'inventaire*, riemerge

40 M. Dufrenne, *Le poétique*, Paris, P.U.F., 1963, p. 83

41 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, cit., p. 108

in conclusione l'interrogativo sempre presente nel pensiero dufrenniano: il problema della genesi di questi a priori, ossia l'emergere dell'essente dall'essere, emergenza dell'uomo e del mondo come correlato della sua esperienza. Il discorso finale col quale si chiude il testo pare vanificare allora tutta la categorizzazione di questi a priori, tornando al problema del sorgere dell'io, alla descrizione più prossima a quella dimensione originale e inafferrabile.

Ciò che allora possiamo dire prima di affrontare un altro tema, la Natura, che andrà a problematizzare ulteriormente la teoria degli a priori è quanto questi a priori rappresentino per Dufrenne: il filosofo cerca con questa nozione di descrivere una realtà qualitativamente diversa tra soggetto e oggetto, cercando di sistematizzarla. Gli a priori sono dunque il terreno sul quale l'uomo prende coscienza, e in virtù del loro essere sia soggettivi che oggettivi, sono essi stessi garanti di ogni conoscenza possibile. Il filosofo tenta dunque l'impresa di scrivere di una coscienza non ancora cosciente per vedere se qualche struttura in essa è ancora individuabile, di scrivere dell'oggetto prima che sia oggetto per me e soprattutto opera quest'analisi tenendo conto del modo d'essere al mondo dell'uomo che non è sola presenza, ma è già coscienza operante e immaginazione produttiva. Tornare al sentimento significa ancora una volta, un nuovo cominciamento possibile, una scelta che opera il soggetto di fronte a un mondo che offre *anche* questo volto. Si può cogliere allora nella percezione una qualità degli oggetti che non si può fissare una volta per tutte, un che di labile, un'immagine. L'immagine, l'apparire, questo darsi immediato degli oggetti può costituire una sorta conoscenza efficace?

Così come nell'esperienza estetica, la percezione dell'opera lascia posto al sentimento come unico modo per afferrare un certo senso dell'opera, allo stesso modo cogliere l'*a priori* oggettivo significa oltrepassare l'oggetto, andare oltre il dato visibile per cercare quella familiarità che mi lega ad esso. E se l'*a priori* «è un senso che dimora in qualche modo, disponibile malgrado i propri coinvolgimenti»⁴², ciò significa che esso è al di là dell'esperienza che ne facciamo.

Emerge infatti alla fine di tutti questi discorsi il ruolo dell'immaginazione ed il suo legame continuo con il sentimento, come afferma chiaramente Dufrenne: «sentimento e immaginazione sono sempre solidali»⁴³. È importante allora più di altri aspetti sottolineare come l'autore legghi insieme il lavoro dell'immaginazione e del sentimento, ridisegnando e ampliando la funzione dell'immagine. L'immaginazione, tema che non prende mai il centro

42 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, cit., p. 132

43 M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, cit., pp. 111-112

delle analisi dufrenniane ma è sempre ben presente, infatti è in grado di «cogliere un'altra dimensione dell'oggetto, il possibile che cinge con un'aureola il reale»⁴⁴. Ecco che allora l'autore nella sua opera che chiude la riflessione sugli a priori attribuisce all'immaginazione un peso e un'importanza molto più ampia che nelle opere precedenti: essa è in grado di cogliere un senso non intellegibile. L'immaginazione, al contrario dell'accezione negativa con la quale la intende Sartre nella sua funzione irrealizzante, è di “far sentire il senso delle immagini”, non di crearle. Le immagini possiedono quella che l'autore chiama una “qualità ontologica”, è questo l'unico senso possibile: è l'oggetto, o meglio l'immagine che ne abbiamo, che ci fa intuire che c'è qualcosa in esse che non è afferrabile in modo mediato, ma attraverso una nuova immediatezza che il soggetto deve scegliere di provare: il sentimento nel suo legame con l'immaginazione. Per questo il filosofo scrive: «il sentimento apre un mondo che l'immaginazione può abitare, e l'immaginazione, a sua volta, sveglia il sentimento».⁴⁵

Intravedere questo senso nelle immagini che il soggetto ha del mondo attraverso un processo percettivo, questo costituisce la portata ontologica degli a priori. Allora la catalogazione degli a priori pare portare a esiti più vicini alle ontologie così come le intende Husserl; al contrario Dufrenne nel lavoro dell'immaginazione, come potere di cogliere quelle qualità ontologiche racchiuse nelle immagini, che suscitano un rapporto sentimentale con il mondo; nel lavoro di quella percezione armata che non segue l'abituale atteggiamento volto a raccogliere dati per una conoscenza scientifica del mondo, sempre possibile, ma che sceglie, se vogliamo, di trattare il mondo come un'opera d'arte.

Affermare che il soggetto è in grado di cogliere questa dimensione non è però sufficiente; il passaggio che deve essere messo in atto perché la teoria degli *a priori* non si riduca, come anche l'autore auspica, alla condizione soggettiva dell'apprensione dell'oggetto, è il passaggio all'ontologia, dove il rapporto conoscitivo tra soggetto e oggetto deve trovare un fondamento autentico. Sorge già a partire dalle ultime pagine della *Phénoménologie*, l'idea che si debba postulare una dimensione anteriore a entrambi gli *a priori*. Se infatti la riflessione si svolgeva su un terreno trascendentale, dove infine viene rivelata una struttura del reale che trova la propria corrispondenza nel soggetto, l'unica via per fondare questa corrispondenza è affermare che gli *a priori* appartengano ad una

44 *Ivi*, p. 112

45 *Ibidem*.

medesima dimensione anteriore alla distinzione tra soggetto e oggetto⁴⁶.

Nella *Phénoménologie*, l'a priori viene designato come «proprietà dell'essere». Dufrenne cerca di compiere quello che all'inizio di questo capitolo avevamo definito un tentativo di rifondazione della nozione di *a priori*, poiché alla luce di quanto detto «il senso logico dell'*a priori* bascula nell'ontologia, la condizione di possibilità diventa una proprietà dell'essere.»⁴⁷ Cogliere una proprietà dell'essere significa che attraverso l'esperienza in generale, così come nell'esperienza estetica, il soggetto è in grado di entrare in contatto, di sentire, un lato dell'essere. Essere e reale non sembrano allora così distanti, tra essi viene costituito un rapporto di reversibilità, per cui «l'essere è portatore di un senso che imprime nel reale» e «il reale è come il risvolto dell'essere di cui l'uomo è testimone.»⁴⁸ L'essere dunque è una questione di senso che l'uomo è portato a percepire. Il soggetto è dunque anch'egli parte di questo reale che testimonia l'essere ed è in grado di coglierlo. Sul modello dell'esperienza estetica, si delinea allora un modello di rapporto con la realtà, un'intesa tra i due poli che li comprende, ma allo stesso tempo li supera.

Questo pensiero mira a decentrare il soggetto. Pensare ad una dimensione in cui c'è un terreno di senso dal quale attingono soggetto e oggetto prima ancora di costituirsi come tali, significa togliere al soggetto qualsiasi potere costituente. Se pur vero che il senso nasce solamente con l'avvento dell'uomo come essere insieme cosciente e senziente, c'è un fondo comune, testimoniato da questo accordo preventivo di soggetto e oggetto, che non dipende dall'uomo. Si tratta, come dice l'autore, «dare parola all'essere».⁴⁹

In verità con le ultime parole della *Phénoménologie*, Dufrenne sembra fare mancia in dietro e rinunciare a definire la questione ontologica. Il filosofo torna infatti a porre l'esperienza estetica all'interno di una dimensione empirica e immanente, una dimensione certa e verificabile:

«Ma essa [l'esperienza estetica] non permette di dire se questo accordo si produca a beneficio di un essere che lo comanda e in essa si realizza.; non permette di dire se il divenire è un divenire del senso o un divenire dell'uomo, e se l'arte preesiste all'opera e all'artista. Un'esegesi antropologica dell'esperienza estetica è sempre possibile, e non è necessario che la critica viri all'ontologia. Forse il sapere assoluto è che non c'è un assoluto sapere, ma una volontà assoluta nell'uomo, dimostrata puntualmente sia nello spettatore che nell'artista e oggetto di studio dell'estetica presente. Forse

46 Dufrenne nella *Phénoménologie* lo dice chiaramente: «L'espressione è in effetti ciò che rivela la qualità affettiva come totale e indifferenziata; è anteriore alla differenza di anima e corpo, di interiore ed esteriore [...]. Ma essere anteriore alla distinzione di interiore ed esteriore, è anche essere anteriore alla distinzione di soggetto e oggetto, poiché l'interiore rinvia ad un soggetto e l'esteriore a un oggetto.» (M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 561)

47 *Ibidem*

48 *Ivi*, p. 657

49 *Ivi*, p. 666

l'ultima parola è che non c'è un'ultima parola.»⁵⁰

Anche *La notion d'a priori* nell'ultimo capitolo affronta la questione ontologica, con l'obiettivo di risalire dall'affinità tra soggetto e oggetto, all'interrogativo intorno alla possibilità di tale affinità, o meglio alla sua fondazione. Dufrenne introduce qui la nozione di mondo, per dare un nome all'istanza ultima in grado di comprendere entrambi i termini degli *a priori*: «è un mondo che comprende tutti i correlati senza essere esso stesso compreso, un mondo senza correlati. Forse è questo mondo che evoca una filosofia della natura che pensa la natura naturante, generando allo stesso tempo soggetto e oggetto secondo una genesi radicale [...]».⁵¹

La domanda con cui si chiude questa seconda fase del pensiero sugli *a priori* è se questo fondo può essere colto o pensato in qualche maniera. Concepire il mondo, come mondo al di là di ogni determinazione, si rivela, nuovamente un tentativo fallimentare. Il soggetto si scontra con il suo stesso essere al mondo, dal quale non può prescindere. L'essere non può dunque essere identificato con l'apparire, proprio in virtù del fatto che apparire è sempre un «apparire a». Sembra allora che il mondo, così inteso, sia costretto a rimanere un in sé opaco, a differenza di quanto l'autore sosteneva nei capitoli precedenti dell'opera. Benché non sia un dato radicalmente estraneo al soggetto, poiché ne costituisce il fondamento dal quale esso stesso emerge, rimane una realtà in sé inaccessibile. Si riafferma in conclusione una dualità imprescindibile, che porta la riflessione al suo termine ultimo accessibile, alle porte dell'essere, ma che non può andare oltre.

Il compito del soggetto sembra allora dover rendere conto di questa impossibilità strutturale: egli ne può cogliere il senso che appare immediatamente in lui, come una determinazione dell'essere, ma mai l'essere stesso. L'analisi degli *a priori* muove dunque in questa direzione, come a voler scalfire il dato, così come esso si presenta, rintracciando in esso l'espressione di qualcosa che va al di là di esso, ma della quale il soggetto non è in grado di rendere ragione: «Pensando il mondo siamo trasportati in una regione dell'essere – una regione che è l'essere, a differenza delle regioni husserliane – dove il regno della verità originaria, dove la luce del c'è appare come il niente di tutti gli enti e non permette ancora di distinguere oggetto e soggetto.»⁵²

Alla filosofia non resta più alcun linguaggio per esprimere questa dimensione, costretta

50 *Ivi*, p. 678

51 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, cit., p. 278

52 *Ivi*, p. 280

a rinunciare «all'idea di una verità dogmaticamente pronunciabile» e ad identificare «la verità al movimento della rivelazione piuttosto che al suo contenuto».⁵³ L'unica via che l'autore intravede è allora quella della poesia, un linguaggio che è in sé stesso ricerca dell'originale.

⁵³ *Ivi*, p. 286

Poetico e Natura

Bisogna aspettare il 1963 perché le due nozioni di “Poetico” e “Natura” trovino una concettualizzazione adeguata nell'opera *Le poétique*. Un testo senza dubbio che si distacca per molti aspetti dal genere abituale di Dufrenne. Nel testo infatti non solo viene compiuta una riflessione intorno alla genesi e al significato della poesia, dell'ispirazione e del poeta, ma vengono analizzati e commentati in modo diretto molti componimenti. Pur essendo sensibile ad idee metafisicheggianti, l'autore non aveva mai raggiunto esisti così “mistici” e se si vuole, così lontani dal pensiero teoretico in senso stretto. Sicuramente la poesia nel suo rapporto con la Natura, il tema centrale dell'opera, porta in un certo senso inevitabilmente a esisti labili. Il tema della Natura verrà invece ricompreso in modo più sistematico ne *L'inventaire des a priori*, dove interverrà nella riformulazione della teoria degli a priori.

La dimensione poetica è sempre stata presente nel pensiero di Dufrenne, già a partire dalla *Phénoménologie*, dove l'autore, in conclusione dell'opera, fa riferimento alla poesia, o meglio al farsi poeta dello spettatore, come via d'accesso ad una dimensione pre-concettuale: «perché il reale suggerisca veramente un mondo, è necessario che lo estetizzi, che noi ci facciamo poeti del reale.»¹ Allo stesso modo *La notion d'a priori* parla nelle sue ultime pagine di una filosofia che per non essere costretta al silenzio, deve mutarsi in poesia, unico linguaggio in grado di dare una forma adeguata alla percezione di questo a priori dell'a priori che viene individuato come terreno comune e ultimo di soggetto e oggetto. Ma è solamente con *Le poétique* che la riflessione sulla poesia trova il proprio compimento. Soffermarci su questa nozione, ci permetterà in primo luogo di capire perché l'autore scelga la poesia come forma d'arte privilegia in grado di istituire un legame con la Natura; e in secondo luogo di individuare i limiti a cui va incontro una concezione di esperienza estetica che si conclude con l'affermazione di un linguaggio non filosofico.

La fruizione e la genesi della poesia offrono a Dufrenne un modello che ben aderisce all'idea di un linguaggio espressivo che l'autore cerca per comunicare l'esperienza estetica del mondo, ossia un linguaggio in grado di comunicare quel senso che sfugge al concetto.

¹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, cit., p. 653

Attraverso le immagini che la poesia propone, il lettore si trova infatti di fronte ad una forma di senso non mediata. L'espressione racchiusa nel componimento riporta il fruitore al livello della presenza dove l'espressività è direttamente data: «essa non spiega, rivela. Rivela ciò che non può che essere rivelato e non può esserlo altrimenti: la poesia è da prendere o da lasciare, soprattutto da non tradurre».²

Il soggetto che fruisce il componimento poetico è, secondo l'autore, trascinato in uno "stato poetico" - stato vero e proprio che lo coinvolge sia fisicamente che intellettualmente - nel quale riesce ad entrare in contatto con un mondo specifico, condividendo l'esperienza che il poeta gli propone. Ancora una volta possiamo vedere come qualcosa accada a livello percettivo: le immagini evocate dalla parola stimolano il soggetto, proprio *come se* si trattasse di oggetti percepibili. Si instaura quello che viene definito un ritmo tra soggetto e testo, una corrispondenza sensibile. Lo stato di grazia³ in cui si trova il lettore non è giustificabile da un'analisi strutturale⁴ dell'oggetto poetico, poiché è frutto in primo luogo di un'esperienza sensibile, e dunque non concettualizzabile. Si ritrova nel fruitore il sentimento, che ricordiamolo era l'ultimo passo con il quale l'autore chiudeva il percorso dell'esperienza estetica, il punto più profondo che l'uomo potesse raggiungere di comunione con l'oggetto. Anche attraverso poesia dunque il soggetto riconosce il rapporto sentimentale con il mondo, sentimento che, come abbiamo visto in precedenza, indica una certa percezione del mondo.

Il componimento poetico diventa allora un veicolo possibile per accedere prima di tutto ad un mondo altro: il mondo del poeta. Oltre la presenza, passando per la rappresentazione e superandola, il poeta riesce a trovare le parole adeguate per parlare del proprio incontro sentimentale con il mondo. Dufrenne non vuole però ridurre il senso della poesia al mondo personalistico dello scrittore – come non aveva ridotto il mondo schiuso nell'oggetto

2 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 68

3 Si rintraccia in questo punto tutta l'influenza del pensiero bayeriano che tra soggetto e opera d'arte aveva postulato una risonanza, termine che per altro ritroviamo spesso all'interno de *le poétique*. Dufrenne si pone sulle tracce di Bayer per molti aspetti. Importante è il riferimento che l'autore fa nel breve capitolo dedicato all'estetica francese del XX secolo, nel quale implicitamente riconosce il debito contratto con l'autore: «Questa critica va lontano, e senza dubbio Bayer intravede qui ciò che la fenomenologia svilupperà, ossia che il destino dell'esperienza estetica è sempre di oscillare tra la presenza in cui il soggetto si annulla e la rappresentazione in cui si separa il mondo» (M. Dufrenne, *L'estetica francese nel XX secolo*, in *Trattato di estetica*, I volume, cit., p. 405) La critica a cui si riferisce il filosofo riguarda un articolo, *L'esthétique de Bergson* apparso sulla *Revue philosophie* nel marzo del '41, nel quale Bayer delinea il possibile sviluppo di un'estetica bergsoniana, come «estetica della percezione pura, di una percezione che si trattenesse totalmente dall'agire per vivere "in durata" la coincidenza con la cosa stessa, secondo un'esperienza che si può avvicinare all'*Einführung*.» (*Ibidem.*)

4 Cfr. M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 80

estetico nella *Phénoménologie* al mondo dell'artista – al contrario pone il poeta come *testimone* della propria unione con il mondo. È di questa armonia che ci parla, attraverso le proprie immagini e anche attraverso le proprie ossessioni: la poesia si fa testimonianza immediata di uno stare al mondo immediato.

Proprio per questo motivo, il componimento poetico, lontano dall'essere una forma d'arte che ci allontana dalla realtà, ci radica in essa. Il poeta mette a disposizione il senso stesso della propria esperienza, rendendolo accessibile all'altro; un senso che per definizione è debordante e non può essere racchiuso se non in quella forma, certo non chiara e distinta, che è il componimento in versi. L'autore nell'atto poetico descrive un altro volto della realtà, un senso non immediatamente visibile, ma immediatamente disposto ad essere colto: «Non come il concetto oltrepassa lo schema, ma come la pienezza del vissuto oltrepassa il conosciuto. Il senso è un'esperienza dove un'esistenza si coinvolge profondamente, e il mondo è l'illustrazione di questa esperienza.»⁵ La poesia dice ciò che sente, dichiarandosi come l'unico linguaggio in grado di cristallizzare questo rapporto con il mondo nella sua intimità e familiarità.

La struttura con la quale le parole vengono ordinate o disordinate, conferisce alle parole stesse un diverso significato: non vengono utilizzate in modo deittico, ma racchiudono, dice Dufrenne, un senso «indeterminato e polivalente».⁶ Possiamo dire che la parola nella poesia si fa simbolica e non allegorica, poiché evoca delle immagini in grado di comunicare uno stato; in un certo senso il linguaggio poetico funziona perché fallisce, perché il fruitore non comprende la poesia esattamente come comprende un testo di prosa. Il contenuto è labile, ma qualcosa rimane al lettore: un alone, un'atmosfera. Infine, la poesia fallisce doppiamente, poiché oltre a suggerire un senso indeterminato, questo senso è anche polivalente, ossia assume “valori diversi” in base al lettore, in base, direbbe Dufrenne, al suo *a priori* esistenziale.

5 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 75

6 *Ibidem*

5.1 L'idea di Natura

Anche il concetto di Natura è un termine che compare ben prima dell'opera del 1963. Il primo abbozzo della nozione di Natura risale infatti ad un articolo del 1955, apparso nella *Revue internationale de philosophie: L'expérience esthétique de la Nature*⁷. Il breve testo affronta il problema del bello di natura, questione che come aveva osservato Etienne Souriau durante la discussione di tesi due anni prima, l'autore non aveva affrontato apertamente nella sua prima opera⁸.

Se infatti la riflessione sull'oggetto estetico nella *Phénoménologie* aveva preso in considerazione unicamente il prodotto artistico, Dufrenne applica ora il modello di esperienza estetica all'oggetto naturale. L'autore evidenzia subito le differenze tra queste due tipologie di oggetti: in primo luogo l'oggetto artistico è sempre un prodotto dell'uomo, per cui è di fatto meno chiaro se il senso che vi si scorge sia un senso posto in esso dall'uomo. In secondo luogo, l'oggetto di natura si dà direttamente nella presenza invece che nella rappresentazione, questo muta radicalmente la percezione dello spazio, che nel caso dell'oggetto naturale è dato immediatamente. In definitiva sembra che la presenza di fronte all'oggetto di natura sia «una pienezza più carnale», tanto che il soggetto gli si rivolge all'oggetto, ma allo stesso tempo risulta come «investito e compromesso da lui».⁹ Paradossalmente dunque attraverso la propria presenza, l'oggetto di natura esprime unicamente la propria necessità, ossia parafrasando un poco possiamo dire che si afferma come esistente in tutta la sua evidenza. L'esperienza estetica rivolta al mondo, ampiamente inteso, ci rende dunque testimoni direttamente della natura, della sua sublimità e potenza, ma allo stesso tempo della sua connaturalità con l'uomo. Nell'esperienza estetica si scopre e si rinnova un'intesa, una comunicazione tra uomo e Natura, che fa appunto presentire come vi sia tra i due elementi una sorta di familiarità.

7 Oggi pubblicato in *Esthétique et philosophie*, I Tome, Paris, Klincksieck, 1967

8 L'autore de *L'avenir de l'esthétique* gli aveva rimproverato infatti di aver trascurato il problema del bello di natura e di conseguenza di aver escluso dalla sua argomentazione la contemplazione estetica intesa come contemplazione della natura: «Così Souriau accusa Dufrenne d'aver schivato il problema del bello naturale. I contemporanei hanno diritto di considerare questo problema come accessorio, dato che si interessano alla creazione. Ma chi parte dall'altro aspetto dell'esperienza estetica, perché non parla della contemplazione del paesaggio, dell'oggetto estetico naturale? Egli non si occupa che dell'esperienza dello spettatore, ma lo autorizza a far uso di questa esperienza solamente davanti all'opera d'arte. Egli si priva della forza principale del punto di vista contemplativo.» *Revue de philosophie et de morale*, 1953.

9 M. Dufrenne, *L'expérience esthétique de la Nature*, *Esthétique e philosophie*, I Tome, cit., p. 40

Questo passaggio è interessante poiché per la prima volta Dufrenne pone al centro della riflessione la Natura, facendo di fatto già emergere i tratti fondamentali delle opere successive consacrate al concetto. Il filosofo fa infatti riferimento all'opposizione di soggetto e oggetto, ma parla tuttavia di una “segreta parentela” tra l'uomo e la natura: «ciò che la percezione estetica aggiunge, è la certezza di una connaturalità tra uomo e natura. Poiché la natura allora mi parla e io la comprendo.»¹⁰ Per la prima volta l'autore inizia a delineare i caratteri del proprio concetto di Natura prendendo come modello due grandi concezioni: da una parte la natura dalle esplicite fattezze spinoziane: «Se i cieli e la terra cantano la gloria di Dio, è di un Dio spinoziano, e la prova che essi rappresentano non è *a contingentia mundi*, ma *a necessitate mundi*. La *Natura naturans*, nella sua spontaneità, si rivela solamente attraverso la *Natura naturata* nella sua necessità»¹¹; dall'altra Schelling, che in questo testo è richiamato solamente in maniera sfuggente, ma che dimostra quanto l'autore lo tenga ben presente già a partire dalle prime riflessioni sul tema.

Il pensiero spinoziano – al quale l'autore si riferisce con queste parole: «questa dottrina severa e difficile non ha smesso di ossessionarmi»¹² – fa parte dell'orizzonte del pensiero di Dufrenne dagli albori della sua formazione filosofica, certamente a partire dall'insegnamento di Alain che nel 1949 pubblica appunto una breve opera intitolata *Spinoza*. Il concetto centrale della filosofia di Spinoza è infatti quello di sostanza, nella celebre definizione di “ciò che è in sé e per sé si concepisce”, implicando dunque l'autonomia ontologica e concettuale di tale sostanza. Il filosofo dell'*Etica* identifica la Sostanza con Dio, il quale non è concepito come fuori dal mondo, ma esso stesso è immanente nel mondo ossia Natura.

Ciò che interessa in maggior misura il discorso dufrenniano è la divisione operata dal filosofo tra una *Natura naturans* e una *Natura naturata*. Spinoza identifica la *Natura naturans* con Dio e i suoi attributi e la *Natura naturata* i modi che essa assume.¹³ Da quello che si evince dagli articoli sul Dio spinoziano pubblicati fra il '48 e il '49, il merito di

10 *Ivi*, p. 49

11 *Ivi*, p. 51

12 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 10

13 «Ritengo infatti da quanto precede risulti che con *natura naturante* si ha da intendere ciò che si concepisca per sé, ossia attributi della sostanza tali che esprimano un'essenza eterna e infinita, e cioè Dio stesso in questo causa libera. Con *natura naturata*, invece, intendo tutto quanto consegua dalla necessità di Dio, o di ciascuno dei suoi attributi, e cioè tutti i “modi” degli attributi di Dio, in quanto siano considerati come cose che esistono in Dio e che senza Dio non possono né esistere né venir concepite» B. Spinoza, *Etica*, a. c. di S. Landucci, Laterza, Bari, 2009, cit., p. 37

Spinoza agli occhi di Dufrenne è proprio quello di non essersi arrestato ad un monismo, ma attraverso le due definizioni di Natura, di aver mantenuto l'unità nella divisione; da una parte dunque non smentisce il proprio panteismo poiché ogni cosa è riconducibile alla Natura, ma allo stesso tempo non perde di vista l'orizzonte empirico dove la natura si fa molteplice e visibile.

Dufrenne abbandona senza dubbio il linguaggio e i termini di Spinoza, ma ne mantiene lo spirito. Chiaramente elimina tutti gli attributi e modi, frutto di un sistema di pensiero ormai superato, ma a partire da quest'idea rielabora il proprio modello di Natura come quell'essere che si specifica nell'uomo e nel mondo. Attraverso, ancora una volta la lezione di Alain, Dufrenne mette l'accento sulla posizione dell'uomo nel sistema dell'*Etica*; il monismo così concepito conserva uno spazio per l'uomo, che non di meno è subordinato alla Natura: «l'individuo ha diritto di cittadinanza nel sistema di spinoziano, ma [...] egli si afferma e realizza la propria vocazione solamente unendosi a Dio.»¹⁴

L'autore non nasconde il proprio debito nei confronti di Spinoza, come egli stesso dichiara, la propria teoria della Natura è un tentativo di «pensare a nostro modo la sostanza spinoziana».¹⁵ È allora tenendo ben presente un dualismo in questo senso orientato che dobbiamo rintracciare le origini di un concetto di Natura come dimensione ontologica originaria.

Anche se in modo meno esplicito, la concezione di Natura di Dufrenne si richiama anche al pensiero di Schelling¹⁶, almeno per tre elementi: il concetto di Natura che diviene, il concetto di Potenza e infine, ma non meno importante, il rapporto tra Natura e arte. Nell'ultima fase del suo pensiero Schelling era pervenuto a una concezione di Dio non come una perfezione statica e realizzata, al contrario del Dio di Spinoza, bensì di un Dio come realtà in divenire, mossa in sé da una dialettica di contrari. Da qui la distinzione tra una filosofia negativa che si occupa dell'essenza delle cose, e una filosofia positiva, incarnata dal pensiero stesso Schelling, che studia la loro esistenza. Il compito di tale filosofia sarebbe allora quello di constatare e interpretare l'esistenza, qui intesa come manifestazione libera della volontà di Dio, come sua *rivelazione* nel mondo.

14 M. Dufrenne, *Dieu e l'homme chez Spinoza*, in *Jalons*, cit., p. 63

15 M. Dufrenne, *Jalons*, cit., p. 13

16 D'altronde non bisogna dimenticare quanto lo stesso Schelling fosse un grande studioso di Spinoza e dunque come alcune posizioni di Dufrenne possano essere frutto in maggior misura della lettura di Schelling studioso di Spinoza più che dell'autore in modo diretto.

Dufrenne si richiama dunque in modo chiaro al concetto di “fondo” come Schelling lo concepisce, per cui la Natura è “*Grund*”, «forza cieca e inqualificabile dell'esistere che risiede al fondo di tutte le cose». L'idea di una dimensione originale che sia una forza dinamica affascina senza dubbio Dufrenne, che vede nel pensiero schellinghiano un modello di divenire non come “avventura del logos”, bensì come «un divenire verso il senso, verso la coscienza dove il senso si rivela.»¹⁷

Se il filosofo rifiuta l'idea schellinghiana che in Dio vi siano due istanze, ossia un fondo inconsapevole, un desiderio d'essere – la natura da una parte e dall'altra un'istanza razionale – l'essere, tuttavia condivide la concezione di Natura come Potenza (in particolare quella che emerge nell'ultimo Schelling dove, sempre secondo Dufrenne, Potenza e dinamismo vengono identificati). La Natura è infatti secondo il filosofo francese il terreno dal quale emerge e non emerge ciò che è e ciò che non è. Che cosa significa infatti che la Natura è la possibilità stessa, se non affermare che contiene in sé la possibilità di realizzarsi e allo stesso tempo la sua negazione? Se la Natura è il reale nella sua potenza, capace di divenire, abbraccia allo stesso modo ciò che il reale non è e ciò che invece realizza. Attraverso quest'idea della Natura come fondo di possibili, si comprende meglio anche il senso con il quale l'autore la denomina poetica: la Natura è poetica nel senso del *poiesis* poiché si pone come prima istanza dalla quale tutto sorge, dal quale è tutto è possibile. Questo perché essa è potenza, o come dirà in altre occasioni Dufrenne, è “energia”.

L'idea di due forze opposte (la prima l'essere totale e positivo sul modello spinoziano e la seconda come istanza negativa che porta al movimento e quindi alla possibilità della prima) che rappresentano il divenire e l'essere della Natura, viene interpretato come un progressivo volgersi nel pensiero di Schelling¹⁸, da un'istanza negativa verso un'istanza semi-negativa: se all'inizio infatti rappresentava il puro nulla, nelle ultime opere – soprattutto attraverso il confronto con la teoria aristotelica – quest'istanza diventa, secondo l'autore, il vero e proprio possibile, piuttosto che il niente. Ciò che Dufrenne coglie da questo sistema è «l'invito a pensare il possibile, ossia un modo d'essere che sia negativo

17 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., 150

18 Il filosofo legge Schelling soprattutto negli *Essai*, un insieme di testi curati e tradotti nel 1949 da Samuel Jankélévitch. La lente attraverso la quale interpreta alcuni concetti schellinghiani è da attribuire invece alla lettura di un altro Jankélévitch, Vladimir, il figlio del traduttore, il quale suggerisce un'idea ben precisa della “filosofia negativa” dell'autore, soprattutto dell'opera *L'odyssée de la conscience dans la dernière philosophie de Schelling* (Alacan, Paris, 1933)

senza essere il nulla puro e semplice»¹⁹, ossia l'idea di concepire una Potenza che sia «il principio oscuro del cominciamento: non appunto un possibile logico, ma germe, possibilità vitale. [...] È questo non-Dio, che è già Dio, che Dio ha bisogno per manifestarsi come spirito. È di questa Natura che la coscienza ha bisogno per sorgere.»²⁰ Questo concetto è fondamentale, poiché permette a Dufrenne di allontanarsi dalle istanze “nullificanti” di alcune filosofie, come ribadirà nel saggio introduttivo all'edizione del '73 de *Le poétique*. Contro dunque le dottrine che postulano all'origine l'assenza e il vuoto, Dufrenne afferma una filosofia che nel suo cominciamento sia una negazione con una valenza già positiva: un negativo che è negativo solo in vista della certezza della rivelazione, del positivo. Il concetto di nulla è allora inaccettabile, è invece accettabile concepire, sulla scia della lettura di Schelling, un possibile come non-ancora-essente.

La Natura è ciò che muove il reale e per questo l'autore la pone al di là dell'idea di reale. Si può dire, con parole già sentite, che sia l'essere dell'essente, ma forse anche questo non basta. Ciò che Dufrenne vuole concettualizzare non è solamente ciò per cui l'essere è, o meglio, Natura è anche questo. La Natura è il fondo dei possibili, la forza, l'energia grazie alla quale il mondo può apparire a una coscienza, ma comprende anche le infinite possibilità non attualizzate di questo fondo: «Il possibile significa la pienezza del reale, la sua autorità e la sua efficienza»²¹,

A partire dunque da questa concezione di Natura come potenza e possibilità, Dufrenne torna a volgere lo sguardo all'uomo. L'immanentismo finalistico di ascendenza schellinghiana, che pensa l'uomo come compimento del divenire della Natura, è ben presente nella teoria dufrenniana, benché l'autore non lo citi in modo esplicito. Schelling infatti afferma chiaramente:

«Il fine supremo, divenire completamente oggetto a se stessa, la natura lo raggiunge unicamente con l'ultima e suprema riflessione, la quale non può essere altro che l'uomo, o più generalmente ciò che chiamiamo ragione, attraverso cui la natura torna per la prima volta completamente in se stessa, manifestandosi originariamente identica a ciò che noi è riconosciuto come intelligente e cosciente»²²

19 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 151

20 *Ibidem*. Il rapporto con Schelling è in qualche modo mediato non solo dallo studio di Spinoza, ma dallo studio di Spinoza dello stesso Schelling, al quale in diverse occasioni si oppone fermamente. Tuttavia Dufrenne sembra quasi voler trovare una mediazione tra il pensiero dei due autori, sottolineando diverse volte, come Schelling si richiami di fatto a Spinoza. I concetti che vengono avvicinati da Dufrenne ne *Le poétique* sono appunto quella di *conatus* spinoziano e di potenza schellinghiana. Cfr. *Ivi*, p. 161

21 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 154

22 F.W.J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano, 2006, pp. 55-57

Dufrenne affronta la questione nei medesimi termini: c'è un fare e un creare della Natura, che non solo comprende l'uomo, ma mira ad esso: «Il suo divenire [della Natura] è un divenire verso la coscienza, e l'obiettivo del suo *poiein* è la sua rivelazione a una coscienza. La forza più profonda del fondo è la forza del suo apparire.»²³ Il discorso sulla Natura sembrava volto a mettere da parte una prospettiva antropocentrica, riconoscendo il valore dell'uomo come unico prodotto della Natura in grado di prendere coscienza della possibilità di un originario, ma al contrario l'autore dopo aver spodestato l'uomo spodestato dalla coscienza costituente, lo rimetta al centro.

Quest'idea solleva comunque qualche perplessità. Sembra dalle affermazioni del filosofo, che la Natura *abbia bisogno* dell'uomo per compiersi, poiché in definitiva senza una coscienza che percepisca le immagine offerte, in sintesi, non avrebbe senso. Certamente è necessaria una coscienza perché sia fatta luce, per usare un'immagine spesso usata dall'autore stesso, ma questo ci autorizza a ribaltare il discorso, postulando che una Natura naturante, una forza, una dimensione già difficilmente afferrabile, abbia *l'intenzione* di svelarsi all'uomo o addirittura sia per l'uomo? Se già era complesso sostenere che la Natura mirasse ad apparire, ossia che faccia trasparire un senso che l'uomo è in grado di cogliere, ora, come sostenere che la Natura stessa sia direzionata a farsi rivelare dall'uomo?

L'autore non si stanca mai di sottolineare che questa realtà è un *pour* l'uomo e non *par lui*²⁴. L'uomo versa in una condizione ambigua, ossia da una parte risulta essere il prodotto tra i prodotti, ente tra gli enti, creato dalla Natura, dall'altra l'unico per cui la Natura si produce e si rivela nella sue immagini: «L'immagine non è più il correlato di una coscienza immaginante, è l'annuncio fatto all'uomo di una Natura naturante; essa è, come l'opera d'arte che si misura a essa e la chiarisce, il prodotto di un'immaginazione creatrice, ma che non appartiene all'uomo.»²⁵ Tuttavia nel continuo tentativo di mettere da parte la funzione costituente della coscienza, Dufrenne raggiunge un esisto opposto: l'uomo non è creatore del mondo che lo circonda, la realtà è data immediatamente in modo più radicale proprio in virtù di questa connaturalità e familiarità che in Dufrenne prende il nome di Natura; ma nonostante ciò, cercare nell'uomo il motivo del divenire della Natura costituisce un nuovo atto di privilegio nei confronti dell'uomo.

23 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 172

24 Con la traduzione nella lingua italiana viene invece perso il gioco di parole che sottolinea come quel "per" abbia una valenza finalistica e non causale.

25 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 174

Prima di passare agli esiti di questa teoria, non possiamo non affrontare il legame con Merleau-Ponty, cercando di capire se vi sia spazio per parlare di un'influenza nei confronti di Dufrenne, anche indiretta, sul tema della Natura. Certamente tra i due filosofi c'era un rapporto personale, e sicuramente avranno potuto avere degli scambi su un argomento che interessava entrambi in quegli anni. Infatti il periodo tra il '55 e il '60 è fondamentale per gli autori per quanto riguarda lo sviluppo del concetto di Natura. Merleau-Ponty inizia infatti le lezioni al College de France che lo impegneranno dal '52 fino alla sua morte, nelle quali ampio spazio oltre ai temi del linguaggio e della storia, viene dato soprattutto negli ultimi anni allo studio della Natura. Queste lezioni troveranno la pubblicazione solamente diversi anni dopo la scomparsa del filosofo, nel 1995, quando verrà data alla stampa l'opera dal titolo *La nature*, una raccolta sia degli appunti degli uditori dei primi due corsi, sia gli appunti personali del filosofo.

Dufrenne invece, che come abbiamo già detto nel 1955 pubblica un articolo sull'esperienza estetica della Natura, impegnato in quel periodo all'università di Poitiers, riprende gli scritti sulla nozione d'a priori che verranno pubblicati nel 1959. Nelle ultime pagine dell'opera inizia a delineare il problema dell'originale, dell'essere, nei termini, qui ancora prematuri, di «fondo sul quale, come delle figure, soggetto e oggetto si staccano successivamente».²⁶ È evidente che l'autore, che fa riferimento non solo all'ipotesi di una filosofia della natura (qui ancora con la “n” minuscola) ma anche al tema del poetico, abbia già in mente il progetto che si delinearà compiutamente ne *Le poétique* nel 1963.

Le lezioni sulla Natura rappresentano un materiale ancora incompiuto del pensiero merleau-pontyano e per questo difficilmente sistematizzabile. Come scrive anche Carbone, nell'introduzione alla pubblicazione italiana, «questi materiali offrono infatti il documento di un pensiero che viene elaborandosi»²⁷. Sarebbe quindi ingiusto trattare con estremo rigore un testo che, lungi da essere una formulazione compiuta e rivista, rimane di fatto incompiuto e oltretutto non pensato per la pubblicazione. Tuttavia, gli appunti delle lezioni ci forniscono sicuramente un quadro dei riferimenti storici dell'autore e l'abbozzo delle lezioni del terzo ciclo testimoniano un impegno teoretico in sostanziale continuità con alcune pagine de *Il visibile e l'invisibile*²⁸, nelle quali emerge con urgenza il problema

26 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, cit., p. 283

27 M. Carbone, introduzione a M. Merleau-Ponty, *La natura*, tr. a c. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996, p. XIII

28 «“La natura è al primo giorno”: vi è oggi Ciò non significa: mito dell'indivisione originaria e coincidenza come ritorno. *L'Urtümlich*, l' *Ursprünglich* non appartiene a un tempo trascorso. Si tratta di trovare nel presente la carne del mondo (e non nel passato) un “sempre nuovo” e “sempre lo stesso” - Una specie di

ontologico nei termini di un pensiero intorno alla Natura. Quello che in definitiva possiamo affermare, e che ci sentiamo di prendere in considerazione per questa ricerca, è il senso generale di queste pagine: Merleau-Ponty si stava muovendo verso la definizione di un concetto “riformato” di Natura.

È da qui che allora possiamo trovare un'analogia: l'urgenza, che appartiene senza dubbio ad entrambi i filosofi, di rifondare un concetto, studiando i modelli di Natura che si sono susseguiti nella storia della filosofia e a partire da questi rinnovarlo alla luce di una fenomenologia della percezione. La Natura rappresenta, usando questa volta le parole di Merleau-Ponty, «il primordiale, cioè il non-costituito, il non-istituito», «il nostro suolo, non ciò che è dinnanzi, ma ciò che ci sostiene.»²⁹ Allo stesso modo Dufrenne afferma che la Natura come originario «è sempre là, sempre presente, il fondo non ci manca mai da sotto i piedi.»³⁰

Pur condividendo quest'idea comune, i due filosofi sembrano orientati diversamente. Dufrenne infatti in un articolo³¹ in memoria del collega scomparso due anni prima, afferma che la riflessione dell'ultimo Merleau-Ponty, pur avendo preso una piega ontologica direttamente derivata dagli studi sulla percezione, si rivolge piuttosto ad un'ontologia dialettica³² che cosmologia. Dufrenne evidenzia quanto all'interno di opere precedenti vi

tempo del sonno (che è la durata nascente di Bergson, sempre nuova e sempre la stessa). Il sensibile, la Natura, trascendono la distinzione passato presente, realizzano un passaggio dal di dentro dell'uno nell'altro Eternità esistenziale. L'indistruttibile, il Principio barbaro Fare una psicoanalisi della Natura: è la carne, la madre.» M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 278

29 M. Merleau-Ponty, *La natura*, tr. a c. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996, p. 4

30 M. Dufrenne, *L'inventaire d'a priori*, cit., p. 228

31 Cfr. M. Dufrenne, *Maurice Merleau-Ponty*, pubblicato in *Les Etudes philosophiques*, janvier-mars 1962, oggi in *Jalons*.

32 Quello che a posteriori possiamo desumere dalla lettura de *La natura* è che Merleau-Ponty abbia tenuto in considerazione più del pensiero di Schelling che non di Spinoza, cui fa riferimento solamente in modo distratto, ma che sicuramente aveva studiato anch'egli tramite il pensiero di Alain. Le pagine dedicate a Schelling mettono in risalto infatti l'idea del conflitto tra finito e infinito, rielaborate nell'idea di una immanenza del negativo nel mondo: il rapporto tra il visibile e l'invisibile viene infatti definito dall'invisibile nell'accezione «in cui la sua assenza conta nel mondo (esso è “dietro” il visibile [...]) in cui la lacuna che segna il suo posto è uno dei punti di passaggio del “mondo”. È questo negativo che rende possibile il mondo *verticale* [...]» (Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 241) In opposizione all'idea di Natura di Spinoza in cui «tutto il finito è perfettamente presente nell'infinito che lo contiene e contiene molte cose» viene posta l'idea schellinghiana per cui «tra il finito e l'infinito c'è un rapporto di contraddizione. Il finito non è più immanente all'infinito. [...] Esso è qualcosa che l'infinito produce attraverso una scissione interna, il risultato di una contraddizione.» (M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 53) Il rapporto conflittuale con Spinoza emerge anche nelle pagine de *Il visibile e l'invisibile* nell'ultimo appunto datato marzo 1961: «deve essere presentato senza nessun compromesso con l'*umanismo*, né del resto con il *naturalismo*, né infine con la *teologia* - Si tratta appunto di mostrare che la filosofia non può più pensare in base a questa separazione: Dio, l'uomo, le creature, - che era la partizione di Spinoza» (M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 285) Questo pensiero sembra essere stato raccolto e rielaborato nel primo abbozzo preparatorio al corso sul concetto di Natura: «Ci è già noto che c'è una

siano dei riferimenti che suggeriscono quanto l'idea di una Natura cosmologica non fosse del tutto estranea al suo pensiero, tanto da domandarsi: «Merleau-Ponty non ha approcciato a tratti questa idea di Natura naturante sotto il nome di Essere?» L'autore scorge già nella *Struttura del comportamento*, dunque agli albori del pensiero merleau-pontyano, un'interesse per questo tema, interesse che forse per il timore di cadere in una concezione dogmatica, rimane però sulla sfondo.

In conclusione, secondo Dufrenne, Merleau-Ponty «si è arrestato alle soglie di una cosmologia». Questa posizione acquista tanto più valore oggi che abbiamo a disposizione gli ultimi appunti, testimonianza viva che forse si era avviato in tale direzione. Dufrenne si pone sull'asse di pensiero del filosofo, ma un passo avanti rispetto a lui. Egli ha avuto modo di continuare le proprie riflessioni sul tema che nascevano negli stessi anni in cui il problema della Natura prendeva piede anche nei pensieri di Merleau-Ponty e che il filosofo de *Visible e l'invisible* non ha però avuto modo di portare a compimento. L'articolo dunque attesta che Dufrenne era sicuramente a conoscenza dei temi di indagine del filosofo, tanto che chiude il testo immaginando che alla fine – forse – l'amico sarebbe giunto alle sue stesse posizioni: «Se gli restava qualcosa da fare [...] era di unire l'idea di Natura all'idea di fondamento, come a priori degli a priori, e di sorprendere la nascita del dualismo e le metafore dell'uomo e del mondo alla radice stessa del monismo.»³³

negatività naturale, un interno dell'organismo vivente. Ma solo ora lo comprendiamo. Non vuol dire che la vita sia una potenza d'essere o uno spirito. Significa, invece, che noi ci installiamo nell'essere percepito/nell'essere grezzo, nel sensibile, nella carne, in cui non vale più l'alternativa in-sé/per-sé, in cui l'essere percepito è completamente nell'essere» (M. Merleau-Ponty, *La natura*, cit., p. 306)

33 M. Dufrenne, *Maurice Merleau-Ponty*, pubblicato in *Les Etudes philosophiques*, janvier-mars 1962, oggi in *Jalons*, p. 220. E' interessante notare anche come le posizioni dei due filosofi divergono su quello che è stato uno degli argomenti principali d'analisi dei corsi merleau-pontyani: il rapporto scienza e Natura. Merleau-Ponty afferma infatti che la Natura debba essere studiata a partire dall'esperienza nella sue forma più regolata, ovvero a partire dalla scienza; Dufrenne al contrario esclude la scienza dallo studio della Natura, in questo conservando uno sguardo forse più fenomenologico di Merleau-Ponty. Senza dubbio Dufrenne ritiene valido il modo di operare delle scienze, tuttavia trae la forza della propria analisi mettendo la propria ricerca su di un altro piano: sul piano del senso. La scienza è allora considerata come uno dei punti di vista dal quale interpretare la realtà, non certamente l'unico possibile e sicuramente non quello che sceglie l'autore.

5.2 Verso l'originale: Natura e antepredicativo

Il concetto di Natura arriva a colmare il vuoto teorico che si era aperto con gli a priori. Se infatti si accennava a una dimensione in cui gli a priori soggettivi e oggettivi dovevano trovare un terreno comune, questo terreno a partire da *Le poétique*, e successivamente con *L'inventaire des a priori*, prende il nome di Natura. Inoltre nella riedizione de *Le poétique* del 1973, Dufrenne introduce l'opera con un breve saggio *Per una filosofia non teleologica*, testo che oppone alle filosofie negative, incarnate in quegli anni in particolar modo dal pensiero di Blanchot e Derrida, l'idea di una Natura come essere originario positivo.

Nell'introduzione a *L'inventaire*, Dufrenne risponde in modo esplicito alle critiche di Ricoeur precedentemente citate e riconosce una parziale verità nelle obiezioni che il filosofo gli aveva mosso: ammette infatti di essersi “arrestato alla soglia” della definizione di Natura nella sua opera precedente. Il problema della fondazione degli a priori era infatti rimasto aperto. Di fatto con l'avvento di Natura come orizzonte fondativo, il concetto di a priori perde la propria forza e parzialmente la propria funzione. Infatti se gli a priori erano stati designati come uno strato di senso percepibile al di sotto o *au de là* del reale, non costituiscono comunque una dimensione originaria. Dunque la Natura li ricomprende come sue specificazioni, come parte dei suoi prodotti e dunque strati di senso della natura naturata. Pur ribadendo anche ne *L'inventaire* gli schemi degli a priori, nell'evolversi del pensiero dufrenniano questi perdono man mano vigore, traendo il proprio valore e il proprio cominciamento da una realtà anteriore, la Natura.

Che cosa sia dunque la Natura di cui parla Dufrenne abbiamo cercato di mostrarlo nel capitolo precedente, tuttavia ci sembra importante ricondurre il pensiero del filosofo sempre all'interno di un orizzonte fenomenologico entro il quale, seppur in modo meno esplicito, l'autore iscrive il proprio pensiero instancabilmente. Allora, oltre a guardare ai riferimenti più evidenti del concetto di Natura, come Spinoza e Schelling, è forse da mettere in evidenza maggiormente il legame tra il concetto di una Natura naturans e naturata come la concepisce Dufrenne e la natura così come ne parla Husserl. Se è infatti vero che Spinoza e Schelling, in modo diverso, contribuiscono alla definizione metafisica del concetto, bisogna altrettanto evidenziare – ed è questa la peculiarità delle ultime opere di Dufrenne – come l'autore inquadri la nozione di Natura all'interno di un processo

esperienziale.

È necessario compiere un chiarimento per comprendere gli esiti di questa teoria, un chiarimento che ci è imposto dallo stesso autore che numerose volte fa ricorso al pensiero husserliano, forse senza comprendendo fino in fondo i termini in questione.

Facciamo una piccola premessa. L'atteggiamento con il quale la fenomenologia francese tratta il pensiero husserliano, in particolare l'accusa di idealismo, ha costituito un pregiudizio così forte da non permettere ad alcuni autori – pensiamo a Merleau-Ponty e a Dufrenne, in particolare – di riconoscere lucidamente alcuni dei debiti che hanno contratto con tale pensiero. Soprattutto nelle ultime opere, ma tracce significative si possono riscontrare anche nei testi precedenti³⁴, emerge con chiarezza il problema della fondazione dei giudizi e correlativamente il ruolo fondante dell'esperienza nella della pre-datità del mondo. Come dice Enzo Paci «è stato osservato dagli studiosi che l'interesse fondamentale di Husserl è sempre stato quello della verso la logica [...]: questa tesi ha il suo lato di verità, ma non deve essere spinta fino al punto di isolare i problemi della logica da quelli della fenomenologia generale che comprende, proprio in rapporto alla logica, l'analisi dell'esperienza e della costituzione soggettiva»³⁵.

Vedremo allora come le basi di alcuni concetti che Dufrenne utilizza trovino le proprie radici, consapevoli o meno, in queste opere. Il filosofo infatti ne *L'inventaire des a priori*, torna sul concetto di a priori ribadendo almeno per quando riguarda gli a priori soggettivi e oggettivi, le posizioni de *La notion*. Ciò che interviene a modificare completamente il quadro è, come abbiamo detto, l'idea di Natura come fondo indistinto di a priori soggettivo e oggettivo. Con *Le poétique* si era smarrito in parte il rigore dell'argomentazione dei primi testi, che vedevano una predominanza della sfera percettiva e della corporeità, quasi che il linguaggio poetico, oggetto dell'opera ne fosse diventato anche lo spirito. Con *L'inventaire* riemergono più chiaramente i legami con una filosofia della presenza e del sentire concreto.

Iniziamo dunque dalla definizione di natura naturata, ossia della natura così come si presenta al soggetto. Per spiegare questa nozione Dufrenne, nel capitolo intitolato “La regione natura”, nel quale spiega il passaggio da una Natura naturans a una natura naturata,

34 Husserl già nel primo volume di *Idee* definisce la percezione sensibile come un'«esperienza primitiva [Urerfahrung], e da cui gli altri atti d'esperienza traggono la maggior parte della loro forza fondatrice.» (E. Husserl, *Idee I*, cit., p. 84)

35 E. Paci, *Introduzione a E. Husserl, Logica formale e trascendentale*, Mimesis, Milano, 2009, p. 9

cita esplicitamente il secondo volume di *Idee* e svolge la sua argomentazione passo passo seguendo lo svolgersi stesso degli argomenti di Husserl. La definizione che troviamo ne *L'inventaire* dice infatti «Il mondo non ha il suo vero volto che come natura nel senso con cui ne parla Husserl, ossia come totalità infinita di cose». ³⁶ Il filosofo sembra di fatto accostarsi alla definizione di natura delle *Idee*, tuttavia accusa Husserl di aver evirato l'essere, rettificando l'intenzionalità con la costituzione. ³⁷ Dufrenne si pone dunque in contrasto con quest'idea di Natura, definita come «l'ambito complessivo dell'esperienza possibile» ³⁸. Di fatto questa definizione sembra essere l'unica concepibile da Husserl, il cui obiettivo in questi capitoli non è mettere in luce una realtà ultima – così come vorrebbe Dufrenne - una Natura con la “N” maiuscola, ma di porre l'idea di natura «come correlato della scienza naturale moderna» ³⁹, ossia di sistematizzare le oggettività naturali per una conoscenza possibile.

È chiara la distanza tra queste due posizioni, tanto più se si considera l'atteggiamento del soggetto. Husserl infatti implica una ben precisa concezione della soggettività, che non è considerata come semplice percipiente, ma nel suo atteggiamento teoretico: «Noi attingiamo una simile idea conclusa a priori della natura in quanto mondo delle mere cose quando diventiamo soggetti puramente teoretici, soggetti di un interesse puramente teoretico, e quando miriamo a soddisfare unicamente questo interesse.» ⁴⁰ È pur vero che la distinzione – indebita agli occhi di Dufrenne – della sfera naturale, come una sfera distinta dalle sfere degli altri oggetti, è un'operazione che dipende da un atto della coscienza. Tuttavia, Husserl non invalida totalmente il campo degli atti non obiettivanti ⁴¹; lo scopo è

36 M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, cit., p. 162

37 *Ivi*, p. 163

38 E. Husserl, *Idee II*, cit., p. 401

39 *Ivi*, p. 423

40 *Ivi*, p. 424 Si tratta dunque in primo luogo di come il soggetto si predispose, di come il soggetto vuole intendere l'oggetto che ha di fronte. Vi sono dunque dei vissuti che comportano unicamente l'«essere-diretti su qualcosa di oggettivo attraverso lo sguardo attivo»; dei vissuti che invece – il genere di vissuti che Husserl prende in considerazione – prendono coscienza dell'oggetto realizzandosi secondo giudizi, ossia verificando l'oggetto attraverso un pensiero oggettivo. È pur vero che se Husserl è interessato in maggior misura ai vissuti che implicano esclusivamente uno sguardo teoretico dell'oggetto, afferma ad ogni modo che i vissuti “particolari” (che possiamo definire generalmente non teoretici, quindi assiologici e pratici) vanno a costituire per l'oggetto nuovi strati oggettivi, nuovi strati di senso. In qualche modo, il soggetto sceglie come approcciarsi all'oggetto, è una sua prerogativa (quella che Husserl definisce “l'io posso”) ossia se adottare un atteggiamento teoretico o non teoretico.

41 L'esempio dell'opera d'arte di cui Husserl si serve, può servire a chiarimento in proposito: da una parte infatti si può fruire di un'opera “godendo” di tale oggetto, il soggetto adotta dunque quello che viene definito un atteggiamento “degustativo”; oppure esprimendo un giudizio sull'opera, il soggetto applica un atteggiamento teoretico. «La costituzione più originaria del valore si realizza nell'ambito emotivo, è quella dedizione preteorica e fruitiva (nel senso più largo della parola) del soggetto-io che sente» (*Idee, II*, cit., p. 408). L'autore si chiama dunque questa “dedizione” del soggetto, per cui il soggetto si arrende

ancora una volta quello di definire “le mere cose” con i loro “meri caratteri logici”. Non vengono considerati alcuni aspetti non costitutivi dell'oggetto (pratici e valutativi) e quindi, di conseguenza vengono esclusi, dal proprio dominio oggetti come opere d'arte e valori, ma esse non perdono la propria validità: non rientrano semplicemente nel campo di una scienza della natura. La natura è posta semplicemente come uno dei correlati possibili dell'esperienza del soggetto. Husserl sembra voler dire, in definitiva, che c'è uno spazio possibile per altre analisi, che *forse* non potranno costituire una conoscenza chiara e distinta, poiché costrette a rimanere in quello strato della coscienza che è ancora “confuso”, ma che comunque possono a buon diritto essere “oggetto di una scienza”. L'affermazione di una dimensione sensibile preteorica, ossia prelogica, pone le basi per quell'analisi genetica che l'autore dimostra di considerare e che rappresenterà per gli autori successivi un riferimento teorico fondamentale per l'analisi della sfera della pura sensibilità e della presenza.

L'idea dunque di un terreno che precede la dimensione teoretica, più vicino dunque all'idea di Natura di Dufrenne come a priori dell'a priori è piuttosto la nozione di mondo della vita o dimensione antepredicativa che si sviluppa a partire dalla *Logica formale e trascendentale* (1929) e si specifica in *Esperienza e giudizio* (1939), due opere che l'autore conosce bene e alle quali richiama più volte. Abbiamo visto nel capitolo precedente quanto il sorgere al mondo del soggetto, sia un problema che Husserl affronta esplicitamente in *Esperienza e giudizio*, e che al quale Dufrenne in qualche modo si avvicina. Ora vorremmo confrontarci con questa opera *pars obiecti*.

Husserl definisce come il terreno antepredicativo dell'esperienza come il «suolo universale di tutte le esperienze singole, cioè come *mondo dell'esperienza*, immediatamente e prima di ogni altra operazione logica. Il regresso al mondo dell'esperienza è *regresso al mondo della vita*, ossia al mondo in cui noi già sempre viviamo». ⁴² Il filosofo riconosce l'importanza decisiva della dimensione antepredicativa come suolo primordiale, che rimane silenziosamente presente al di sotto – o meglio dietro

all'oggetto in una dimensione prettamente percettiva, “ricezione del valore”; sottolinea inoltre che questo “dedizione”, che dunque viene distinta dall’“atteggiamento”, è qualcosa di analogo alla percezione nella sfera dei sentimenti: indica dunque «quel sentimento per cui l'io vive nella coscienza di essere presso l'oggetto “stesso”, sentendolo, [...]» (Ibidem.) Il sentire può volgere dunque sia ad un atteggiamento rappresentativo, ossia conoscitivo, e un tendere valutativo, che implica dunque solamente una dimensione sensibile – in questo senso “estetica” - del dato. A seconda dunque dell'atteggiamento adottato dal soggetto, si costituiscono sempre nuove oggettualità, formate, per così dire, da diversi strati di significato a seconda dell'atteggiamento con cui il soggetto si è rivolto ad esse.

42 E. Husserl, *Esperienza e giudizio*, cit., p. 37

– il mondo così come viene concepito ordinariamente. Il concetto di mondo come totalità diventa dunque un concetto non più sufficiente ad indagare la realtà in tutta la sua profondità: la logica deve essere fondata, deve ritrovare la propria origine nell'evidenza materiale, ossia nel percettivo. Husserl sembra voler mettere da parte per un attimo la logica, che in un certo senso dà per scontato che il mondo sia per un soggetto, che vi sia una coscienza pronta a intenzionare un oggetto senza domandarsi se qualcosa vi è di più radicale: «l'universo di determinatezze in sé, in cui la scienza esatta coglie l'universo dell'essere, non è altro che un rivestimento di idee sopra il mondo dell'intuizione e dell'esperienza immediate, sopra il mondo della vita.»⁵²

Se lasciamo da parte per un attimo il costante riferimento alla logica e alla scienza, vediamo come Husserl designi quel terreno primordiale da cui tutto ha origine, quel medesimo terreno che si ritrova nelle pagine dufrenniane e che prende il nome di Natura. Certamente rispetto all'analisi dufrenniana cambia il punto di vista: Husserl è volto a trovare il cominciamento per poi parlare della validità e della fondazione dei giudizi; tuttavia non si può non sottolineare come la concezione del *mondo della vita* rappresenti in sé una nozione centrale del pensiero husserliano, che ha indicato e aperto la strada ad ulteriori sviluppi, al di là degli gli esiti logici. Possibilità che, tra le righe, vengono suggerite dallo stesso Husserl dal momento che afferma che gli scopi derivati dall'esperienza originaria possono essere molti, tra i quali «la conoscenza *esatta* non ne costituisce che *uno*»⁴³.

Dufrenne risulta allora più sensibile a questo tema più di quanto sembri ad una prima lettura. La Natura si definisce prima di tutto come quel terreno di indistinzione tra soggetto e oggetto ed è dunque una dimensione ontologica, che per attuarsi ha bisogno di divenire una dimensione ontica. È dunque su questa caratteristica che ci si deve soffermare per riallacciarla al pensiero husserliano del mondo della vita: per Husserl il fondo rimane impensabile allo stesso modo, un terreno di indistinzione tra l'oggetto che ancora non si è definito tale e un soggetto, che non ha ancora preso coscienza dell'oggetto. È questa la dimensione indistinta di cui Dufrenne ci parla. La Natura *naturans* è il nome che l'autore dà alla dimensione antepredicativa, poiché essa è:

«la Natura prima poiché è il mondo prima dell'uomo, e il mondo prima del senso. Essa è ciò di cui c'è senso, prima che ci sia il senso, prima che l'uomo sia là per riconoscerla e dire un senso. Così non può essere che pensata, non conosciuta: presentita nell'esperienza che l'uomo fa d'essere al mondo, portato sul fondo per divenire il testimone e l'agente di una verità che si cerca attraverso di

43 *Ivi*, p. 41

lui.»⁴⁴

Allo stesso modo Husserl quando postula il campo delle predatità passive può farlo solamente “astrattamente”. In questo senso la Natura precede l'uomo: precede l'apparire stesso dello stare al mondo del soggetto. È concepibile solamente come dimensione non ancora pensata della natura naturata. E senza dubbio noi possiamo, seguendo il percorso che Husserl propone, risalire agli albori di questa dimensione, facendo astrazione da ciò che sappiamo del mondo, per aver l'idea di una dimensione da cui la natura natura deriva, di cui la natura natura è l'immagine; ma questo terreno, questo *Grund*, non si consegna all'uomo se non come l'inconcepibile.

Nonostante Dufrenne combatta la sua battaglia contro il ruolo dell'io, di fatto sembra infine non allontanarsi molto dalle conclusioni di Husserl: che cosa significa infatti che «il mondo, che è la Natura più il senso, non apparirà che con l'uomo per correlato» se non affermare che l'avvento dell'uomo è la condizione necessaria perché questa dimensione si riveli? Questo avvento dell'uomo, nel pensiero dufrenniano, ha delle fattezze meno rigide rispetto al *cogito*, ma tuttavia richiede almeno che l'uomo sia, che sia pronunciato *l'il y a*.

L'uomo rimane dunque al centro del sistema dufrenniano: è prodotto anch'egli dalla Natura, la quale si compie verso di lui. Ma il compiersi della Natura naturans nell'uomo, è sempre un compiersi attraverso la natura naturata. Se l'intenzione dell'autore è concepire una filosofia della Natura che esclude l'idea di un soggetto autonomo e sovrano⁴⁵, è pur sempre attraverso l'uomo che si compie il passaggio, il superamento di una concezione superficiale di *Dasein* come essere al mondo. L'uomo non è solamente al mondo, o gettato in esso, ne è parte integrante e deve compiere un percorso in grado di fargli presentire questa sua provenienza. È un essente tra gli essenti, ma gode di una posizione privilegia che paradossalmente gli fa comprendere quanto anch'egli faccia parte di un orizzonte comune, che grazie a lui si rivela, ma che al tempo stesso lo comprende ri-gettandolo nel mondo. Se il mondo è ciò che è definito da una coscienza, l'orizzonte dell'esperienza comune, quello a cui Dufrenne vuole tendere è una dimensione che superi il trascendentale:

«La correlazione intenzionale dell'uomo e del mondo che definisce il fondamento, quella che si scopre nella percezione o la prassi la più umile dove l'uomo assume già il peso del trascendentale, presuppone già una correlazione ontologica che subordina l'uomo come parte della Natura al

44 M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, cit., p. 37

45 Cfr. *Ivi*, p. 222

divenire della Natura.»⁴⁶

L'interrogazione sulla correlazione tra uomo e mondo porta dunque alla domanda più radicale del fondo, dove la riflessione diventa metafisica. Ciò che l'uomo ha sotto i suoi occhi è la natura naturata, che non è però l'originale, ma solamente l'immagine che l'uomo ha a portata di mano. Se si vuole indagare l'origine – o meglio l'originario, come recita il sottotitolo dell'opera del 1981 “*recherche de l'originaire*” – non ci si può fermare all'apparenza del mondo, a ciò che si coglie a prima vista, ossia al «reale ordinato alla vita singolare di una coscienza percipiente»⁴⁷. Conoscere deve ritrovare qui un suo senso più profondo: non si tratta più di ordinare dei significati a una conoscenza, ma di *co-nascere* nel medesimo terreno del mondo. Il mondo è in un certo senso una costruzione soggettiva, e lo si può affermare proprio perché il mondo non è la realtà ultima. La realtà ultima è un senso che, come già si affermava ne *La notion*, «rimane in qualche maniera malgrado il suo coinvolgimento»⁴⁸, un senso che abita (*demeure*) malgrado sé stesso.

L'idea di Natura allora serve. Serve a segnare il limite dell'uomo, il quale deve compiere questa riflessione per arrivare a prendere coscienza della propria condizione e tutt'al più ad affidarsi al sentimento come unica via di accesso a una sfera al di là del dato, quindi metafisica, che forse ci parla.

L'uomo sembra in un certo senso votato ancora una volta al silenzio. Quello di cui egli può avere coscienza è solamente la Natura così come appare, ossia naturata, e presentire che ci sia qualcosa che va oltre il dato e che definisce una zona che necessariamente rimane opaca, nonostante tutti gli sforzi teoretici che il pensiero possa impiegare. Ci si è allora ancora una volta avvicinati alla soglia che spalancherebbe le porte alla metafisica, ma come in uno spazio dove non c'è ossigeno, lì, nella Natura naturante, il pensiero dell'uomo rimane soffocato e l'essere rimane ancora una volta impensabile.

«Per parlare in maniera efficace del fondo bisognerebbe esserne contemporanei, situarsi lontano dall'uomo, nella tenebra che nulla guarda e attraversa, nel silenzio che nessuna parola è in grado di rompere. Impresa impossibile. [...] Che cosa ci autorizza dunque a invocare la Natura? Forse, al di là di tutti i discorsi, una certa esperienza che noi facciamo quando sentiamo che qualche cosa allo stesso tempo si dissimula e si manifesta attraverso le apparenze. [...]l'essere nell'essente: l'essere grezzo, l'essere puro e semplice nella sua evidenza irrecusabile, eclatante e ostinato. [...] Ma è possibile anche che l'esperienza dell'essere sia l'esperienza del pensatore piuttosto che della luce, dell'opacità piuttosto che della gloria, dell'inverno piuttosto che della primavera.»⁴⁹

46 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 164

47 *Ivi*, p. 138

48 M. Dufrenne, *La notion d'a priori*, cit., p. 132

49 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., pp. 164-165

In conclusione la Natura si definisce come lo strato ultimo di senso, che non è possibile afferrare teoreticamente. Benché il riferimento alle teorie spinoziane, ma soprattutto schellinghiane, dia modo all'autore di concepire una Natura come una realtà totale e assoluta, Dufrenne non cade mai in una visione sostanzialistica. Al contrario l'idea che la Natura sia una potenza e produca in qualche modo la natura naturata, guida Dufrenne a ripensare un terreno dell'antepredicativo che non implichi per forza una soggettività costituente. L'uomo, in quanto parte della natura, è in grado di cogliere diversamente questo fondo non però affidandosi ad un linguaggio concettuale, ma rivolgendosi con un atteggiamento poetico, alle immagini che emergono dal fondo della Natura.

È nella presenza, nello stato che precede ogni concettualizzazione, che si può cogliere allora la connaturalità con il mondo. È in questo stato, in un atteggiamento estetico-sensibile con il mondo che, il soggetto può intravedere l'essere della natura naturata, tornando a livello della presenza, che già Husserl definiva «l'esser-presente-ora: io stesso presso il percepito stesso.»⁵⁰ In questo la filosofia di Dufrenne è ancora fenomenologica: alla fine è la percezione che nell'esperienza offre la via più autentica di comprensione del mondo. Non una percezione distratta e smarrita, ma una “percezione armata” in grado di riconoscersi:

«Il cominciamento, per il nostro pensiero del trascendentale, è lo stato selvaggio di questo a priori in un soggetto ancora vicino alla Natura: soggetto già separato, senza dubbio, individualizzato dal suo corpo e già parlante, ma che si identifica più profondamente a questo corpo grazie al quale è anche una parte della Natura, e di cui la parola ancora poetica testimonia che è sensibile ai segni che la Natura gli mostra.»⁵¹

La domanda conclusiva è solamente una possibile, ossia se questo pensiero può portare ad una verità, così come la filosofia, e più specificatamente la fenomenologia, la intende. La verità a cui l'autore approda è una verità dei sensi che tuttavia non può essere sistematizzata e chiamata per nome. C'è nel mondo un senso latente che emerge, legato ad una dimensione inaccessibile per l'uomo, a un'alba originaria che non può essere vista con gli occhi della coscienza. Si può postulare un orizzonte originario entro il quale soggetto e oggetto siano ancora indistinti, un'idea per superare il dualismo che caratterizza immancabilmente l'essere al mondo dell'uomo, ma questa dimensione rimane di fatto inaccessibile, richiederebbe un nuovo cominciamento dove la coscienza non abbia ancora preso piede. Anche descrivere questa Natura, questo Essere, sembra impossibile. La poesia

50 E. Husserl, *Logica formale e trascendentale*, cit., p. 169

51 M. Dufrenne, *L'inventaire des a priori*, cit., p. 232

crea un altro linguaggio che sposta l'uomo dagli elementi con il quale è abituato a vedere e riconoscere la realtà, ma tuttavia, benché l'autore insista fortemente su questo punto, la poesia è ancora un linguaggio dell'uomo, non della Natura. Sostenere che la Natura generi immagini poetiche, significa incamminarsi in un terreno che lascia la via di un sapere definito, per addentrarsi pericolosamente in luoghi dove non c'è possibilità di una verità certa, ma solo congetture. Lo stesso autore alla fine delle proprie riflessioni, sembra arrendersi all'idea di non poter cogliere la dimensione della Natura, del virtuale, che sempre soggiace al reale, ma di cui non si dà nessuna scienza possibile:

«Ontologia impossibile, tuttavia. L'idea di un'omogeneità del sensibile sfugge alla nostra presa, l'unità del plurale non è afferrabile. Il virtuale può certo invitare a parlare di uno strato primigenio del sensibile, ma questo non può essere provato. [...] Questo è infatti il paradosso del presentito: non è ancora sentito, ma è sensibile, e in quanto tale è già specificato.»⁵²

5.3 Immaginario e desiderio

Se dunque non è possibile fare luce su come la Natura diventi mondo, ci si deve concentrare su come l'uomo si volge verso questo originale. Vorremmo mettere in rilievo come la riflessione compiuta dal filosofo sull'origine sia strettamente legata ad una rinnovata concezione di immaginazione e di immaginario. Ripercorriamo brevemente lo sviluppo che l'immaginazione ha subito. Se nelle prime opere ha rivestito un ruolo ancora marginale all'interno dell'esperienza estetica, è a partire da *Le poétique* che Dufrenne inizia un cauto recupero delle funzioni dell'immaginazione sino a conferirle, nelle opere successive, un rilievo essenziale crescente, al punto che gli esisti della teoria dufrenniana poggeranno, come vedremo, sulla definizione di immaginazione e le sue implicazioni.

L'immaginazione nell'esperienza estetica, descritta nella *Phénoménologie*, era stata messa a tacere. Le era stato riservato l'unico compito di predisporre l'immagine così come l'artista la presentava, senza “aggiungere” nulla, senza diventare produttiva. Al contrario ne *Le poétique* la fruizione della poesia richiede il lavoro produttivo dell'immaginazione: le parole devono assumere una veste immaginativa. L'immaginazione oltrepassa qui i limiti che gli erano stati imposti nella *Phénoménologie*, per guadagnare una sorta di libertà e conseguentemente un'autonomia. In un'accezione sempre positiva, immaginare è allora

52 M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, Mimesis, Milano, 2004 (1987), p. 204

inteso come un «lasciarsi condurre dalle immagini che esistono pienamente, come materia verbale, nel linguaggio, o come materia fisica, nelle cose, e non sono quindi mere “immagini mentali” ma “oggetti immagini”»⁵³.

L'immaginazione nella sua capacità generativa non ci mette allora in pericolo. Dufrenne è costretto ne *Le poétique* ad essere meno cauto: rispetto al timore con cui tratta l'immaginazione nella *Phénoménologie*, le dà maggiore spazio poiché nella fruizione del poetico il lavoro immaginativo è necessariamente fondamentale. Si può infatti affermare che letteralmente l'immaginazione crei *ex nihilo* delle immagini a partire esclusivamente dalla parola, che si le suggerisce, ma le definisce talmente in modo debole da lasciare uno spazio di lavoro enorme all'immaginazione.

Queste immagini che il lettore ritrova sono allora le medesime che il poeta ha cercato di tradurre in versi, o meglio le immagini non sono le medesime, ma riportano al comune orizzonte originario da cui esse provengono: la Natura. Anzi, il punto è proprio questo: le immagini sono le medesime pur non essendo le stesse. Questo passaggio è essenziale per comprendere il pensiero dufrenniano. Il poeta propone delle immagini che trae dalla Natura, ma il lettore non trova in esse le medesime immagini, ma ne riconosce la forma generale, trovando una *sostanziale* continuità tra l'esperienza del poeta e la propria. Il poeta è dunque colui che più di altri è sensibile a questo principio, alla Natura che si offre, nella quale egli stesso è coinvolto e dalla quale le immagini emergono: «Essere ispirato è essere sensibile a queste immagini; tenersi in comunicazione con il fondo in una protostoria dove l'unità non è ancora rotta; liberare queste immagini fissandole nelle parole che esse richiamano; aprirsi perciò a un mondo dove il lettore a sua volta possa penetrare.»⁵⁴ L'immagine, e con essa l'immaginazione, assume allora un ruolo fondamentale non solo per comprendere e fruire il prodotto artistico, bensì per accedere ad una realtà primordiale, ad un senso che si esprime attraverso e al di là delle immagini stesse.

L'immagine apre la strada alla Natura e l'immaginazione è la capacità nel soggetto di cogliere il senso di queste immagini. È dunque a partire da esse, ancora una volta da *questo* mondo, che si può scorgere una dimensione originaria, che non è posta, ma presentita. Le immagini che il poeta arriva a cogliere hanno uno statuto particolare, proprio perché – dice l'autore – sono il prodotto della Natura naturante, e non naturata. È dunque

53 E. Franzini, *Natura e Poesia – Su un inventario degli a priori di Mikel Dufrenne*, in *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, diretto da D. Formaggio, CLESP editrice, Padova, 1982, p. 71

54 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 136

attraverso la nozione di immagine che l'autore ci indica i due volti della Natura, uno immediatamente visibile e rappresentabile, e l'altro che si «rivela attraverso le cose».⁵⁵ Se l'immaginazione nella *Phénoménologie* svolgeva un ruolo di intermediazione tra lo strato della presenza e il sentimento, allo stesso modo l'autore conferisce all'immagine un ruolo analogo nelle opere successive: essa diventa il *trait d'union* tra il mondo e la Natura, tra l'uomo e la Natura.

Emerge dunque in modo chiaro l'obiettivo dell'autore, il quale vuole legare ne *Le poétique* la poesia e le sue immagini all'energia naturante che è divenire. Dufrenne attua dunque questo intreccio recuperando il significato etimologico di *poiesis*, conferendo all'immagine una forza poetica che la rende immagine creatrice di un senso, benché essa possieda questa capacità solamente in modo derivato, in virtù della potenza creatrice e poetica stessa della Natura. Il filosofo parla infatti della Natura come “madre di immagini”, fondo dal quale emergono immagini archetipe e mitiche che informano il fare poetico. Il senso che l'immagine produce non può essere altro che un senso che parla della Natura stessa, che mette il fruitore e il poeta in cammino verso una dimensione metafisica.

Non è un caso che proprio ne *Le poétique*, in cui riemerge con forza la funzione immaginativa, il filosofo scelga di confrontarsi con Gaston Bachelard. Dufrenne mantiene un atteggiamento ambiguo nei confronti delle teorie dell'autore, poiché da una parte rifiuta l'idea di un'immagine poetica che scaturisca esclusivamente dal soggetto, dall'altra trova nel pensiero bachelardiano l'idea di un'immaginazione scevra dai pericoli dell'irreale. L'autore della *Poétique de la rêverie* pone infatti al centro del componimento poetico l'immaginazione creatrice del soggetto⁵⁶, affermando come la poesia sia opera principalmente dell'uomo. Il reale è infatti concepito da Bachelard come ciò che risveglia nel poeta l'irreale, sino al punto in cui soggetto e oggetto si perdono nella *rêverie*, che pur essendo una dimensione al di sopra del reale, rimane ancorata all'uomo. Contro quella che

⁵⁵ *Ivi*, p. 122

⁵⁶ Come afferma chiaramente Bachelard all'inizio della sua opera: «Infatti la presa di coscienza, che la Fenomenologia moderna attribuisce a tutti i fenomeni psichici, sembra dare un valore soggettivo durevole a immagini che spesso hanno solo una oggettività incerta, un'oggettività effimera. Costringendoci a un ritorno sistematico su noi stessi, a uno sforzo di chiarezza nel prendere coscienza di un'immagine offerta da un poeta, il metodo fenomenologico ci porta a cercare di comunicare con la coscienza creatrice del poeta stesso.» G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1972, p. 7. La genesi dell'immagine sembra dunque separare in modo definitivo i due autori, se per Dufrenne l'immagine è sempre offerta al poeta, al contrario Bachelard mantiene un rigido soggettivismo: «L'immagine simbolica non ha un valore sostanziale indipendente né, come in Dufrenne, può venire ricondotta al “fondo” naturante della Natura poiché ha riferimento solo con il cogito nel suo rapporto immaginativo con la realtà circostante, rapporto che si radica nell'originarietà stessa dell'uomo, nella solitudine prima dell'infanzia.» (E. Franzini, *L'estetica francese del '900*, cit., p. 343)

considera una teoria del poetico viziata dal soggettivismo, Dufrenne oppone invece la figura di un poeta alla mercé delle immagini e dunque della Natura stessa nella sua potenza *poietica*: l'ispirazione è concepita come un fatto tutt'altro che soggettivo; al contrario diventa una condizione passiva, poiché, come abbiamo detto, è la Natura stessa a fornire le immagini che il poeta utilizza. Il compositore diventa una sorta di tramite prescelto, quell'uomo che sensibile al richiamo dell'originale vi presta orecchio.

D'altra parte Dufrenne è affascinato dall'idea di un'immaginazione “realizzante”, così come la intende Bachelard. L'autore recupera allora a partire da *Le poétique* la differenza tra sogno (*rêve*) e fantasticherie (*rêverie*), in vista di una concezione di immaginazione più «docile e discreta». Infatti con la *rêverie* si apre questa dimensione immaginante che rimane comunque controllata, trovando la propria radice nei versi creati dallo scrittore. Si comprende dunque l'importanza di Bachelard per Dufrenne, che diventa dopo il '60 un riferimento costante nei suoi testi. Anche nella sua ultima opera del 1987, *L'occhio e l'orecchio*, il filosofo riprende infatti la distinzione di stampo bachelardiano tra un'immaginazione aderente alla percezione e un altro tipo di immaginazione che porta all'errore e al deviante, al fine di maturare una concezione “sobria” - come egli stesso la definisce – dell'immaginazione e dell'immaginario⁵⁷.

Giunti a questo punto è interessante confrontare la posizione dell'ultimo Dufrenne con la riflessione che compie Merleau-Ponty sul senso della pittura nella pagine de *L'occhio e lo spirito*. C'è da precisare una differenza di fondo negli ambiti di ricerca dei due filosofi: Dufrenne infatti circoscrive inizialmente la sua riflessione al poetico, mentre alla fine del proprio percorso parlerà più generalmente dell'arte, come potenza in grado di mettere il fruitore in contatto con un terreno primordiale; invece Merleau-Ponty si riferisce esclusivamente alla pittura⁵⁸. Nonostante ciò, i due filosofi hanno due posizioni del tutto

57 Cfr. M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, Mimesis, Milano, 2004 (1987), pp. 133-134 e pp. 196-197

58 Il fatto che Merleau-Ponty scelga di parlare solamente della pittura, o meglio solo dell'occhio come organo della sensibilità, porta Dufrenne, nel breve testo intitolato appunto *L'occhio e lo spirito*, a chiedersi: «l'occhio, sì, ma perché non l'orecchio, o la mano?» (M. Dufrenne, *L'occhio e lo spirito*, conferenza tenuta a un convegno organizzato su Merleau-Ponty dall'Università di New York a Stony Brook nel 1977, ora in *Esthétique et philosophie*, III, cit., p. 101; tr. it. a. c. di C. Cappelletto, in *L'esperienza estetica- percorso antologico critico*, a. c. di M. Accornero e M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano, 2008) Qui troviamo dunque già traccia dei motivi che saranno dominanti nella sua ultima opera *L'occhio e l'orecchio*, che si pone idealmente come un'ampliamento possibile della teoria merleau-pontyana della visione e dove troverà spazio un'ampia analisi dei diversi registri sensoriali e delle sinestesia, che nell'ultimo Dufrenne saranno concepite come il vero e proprio «destino di ogni percezione». (*Ivi*, p. 88)

simili riguardo alla dinamica della creazione artistica e del rapporto sensibile con il mondo dal quale essa scaturisce. L'artista è dunque colui che fissa questo rapporto in immagini, in modo che possa essere fruito da altri, come scrive Merleau-Ponty: «Questo equivalente interno, questa formula carnale della loro presenza che le cose suscitano in me, perché non potrebbe suscitare a loro volta un tracciato visibile, in cui ogni altro sguardo ritroverebbe i motivi che sostengono la sua ispezione del mondo?»⁵⁹ Usando un linguaggio differente, si può dire che Dufrenne riprenda anch'egli questo stesso pensiero. L'artista infatti è colui che attraverso il proprio lavoro rende visibile la propria esperienza di mondo, facendo in modo che un'opera singolare sia in grado di essere compresa universalmente, in virtù della propria origine radicata in un orizzonte pre-sensibile. Tuttavia, come abbiamo visto, il filosofo concepisce il momento creativo più come un atto passivo, che viene subito dall'artista. Merleau-Ponty afferma invece che la produzione artistica sia un modo attraverso il quale il pittore interroga la realtà, alla ricerca dei possibili risvolti.

Il confronto si fa allora un po' più complesso riguardo al rapporto tra il visibile e l'invisibile. Ne *L'occhio e lo spirito* l'autore non sembra infatti prendere una posizione definitiva. Ciò che si manifesta nell'opera pittorica sembra infatti rimandare ad un'altra dimensione del visibile, un «visibile alla seconda potenza». In effetti Merleau-Ponty afferma con chiarezza che la pittura «non evoca nulla», ma «dona esistenza al visibile a ciò che la visione profana crede invisibile». Nelle ultime pagine del testo, l'autore torna però a parlare dell'Essere come dimensione che emerge dal dipinto, rievocando i luoghi di una filosofia dell'invisibile: «In questo circuito non esiste rottura, è impossibile dire dove finisce la natura e incomincia l'uomo o l'espressione. È dunque l'Essere muto che viene, egli stesso, a manifestare il proprio significato.»⁶⁰ Come scrive Franzini ne *I simboli e l'invisibile*, Merleau-Ponty «che nei suoi scritti appare come l'alfiere di una posizione iconofila [...] ha guardato con altrettanta forza teorica all'autonomia dell'immagine pittorica in quanto “visibile”, il cui valore simbolico segna una differenza non in relazione all'invisibile, ma all'interno di altri modi di manifestazione del visibile.»⁶¹

Possiamo allora dire che la pittura è sempre volta, per Merleau-Ponty ad interrogare un senso nel visibile: la reversibilità di cui parla nell'analisi dell'oggetto pittorico, si gioca sempre in un campo di immanenza per cui lo sguardo del pittore è in grado di «farci vedere

59 M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 20

60 *Ivi*, pp. 59-60

61 E. Franzini, *I simboli e l'invisibile, figure e forme del pensiero simbolico*, il Saggiatore, Milano, 2008, pp. 10-111

il visibile». Dufrenne, pur parlando anch'egli di un certo risvolto del visibile, fa riferimento in modo più diretto ad una dimensione invisibile: l'immagine «è quest'organo che la natura produce perché l'invisibile diventi visibile, lontano dalla prassi e lontano dal concetto.»⁶²L'immagine infatti in Dufrenne apre realmente le porte all'invisibile: è icona nel senso plotiniano del termine, ossia medium attraverso il quale si compie l'ascesa verso l'Uno. Quest'Uno è per l'autore la Natura naturans che soggiace alla natura naturata. Ciò che allora il pittore vuole è rendere visibile, come afferma anche Merleau-Ponty, ciò che non è visto, ma per Dufrenne questo “non visto” è chiaramente «il pre-reale, secondo cui l'essere sorge all'apparire prima di essere umanizzato».⁶³

L'autore riporta dunque il nucleo di quest'indagine intorno al senso che emerge dalla pittura sul problema dell'originario. Allora per comprendere lo statuto dell'immagine, di un'immagine che ci porta verso l'originario, si deve recuperare la nozione di cifra di Jaspers: la cifra è infatti una realtà che si richiama ad un significato che la oltrepassa. La differenza tra il simbolo e la cifra è radicale: il simbolo rinvia ad un altro oggetto del mondo, come lo sono le metafore, i segni, i ritratti, anche se il simbolo agisce in senso ampio; la cifra è tale, e in un certo senso supera la portata del simbolo, proprio perché pur rinviano, non ha modelli accessibili a cui fare riferimento.⁶⁴ La cifra racchiude il debordante. L'essere cifra del mondo, delle cose, degli oggetti estetici è allora aprire questa strada verso l'essere, verso la trascendenza assoluta:

«Ora, tutte le cose, paesaggi, periodi storici sembrano esprimere un essere, annunciando un grado di perfezione, una nobiltà che non sono il linguaggio di una libertà e sulla via della comunicazione; la loro impressione è muta e al di là di tutti i dialoghi: noi tocchiamo le cifre. Ora, di questa espressione muta, non c'è più alcuna interpretazione possibile. È l'espressione immediata dell'essere. Qui cessa tutta la semiologia, ogni spiegazione: è il regno dell'intuizione, dove il

62 M. Dufrenne, *Poesie et imagination*, in *Jalons*, cit., p. 186

63 M. Dufrenne, *Peintre, toujours*, in *Esthétique et Philosophie*, t.II, Paris, Klincksieck, 1976, p. 203. In un intervento tenuto nel '77, dall'omonimo titolo *L'occhio e lo spirito*, Dufrenne opera un'interpretazione del testo merleau-pontiano alla luce del confronto con *Il visibile e l'invisibile*. Dufrenne fa infatti riferimento ad un'“esplosione dell'originale” (espressione che ritroviamo infatti nell'opera del '64, cfr. *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 276 e ancora «l'appello all'originario si sviluppa ora in molteplici direzioni: l'originario esplose, e la filosofia deve accompagnare questa esplosione [...]» *Ivi*, cit. p. 142. Il filosofo afferma infatti: «Non possiamo escludere dunque la questione dell'origine: non è il corpo che dà accesso all'originario, ma è l'originario che dà accesso al corpo. Tale è allora l'enigma della visione; [...] Bergson l'aveva già detto, ma per Merleau-Ponty la molla della visione non è l'evoluzione creatrice, è l'esplosione dell'originario.» M. Dufrenne, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 86. Questo ci porta a una domanda più radicale sul rapporto tra Dufrenne e Merleau-Ponty, alla quale tuttavia non avremo modo in questo studio di elaborare una risposta. Molte volte Dufrenne assimila al nozione di “essere selvaggio” sviluppata da Merleau-Ponty, alla propria nozione di Natura. Un'analogia ancora da verificare, indagando a fondo i temi dell'essere selvaggio e dalla Natura per comprendere realmente se questi concetti possano essere assimilabili.

64 Cfr. M. Dufrenne, *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence*, cit., p. 290

significato è nel significante, una cosa sola con esso.»⁶⁵

Dufrenne, che aveva definito le cifre come «rappresentazioni metafisiche dove lo sperimento la realtà della trascendenza, ma che non possono essere fissate e convertite in linguaggio oggettivo senza rovinare il loro senso»⁶⁶, sembra richiamarsi implicitamente nella definizione di immagine poetica così come si legge ne *Le poétique*. Così come per Jaspers la cifra, allo stesso modo Dufrenne sostiene che la poesia non possa essere né parafrasata, né tradotta, poiché perderebbe la forza con la quale è in grado di costituire le proprie immagini.

Nel pensiero jaspersiano così come in quello dufrenniano, trascendere assume di fatto il significato di una “ricerca di senso”: un senso che non è in ciò che si dà, quanto in ciò a cui il dato, nel darsi, rinvia: «Jaspers vuole preservare alla parola trascendere “tutto il suo peso e allo stesso tempo il suo fulgore” per assegnarlo alla sua più alta e autentica funzione che non è appunto quella di indicare l'atto con il quale una coscienza si rapporta all'oggetto della sua rappresentazione, ma il movimento con il quale essa oltrepassa tutte le rappresentazioni per sfociare in ciò che non è più rappresentabile.»⁶⁷ La Natura è allora quella realtà non più rappresentabile alla quale le immagini della poesia, e dell'arte in generale, rimandano, ma alla quale non possono mai adeguarsi.

Gli esisti de *Le poétique* sono molto chiari: ne emerge una nozione di immaginazione come una facoltà non più pericolosa, dalla quale stare in guardia, bensì un vero e proprio strumento in grado di potenziare il reale e svelarne le connessioni possibili: «L'immaginazione non è altro che il potere di portare a compimento il linguaggio; essa non crea un immaginario, essa realizza l'opera vivificandone la percezione che essa chiama.»⁶⁸

Se nell'opera del 1963 l'autore diffida ancora dell'uso del termine “immaginario” (*imaginaire*), la prospettiva cambia in modo radicale nel saggio *L'imaginaire*, pubblicato nel 1976 in *Esthétique et philosophie*⁶⁹. A distanza di non molti anni, l'autore ha legittimato

65 *Ivi*, p. 291

66 *Ivi*, p. 65

67 *Ivi*, pp. 35-36

68 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 82

69 Dobbiamo sottolineare come già nel breve articolo dedicato a Bayer, *La “sensibilité génératrice”*, del 1960 emergesse già una visione positiva e produttiva dell'immaginario, così come si andrà a sviluppare nelle opere successive. In questo testo infatti, sulla scia di quello che appunto era la filosofia bayeriana, Dufrenne associa con decisione il lavoro della sensibilità a quello dell'immaginazione: «Ma ciò che è all'opera in questa percezione, ciò che affila la sensibilità, è l'immaginazione. Non appunto l'immaginazione collerica e delirante che la percezione reprime sempre, ma l'immaginazione ordinante ed esaltante. “Uno dei caratteri principali della sensibilità generalizzatrice, è di essere una sensibilità

l'immaginario, termine che viene messo in stretta relazione proprio con l'immagine poetica: «L'immagine che è piena di immaginario non esiste veramente che allo stato nascente, nel movimento per il quale essa trasgredisce imprevedibilmente i vincoli lessicali e grammaticali.»⁷⁰

Dufrenne dunque, nel suo *L'imaginaire*, prende finalmente il coraggio di affrontare questo concetto non solamente opponendosi alla visione sartriana di immaginazione, ma rifondando un immaginario positivo legato all'idea di Natura. L'immaginario diventa il tramite per accedere ad un'altra dimensione del reale a partire da esso, slegando l'uomo dal suo rapporto rappresentativo con il mondo: l'uomo – dice l'autore – è abituato a tenere il mondo a distanza di rappresentazione, riducendo così il fondo a una tela del fondo per la sua esibizione⁷¹. La forza dell'immaginario risiede nel fatto che non racconta il mondo così come è, ma come possibile; ci fa comprendere che il «mondo non è solamente l'indefinito dell'universo, la regressione di tutti gli orizzonti, ma questo *foyer* di possibili ai quali una parola così come un concetto possono dare vita»⁷². Trascendere il reale attraverso l'immaginario significa quindi per il soggetto immaginante percorrere la via del possibile, andare verso un originale che appare nella puntualità dell'apparire.

Dufrenne non cerca allora l'originale in sé, si muove *verso* esso. Questa affermazione è centrale per comprendere fino in fondo l'esito di questa teoria: la Natura, come dimensione dell'originale, non può essere appresa così come si apprende un oggetto, il filosofo non arriva a costituire una metafisica sostanzialistica. Ciò che impedisce all'autore di approdare a un tale pensiero è il continuo ricorso all'esperienza: in altre parole, «riabilitare l'idea di un originario, non significa per forza rompere con l'immanenza. Al contrario, noi vogliamo dimostrare che l'originario è sempre là, sempre dato, nascosto ma presente.»⁷³ Dufrenne afferma chiaramente l'impossibilità di concepire l'origine come una dimensione da afferrare, ma non per questo deve essere vanificato il percorso sin qui compiuto. Al

immaginativa”, dice Bayer [...]» (M. Dufrenne, *La “sensibilité génératrice”*, in *Esthétique et Philosophie*, t.I, cit., p. 65) Anche l'immaginario è riconsiderato alla luce di una possibile funzione positiva dell'immaginazione: «essa [l'immaginazione] non aggiunge dell'immaginario al reale, ma fa crescere il reale fino all'immaginario, un immaginario che è ancora reale e che finisce per unificarlo invece di disperderlo» *Ivi*, p. 67

70 M. Dufrenne, *L'imaginaire*, in *Esthétique et Philosophie*, II tome, Éditions Klincksieck, Paris, 1976, p. 130. Il breve saggio in questione *L'imaginaire* risale probabilmente all'inizio degli anni '70, poiché presenta moltissime analogie con *Per una filosofia non teologica*, che appare nella riedizione del 1973 de *Le poétique*.

71 Cfr. M. Dufrenne, *Vers l'originnaire...*, p. 91

72 M. Dufrenne, *Le poétique*, cit., p. 74

73 M. Dufrenne, *Vers l'originnaire...*, p. 87

contrario è il percorso che il soggetto compie che deve essere indagato. Ancora una volta troviamo al centro della teoria dell'autore una nozione forte di soggetto, punto di vista imprescindibile sia per cogliere il mondo, sia per concepire una realtà che nell'immanenza si spinge oltre i confini di questa stessa immanenza: «bisognerà distinguere l'idea dell'origine e l'esperienza dell'originario, e distinguere ciò che è proprio di questa esperienza: essa non consegna l'originario come un oggetto, essa ne suscita il sentimento o il presentimento»⁷⁴

È allora a partire sempre da un'esperienza soggettiva ed estetico-sensibile del mondo che l'autore indaga questo movimento e le possibili definizioni di questo orizzonte. L'originale viene dunque identificato con lo stesso immaginario, ossia «ciò che è presentito nell'ombra del sentito»⁷⁵, perdendo definitivamente ogni carattere insidioso di irrealtà. L'immaginario è allora un prolungamento del reale, che da esso deriva direttamente. Un immaginario che continua ad essere tale grazie al ruolo del soggetto, che ha bisogno del soggetto per realizzarsi, per venire alla luce, così come avviene esplicitamente nella creazione artistica. Allora l'esperire del soggetto in termini di senso è ricompreso un'ultima volta sotto i due termini di immaginario e immaginazione. Il risvolto del mondo, la sua “fodera”, è il terreno dell'immaginario, senza che esso sia evasione o perdizione, ma essendone appunto il risvolto, conserva di esso il radicamento nel reale:

«Così è del possibile di cui è gravido il reale, quando il possibile non significhi la contingenza dell'evento come il “può darsi che”, ma quando si annuncia come *possibile di* – di chi può dire “io posso”, o di chi senza dire nulla, diviene ciò che non è e che, tuttavia, è in qualche modo se promette di esserlo, come il germe promette di essere frutto, costituendo ciò che Bloch chiama “possibilità reale”. Così, inoltre, è dell'impercepito che non appare, ma che è un possibile dell'apparire e che annuncia mediante ciò la pienezza del reale. Tale è l'invisibile di cui è gravido il visibile, che non è solamente il non visto che si lascia dedurre dal visto quando il giudizio è all'opera nella percezione, ma è il non visibile che aderisce al visibile e gli conferisce con ciò una nuova dimensione.»⁷⁶

L'immaginario, che nell'ultima opera prende le sembianze del virtuale⁷⁷, non è concepito come una semplice fuga dal reale; non è fuga proprio perché parte da esso, è uno slancio. Ma questo slancio, verso una dimensione possibile che nasce in seno al visibile, è

74 M. Dufrenne, *Vers l'originnaire...*, in *Esthétique et Philosophie*, II tome, Éditions Klincksieck, Paris, 1976, p. 86

75 M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, cit., p. 198

76 *Ivi*, p. 199

77 Dufrenne rinuncia nella sua ultima opera a chiamare ancora l'immaginario per nome. L'ultimo passaggio è allora quello al virtuale con il quale l'immaginario nelle ultimissime pagine viene identificato: «il virtuale [...] lo abbiamo identificato in maniera sommaria con quell'immaginario immanente che impregna il percepito». *Ivi*, 194

mossa dal *desiderio* dell'uomo di un possibile nuovo. Dufrenne rifonda il concetto di immaginario proprio perché non lo concepisce come mero invisibile, ma come rovescio traboccante del visibile, ne è la profondità⁷⁸. Si instaura allora un rapporto, un gioco forse, tra percezione, immaginazione e desiderio in grado di sovvertire l'ordine delle cose. Come dice Dufrenne: «il marchio dell'immaginario è la trasgressione. La molla non può che essere allora l'energia anarchica del desiderio.»⁷⁹L'immaginario si costituisce infatti come risvolto del reale non solamente per definizione, esso incarna la sovversione della realtà e del suo principio. Ecco perché l'autore riesce a legare il tema del desiderio e quello dell'immaginario senza fratture e senza forzature. Dufrenne riconduce dunque il desiderio a quella forza del divenire che è in grado di cambiare il reale. Si sentono in queste pagine de *L'imaginaire*, tutta la forza e la trasgressione del maggio francese. Scrive l'autore: «L'immaginazione al potere! Gridano i muri del Maggio '68.»⁸⁰

Il soggetto di questo desiderio è dunque l'uomo in carne e ossa, radicato nella storia, che fa esperienza del mondo. L'immaginario non allontana allora il soggetto dal mondo, ma glielo rende più prossimo. In contrasto con tutte le “filosofie dell'assenza”, così come le definisce l'autore⁸¹, propone un modello del reale che si definisce non sotto il segno della “dif-ferenza” ma che si espande in un'immaginario che è «pienezza del sensibile».⁸²È allora attraverso l'immaginazione che l'uomo scorge l'originario, ma è solamente in virtù di questo desiderio del possibile che è spinto verso esso: «Immaginare è essere ispirati allo stesso tempo dal mondo e dal desiderio.»⁸³

Il desiderio emerge in modo frammentario in diversi testi di Dufrenne a partire dagli anni '70, non senza ispirarsi in modo diretto alle pagine deleuziane. Il desiderio infatti nelle pagine dell'*anti-Edipo*, non è immediatamente riferito ad una mancanza, ma ad un'istanza produttiva del reale: «Se il desiderio produce, produce del reale. Se il desiderio è produttore, non può esserlo che in realtà, e di realtà. Il desiderio è l'insieme di *sintesi passive* che macchinano gli oggetti parziali, i flussi e i corpi, e che funzionano come realtà di produzione.»⁸⁴ Come scrive anche Marcelle Brisson⁸⁵ nel suo testo *De la perception*

78 Traduciamo in questo caso il francese “*épaisseur*”, più letteralmente “spessore”. Cfr. M. Dufrenne, *L'imaginaire*, in *Esthétique et Philosophie*, cit., p. 126

79 *Ivi*, p. 123.

80 *Ivi*, p. 99

81 Cfr. M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, cit., p. 9

82 M. Dufrenne, *L'imaginaire*, cit., p. 126

83 *Ivi*, p. 127

84 G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti-Edipo, Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino, 1975 (1972), p. 29

85 Non è un caso che sia proprio Marcelle Brisson, seconda moglie di Dufrenne, a dare testimonianza di

sauvage à l'utopie: «Certo Dufrenne non ricorre all'immaginario delle macchine desideranti per evocare la potenza del fondo, e rimane preoccupato di riconoscere all'uomo come individuo l'indipendenza e la dignità che rivendica; ma senza che mai il cordone ombelicale che lega l'uomo alla natura sia rotto.»⁸⁶

Nelle pagine di *Per una filosofia non teologica* si comprende infatti come il desiderio dell'uomo sia essenzialmente desiderio di essere radicato nel cuore di quella Natura. Desiderio “del rapporto con l'impossibile” come dice l'autore. Quest'istanza viene dunque ricompresa nel quadro della teoria dufrenniana, come desiderio della pienezza originale, una realtà in cui l'individuo possa essere oltre o prima dei propri limiti: prima della separatezza dall'oggetto, prima del definirsi esso stesso come individuo, in quell'estasi utopica della presenza che Merleau-Ponty definiva come un passato che non è mai stato presente.⁸⁷

Si possono, giunti al termine di questo percorso, rileggere con occhi nuovi le affermazioni che già nel 1963 scriveva l'autore ne *Le poétique*. L'autore affermava infatti che le immagini della poesia provenissero dalla Natura e che il poeta non fosse più al centro della propria opera, ma lo fossero il suo mondo fatto di immagini provenienti direttamente dalla Natura, tanto da affermare che sia la “Natura ad immaginare in noi”; l'orizzonte che si delineava in quest'opera già faceva presentire una sorta di volontà di affermazione e di realizzazione della Natura, che tuttavia non aveva ancora trovato una formulazione compiuta. È allora negli anni successivi, dopo che Dufrenne inizia a trattare il tema del desiderio, che anche questa volontà della Natura trova una propria sistematizzazione. La Natura manifesta il medesimo desiderio che è nell'uomo e del quale è principio. Dire che la Natura è energia e affermare che essa è desiderio: il motore che trasforma la Natura *naturans* in natura *naturata* è il potere realizzante del desiderio: «Se la Natura è la profondità e la potenza dell'essere, può esserlo anche del desiderio – e del desiderio come *poiesis*: essa desidera compiersi duplicandosi nell'apparire, producendo la vita e l'uomo vivente per divenire figura nel proprio sguardo, e anche nel proprio pensiero. Questo desiderio della natura è il motore di un divenire, della storia e di un processo

questo accordo tra i due autori. Vi era infatti tra Dufrenne e Deleuze un rapporto anche personale; ne abbiamo testimonianza scritta nell'unica lettera pervenutaci, pubblicata sulla *Revue d'esthétique* dedicata alla scomparsa di Dufrenne. Lettera, che dati i toni amichevoli (in modo particolare si deve notare come Deleuze si rivolga con il “tu” e non con il “voi”, atteggiamento che per i canoni francesi indica davvero una forte familiarità), fa supporre che tra i due filosofi ci fosse uno scambio frequente e fraterno.

86 M. Brisson, *De la perception sauvage à l'utopie*, op.cit., in *Vers une esthétique sans entraves*, cit., p. 36

87 Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 322

veramente primari.»⁸⁸

Il terreno della Natura in sé rimane impensabile, è un'idea limite che può essere vissuta solo nell'immaginario, in quella volontà insita nell'uomo, nel desiderio di volgersi a quell'originale. È allora una nuova concezione di immaginario che deve essere fondata, per poter comprendere secondo le leggi dell'immaginazione piuttosto che del pensiero e del concetto, della forma piuttosto che del rappresentato, del *conatus* dell'uomo nel volgersi all'originale piuttosto che nel cogliere l'origine:

«Così che si tratti dell'essere dell'opera, della praxis dell'artista o dell'immaginario che è l'aura del percepito, ovunque intuiamo la *poiesis* della Natura. Le attribuiamo, forse così largo spazio perché la pensiamo in modo troppo debole o confuso? Come pensarla, però, altrimenti? E come, d'altra parte, rifiutandosi di pensare questa instancabile presenza del fondo da cui nasciamo, e che l'esperienza dell'arte continua a testimoniare?»⁸⁹

88 M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, cit., p. 53

89 M. Dufrenne, *Trattato di estetica*, II vol., cit., p. 48

Verso un'estetica senza freni – linee per una conclusione

L'obiettivo di queste pagine è stato mettere in luce tutta la complessità delle sfaccettature che si nascondono dietro la nozione di esperienza estetica che Mikel Dufrenne ha messo in gioco. A partire dunque dagli albori del suo pensiero, abbiamo tracciato le riflessioni più acerbe intorno alla percezione dell'opera e al suo riconoscimento da parte di un soggetto. Già a partire dalla *Phénoménologie* si può comunque intuire come la filosofia di questo autore sia un pensiero rivolto all'esterno, che non si chiude e non si riduce mai ad un pensiero solipsistico. L'opera d'arte, così come il mondo, è pensata nel suo essere viva, come un quasi-soggetto e esperita vitalmente da un soggetto altrettanto vivo.

Che cosa rimane dunque dell'esperienza estetica? L'esperienza estetica è il trampolino di lancio verso un'idea ben più complessa, ossia l'idea che il mondo si possa trattare guardandolo con gli occhi con cui si guarda un'opera d'arte. Dufrenne ha iniziato con una riflessione sull'arte il proprio percorso e non è un caso che all'arte ritorni sul finire della sua carriera filosofica. L'arte infatti, proprio per questa sua capacità di trascinare l'uomo fuori dai confini del rappresentato, rappresenta quella forza in grado di farci immaginare una realtà diversa e possibile; è in grado di soddisfare nell'uomo quell'intimo desiderio del possibile, che gli è negato nella pura immanenza. Come scriverà alla fine di *Per una filosofia non teologica*, l'arte è in grado di farci guarire e di rivelare una dimensione di senso, un originale verso il quale l'uomo è chiamato a volgersi⁹⁰.

La forza allora del pensiero dufrenniano è quella di conciliare due volti della realtà: visibile e invisibile. Concependo quest'ultimo non come istanza negativa, ma come forza latente che muove il visibile. L'immaginario può essere l'elemento per ritrovare il possibile all'interno del reale e il cruccio di tutta la sua produzione è stato proprio la difficoltà di sistematizzare e dare un nome a questa dimensione di senso che si apre nella percezione del mondo. L'immaginario, che pericolosamente si avvicina alla sregolatezza e alla perdita

90 Cfr. M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, cit., p. 63

di senso, può essere allora la via per ritrovare una nuova strada possibile da indagare. Mikel Dufrenne si muove sul filo di questo immaginario, rimanendo in equilibrio tra una filosofia della percezione che lo ancora a terra, all'immanenza dell'uomo e del mondo, e la Natura come potenza che può essere solo immaginata. Un percorso che, come insegna Husserl, si compie sempre e di nuovo, nell'esperienza. La filosofia di Dufrenne è comunque, in questo senso, una filosofia della misura, che si oppone alla sregolatezza, allo smarrimento, a quella decostruzione che fa perdere ogni punto di riferimento. L'esperienza estetica del mondo che Dufrenne propone implica un'interrogazione continua volta a scongiurare esiti fantasmagorici: «come divenire folli senza sprofondare nella follia, come abbandonarsi al non potere (*impouvoir*) senza cadere nell'impotenza (*impuissance*), come ritornare alla Natura senza abbandonarsi alla barbarie? Forse è questo ritorno all'immaginario che bisognerà meditare, se non permettere, piuttosto che meditare sull'essere.»⁹¹

La concezione di Natura, realtà prima e fondante, rappresenta il tentativo di spingere la riflessione ai propri confini. Quest'idea che Dufrenne ha cercato di attuare, cogliere il trascendente nell'immanente, si rivela in ultima analisi un'impresa vana. L'autore cerca infatti di delineare un percorso esperienziale che si risolva in qualcosa che vada al di là dell'esperienza stessa, ma ciò che ottiene alla fine è solamente un mero “presentimento” della Natura. Che cosa significa infatti “presentire”? Un'anticipazione del sentire? Che cosa coglie il soggetto? Forse questo presentimento è da intendere semplicemente come un “avvertire” che l'immagine comunica già nel suo essere presente, rimanendo però emblema di una qualità indicibile del reale. Non solo dunque non è possibile cogliere in modo percettivo l'originale, ma non è possibile compiere nemmeno un percorso a ritroso della soggettività fino a spogiarla della sua intenzionalità, giungendo ad un’“intenzionalità incosciente”. L'analisi della nozione di a priori e la stessa idea di Natura non portano, bisogna dirlo, ad esiti convincenti, andando a complicare il quadro entro il quale si era sviluppato il discorso intorno all'esperienza estetica. Esperienza estetica alla quale l'autore infine fa ritorno, poiché di fatto la teoria della Natura culmina in una nuova fenomenologia dell'esperienza estetica: il poetico.

91 M. Dufrenne, *L'imaginaire*, cit., p. 132

Mi sembra significativo citare in conclusione un passo di un breve ma incisivo intervento di Dino Formaggio che compare nel secondo volume del *Trattato di estetica*, opera curata proprio insieme a Dufrenne. Formaggio parla di un'Estetica da rifare, in cui scardinare i vecchi sistemi ormai obsoleti, di fronte ad un'arte radicalmente nuova; un'arte che non è morta, ma che sicuramente ha messo in crisi l'Estetica, obbligandola a tornare a riflettere profondamente sulla propria scientificità e sull'oggetto del proprio sapere. Un percorso, certo, non semplice, ma necessario perché vi possa essere ancora un'Estetica possibile: «Nulla di esaustivo e nulla di definitivo, dunque, come sempre succede nell'avanzare della riflessione, ma indubbiamente la consapevolezza rinnovata di quanto di parziale e di dogmatico nel passato l'aveva mortificata e di quanto, nella vastità dei campi che ormai le si distendono davanti, debba ancora fare per proporsi come una integrata e quanto più possibile adeguata descrizione rigorosa (cioè non mitologica o metafisica e non parzializzante o paralizzante) della vivente esperienza in cui si generano e si attuano l'arte e le opere d'arte.»⁹² Una direzione nella quale sicuramente Dufrenne si iscrive: un percorso di ricerca che è allo stesso tempo rigoroso come vuole Formaggio, ma anche labile e polimorfo, se vuole rimanere aderente al proprio oggetto d'indagine. Come dice Dufrenne allora: «Poco importa che una tale estetica divenga quella “estetica della dispersione” della quale Gilbert Lascault non esista a valersi! È bene che l'estetica non sia ineguale al suo oggetto, e che manifesti quella stessa libertà che costituisce tutto il valore dell'arte.»⁹³

“Mikel visionario”, come l'hanno descritto in molti amici e colleghi. Senza dubbio il pensiero di Dufrenne è figlio del '68. La protesta francese è iniziata con il movimento del 22 mars proprio a Nanterre, dall'Università il cui dipartimento di filosofia era nato solamente pochi anni prima per opera di Mikel Dufrenne. Un'atmosfera che trasuda in diversa misura all'interno di molti dei suoi testi e alla quale l'autore si ispira per affermare la forza utopica dell'arte. “Sous le pavé, la plage”. Anche se sembra esserci molta poca poesia in questi slogan, è in parte anche da questo orizzonte *poietico* di lotta e rivoluzione che nasce il pensiero dufrenniano. C'è un risvolto nascosto, possibile del mondo.

Ecco che allora nel titolo della raccolta di saggi in omaggio al filosofo, *Vers une esthétique sans entrave*, riecheggia uno dei motti del Sessantotto francese “Jouissez sans entraves”. Motto che nasce in una formula un po' più articolata anch'esso a Nanterre, come

92 D. Formaggio, *L'estetica e i suoi problemi nel XX secolo*, in *Trattato di estetica*, I volume, cit., p. 329

93 M. Dufrenne, *Trattato di estetica*, cit., p. 411

fregio sulle magliette di un piccolo pugno di giovani in protesta, *Les Enragés*: “Vivre sans temps mort, jouir sans entraves”. È questa allora la nuova estetica di cui Mikel Dufrenne si fa portavoce, un'estetica senza freni, senza restrizioni, che non si ferma alle categorie, ma le reinterpreta alla luce di un ritrovato rapporto con il mondo. Rapporto al centro del quale si trova sempre un soggetto che è prima di tutto uomo, radicato nel mondo e nella storia. Quell'uomo che una certa filosofia aveva dimenticato, e che l'autore, forte in questo delle proprie radici fenomenologiche, in testi come *Pour l'homme*, vuole riportare alla luce. Si può dire allora che Dufrenne, dopo gli avvenimenti del maggio francese, arrivi a concepire una versione ancora più umana del *Leib* incarnato: l'uomo vivente, l'uomo sociale o l'artista che deve fare della propria arte uno strumento per cambiare il mondo.

Ma è importante anche la prima parte del motto, la *jouissance*. Questo concetto, che traduce propriamente il “godimento”, indica nel pensiero dell'autore una gioia radicata nel senso, nel corpo. Non una gioia eterea, ma una gioia incarnata che corrobora ancora il rapporto tra l'uomo in carne e ossa e il mondo:

«la sua *jouissance* non è il piacere discreto e solenne che raccomanda la buona educazione, essa lo conduce nel vento del desiderio che soffia nelle profondità – dell'io, ma anche della Natura che lo ispira. [...] Come nell'orgasmo, la *jouissance* è co-nascenza nonostante essa svanisca nella presenza.»⁹⁴

La *jouissance* viene legata a doppio filo al *désir* in alcune tra le pagine più dense di Dufrenne: «Accade che il desiderio, per un momento, si realizzi. Non solamente nell'immaginario, nell'estasi mistica indotta dal pensiero religioso, ma nella realtà del godimento [...]. Godimento dell'orgasmo, della festa, della sommossa»⁹⁵. Ossia godimento estetico, fisico, sociale e politico. Queste dimensioni, che possono sembrare sconnesse e senza nessuna parentela, Dufrenne le accorpa sotto il nome di desiderio. Lo stesso desiderio in grado di dare sapore e spessore alla vita, che anima l'uomo in modo essenziale. È allora nella festa che si ritrova il ritorno all'originario, in cui l'individuo deve perdersi per ritrovarsi.

“Sans entraves” rappresenta anche lo spirito con il quale il filosofo ha condotto la sua ricerca, di un'estetica che non rimane “allacciata” se non a pochi concetti che rimarranno dei punti di riferimento di tutta la sua riflessione. Un pensiero che dimostra sempre di

94 M. Dufrenne, *Vers l'originnaire...*, cit., p. 97

95 M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, cit., p. 54

essere in continuo fermento, dove le contaminazioni sono, come abbiamo potuto vedere, molteplici. Un'estetica che non teme confronti e scontri, che viene negli anni rivista e messa in discussione.

Dufrenne incarna allora un momento storico importante del pensiero filosofico, rimanendo una figura in equilibrio tra una filosofia dell'esperienza che radica l'uomo nel mondo, e l'afflato del metafisico, dell'invisibile, dell'immaginario: un mediatore tra le istanze rigorose del metodo fenomenologico e la tendenza di una nuova metafisica che emerge nella Francia di quegli anni. Una tendenza alla quale Dufrenne non ha mai ceduto e che forse l'ha reso più impopolare di altri.

Una generazione ricca, quella di Dufrenne, Sartre e Ricoeur, ma spesso dimenticata, oscurata dall'ombra generata da Deleuze, Derrida, e Lyotard. Il pensiero di questo filosofo costituisce dunque una forte opposizione ai sistemi di quelle “filosofie dell'assenza” che sostituiscono il dire all'esperienza⁹⁶, la retorica alla percezione. Dufrenne è simbolo di una riflessione che si radica nella realtà, al cui centro c'è sempre l'uomo vivo e percipiente, che deve costituire il necessario cominciamento di ogni teoresi. Quello che può sembrare un pensiero piuttosto classico rivela la propria forza sovversiva nell'affermare una dimensione di senso possibile nel reale, a partire dall'esperienza. Ecco dunque che le analisi sul desiderio si muovono in questa direzione, nello scovare una forza che trova nel radicamento dell'uomo nel mondo la propria genesi. Mikel Dufrenne porta avanti una rivoluzione silenziosa, che trova la propria efficacia nell'idea un immaginario come potere dell'uomo di andare verso l'originale senza sganciarsi dall'esperienza, oltre la quale si apre solamente un vuoto spazio retorico.

Vogliamo concludere allora con un'immagine di Henri Cartier-Bresson, che ritrae lo slogan “Jouissez sans entraves” dipinto su un muro, di una strada di Parigi. Nel contrasto tra l'espressione dell'uomo in giacca e cappello e la scritta accanto a un manifesto sgualcito del PNF, si può respirare l'aria dello sconvolgimento appena passato. Una sovversione della quale il pensiero di Dufrenne è testimone e che, al di là degli esiti del maggio '68, può forse ancora oggi infondere quell'energia visionaria che questo filosofo, a suo modo, ha incarnato instancabilmente.

96 Cfr. M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, cit., p. 64



© Henri Cartier-Bresson, 1968, Rue de Vaugirard

Bibliografia

Opere dell'autore

Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence, Paris, Seuil, 1947 (in collaborazione con P. Ricoeur)

La personnalité de base. Un concept sociologique, Paris, P.U.F., 1953

Phénoménologie de l'expérience esthétique, Paris, P.U.F., 2011 (1953); Tr. It: *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, t.I, *L'oggetto estetico*, trad. di L. Magrini, Lericci, Roma 1969

La Notion d'a priori, Paris, P.U.F., 1959

Language et Philosophy, trad. Ingl. Di H.B. Veatch, Indiana University Press, Bloomington, 1963

Le poétique, Paris, P.U.F., 1963 (2° ed., 1973, preceduto da *Pour une philosophie non théologique*); Tr. It: *Il senso del poetico*, trad. di L. Zili, 4Venti, Urbino 1981

Jalons, La Haye, Nijhoff, 1966

Esthétique et Philosophie, t.I, Paris, Klincksieck, 1967 (1980)

Pour l'homme. Essai, Seuil, Paris, 1968

Art e politique, Paris, U.G.E., coll. «10-18», 1974

Esthétique et Philosophie, t.II, Paris, Klincksieck, 1976

Subversion, Perversion, Paris, P.U.F., 1977; Tr.it.: *Sovversione-Perversione*, trad. di M. L. Mazzini, Milano, La Salamandra, 1978

Esthétique et Philosophie, t.III, Paris, Klincksieck, 1981

L'inventaire des a priori, Paris, Bourgois, 1981

Trattato di estetica, Arnoldo Mondadori, Milano, 1981(in collaborazione con D. Formaggio)

L'œil et l'oreille, Montréal, l'Hexagone, 1987 (1991)

Opere

- Alain, *Sistema delle arti, compilato ad uso degli artisti per abbreviare le riflessioni preliminari*, Muggiani, Milano, 1947
- Alain, *Spinoza*, Éditions Gallimard, Paris, 1949
- D. Angelucci, *L'oggetto poetico - Conrad, Ingarden, Hartmann*, Quodlibet, Milano, 2004
- Aristotele, *Etica Eudemia*, Bur, Milano, 2012
- G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, Dedalo, Bari, 1972
- R. Barilli, *Per un'estetica mondana*, Il Mulino, Bologna 1964
- R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, I, Paris, Alcan, 1934
- R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Paris, Collin, 1956
- J. Benoist, *A priori ontologico o a priori della conoscenza*, in *A priori materiali*, Guerini, Milano, 2010
- C. Cappelletto e E. Franzini, *Estetica dell'espressione*, Le Monnier, Firenze, 2005
- M. Carbone, *Il sensibile e l'eccedente, Mondo estetico, arte, pensiero*, Guerini e Associati, Milano, 1996
- W. Conrad, *L'oggetto estetico*, a c. di G. Scaramuzza, Liviana Editrice, Padova, 1972
- E. De Caro, *Note sulla fenomenologia dell'estetico*, EDUCat, Milano, 1996
- L. de Vitry Manbrey, *La pensée cosmologique d'E. Souriau*, Paris, Klincksieck, 1974
- G. Deleuze, *Empirismo e soggettività – Saggio sulla natura umana secondo Hume*, tr. a c. di M. Cavazza, Edizioni Cronopio, Napoli, 2000 (1953)
- G. Deleuze e F. Guattari, *L'anti-Edipo, Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino, 1975 (1972)
- Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, Laterza, Roma 1983
- Scoto Eriugena, *De Divisionae Naturae*, a cura di N. Gorlani, Milano, 2013
- V. Feldman, *L'estetica francese contemporanea*, a c. di D. Formaggio, Alessandro Minuziano editore, Milano, 1945, (1936)

- D. Formaggio, *L'idea di artisticità, dalla morte dell'arte al ricominciamento dell'estetica filosofica*, Milano, Ceschina, 1962
- E. Franzini, *Elogio dell'Illuminismo*, Bruno Mondadori, Milano, 2009
- E. Franzini, *I simboli e l'invisibile, figure e forme del pensiero simbolico*, il Saggiatore, Milano, 2008
- E. Franzini, *L'altra ragione*, Il Castoro, Milano, 2007
- E. Franzini, *L'estetica francese del '900 – Analisi e teorie*, Unicopli, Milano 1984
- M. Heidegger, *Kant e il problema della metafisica*, introduzione a c. di V.Verra, Edizioni Laterza, Bari, 2000 (1929)
- D. Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a c. di G. Preti, Abscondita, Milano, 2006
- D. Hume, *Ricerche sull'intelletto umano e sui principi della morale*, a cura di R. Gilardi, Milano, 1980
- D. Hume, *The Sceptic*, in *Saggi e trattati morali letterari e economici*, a c. di M. Dal Pra e E. Ronchetti, UTET, Torino, 1974
- D. Hume, *Trattato sulla natura umana*, in *Opere filosofiche I*, Laterza, Milano, 2010
- E. Husserl, *Esperienza e Giudizio – Ricerche sulla genealogia della logica redatte e editate da Ludwig Landgrebe*, trad. it. A c. di F. Costa e L. Samonà, Bompiani, Milano, 2013
- E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologia*, a cura di E. Filippini, Einaudi, Torino, 1965
- E. Husserl, *Meditazioni Cartesiane*, Bompiani, Milano, 2002
- E. Husserl, *Ricerche Logiche*, Il saggiatore, Milano, 1968
- E. Husserl, *Storia critica delle idee*, Guerini, Milano, 2011
- R. Ingarden, *Fenomenologia dell'opera letteraria*, (1931), Silva Editore, Milano, 1968
- R. Ingarden, *O Poznawaniu Dzieła Literackiego*, Lwów, 1937 (tr. parz. di J. Makota e S. Moser, *Aesthetic experience and aesthetic object*, in «Philosophy and Phenomenological Research», XXI, marzo 1961.)
- K. Jaspers, *Filosofia*, a c. di M. Galimberti, UTET, Torino, 1978
- H. R. Jauss, *Breve apologia dell'esperienza estetica*, a c. di M. G. Brega, Mimesis, Milano, 2011 (1972)

- H. R. Jauss, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria, I teoria e storia dell'esperienza estetica*, a c. di A. Vàrvaro, Il Mulino, Bologna, 1987 (1982)
- I. Kant, *Critica del giudizio*, UTET, Torino, 2013
- I. Kant, *Critica della ragion pura*, Laterza, Milano, 2005
- G. Lascault (a c. di) *Vers une esthétique sans entrave, Mélanges offerts à Mikel Dufrenne*, Union Générale d'éditions, Paris, 1975 (con i contributi di G. Lascault, M. Saison, A. Cauquelin, M. Brisson, P. Sansot, C.B. Clément, H. Dumery, D. Charles, J. Delhomme, Ed. Casey, N. Tertulian, I. Pascadi, R. Figurelli, L. Bovar, C. Ramnoux, O. Revault d'Allonnes, R. Passeron, T. Imamichi, M. Vaross, R. Barthes, P. Gaudibert, I. Wojnar, J.F. Lyotard, E. Souriau, B. Kopeczi, H. Damisch, P. Minguet, C. Metz, T. Todorov, D. Noguez, M. Zeraffa, L. Marin, B. Teyssédre, D.A. Fatouros, L. Brion, G. Dorflès, M. Le Bot)
- G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a c. di M. Mugnai, Roma, Editori Riuniti, 1982
- J. Locke, *Saggio sull'intelletto umano*, UTET, Torino, 1971
- A. Malraux, *La création artistique*, in *La psychologie de l'art*, Skira, Parigi, 1948
- A. Malraux, *Les voix du silence*, Gallimard, Paris, 1951
- A. Maurois, *Alain*, Domat, Parigi, 1950
- M. Mazzocut-Mis, *I percorsi delle forme: testi e teorie*, Mondadori, Milano, 1997
- M. Mazzocut-Mis, *Un "quasi-soggetto", fruizione e oggetto estetico nel pensiero di Mikel Dufrenne*, in *L'esperienza estetica - percorso antologico critico*, a c. di M. Accornero e M. Mazzocut-Mis, Mimesis, Milano, 2008
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, 2009 (1945)
- M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2009 (1964)
- M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Se, Milano 1989 (1964)
- M. Merleau-Ponty, *La natura*, tr. a c. di M. Mazzocut-Mis e F. Sossi, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996
- M. Merleau-Ponty, *Segni*, Il Saggiatore, Milano, 1967
- M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (1966)
- R. Messori, *Un'etica della parola: tra Ricoeur e Dufrenne*, Aesthetica, Palermo, 2011

- E. Migliorini, *Critica oggetto e logica*, Il Fiorino, Firenze, 1968
- G. Piana, *Elementi di una dottrina dell'esperienza: saggio di filosofia fenomenologica*, Milano, Il saggiatore, 1979
- M. Pradines, *La fonction perceptive*, Denoël/Gonthier, Paris, 1981
- M. Pradines, *Philosophie de la sensation, I tomo, le problème de la sensation, les belles lettres*, Paris, 1928
- M. Pradines, *Traité de psychologie générale, (I) Le psychisme élémentaire*, PUF, Paris, 1946
- Platone, *La Repubblica*, a c. di G. Reale e R. Radice, Bompiani, 2010
- Plotino, *Enneadi*, UTET, Torino, 1997
- P. Ricoeur, *Riflession fatta. Autobiografia intellettuale*, Jaka Book, Milano, 1998 (1995)
- M. Saison, (dir. da) *Mikel Dufrenne et les arts, Le temps philosophique n°4*, Centre de recherche du Département de Philosophie, Nanterre, 1998 (con i contributi di: A. Charles-Sage, C. Frontisi, D. Noguez, R. Court, D. Charles, B. Saint Girons, A. P. Pita, C. Maurey, G. Lascault, M. Le Bot, M. Saison)
- J.P. Sartre, *Immagine e coscienza – psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino, 1980 (1940)
- J.P. Sartre, *L'immaginazione*, Milano, Bompiani, 1962
- G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Editrice Antenore, Padova, 1976
- G. Scaramuzza, *Oggetto e conoscenza*, Unipress, Padova 1989
- F.W.J. Schelling, *Essai*, traduzione e prefazione, di S. Jankélévitch, Aubier, Paris, 1946
- F.W.J. Schelling, *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano, 2006
- S. Solmi, *Il pensiero di Alain*, Muggiani, Milano 1945
- E. Souriau, *L'avenir de l'esthétique*, Paris, P.U.F., 1929
- E. Souriau, *La corrispondenza delle arti: elementi di estetica comparata*, trad. it. a c. di R. Milani, Alinea, 1988 (1947)
- P. Spinicci, *I pensieri dell'esperienza. Interpretazione di "Esperienza e giudizio" di Edmund Husserl*, La Nuova Italia, Firenze, 1985

- B. Spinoza, *Etica*, a. c. di S. Landucci, Laterza, Bari, 2009
- W. Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, a c. di L. Russo, Aesthetica, Palermo, 2011
- O. Todd, *André Malraux, une vie*, Gallimard, Paris, 2001
- G. Vattimo, *Estetica moderna*, Il Mulino, Bologna, 1977
- S. Zecchi, *Fenomenologia dell'esperienza – Saggio su Husserl*, Firenze, La Nuova Italia, 1972

Articoli

- A. Daniela, *Ideale, intenzionale, irreale: l'oggetto letterario secondo Conrad, Ingarden, Hartmann*, in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, a c. di F. Desideri e G. Matteucci, Firenze University Press, Firenze, 2006
- R. Bayer, *Essence du rythme*, in *Revue d'esthétique*, ottobre-dicembre, 1953
- A. Cauquelin, *Photographies d'un entretien avec Mikel Dufrenne*, in *Pourquoi l'esthétique?*, *Revue d'esthétique*, n°21 (a c. di D. Noguez), JMP, Paris, 1992
- R. Court, *Vers une ontologie de la chair, ou l'unité plurielle des arts*, in *Pourquoi l'esthétique?*, *Revue d'esthétique*, n°21 (a c. di D. Noguez), JMP, Paris, 1992
- M. Élie, *Peinture et philosophie. Regard sur l'esthétique phénoménologie*, in *Esthétique et Phénoménologie. Revue d'esthétique*, n° 36, (a c. di N. Tertulian)JMP, Paris, 1999
- D. Formaggio, *Mikel Dufrenne, la Natura e il senso del poetico*, in *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, diretto da D. Formaggio, CLESP editrice, Padova, 1982
- E. Franzini, *Dufrenne e gli esiti dell'estetica fenomenologica*, Studi di estetica, anno XLII, IV serie, 1-2/2014
- E. Franzini, *La parabola del gusto nel Settecento italiano ed europeo*, Italiano LinguaDue, n. 1. 2012., p. IV
- E. Franzini, *Merleau-Ponty, Husserl e la natura*, in *Chiasmi*, pubblicazione della Società di

studi su Maurice Merleau-Ponty, 1(1998)

- E. Franzini, *Natura e Poesia – Su un inventario degli a priori di Mikel Dufrenne*, in *Fenomenologia e scienze dell'uomo*, diretto da D. Formaggio, CLESP editrice, Padova, 1982
- M. Golaszewska, *La consepction du quasi-sujet chez Mikel Dufrenne*, in *Pourquoi l'esthétique?*, *Revue d'esthétique*, n°21 (a c. di D. Noguez), JMP, Paris, 1992
- W. Henkmann, *Remarques sur le concept d'expérience esthétique*, in *Esthétique et Phénoménologie. Revue d'esthétique*, n° 36, (a c. di N. Tertulian) JMP, Paris, 1999
- A. Manesco, *Il problema dell'oggetto estetico, Alcune note su M. Dufrenne*, in «Il Verri» n. 7, 1977
- M. Mazzocut-Mis, *Immaginazione e immaginario*, 1994, apparso su “Arte Estetica” 1, 1994
- M. Mazzocut-Mis, *Pouvoir et limites de l'imagination*, in *Revue d'esthétique*, n. 24, 1993
- D. Noguez, *Esthétique de l'esthéticien. (Auto)portrait de Mikel Dufrenne en philosophie de l'art*, in *Pourquoi l'esthétique?*, *Revue d'esthétique*, n°21 (a c. di D. Noguez), JMP, Paris, 1992
- D. Noguez, (a c. di) *Mikel Dufrenne, La vie, l'amour, la terre. Revue d'esthétique* n°30, JMP, Paris, 1996 (con i contributi di M. Saison, D. Noguez, P. Ricoeur, M. Le Bot, R. Montpetit, R. Passeron, O. Revault d'Allonnes, D. Charles, J.F. Lyotard, M. Brisson)
- G. Piana, *Husserl, Schlick e Wittgenstein sulle cosiddette «pro- posizioni sintetiche a priori»*, «Aut Aut», n. 122, 1971
- P. Ricoeur, *Philosophie, sentiment et poésie La notion d'a priori selon Mikel Dufrenne*, *Esprit* (1940-) Nouvelle série, No. 293 (3) (MARS 1961)
- M.C. Roose, *Le sens du poétique. Approche phénoménologique*, in *Revue Philosophique de Louvain. Quatrième série, Tome 94, N°4, 1996. pp. 646-676*
- M. Saison, *L'expérience esthétique et les limites de la philosophie*, in *Pourquoi l'esthétique?*, *Revue d'esthétique*, n°21 (a c. di D. Noguez), JMP, Paris, 1992
- M. Saison, *L'esthétique sans territoire*, in *Pourquoi l'esthétique?*, *Revue d'esthétique*, n°21 (a c. di D. Noguez), JMP, Paris, 1992
- M. Saison, *Le matérialisme poétique et la puissance du fond : la philosophie de la nature selon M. Dufrenne*, in *Phénoménologie : un siècle de philosophie*, diretto da P. Dupond e L. Cournarie, Ellipses, collection "Philo", 2002

- M. Saison, *Le tournat esthétique de la phénoménologie*, in *Esthétique et Phénoménologie. Revue d'esthétique*, n° 36, (a c. di N. Tertulian) JMP, Paris, 1999
- J. Taminioux, *Notes sur une phénoménologie de l'expérience esthétique*, in *Revue Philosophique de Louvain. Troisième série*, Tome 55, N°45, 1957
- G. Valle, *Epoché e Presenza. L'approccio fenomenologico dell'opera d'arte*, in *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, a c. di F. Desideri e G. Matteucci, Firenze University Press, Firenze, 2006
- S. Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, in «Aut aut», 131-132, 1972