

Elio Franzini

Dufrenne e gli esiti dell'estetica fenomenologica

Mikel Dufrenne muore nel 1995, esattamente vent'anni fa. Pur non essendo stato dimenticato, come molti suoi contemporanei che in vita godettero di fama maggiore, forse non si è ancora sino in fondo compreso il suo ruolo nell'ambito dell'estetica contemporanea, e non solo di ispirazione fenomenologica. È ancora troppo presto per un bilancio, ma si possono cercare alcuni nuclei di una parabola di pensiero che ha attraversato la seconda parte del Novecento, individuando al tempo stesso alcuni snodi all'interno dei quali la cosiddetta estetica fenomenologica si è, in quanto tale, progressivamente spenta o, forse, rigenerata.

Eliminiamo, in primo luogo, ogni equivoco nostalgico, difficile da individuare ove manca un preciso oggetto di tale nostalgia. È chiaro infatti che l'estetica fenomenologica non si è mai posta come un movimento organico e neppure, a rigore, unitario, al di là, come è ovvio, degli indispensabili riferimenti al pensiero husserliano. Riferimenti peraltro differenti nei diversi autori. Va precisato che Husserl non avrebbe accettato di considerare l'estetica una "filosofia speciale". Da un lato, se intesa in una direzione etimologica, l'estetica conduce sul tema generale, e fondativo, dell'esperienza, in tutte le sue modificazioni. Se ritenuta, invece, filosofia dell'arte, può semplicemente costituire una specifica ontologia regionale, da descrivere in tutte le sue connessioni motivazionali. Tema, quest'ultimo, al quale Husserl dedica un'attenzione molto limitata, sostanzialmente

riducibile all'ormai sin troppo noto breve manoscritto del 1906-1907, che deriva dall'incontro di Husserl con alcuni giovani allievi critici di una vivace "scuola" estetica, quella che faceva capo alla psicologia di Theodor Lipps e che indagava il concetto di "empatia", che peraltro, nel quadro husserliano, si svilupperà in ben diverse funzioni.

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.

Questa generale impostazione, e la polemica verso lo psicologismo che sottende, è l'indicazione metodologica che i primi esponenti della cosiddetta estetica fenomenologica di lingua tedesca – tutti autori che Dufrenne mostra di conoscere in modo non superficiale – seguono all'interno di un percorso pressoché obbligato. In questa direzione un punto, l'oggetto estetico, assume tuttavia un significato teorico non irrilevante. Waldemar Conrad, che di questa prima fase di studi di estetica fenomenologica è protagonista e che pubblica nel 1909 il saggio *L'oggetto estetico*, ha come riferimento primario le husserliane *Ricerche logiche*: il suo studio si concentra infatti sulle caratteristiche "statiche" dell'oggetto estetico, considerando i suoi dati essenziali come un insieme che costituisce un'oggettività "ideale", capace di differenziarsi da altre forme oggettuali. Sottolineare l'idealità dell'oggetto estetico significa rilevarne l'autonomia e l'invarianza, andando alla ricerca della sua "essenza". Atteggiamento non dissimile, pur nella varietà e accuratezza delle analisi, si riscontra in un'altra fonte di Dufrenne, ovvero in Roman Ingarden. Se

cerchiamo di uscire da false dispute, come accade in Dufrenne, si vedrà facilmente che non esiste, non può esistere, nel quadro di un atteggiamento intenzionale, che è quello che caratterizza ogni approccio fenomenologico, e ne costituisce il sigillo pur nelle differenze, una dicotomia tra estetica della fruizione ed estetica dell'oggetto. I due punti di vista sono infatti complementari e separabili soltanto a livello analitico. Se si vuole determinare il piano eidetico, i processi della fruizione devono venire analizzati, per Ingarden, guardando a quel nesso emotivo, a quella "scossa" del tutto originale che si prova di fronte all'arte e a partire dalla quale è possibile avviare il processo di valorizzazione, che conduce alla costituzione assiologica delle opere. L'attenzione tematica è quindi rivolta in prima istanza all'oggetto, evitando quei pericoli "psicologisti" che tutti i primi allievi di Husserl guardavano con particolare sospetto. Il passaggio da un "oggettivismo" a una problematica ontologica, sulla scia delle husserliane *Ricerche logiche*, non è affatto stupefacente: l'oggetto tende ad acquisire una sua autonomia "regionale" e non è necessario tematizzare l'io per analizzarne i livelli di esistenza. Infatti, nella sua opera più nota, la *Fenomenologia dell'opera letteraria* (1931), Ingarden vuole mettere in rilievo la struttura fondamentale comune a tutte le opere letterarie, prescindendo da ogni discorso sul loro intrinseco valore.

Si sono già raggiunti alcuni punti fermi, che sono caposaldi del pensiero di Dufrenne. Invece di questionare su quanto in lui sia effettivamente presente Husserl, si deve piuttosto notare che il suo pensiero agisce in profondità – non trattandosi di una religione non avrebbe senso parlare seriamente di "ortodossia" – ovunque sia evidente che con l'opera, con l'oggetto estetico, si è di fronte a un "oggetto intenzionale", cioè a un oggetto che trova la sua irriducibile specificità solo in connessione con particolari "atti" della coscienza.

za soggettiva. È all'interno di questo sguardo intenzionale, e non in un'astrattezza formalista, o in un oggettivismo positivista, che l'opera d'arte rivela la sua struttura "stratificata". Gli strati sono gli specifici modi d'essere di un'opera che, pur nella loro reciproca eterogeneità, ne costituiscono l'organica unitarietà d'insieme. Può così apparire il residuo di un formalismo critico l'analitica stratificazione dell'opera letteraria operata da Ingarden: ma essa assume un altro senso se si ricorda, come farà Dufrenne, influenzandolo in profondità, che l'opera nella sua complessità di valore, nel suo essere "opera d'arte", non si "scioglie" in un'analisi oggettivista, bensì ricerca sempre una "concretizzazione", come la chiama Ingarden stesso, da parte dell'intervento fruitivo di uno spettatore. Perché ciò accada, ed è un altro aspetto rilevante, non è necessario accettare la centralità egologica che appare in Husserl a partire dal primo volume delle *Idee per una filosofia fenomenologica e per una fenomenologia pura* (1913).

Inutile qui sottolineare, come pure si ritiene, che tale posizione husserliana non è affatto una "svolta", ma rientra pienamente nello sviluppo implicito del suo pensiero: sul piano storico si è comunque accentuata una sorta di implicita frattura, che coinvolge i primi allievi di Husserl, e in primo luogo Ingarden, Conrad o Geiger, che guardano ai temi del *cogito* e della *fenomenologia trascendentale* con grandissimo sospetto, ignorando peraltro, a volte per vera e propria impossibilità di accedere ai testi, allora solo manoscritti, le indagini sul corpo proprio, sulla percezione, sull'intersoggettività e sulle strutture "estetiche" del precategoriale, del mondo-della-vita. Si è così delineata la prima differenza rilevante tra Dufrenne e la tradizione dell'estetica fenomenologica tedesca: il rifiuto del cosiddetto "idealismo" di Husserl, che anche Dufrenne critica, non prende una strada unica, ma si sviluppa in Francia secondo direttrici differenti,

che temperano l'oggettivismo delle origini con un accentuato legame tra l'oggetto estetico e i piani concreti dell'esperienza corporea. La differenza tra una fenomenologia "statica" e una fenomenologia "genetica", che Husserl teorizza, va impostata proprio su questo piano costitutivo, al di là di altre più facili, ma più generiche, differenziazioni. Quando Husserl parla infatti di metodo statico e genetico per la conoscenza del mondo, sta cercando di afferrare il senso complesso del "vedere": descrivere le cose nella loro "realtà" significa coglierne sia la dimensione "statica" sia quella "genetica". Determinare nelle loro strutture le regioni ontologiche essenziali e le loro qualità stratificate non esclude, anzi al contrario implica, un'indagine sul senso progressivo del vedere e sulle sue dimensioni possibili. Rappresentare non è descrivere da lontano il senso delle cose, ma mostrarne le dimensioni possibili, cioè la genesi esperienziale. La struttura del senso, la struttura dell'umanità in prima istanza, "è il correlato delle possibilità del mondo in quanto mondo che potrebbe essere esperito, mondo di esperienza possibile" (Husserl 1921-33: 88) le monadi si "esplicano", appunto si "esprimono", in un sovrapporsi dei piani del reale e del possibile, dello statico e del genetico, della rappresentazione e dell'espressione. Per presentare questi piani "così come sono" non ci può fermare al "già dato", ma bisogna portarsi verso il campo delle costituzioni originarie del senso, quello che Husserl chiamerà *mondo della vita*, le cui indagini conducono verso l'a priori originario, che fonda il movimento congiunto della natura e della storia. È in tal modo che si recupera il senso della ragione come essenza del pensiero nella sua capacità di scoprire sempre nuovi strati possibili del divenire delle cose, riunificando nell'indagine piani all'apparenza distanti, scoprendo nessi sensibili di unità tra i fenomeni.

L'incomprensione di questo legame, del necessario rapporto tra statico e genetico, è l'autentico discrimine tra le tradizioni dell'estetica fenomenologica: Dufrenne, che invece ben la comprende, pur senza opporsi all'analiticità ingardeniana, non può dunque essere in sintonia con lui (o con Conrad) sui modi della "concretizzazione". Come è evidente anche nella struttura argomentativa della *Fenomenologia dell'esperienza estetica* (1953), a un'indagine sull'oggetto estetico deve seguire la prospettiva genetica della percezione e delle sue possibilità. Il problema stesso della fruizione non prende le strade che si scorgono, sempre nei primi anni del Novecento, in Moritz Geiger (e infatti Dufrenne sarà poco attento alla questione del "piacere estetico", dell'empatia e di altri fenomeni ricettivi), bensì tocca la questione dello "statuto ontologico" degli atti stessi della ricezione e della loro unità percettiva.

Altri sono, di conseguenza, i riferimenti che aprono Dufrenne alle più rilevanti tradizioni della filosofia europea del Novecento. Ai nomi "ovvi", sui quali si tornerà, cioè Heidegger e Merleau-Ponty, va fatto precedere quello di Karl Jaspers, cui Dufrenne dedica nel 1949 una monografia, scritta in collaborazione con Paul Ricoeur e insieme concepita durante la comune prigionia nel secondo conflitto mondiale. Sul piano testuale è difficile individuare i livelli di tale influsso, che tuttavia risultano non indifferenti se si guarda alla posizione generale di Dufrenne.

Molti, come è noto, sono i modi per coniugare, in ogni epoca, e dunque anche nel Novecento, il termine "ontologia": termine che un allievo di Alain come Dufrenne impara a conoscere all'interno della tradizione spinoziana e che in essa, in definitiva, sempre lo inserirà. Ma, per chi provenga dalla tradizione fenomenologica, l'ontologia si connette sempre a un percorso descrittivo, originando gli orizzonti di molteplici ontologie regionali: è un nome che si coniuga

al plurale, relazionato a un' dottrina dell'esperienza e agli atti con cui si esplicitano le qualità delle cose. È in tale direttrice che si sviluppa, differenziandosene, una seconda accezione, quella che Heidegger, in *Essere e tempo*, coglie in legame con l'analitica dell'esserci, con una dimensione esistenziale sempre posta in situazione mondana. La cosiddetta "svolta" di Heidegger, che ne apre una terza accezione, "autonomizza" l'Essere, trasformando l'ontologia in un'ermeneutica delle sue emergenze.

Di quest'ultimo orizzonte non si vede traccia in Dufrenne: al contrario, nel saggio *Per una filosofia non teologica* (1973) ritiene che queste posizioni siano all'origine di una deriva "negativa" della filosofia contemporanea. Ha dubbi, tuttavia, anche sulla seconda accezione, legata, in particolare per un pensatore francese, a una metafisica del nulla che non opera una concreta fenomenologia esistenziale. Il quadro così si chiarifica: proprio perché conosce gli sviluppi possibili dell'ontologia, Dufrenne sembra quasi ribadire, sin dal 1949, cioè dal libro su Jaspers, e per tutto il suo percorso di pensiero, che un piano ontologico non può essere fondato su un orizzonte di metafisica astratta e deve quindi radicarsi all'interno di un'analisi descrittiva, sia pure – ed è il contrasto con Husserl – sottratta a un piano trascendentale che abbia al suo centro una soggettività costituentente.

È qui, dunque, su questa base, che interviene Jaspers, dove il soggetto non è l'ego trascendentale, ma neppure un ente gettato tra le cose o un senso da decostruire e sciogliere nello svolgersi linguistico dell'Essere, bensì un soggetto "in situazione", di cui si vogliono afferrare le essenze caratterizzanti, rivelandone la specificità esistentiva. Jaspers, nella sua monumentale *Filosofia* (1932), oltre a dichiarare senza remore teoreticiste di voler costruire una "filosofia dell'esistenza", concentra la sua attenzione sul concetto di *cifra*,

modo che permette all'uomo la sperimentazione della trascendenza. Queste cifre valgono tuttavia solo se interpretate, e l'interpretazione può avvenire soltanto sul piano dell'esistenza, confermandone il carattere ineluttabile, particolarmente evidente in quelle che Jaspers chiama "situazioni-limite", che hanno nell'arte un loro originario riferimento. L'arte è infatti quella dimensione in cui la cifra si manifesta al tempo stesso nell'eternità dell'essere e nella contingenza temporale. Senza dubbio, e questo lo allontana da Dufrenne, il regno dell'arte è per Jaspers un mondo che si pone tra l'atemporalità della mistica e la presenza effettiva dell'esistenza. Le forme dell'arte che qui si offrono sono dunque tutte eterne e perfette, ma nessuna di esse esaurisce le possibilità intrinseche alla trascendenza. Tuttavia, la specificità dell'esperienza estetica, quel sigillo "limite" della percezione che la differenzia dalle consuete norme percettive, è in Dufrenne un retaggio jaspersiano, un modo per costruire un'ontologia che non si radichi in una metafisica dell'assenza.

Coniugare la fenomenologia in una direzione "esistenziale", in un'ontologia che sia concreta indagine sull'esistenza e le sue "situazioni", contribuisce dunque a portare la meditazione teorica, anche in riferimento alle questioni artistiche, su un piano descrittivo che si confronta con orizzonti concreti e genetici senza cedere a punti di vista empirici. Il metodo jaspersiano, che evita sia il realismo ingenuo sia il soggettivismo psicologico, anche là dove si toccano questioni ai confini dell'antropologia, influenza dunque in profondità Dufrenne, pur al di là di citazioni specifiche. È su tale metodo che si innesta, e ne è il sigillo, in un certo senso sia iniziale sia conclusivo, un tema che sembra ai margini delle tradizioni tedesche posthusserliane e che, invece, avvicina, attraverso Merleau-Ponty, al fondatore della fenomenologia.

Si tratta, come già si è accennato, della centralità che, nell'indagine sull'esperienza, assume la dimensione del corpo, che Merleau-Ponty scopre nei manoscritti allora inediti di Husserl e che diffonde sin dal 1945, con la sua *Fenomenologia della percezione*, ancor prima che fossero noti i testi husserliani. Anche se Dufrenne mai rigetterà il "dualismo" che attribuisce a Sartre, la lettura merleau-pontiana della fenomenologia lo allontana da Sartre e da certi suoi aspetti "nullificanti": il sospetto che Dufrenne manifesterà nei confronti dell'immaginazione deriva infatti da una polemica implicita, e spesso esplicita, nei confronti dell'*Imaginaire* (1940) sartriano, dove l'immaginazione svolge una funzione "srealizzante", capace di aprire la coscienza a una sfera di assoluta libertà, sconosciuta alla percezione. L'opera d'arte, nella sua materialità, è soltanto l'insieme sensibile degli atti dell'immaginazione, raffigurando così al massimo grado, proprio per la sua capacità di allontanarsi dai vincoli del reale, il potere dell'immaginazione, la sua forza spirituale. È un "nulla", tema che verrà sviluppato da Sartre anche su versanti "esistenziali", che manifesta la libertà creativa della coscienza.

La strada di Dufrenne è un'altra, ed è indicata da Merleau-Ponty, sulla cui scia esplicitamente Dufrenne si pone, entrambi ispirati da un "razionalismo classico", mai rigettato, che costituisce l'orizzonte dell'estetica fenomenologica di Dufrenne a partire dall'opera maggiore del 1953. Già si sono sottolineati alcuni momenti della fenomenologia francese, che, come nota Ricoeur è, in buona parte, "la storia delle eresie husserliane" (Ricoeur 1953: 836), affermazione ribadita da Dufrenne quando ammette esplicitamente in apertura alla sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique* che "non ci costringeremo a seguire Husserl alla lettera. Intendiamo la fenomenologia nel senso in cui Sartre e Merleau-Ponty hanno acclimatato questo termine in Francia: descrizione che ha di mira un'essenza, a

sua volta definita come significato immanente al fenomeno e dato con questo” (Dufrenne 1953: 447). Ma, come già si è osservato, non ha senso studiare Dufrenne e l'estetica fenomenologica francese sul piano dell'ortodossia. Il discorso deve essere un altro, portando l'attenzione su un percorso che, visto in un'ottica di pur vicina storicità, fa apparire l'eredità fenomenologica in Dufrenne più ricca e complessa di quanto un riferimento all'ordine fenomenologico potrebbe far emergere. Il richiamo infatti a un razionalismo classico, al senso ontologico spinoziano mediato dalla forza desistematizzante di Alain, attraversato da un'esigenza “esistentiva” che colga la centralità dell'antropologico, si incontrano con un descrittivismo fenomenologico che scava all'interno dei momenti essenziali dell'esperienza, cercandone le radici precategoriali, in un'analisi progressiva che diviene un'indagine sulla concretezza del trascendentale, dove la soggettività non è il suo punto apicale, bensì una realtà corporea sempre inserita nel suo “essere al mondo”. Per un vivente, osserva Dufrenne, avere un corpo significa unirsi a un ambiente definito, confondersi con certi progetti e impegnarsi continuamente. L'esperienza è dunque “impegno”, capacità di confrontarsi con la realtà complessa dei campi di esperienza dove si instaura l'unità chiasmatica del soggetto e dell'oggetto.

Il piano intenzionale è garantito, ma all'interno di un quadro dove la riduzione non culmina più nella scoperta di una coscienza costitutiva, ma nella constatazione della sua impossibilità; sforzarsi di sospendere la tesi del mondo, di rinunciare all'atteggiamento naturale e al suo realismo spontaneo è sperimentare che non si può farlo, che nessuno può astrarsi dal mondo in cui è, e che il rapporto col mondo, quale lo vive in modo irriflesso la percezione, è sempre già dato: e l'intenzionalità è allora quel progetto, sempre ripreso, attraverso il quale la coscienza concorda con l'oggetto prima di qualsiasi

riflessione. Al centro dell'estetica di Dufrenne si pone così una multiforme realtà antropologica, radicata all'interno di un orizzonte metafisico che va totalmente rifondato, anche per sfuggire alle filosofie dell'assenza, per ricercare una fondazione, una *Stiftung* che si coglie nella comune presenza corporea del soggetto e del mondo.

L'analisi "statica" dell'oggetto estetico "dal punto di vista dello spettatore", cui è dedicata la prima parte della sua opera del 1953, deve di conseguenza venire integrata da un'indagine genetica sul senso delle dinamiche percettive che costituiscono la specificità dell'esperienza estetica. Anche al di là delle accurate analisi, che sono forse la parte meno significativa del volume dufrenniano, viene alla luce l'aspetto centrale, cioè la volontà di qualificare la relazione esperienziale con l'oggetto estetico sul piano dell'espressione, concetto semanticamente ambiguo, ma fondamentale per determinare la "differenza" tra l'oggetto estetico e la generalità degli oggetti percepiti. Per cui, a parere di Dufrenne, è in questa capacità di espressione che l'oggetto estetico trova la sua autentica fondazione, la sua specificità "metafisica", il suo senso simbolico: esprimere significa "trascendersi verso un significato che non è il significato esplicito assegnato alla rappresentazione, ma un significato più fondamentale che proietti un mondo" (Dufrenne 1953: 281). L'oggetto estetico è dunque all'origine di un proprio mondo irriducibile al mondo oggettivo, mondo che potrà rivelarsi solo a una soggettività, che attraverso il sentimento, vertice della percezione estetica, riesca a penetrare la specificità soggettiva del mondo espresso.

Il quadro si è così delineato: un soggetto corporeo, in situazione mondana, con forte valenza antropologica, entra in una concreta relazione espressiva, intenzionalmente definita, con le specificità dell'oggetto: ed è in questo incontro, in virtù del suo senso "sentimentale", che si evidenzia l'oggetto estetico come un "quasi soggetto"

dotato di una struttura esistenziale che la percezione porta alla luce, evitando sia le pastoie nullificanti (e sartriane) dell'immaginazione sia la sua riduzione a quella che Dufrenne chiama la percezione "ordinaria".

Si verifica qui un quadro di notevole importanza per determinare i livelli di una dottrina dell'esperienza, dove si ricostruisce la relazione tra immaginazione trascendentale e riflessione costituente, dove l'oggetto risulta costituito all'interno di tale relazione intenzionale. Con l'essenziale avvertenza, tuttavia, che se la funzione dell'immaginazione, in primo luogo contro Sartre, è fondamentale per rendere possibile una compiuta teoria della percezione, cioè una teoria capace di rappresentare un oggetto presentandolo con una sua propria realtà di fronte alla nostra corporeità agente, il suo ruolo, proprio perché "esprimere" non può essere ridotto al "rappresentare", né la rappresentazione a ciò che presenta, deve essere marginale nella percezione estetica. Solo il superamento dell'immaginazione e della rappresentazione dell'oggetto che essa rende possibile permette quell'arricchimento che segna il passaggio dalla percezione "ordinaria" alla percezione estetica. L'immaginazione offre la rappresentazione dell'oggetto reale (e non l'irrealtà sartriana), dà consistenza all'oggetto stesso, ma non deve, nella percezione estetica, risvegliare immagini che ingombrino la sua specifica portata espressiva, le sue intrinseche qualità "sentimentali".

La percezione giunge così a quella che, con Jaspers, si potrebbe chiamare la sua "situazione limite", in grado di afferrare con la sua *forza* sentimentale la profondità dell'oggetto, di cercarne la fondazione, il suo senso di consustanzialità ontologica, che avvicina a piani che nei medesimi anni anche Merleau-Ponty stava analizzando. Orizzonti ontologici che se Dufrenne, nel 1953, pone ancora su un terreno ipotetico, risultano espliciti in *Le Poétique* del 1963, dove

questo “fondo” assume il nome di Natura naturante, ancora in generale sintonia con le ultime ricerche di Merleau-Ponty (che al tema della Natura ha dedicato molte lezioni del suo insegnamento al Collège de France), ma anche con assonanze evidenti sia, ancora una volta, con Spinoza sia con alcune pagine di Schelling. Come ben sintetizza Piguet, “la fenomenologia di Dufrenne diviene così da descrittiva, trascendentale e da trascendentale, ontologica” (Piguet 1958: 87): attraverso le specificità sentimentali degli oggetti estetici, che Dufrenne chiama a priori affettivi, cui si è giunti grazie a un lavoro fenomenologico, ci si apre alla Natura, che la poesia esprime nella sua infinita produttività. Poesia dove la polivalenza delle parole deriva dalla Natura stessa, riflettendo la ricchezza delle grandi immagini che il mondo offre, esprimendo attraverso il linguaggio la necessità della natura, che è “la necessità secondo la quale un fiore sboccia o un animale gioca” (Dufrenne 1973: 37). Il soggetto della poesia è quindi il mondo stesso così come si presenta al livello della presenza, incrocio di possibili che si costituiscono attraverso lo slancio che una parola o un concetto possono dare loro. Il protagonista di questo riconoscimento ontologico è il poeta “ispirato”, non l'uomo di mestiere, l'artigiano che conosce tutte le ricette della sua arte, ma il costruttore che non accetta che l'arte sia asservita a una dialettica che finisce per renderla schiava, il poeta romantico che lotta per affermare sul mondo la propria ispirazione. È la Natura naturante il luogo in cui si radicano tutti gli a priori, essa stessa è l'a priori “prioritario”, “idea-limite” che si esplica nel linguaggio dei poeti sfuggendo a ogni logica, formale o trascendentale, che vorrebbe mostrare le sue categorie costitutive e non ciò che essa è anteriormente a ogni costituzione come profonda reminiscenza dell'origine, come ineffabile presenza radicata in un fondo originario che si an-

nuncia fra noi nell'*hic et nunc*, nel naturato, nel mondo che appare nella sua massiccia presenza materiale.

È evidente, sul piano storico, che questo aspetto del pensiero di Dufrenne non ha avuto esiti rilevanti nell'estetica contemporanea. Tuttavia ha in sé una problematica che è quella stessa cui Dufrenne si è ispirato negli ultimi anni del suo pensiero e che progressivamente prende piede a partire dal saggio *Pour une philosophie non théologique* e nell'*Inventaire des a priori* del 1981. Qui si coglie infatti quasi l'urgenza di volgere l'estetica verso una filosofia della presenza che tuttavia non ceda a una fede nell'ingenua realtà delle cose. Ma che, a partire da essa, ne afferri il senso simbolico, la profondità metafisica radicata nella loro stessa specificità esperienziale: la presenza, osserva Dufrenne, va intesa come il porsi *hic et nunc* del reale prodigo e imprevedibile, dono che non implica donatore, che non richiede alcun gesto creatore esterno se non quello dell'uomo che abita questa potenza. Una filosofia non teologica, scrive Dufrenne, sa che non bisogna attendersi una parusia, sa che la presenza è data immediatamente nella sua materialità sensibile: è la presenza dell'originario, della Natura come potenza in cui si fonda sempre di nuovo il patto precategoryale e vivente fra la percezione e il mondo, la sua forza possibilizzante, persino la sua capacità di incidere nei processi sociali e culturali, rivelandone gli aspetti "attivi", generatori di senso. Negli anni Ottanta, a partire da queste basi, come afferma Dufrenne,

il nostro itinerario sbocca sulla politica – o sull'etica, ma è la stessa cosa – perché si tratta sempre, per l'individuo come per il gruppo, di ritrovare il naturante sotto il naturato, cioè sotto ciò che il sistema sociale snatura. Ogni azione che non sia semplicemente conformista, e che sia essa stessa in qualche modo naturante, testimonia una risalita verso l'originario: è nel-

le vicinanze del naturante che è invitata ad essere naturante, a scoprire, sotto il naturato che la nasconde, un possibile la cui potenza si comunichi a chi lo scopre. (Dufrenne 1981: 316)

Questo percorso è stato certo influenzato dagli eventi storici, e in primo luogo dal “Maggio francese”, da un confronto sotterraneo con alcune posizioni che escono dalla Scuola di Francoforte, oltre che da un dibattito nella postfenomenologia francese che vede Dufrenne da un lato in dialogo con Lyotard e dall’altro in polemica con una politica “decostruttivista” che ha i suoi mentori in Heidegger, ma anche in cultori di revisioni strutturaliste di coloro che Ricoeur aveva chiamato “maestri del sospetto” (Marx, Nietzsche, Freud), come Foucault, Levi-Strauss o Althusser. Il senso delle “strutture” non va ridotto allo strutturalismo o ai suoi simulacri. Il centro del percorso di Dufrenne, quello che lo rende ancora attuale, è nello scavo del loro senso esperienziale, nella capacità di penetrarne i nuclei di possibilità. Le strutture di senso non sono forme statiche, ma hanno nei “sensi”, nella loro corporeità, gli essenziali momenti fondanti. Dufrenne, infatti, a partire dagli anni Settanta, pur senza mutare la prospettiva generale del suo pensiero, sembra abbandonare quelle esigenze “sistematizzanti” che potevano ossificarne l’impianto. L’analisi sistematica dell’oggetto e della percezione estetica che conduce a esiti ontologici risente spesso, nelle prime opere, di un’impostazione scolastica, così come, al contrario, la posteriore svolta “politica” appare legata al momento storico del Sessantotto francese o, più in generale, a un perenne spirito surrealista e situazionista che pur attraversa un pensatore razionalista. Tra questi due estremi, sono dunque probabilmente altri, tra gli ultimi scritti di Dufrenne, i punti su cui insistere, in un tentativo di interpretazione che non voglia essere “attualizzante”, bensì capace di cogliere quei nessi

che incarnano gli esiti dell'estetica fenomenologica. È in primo luogo il problema dell'a priori a determinare il senso di questo orizzonte.

Dufrenne, sin dal 1953, e poi nell'opera del 1959 *La notion d'a-priori*, insiste sull'a priori, sulla distinzione tra un a priori formale e un a priori materiale. Tale distinzione, di per sé, in un orizzonte fenomenologico, non è certo una novità. Husserl ne parla sin dalla terza delle *Ricerche logiche*, anche se è con evidenza a Scheler che Dufrenne si ispira. La fonte husserliana originaria è un riferimento imprescindibile: tra il paragrafo 11 e il paragrafo 12 della Terza Ricerca, dedicata all'intero e alla parte, vero e proprio "manifesto" del metodo descrittivo della fenomenologia e dei suoi presupposti teorici, Husserl intende con il termine "a priori materiale", peraltro in seguito mai utilizzato, la ridefinizione della sintesi a priori, in netta polemica con l'accezione kantiana. Indica qui un senso intrinseco alle cose stesse, una necessità sintetica radicata nella "natura specifica dei contenuti": senso che nel suo esplicitarsi si evidenzia secondo i modi intenzionali illustrati nella Quinta delle *Ricerche*. Scheler, sempre in polemica con Kant, e certo in un quadro di spiccata autonomia teorica, riprende questi concetti nel suo *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori* (1913-16), dove ritiene un vero e proprio "errore" kantiano avere indentificato l'a priori con il formale, affermando, con accenti husserliani, che il "valore" è un concetto "materiale": è possibile scoprire una serie materiale di valori, e in essa un ordine, che possieda un proprio senso del tutto indipendente dal mondo dei beni e delle sue innumerevoli configurazioni.

Il senso di un valore radicato nelle cose stesse, in relazione stratificata con altre tipologie di valori, e indipendente da uno scopo d'ordine psicologico, viene applicato da Dufrenne al mondo dell'oggetto estetico. Questa attenzione al senso assiologico degli a priori materiali comporta una specifica "apertura" intenzionale che, con il già

ricordato influsso di Ingarden, permette di afferrare i nuclei espressivi delle cose attraverso un'intenzionalità "sentimentale". L'impostazione di Dufrenne è qui scheleriana: come appunto osserva Scheler, il sentimento non è un'attività amorfa, bensì un movimento puntuale che "si indirizza dall'io verso l'oggetto o si riflette sull'io: in esso qualcosa mi viene dato e si manifesta". Per cui, prosegue Scheler, "questa percezione affettiva ha, nei confronti del proprio correlato assiologico, la stessa relazione della 'rappresentazione' rispetto al proprio 'oggetto': appunto la relazione intenzionale". Il quadro è chiaro, e spiega anche la posizione di Dufrenne, che pone il senso espressivo dell'oggetto estetico ove Scheler parla di "valori". In entrambi i casi, la percezione affettiva è strettamente connessa, intenzionalmente connessa, all'a priori materiale, ai diversi modi di "darsi" dell'oggetto nella sua originarietà. Sentire è così "un evento dotato di senso" (Scheler 1913-16: 319), finalizzato a scoprire "quale mondo e quale contenuto assiologico del mondo si dischiudano nel sentimento".

Il sentimento muove dunque affettivamente la percezione verso l'afferramento delle qualità, degli "a priori" intrinseci all'espressività estetica del mondo. A differenza di Scheler, tuttavia, Dufrenne cerca un radicamento ontologico della relazione intenzionale, andando alla ricerca di un "a priori degli a priori" che, come già si è accennato, prende il nome di Natura naturante e indica "non solo l'esteriorità, ma l'anteriorità del mondo in rapporto al soggetto; e significa anche l'energia dell'essere" (Dufrenne 1981: 164), che solo il poetico, e la poesia, potranno esplicitare, manifestandone l'espressività.

È la ricerca sul trascendentale materiale, radicata nell'esperienza e nella sua struttura intenzionale, a condurre dunque verso l'ontologia. Se la dinamica concettuale e metodologica ha un forte debito nei confronti di Scheler, il contesto generale tuttavia si differenzia:

la ricerca dell'originario non è soltanto autoreferenziale, segno di una metafisica chiusa, bensì, al contrario, e paradossalmente, è connessa alla consapevolezza di una crisi, teorizzata o vissuta, che vuole inaugurare una nuova metafisica e rigettare il predominio della tecnica, o di una tecnicizzazione della scienza, alla ricerca di un fondo, di un fondamento "mobile", che preceda l'obiettivizzazione, l'entificazione, cui un atteggiamento scientifico dominante o imperialistico ha condotto le avventure del senso. Il linguaggio del filosofo si fa qui a volte esso stesso poetico, andando verso un precategoriale che sfugge a una definizione univoca, perso tra il visibile e l'invisibile, tra la manifestazione e il nascondimento, posto nella produttività possibile di un tempo che non vuole cedere alle seduzioni di uno spazio misurabile. Questi percorsi disegnano un orizzonte che ha caratterizzato correnti estetiche del secolo scorso, a volte in stretta analogia con i movimenti artistici, quasi a incarnare un forse indefinibile, ma sempre palpabile, *Zeitgeist*. Se si leggono le lezioni del primo corso di Merleau-Ponty al Collège de France nel 1953, dedicate al mondo sensibile e al mondo dell'espressione, esso appare nella sua originaria chiarezza. Qui, infatti, si analizza il porsi del mondo dell'espressione nel mondo percepito, cercando in esso quella funzione espressiva che già possiede e considerando l'espressione "la proprietà di un fenomeno, per sua interna disposizione, di farne conoscere un altro che non è o non è mai stato dato" (Merleau-Ponty 1953: 48). Questo tema, come nota de Saint Aubert, che tali lezioni ha pubblicato e curato, è tuttavia connesso a quelli della coscienza e del movimento, a una "logica della percezione" che conduce sull'organizzazione "sensoriale" della percezione, sui ritmi corporei che la caratterizzano, finalizzati a evidenziare, come scrive Merleau-Ponty, un "polimorfismo" della coscienza, in cui essa appaia come "scarto": non rifiuto dell'intelletto, ma svelamento del suo carattere polimor-

fico, per comprendere come sia possibile trasformare l'equivoco in significato, l'ambivalenza in ambiguità.

Questo significa, in Merleau-Ponty come in Dufrenne, che negli stessi anni affrontano temi simili, che l'espressione, pur nei suoi esiti ontologici, o poetizzanti, non è riducibile alla storia variegata dell'ontologia novecentesca, ma si inserisce invece nel quadro di una ridefinizione del carattere trascendentale di una fenomenologia dell'esperienza e delle sue specificità percettive, al cui centro si pone la questione dei movimenti sensoriali in quanto, appunto, "eventi" espressivi, in cui l'oggetto si presenta come frammento di un mondo da ricostituire. Gli "scarti" della coscienza, in cui si affaccia anche il tema del desiderio, che negli anni Settanta esploderà, e non certo in contrasto con queste affermazioni (si pensi a Lyotard, ma anche a Deleuze), aprono nuove modalità di analisi, in cui il sentimento è un "sentire" che afferra il movimento espressivo delle cose stesse, i loro nuclei sintetici, i loro "a priori materiali".

È questa linea che Dufrenne segue, dove con "coscienza" non si intende solo un principio filosofico, bensì un coagulo espressivo, fondo in cui risiede la sua possibilità stessa come "insieme di funzioni indivisibile ed inseparabile dal corpo" (Dufrenne 1981: 136). In questo modo si potrà superare una deriva "teologica", e per di più di teologia negativa, che attraversa la filosofia contemporanea. La polemica non è dunque con Husserl, ma con l'annullamento decostruttivo della coscienza in filosofie dell'assenza, che ne cancellano il senso espressivo, percettivo, corporeo e che hanno il loro capostipite in Heidegger: se anche, allora, si vuole o si deve parlare di "essere", questo non è, come in Heidegger, incedibile e innominabile, segno di un'ontologia che, per Dufrenne, ancora procede da una ispirazione teologica, che orienta e anima il movimento di trascendenza di un pensiero docile all'essere in sintonia con una perenne tradi-

zione neoplatonica che corre attraverso l'intera filosofia occidentale e che ha in pensatori quali Derrida o Blanchot una sua implicita rinascita.

Se si esce da questa onto-teologia negativa, si possono invece recuperare, anche su un piano ontologico, gli "scarti" esperienziali della coscienza corporea e se, scrive Dufrenne, richiamandosi a Deleuze e Lyotard, e appunto echeggiando le intuizioni di Merleau-Ponty, l'idea di Natura "è la profondità e la potenza dell'essere", può diventarlo 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. Vi è una potenza naturante nel corpo, nei sensi, nella loro espressività, nel loro divenire temporale che sempre si rinnova e che si traduce in "presenza", in qui ed ora. È, come scrive Dufrenne,

il dono stesso, che non implica il donatore, che è solamente l'imprevedibile e prodigo divenire del reale. Nessuna origine assoluta nelle frontiere del nulla, ma solamente, come originario, la potenza della Natura. Nessun gesto creatore, a eccezione di quello dell'uomo che abbia quella potenza. L'origine è sempre lì, in quel patto sigillato dalla mia nascita e rinnovato senza interruzione dalla percezione. Non smettiamo di dimenticarlo, ma non possiamo scioglierlo. (Dufrenne 1973: 56)

È l'arte a rivelare questo orizzonte, a mostrare l'aspetto produttivo e poietico degli scarti e della differenza, di un desiderio agente che vive nel rapporto espressivo con le cose, al di qua dell'impero dei segni e del dominio del linguaggio. Un'arte tuttavia non genericamente intesa, ma quella capace di vivere all'interno delle dinami-

che dei sensi e nei rapporti che essi hanno con la presenza espressiva del senso.

Dufrenne non rigetta la metafisica, così come, in particolare nei suoi ultimi anni, non la rigettava Husserl: una scienza delle questioni ultime e supreme non solo è fondamentale come idea limite e orizzonte della filosofia, ma è anche monito contro le filosofie dell'assenza, del vuoto linguistico, contro una considerazione riduttiva della materia e delle sue possibilità. La ricerca dell'originario parte dalla fisicità del mondo, ma non può limitarsi a essa, a un realismo ingenuo, connettendo invece, in una direzione non neoplatonica, ma fenomenologica, il visibile e l'invisibile, sempre connessi nei processi di esperienza che, girando intorno alle cose, sviluppando la visione attraverso la molteplicità di tutti i sensi, svelano le specificità qualitative, gli a priori materiali, che animano il mondo e i suoi oggetti.

In un dialogo, e non solo implicito, con Deleuze, Dufrenne ricorda che al principio dello spirito vi sono i sensi e dunque al principio del trascendentale si pone l'empirico, con tutte le sue impurità: ed è in tale empiricità che si fonda una metafisica non dogmatica, non legata alla trascendenza del mondo, bensì alla relazione sensibile con essa. Una metafisica in cui si colga lo spessore di senso dell'invisibile, in cui si afferri la valenza simbolica del reale, che non si esaurisce in se stesso, ma pone in atto l'utopia concreta del possibile, di una virtualità che esplode, di un immaginario che non è l'irreale sartriano, bensì la possibilità di un senso in genesi, di un "immaginabile" (con un termine che trae da M. Saison) di cui è gravido il visibile, ricordando la possibilità progettuale di cui ha parlato Formaggio¹.

¹ La possibilità progettuale artistica è teorizzata da Formaggio nel volume *Arte*, la cui prima edizione è del 1973. Il libro di M. Saison che Dufrenne ricorda è *Imaginaire-Imaginable* (1981).

Quando Dufrenne sottolinea che questa filosofia della presenza non deve essere “teologica”, come teologica non può essere la filosofia, non sta polemizzando con le tradizioni della teologia, né semplicemente, da fenomenologo, rigettando un ricorso astratto a una trascendenza separata dall’attività esperienziale dei soggetti. Né la negazione nasconde una nuova affermazione: Dufrenne non sta sostituendo una teologia negativa con una panteistica teologia positiva, come pure potrebbe far ipotizzare il richiamo costante a una Natura naturante di spinoziana memoria, dove ogni determinazione è positiva e generatrice di possibile. Al contrario, la teologia cui allude è integralmente quella dei filosofi, dei filosofi del nulla e dell’assenza, in una lunga storia che conduce da Heidegger a Derrida, passando per Blanchot e Foucault. Contro questa teologizzazione negativa del reale, sciolto tra strutture e linguaggi, tra differenza e parusia, si pone l’affermarsi della “presenza”, da intendersi come totalità sempre aperta di orizzonti, ma al tempo stesso sempre intorno a me, in cui le cose sono nel contempo prossime e distanti.

Dufrenne ha preso dunque avvio da una tradizione fenomenologica ben delineata e studiata, di cui è quasi la sintesi, da una riflessione sull’oggetto e sulla percezione radicata nei testi della prima estetica fenomenologica, “acclimatata” in Francia attraverso Sartre e Merleau-Ponty. Di quest’ultimo segue, ma per molti versi accosta, il percorso verso un’ontologia della presenza, che rende problema la presenza comune al mondo di noi e delle cose. Di tale nucleo coglie gli spessori naturanti e, persino sul piano politico, le valenze utopiche, con accenti che sembrano ricordare Marcuse e Bloch. In tutto ciò, in un percorso che va dalla fenomenologia al riscatto ontologico del possibile, che si afferra in primo luogo nella “criticità” dell’arte come promessa di libertà, Dufrenne appare come un protagonista nella parabola complessa dell’estetica novecentesca nei quasi cin-

quant'anni in cui l'ha attraversata. Gli esiti di questa estetica, che prende avvio dalla fenomenologia, sembrano seguire, in sintesi, la vicenda della fenomenologia stessa là dove la si sottragga alle sue recenti banalizzazioni linguistiche e analitiche.

Questa vicenda non è chiusa in sé stessa, come molti percorsi della storia, ma ancora parla anche quando l'analisi dell'oggetto estetico o le speranze dell'utopia sembrano cancellati da quella stessa storia che le ha prodotte. Gli esiti dell'estetica fenomenologica, quelli a noi più vicini, non conducono dunque, in senso proprio, sulle "chiusure" dogmatiche della fenomenologia, bensì sulle sue radici secondarie, su quelle stesse che ascoltiamo negli ultimi corsi di Merleau-Ponty al Collège de France, quelle radici che scavano in profondità verso l'originario, ma che al tempo stesso non rinnegano, pur essendo nate indipendentemente da esso, e con ben diversi concimi, lo sviluppo rizomatico teorizzato da Deleuze e Guattari in *Millepiani*. Dufrenne, pur in dialogo con Deleuze, non rinuncia mai a polemizzare con alcuni aspetti "negativi" del suo pensiero. D'altra parte, come risulta nel suo ultimo libro *L'occhio e l'orecchio*, questa problematizzazione sensoriale dell'estetica, che ne disegna un rinnovato quadro trascendentale, deriva proprio dal rifiuto di un'esclusiva filosofia della visione, a favore di un potere percettivo che si distende tra molteplici linee di relazione, che non si sviluppa "ad albero", che non conosce gerarchie prestabilite, mettendo in gioco connessioni nuove, eterogenee e molteplici, che dobbiamo sempre di nuovo descrivere e interpretare. Come il rizoma, Dufrenne apre a una cartografia nuova, dove l'invisibile è la potenza del visibile, costruendo una mappa che tale rimane, mai cedendo alla dispersione e all'esplosione, ai miti spuri del decostruttivismo o, al contrario, alla riduzione dei sensi a un fisiologismo empirico o a una loro lettura scientifica, più o meno neurologica.

Questo percorso “non teologico” restituisce dunque il potere esperienziale ai sensi, alla loro capacità territoriale, a un progetto di “empirismo trascendentale” che si riallaccia alle ricerche di Maurice Pradines e di Erwin Straus, non per aderire passivamente alle loro prospettive o a facili definizioni generalizzanti, ma per ribadire invece che nella percezione estetica “il sapere si avventura alla ricerca di una genesi dei sensi”². Il pensiero di Dufrenne non trova qui una sintesi, ma è una costante apertura a prospettive storiche e teoriche che hanno attraversato il secolo scorso, e che sono la nostra eredità, in una centralità antropologica del soggetto che non cede alla seduzione delle facili mode. Si ritrovano nella sua opera numerose parole-chiave dell'estetica contemporanea, ma esse non sono mai risolte in uno sguardo pacificante. Questa ricerca non è mai compiuta: è invece un desiderio sempre presente, destinato all'impossibilità della pienezza, lavoro inesauribile, che coincide con la precarietà e la dispersione delle nostre stesse esistenze. È qui, tuttavia, in questa minaccia che si rinnova, in queste differenze che esplodono, la possibilità di ritrovare l'unità della carne, il senso stesso dell'originario. La pluralità dei sensi, i differenti modi possibili con cui essi esplorano l'immaginabile che è nel mondo e nell'esperienza che di esso abbiamo, è l'attestazione di un modo di intendere la differenza – un modo autenticamente “fenomenologico”, al di là di ogni ortodossia – in cui essa appare come punto di vista su un senso organico dell'esperire, alla ricerca di una carne del mondo che, come ribadisce Dufrenne nella sua ultima opera, è l'unità originaria del sensibile prima

² Dufrenne (1987: 37). Si vedano, a questo proposito, le osservazioni di M. Carbone (1996: 17-40) e la *Prefazione* di C. Fontana a Dufrenne (1987), opera di cui ha curato l'edizione italiana.

dei sensi, che si associano con le opere e con le cose, in un'ontologia impossibile – e tuttavia sempre rinnovata.

Bibliografia

Carbone, M., *Il sensibile e l'eccedente*, Milano, Guerini, 1996.

Deleuze, G., Guattari, F., *Millepiani* (1980), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987.

Dufrenne, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953); tr. it. *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Roma, Lerici, 1969 (solo il primo volume della *Phénoménologie* è stato tradotto in italiano).

Dufrenne, M., *Inventaire des a priori*, Paris, Bourgois, 1981.

Dufrenne, M., *L'occhio e l'orecchio* (1987), Milano, Il Castoro, 2004.

Dufrenne, M., *Le poétique* (1963), Paris, PUF, 1973.

Conrad, W., *L'oggetto estetico* (1909), Padova, Liviana, 1972.

Dufrenne, M., *Pour une philosophie non théologique* (1973), in Id., *Le poétique*, II ed., Paris, PUF, 1973.

Fontana, C., *Prefazione* a M. Dufrenne, *L'occhio e l'orecchio*, Milano, Il Castoro, 2004.

Formaggio, D., *Arte*, Milano, Mondadori, 1973.

Husserl, E., *Metodo fenomenologico statico e genetico* (1921-33), tr. it. a cura di M. Vergani, Milano, Il Saggiatore, 2003.

Husserl, E., *Idee per una filosofia fenomenologica e per una fenomenologia pura* (1913), Torino, Einaudi, 1950.

Husserl, E., *Ricerche logiche* (1900-01), Milano, Il Saggiatore, 1968.

Ingarden, R., *Fenomenologia dell'opera letteraria* (1931), Milano, Silva 1968.

Jaspers, K., *Filosofia* (1932), Milano, Mursia, 1972-78.

Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione* (1945), Milano, Il Saggiatore, 1965.

Merleau-Ponty, M., *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France, Notes* (1953), éd. E. de Saint Aubert, S. Kristensen, Genève, Metis Presse, 2011.

Piguet, J.C., *Esthétique en dehors des pays anglosaxons et de l'Italie*, in AA.VV., *La philosophie au milieu du vingtième siècle*, Firenze, La Nuova Italia, 1958, vol. III, pp. 84-9.

Ricoeur, P., *Sur la phénoménologie*, "Esprit", n. 12/21 (1953), pp. 821-39.

Saison, M., *Imaginaire-Imaginable*, Paris, Klincksieck, 1981.

Sartre, J.P., *L'immaginario* (1940), Torino, Einaudi, 2007.

Scheler, M., *Il formalismo nell'etica e l'etica materiale dei valori* (1913-16), a cura di G. Caronello, Milano, Edizioni Paoline, 1996.