

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Wolfgang Welsch, *Ästhetische Welterfahrung. Zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur*, Paderborn, Fink, 2016, pp. 120

Ästhetische Welterfahrung. Zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur è una raccolta di saggi presentati da Wolfgang Welsch in occasione di alcune conferenze tenute tra il 2013 e il 2015 e adesso riproposti dall'autore sotto una rinnovata veste unitaria. I contributi che compongono il volume vogliono rendere conto delle grandi trasformazioni che interessano l'arte e l'estetica contemporanee, coniugando sapientemente teoria estetologica e interpretazione artistica. Riprendendo il punto di vista sviluppato nei suoi ultimi scritti – in particolare in *Homo mundanus* e in *Mensch und Welt* – Welsch indaga la relazione tra esperienza estetica ed essere-nel-mondo dell'uomo a partire da una critica radicale al dualismo natura-cultura. Come si colloca l'esperienza artistica ed estetica alla luce di un rapporto non oppositivo tra uomo e mondo? E, soprattutto, quale posizione può assumere l'estetica contemporanea rispetto alla ritrovata "mondanità" (*Welthaftigkeit*) dell'esistenza umana, una volta che sia caduto il pregiudizio antropico?

Questo orizzonte problematico costituisce il *Leitmotiv* dei sei saggi che compongono il volume e viene sviluppato dall'autore secondo tre principali direttrici: seguendo il filone delle teorie scientifiche e antropologiche evoluzionistiche, che sostengono la sostanziale continuità tra regno animale e mondo umano, tra natura e cultura; in opposizione al costruttivismo moderno, secondo cui l'uomo, in quanto essere autonomo, non esperisce ma costruisce la realtà; ed infine, sulla base di un nuovo *realismo*, per il quale l'uomo fa esperienza del mondo e lo *scopre* in modo del tutto reale.

Welsch intende innanzitutto mostrare in che modo l'esperienza estetica dischiuda una visione del mondo *totale* e inclusiva, tesa a superare la distinzione categoriale tra natura e cultura. Nell'arte, in modo particolare, si realizza questa apertura totale verso il mondo,

dal momento che, attraverso la produzione e la fruizione artistica, l'esperienza estetica si configura eminentemente come esperienza del mondo e non come suo mero rispecchiamento. Ciò risulta particolarmente evidente se consideriamo ad esempio il rapporto tra arte e realtà sociale. L'eterogeneità dei paradigmi artistici e il carattere costitutivamente "poli-estetico" dell'esperienza artistica, esibiti da Welsch attraverso una vasta gamma di esempi, veicolano un esercizio di pluralità che, se applicato al problema della pluralità sociale, diventa esercizio di tolleranza e di sensibilità per la diversità (Welsch 2016: 27-31).

Agli occhi dell'autore questa comunanza di arte, natura e cultura rappresenta una vera e propria sfida per l'estetica contemporanea, la quale si trova a dover affrontare un fondamentale mutamento di paradigma. La filosofia e la scienza occidentali, a partire dall'Illuminismo sino alle scienze umane e della cultura, sono state dominate dal cosiddetto "principio antropico". La tesi per cui l'uomo costituisce il riferimento primo e ultimo di ogni cosa ha notevolmente influito anche sulla nostra concezione dell'arte e sulla modalità "tecnologica" con cui ci relazioniamo al mondo.

Oggi l'assunto che sta alla base di questo assioma, ovvero la sostanziale estraneità tra l'uomo, *animal rationale*, e il mondo, pura materia priva di razionalità – divenuto canonico per la modernità con il dualismo cartesiano di *res cogitans* e *res extensa* – appare tuttavia obsoleto. Le scienze naturali hanno infatti mostrato che l'autoreferenzialità e la riflessività non sono affatto estranee alla natura e, al contempo, che la capacità umana di auto-riflessione è soltanto la forma più altamente sviluppata di un modello e un processo organizzativo già presente nell'evoluzione cosmica e biotica (Welsch 2016: 42). Se l'arte contemporanea, in generale, ha accolto questo nuovo paradigma filosofico e scientifico – si pensi ad esempio alla Bio Art – l'estetica sembra invece rimanere ancora confinata all'interno di un orizzonte antropico.

Certo vi sono stati, anche in epoca moderna, alcuni tentativi di superare la dicotomia uomo-mondo proprio attraverso la riflessione estetologica. La definizione schilleriana della bellezza come libertà nell'apparenza, ad esempio, ha risolto la differenza ontologica tra mondo e natura, riconducendo l'estetico a una forma di libertà già presente nei fenomeni naturali. Le ricerche condotte da Darwin sull'origine del senso estetico nel contesto della selezione sessuale hanno, invece, permesso di riconoscere l'estetica come un fattore attivo e

produttivo della realtà, un agente nello sviluppo dell'evoluzione biologica.

L'estetica evoluzionistica darwiniana presenta però un limite fondamentale nel momento in cui pretende di spiegare la specificità dei fenomeni estetici umani attraverso la sola estetica animale. La cifra programmatica della proposta di Welsch consiste invece nel riconsiderare il rapporto problematico che l'arte intrattiene con la realtà dal punto di vista dell'antropologia evoluzionistica, al fine di operare, in tal modo, un radicale capovolgimento di prospettiva: che cosa significa la pratica estetica umana per il mondo?

Il carattere ibrido dell'opera d'arte, la sua doppia esistenza (come oggetto fisico e come oggetto estetico), distingue in modo essenziale l'arte dalla realtà. Il plusvalore, per così dire, che tuttavia le deriva dal fatto di essere l'oggetto della nostra considerazione estetica, ha per la realtà una portata *effettuale* e non puramente contemplativa. L'arte possiede cioè una potenza ontologica e produttiva, tale da determinare e trasformare il reale, producendo su di esso effetti concreti. Da questo punto di vista la progressiva emancipazione dalla dimensione oggettiva che l'esperienza estetica mette in atto, sostituendo l'oggetto estetico a quello fisico, non è affatto una via di fuga dalla "mondanità", ma al contrario un modo che ha l'arte per integrarsi nella realtà come elemento di trasformazione e di perfezionamento.

Tuttavia la differenza estetica non viene del tutto eliminata dalla constatazione che l'arte svolge un ruolo effettivo all'interno dello sviluppo culturale, aprendo alla libertà – come già aveva osservato Schiller – un mondo deterministicamente ordinato. Certo la realtà prende parte alla produzione dell'opera d'arte in vari modi, ma questo legame rimane limitato alla creazione e non al risultato. Pertanto, secondo Welsch, ripensare il rapporto tra arte e realtà nei termini di completa integrazione significa orientare l'attività artistica non più alla produzione di opere autonome e indipendenti, che in quanto tali rimangono sganciate dal reale, bensì ai *processi* della realtà stessa.

Caduta l'opposizione dualistica uomo-mondo e superato lo iato tra natura e cultura, la pratica estetica deve essere allora ripensata alla luce dell'ontologia processuale, sempre più diffusa, nel dibattito filosofico e scientifico attuale, rispetto alla tradizionale ontologia della sostanza (Welsch 2016: 102-3). In questo nuovo orizzonte teorico l'arte si muove sullo stesso piano della natura e della cultura, configurandosi come un agente di *realizzazione* e di *stimolo* del reale. È in tal modo che Welsch intende cogliere le ragioni profonde della generale

tendenza dell'arte contemporanea a ritornare alla realtà, delineando al contempo un risvolto paradossale: la "sparizione dell'arte" (*Verschwinden der Kunst*), il suo perdersi, *integrandosi*, nel processo di *auto-realizzazione* della realtà stessa.

Silvia Pieroni

Recensione

Richard Shusterman (a cura di), *Aesthetic experience and somaesthetics*, Leiden-Boston, Brill, 2018, pp. 220

Il volume *Aesthetic experience and somaesthetics* – curato dal filosofo americano Richard Shusterman, fondatore della somaestetica come diramazione e ulteriore sviluppo dell'estetica pragmatista (si veda, a tal proposito, il cap. 10 di *Pragmatist aesthetics*) – rappresenta la prima uscita all'interno di una nuova collana dell'editore Brill intitolata proprio "Studies in Somaesthetics. Embodied Perspectives in Philosophy, the Arts and the Human Sciences". Collana che, peraltro, si affianca in un certo senso a un organo già esistente per la diffusione e lo sviluppo della nuova disciplina, ovvero il "Journal of Somaesthetics" legato alla Aalborg University e alla Florida Atlantic University. Come spiega Shusterman nell'introduzione a *Aesthetic experience and somaesthetics*, la nuova raccolta di saggi da lui curata, scopo del libro è complessivamente quello di "spiegare ed esemplificare le importanti connessioni fra lo studio dell'esperienza estetica e il campo di ricerca interdisciplinare noto come somaestetica" e definibile in prima battuta come "lo studio critico e la coltivazione migliorativa del corpo come sede di fruizione sensoriale (*aisthesis*) e di automodellazione creativa" (Shusterman 2018: 1).

A ciò, sempre all'inizio dell'introduzione, Shusterman aggiunge subito un'ulteriore considerazione, a chiarimento del titolo del libro e della scelta di avviare la nuova collana di somaestetica proprio con un volume. Ovvero, egli osserva che una tale connessione fra somaestetica ed esperienza estetica è in qualche modo intrinseca, essenziale, fondata nella natura stessa della somaestetica per com'essa è stata dapprima "battezzata" in *Pragmatist aesthetics* e poi sviluppata in numerosi articoli e contributi, alcuni dei quali poi raccolti nei libri *Body consciousness* (2008) e *Thinking through the body* (2012). Come scrive Shusterman, infatti, "la disciplina della somaestetica è emersa

dall'analisi filosofica dell'esperienza estetica" o, "più precisamente, è scaturita dall'estetica pragmatista che enfatizza l'importanza dell'esperienza estetica" (Shusterman 2018: 1). A testimonianza e conferma di una tale connessione intrinseca ed essenziale, è sufficiente rimandare a un altro volume co-curato dallo stesso Shusterman, intitolato proprio *Aesthetic experience* (2008), e ad alcuni passaggi particolarmente enfatici di *Pragmatist aesthetics* (la cui traduzione italiana è apparsa nel 2010) in cui, di contro alla "tradizionale teoria-involucro dell'arte [sfociante] in una definizione formale fornendo condizioni necessarie e sufficienti dell'arte o qualche algoritmo per classificare e valutare le sue opere", Shusterman, appoggiandosi ad *Art as experience* (1934) di Dewey, sostiene piuttosto che "una buona definizione dell'arte dovrebbe efficacemente dirigerci verso un'esperienza estetica maggiore e migliore" (Shusterman 2010: 86-7).

A ben vedere nella frase appena citata, da considerare come una vera e propria presa di posizione anti-analitica e orgogliosamente pragmatista, sono contenute *in nuce* sia alcune delle premesse fondamentali (il radicamento nell'esperienza e il migliorismo) che porteranno poi Shusterman a inaugurare il nuovo indirizzo di ricerca noto appunto come somaestetica, sia alcune caratteristiche di quest'ultima che le conferiscono un profilo particolare all'interno del panorama degli studi di estetica degli ultimi decenni. La coniugazione in chiave spiccatamente esperienziale dell'estetica pragmatista, in generale, e della somaestetica, in particolare, conduce infatti Shusterman – per certi versi anche contro Dewey, che pure rimane per molti altri aspetti il suo modello – a un deciso superamento del paradigma "artecentrico" che, dal Settecento a oggi, ha ispirato buona parte degli approcci estetici più importanti e influenti. Di ciò offre una testimonianza chiara già il cap. 10 di *Pragmatist aesthetics*, là dove propone una "concezione allargata dell'estetica" focalizzata sul *soma*, sul corpo vivente, in tutte le sue manifestazioni ed espressioni, tanto da articolarsi in somaestetica analitica, pragmatica e pratica. E di ciò offrono una testimonianza ancora più chiara i dodici saggi raccolti in *Aesthetic experience and somaesthetics*.

Il campo tematico e, verrebbe da dire, esperienziale coperto da questi saggi – scritti da autori diversi, di diversa nazionalità e diversa appartenenza accademica, e con *background* e approcci diversi, seppur unificati dal comune riferimento alla somaestetica ovviamente – è quanto mai vasto e articolato, e dunque difficile da restituire nel breve spazio di una recensione. Limitandoci perciò a un *overview* del

libro, possiamo dire che esso si struttura in tre parti di diseguale lunghezza, rispettivamente composti di tre, cinque e quattro saggi, e rispettivamente intitolati *Embodiment in philosophy and aesthetic experience*, *Somaesthetic approaches to the fine arts* e *Somaesthetics in the photographic arts and the art of living*. Fanno parte del primo gruppo i saggi di C.F. Botha sulla possibilità di individuare una proto-somaestetica nella trattazione del tema del corpo in Nietzsche (Botha 2018: 17-33), di B. Bacsó sull'esigenza di un ripensamento dei concetti stessi di esperienza ed estetica (Bacsó 2018: 34-42) e di A. Kremer che propone un'interessante analisi comparativa, ricca di spunti e suggestioni, fra l'estetica ermeneutica di Gadamer e l'estetica pragmatica (Kremer 2018: 43-55). Fanno parte del secondo gruppo, invece, i contributi di E.M. Bukdahl che consiste di una lunga e ben strutturata intervista con l'artista O. Eliasson sull'arte come esperienza incarnata e interdisciplinare (Bukdahl 2018: 59-70), di Y. Gao che avanza un'intrigante reinterpretazione di Winckelmann in chiave somaestetica alla luce del concetto di *haptic gaze* (Gao 2018: 71-86), di B. Veres che cerca di ripensare l'estetica attraverso l'architettura (e viceversa, si potrebbe aggiungere; Veres 2018: 87-100), di J. Golden che focalizza la propria attenzione sull'estetica della prosodia di Wordsworth e sul rapporto fra il metro poetico e la vita del corpo (Golden 2018: 101-19) e di A. Tarvainen che – in quello che, a mio giudizio, è senz'altro uno dei contributi più validi nel volume – offre alcune stimolanti riflessioni sulla somaestetica vocale miranti a condurre a un ripensamento complessivo del concetto stesso di “vocalità umana” a partire dalla valorizzazione della componente propriocettiva presente in ogni “esperienza vocale” (Tarvainen 2018: 120-42). Fanno parte del terzo gruppo, infine, i saggi di E. Antal su filosofia, fotografia e *performance* che analizza anche l'attività di *performer* dello stesso Shusterman quando, in collaborazione con l'artista Yann Toma, assume le vesti del personaggio dell'*homme en or* o *man in gold* (Antal 2018: 145-61), di E. Di Stefano – anch'esso, a mio giudizio, uno dei saggi più riusciti del volume, per la capacità di intersecare il campo dell'estetica filosofica in senso stretto con altri campi disciplinari – sul lavoro e la sperimentazione col proprio corpo fra *body art* (Stelarc, Orlan, Mona Hatoum) e pratiche cosmetiche fra estetica e medicina, con eguale attenzione alla contemporaneità e all'antichità e al Rinascimento (Di Stefano 2018: 162-79), di N. Horváth sulla concezione di Santayana della corporeità, dell'arte di vivere e della sessualità (Horváth 2018: 180-96) e da ultimo di V. Balakrishnan e S.E. Kurian che,

riallacciandosi a quest'ultimo argomento, propongono un'interpretazione in chiave somaestetica del film indiano del 1996 *Kamasutra* (Balakrishnan, Kurian 2018: 197-216).

Complessivamente *Aesthetic experience and somaesthetics* si presenta dunque come un volume ampio e in sé articolato, capace di restituire bene sia la natura plurale e interdisciplinare della somaestetica, sia la sua succitata strutturazione interna nelle tre branche della somaestetica analitica, pragmatica e pratica. Sebbene – come si è cercato rapidamente di evidenziare, e come sempre accade in libri “a più voci” come questo – alcuni contributi appaiano più originali e stimolanti e altri forse un po' meno, il libro nel suo complesso si presenta come uno strumento di studio compatto e ben equilibrato. Uno strumento, si potrebbe dire, sia utile per un primo approccio alla somaestetica (come indicato in qualche modo dal suo ruolo di apertura per la nuova collana “Studies in Somaesthetics” di Brill) sia adatto a ulteriori approfondimenti per il lettore che abbia già familiarizzato con la filosofia di Shusterman.

Stefano Marino

Recensione

Nidesh Lawtoo, *Il fantasma dell'io. La massa e l'inconscio mimetico*, tr. it. di E. Cantoni, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 370

Nidesh Lawtoo è una delle voci più credibili e promettenti, ancorché già saldamente presente nel dibattito, della nuova generazione di studiosi internazionali della *mimesis*. Con la presentazione della traduzione italiana de *Il fantasma dell'io. La massa e l'inconscio mimetico* speriamo di partecipare alla diffusione di un'operazione teorica di grande momento di cui l'autore è senz'altro uno dei migliori rappresentanti. Finita la stagione di lotta che aveva visto un autore come René Girard battersi quasi da solo per il recupero di questa fondamentale nozione della tradizione teoretica ed estetica occidentale, ormai trascorsa, forse, la primavera di grandi allievi più o meno ortodossi di Girard, come, tra gli altri, Jean-Pierre Dupuy e Paul Dumouchel, Bill Johnsen e Andrew McKenna, si sta imponendo sulla scena una riflessione che sposa felicemente le migliori tradizioni del post-strutturalismo francese, tessendo l'eredità della teoria mimetica con

gli araldi più flessibili della decostruzione, tra i quali spiccano Philippe Lacoue-Labarthe e il suo allievo Mikkel Borch-Jacobsen.

Per quanto l'influenza di queste personalità sia oltremodo chiara, ed esplicita (d'altro canto Lawtoo ha ottenuto un dottorato in Letteratura comparata all'Università di Washington, Seattle, ove insegna Borch-Jacobsen), la collocazione teorica di Lawtoo non saprebbe ridursi a queste nobili e significative ascendenze, essendo il suo percorso tramato di interessi schiettamente filosofici, ma anche letterari. E la competenza specifica dell'autore emerge nel suo tentativo, ben venuto, di estendere il canone dei grandi classici a cui si era dedicato Girard integrandolo con autori per così dire minori. Nella bibliografia dell'autore, infatti, spiccano lavori importanti sul modernismo, in particolar modo dedicati a Joseph Conrad; non a caso, la versione originale inglese de *Il fantasma dell'io* recava come sottotitolo *Modernism and the mimetic unconscious*. Nella significativa prefazione all'edizione italiana, l'autore si premura di dare conto al lettore di questa modifica: aver espunto la nozione di *modernismo* per sostituirvi il riferimento a un problema che occupa la mente di ogni autore interessato alla mimesi, la massa, manifesta la speranza che questa operazione – peritestuale ma in realtà fondamentale nell'orientare i pregiudizi interpretativi del lettore – possa rendere il lavoro più utile al nostro tempo.

Fermo restando il valore orientativo e attualizzante di questa operazione, il percorso del libro non può che riflettere il titolo originario e rappresenta infatti una corsa, quanto mai approfondita e bibliograficamente informata ma sorretta da un argomentare ritmato e schietto, nella storia e nella produzione modernista. Il saggio è articolato in un'introduzione, quattro corposi capitoli dedicati rispettivamente a Nietzsche, Joseph Conrad, D.H. Lawrence e Bataille e una coda. Nei quattro capitoli, uniti da un problema e da un metodo, l'autore ripercorre la genesi ottocentesca, pre-freudiana, della nozione e della problematizzazione dell'*inconscio mimetico* e ne segue gli sviluppi peri- o extra-freudiani nel corso della prima metà del Novecento. Proponendosi di andare oltre gli approcci freudo-centrici alla psiche, il saggio recupera una stagione di approcci all'io capaci di tenere conto dell'"esperienza caleidoscopica delle forme mimetiche di comunicazione inconscia" (Lawtoo 2018: 330). Il testo colma, con e oltre Girard, un *vulnus* nella ricostruzione storica e storiografica di altri autori mimetisti, includendo nelle sue approfondite analisi una rielaborazione di contributi più o meno dimenticati, se non volutamente soppressi,

fondamentali per la storia della filosofia e delle scienze del soggetto come quelli di Gustav Le Bon, Gabriel Tarde, Pierre Janet, tra gli altri, e ancora Jean-Martin Charcot e Hippolyte Bernheim, Lucien Lévy-Bruhl, Jane Harrison ed Emile Durkheim. Soprattutto, rimette in gioco e recupera alla discussione contemporanea, che tanto potrebbe giovarsene, le intuizioni letterarie, psicologiche, fisiologiche e filosofiche in generale di autori che presentirono, anticiparono, registrarono, commentarono i fantasmi mimetici che avrebbero sconvolto il secolo delle folle.

Fantasma dell'io è sintagma nietzscheano, a partire dal quale Lawtoo, con un'operazione spesso quasi archeologica, rintraccia la presenza, la diffusione, la resistenza di una galassia semantica con cui la psicologia di fine secolo aveva iniziato a edificare una *via regia* all'inconscio diversa da quella poi lastricata di buone intenzioni, si potrebbe quasi dire, da Freud. Ipnosi, suggestione, influenza, contagio, simpatia, comunicazione, frenesia, effervescenza, ombra fantasmatica, copia, ovviamente imitazione: è a partire da queste nozioni, arcane le une, misteriose le altre, che Lawtoo ricompone un dibattito ricco e articolato sulla soggettività nell'era delle masse. Ricostruendo le basi disciplinari degli autori chiamati a convegno, Lawtoo ne chiarisce le intuizioni più lucide: "l'idea di un io razionale, monadico, autonomo, in pieno controllo dei suoi pensieri, gesti e opinioni che rimane identico a se stesso nel tempo, cede progressivamente il passo a fenomeni intersoggettivi [...] che nella massa ma non solo, rendono l'io predisposto a pensare, sentire, agire, come fanno gli altri e quindi a *diventare*, senza averne coscienza, altro" (Lawtoo 2018: 11). Fenomeni raccolti nella nozione di inconscio mimetico, centrale nel periodo modernista, marginale nell'era freudiana, attuale nell'epoca delle neuroscienze dei neuroni a specchio.

Lawtoo riesce a tenere insieme il suo *vaste programme* grazie a un'intuizione di ordine metodologico ed ermeneutico: è l'approccio caratteristico dei quattro autori a guidare infatti lo sviluppo del saggio. La tesi di Lawtoo è che gli autori avrebbero nutrito, subito e impostato nel proprio corpo a corpo con l'esperienza fantasmatica di un io umbratile, subordinato al prossimo, geneticamente (nel senso non biologico) esposto alla presenza, alle emozioni, ai desideri, ai pensieri dell'*altro*, una *pato-logia mimetica*. Il trattino, così continentale, serve all'autore per marcare la *différance* nascosta nel concetto: vestendo i panni di un medico dell'anima, Lawtoo ritiene di poter diagnosticare ai suoi quattro protagonisti una comune patologia mimetica, una co-

mune esposizione alle dinamiche del contagio, da cui però gli autori non si sarebbero solo fatti squadernare, disassare, scentrare, ma, proprio per resisterele, avrebbero sviluppato una sensibilità non comune, una *scienza*, o almeno un *discorso*, insomma un *logos* del *pathos* da cui si sentivano senz'altro con chiarezza trasportati.

Ecco che allora Lawtoo, faticosamente, minuziosamente, riesce a ricostruire le fila dei percorsi bio-bibliografici dei quattro autori seguendo tanto l'avanzare della malattia mimetica – che nel caso di Nietzsche viene, girardianamente, integrata con il progressivo degrado della salute mentale, nel caso di Conrad nutre uno scabroso razzismo tinto di misoginia, in Lawrence sfocia in una fascinazione inquietante per i soggetti capaci di guidare e aizzare le folle mimetiche, nel caso di Bataille produce la lunga *Verwindung* che sfocerà nella (sanzione della) morte del soggetto – quanto il progressivo affinamento della propria comprensione dei fenomeni mimetici che tramano la soggettività. I due bracci di questa spirale, apparentemente in contrasto, sono invece per Lawtoo il tracciato con cui dipanare un “movimento che trasforma l'ermeneutica in *logos* teoretico, la critica culturale in autocritica” (Lawtoo 2018: 26), al tempo stesso debilitante personalmente ma teoreticamente abilitante. Se per gli autori letterari l'intuizione di Lawtoo rende perspicui percorsi subordinati nelle rispettive vaste bibliografie, nel caso di Nietzsche questo grimaldello ermeneutico si fa strumento critico centrale: la sensibilità così spiccata di Nietzsche per i temi della massa, della volontà, della soggettività, del desiderio non sarebbe in effetti che l'altra faccia della medaglia di una sofferenza mimetica per altro conclamata. Nietzsche odia la compassione (*Mitleid*) perché sente di *cum-patire*, di essere costantemente aggredito nei confini della sua individuazione, vuole essere soggetto perché si sente mancare la forza di opporsi alla massa, vuole essere un *medico dell'anima* perché ha sperimentato come malattia la relazione mimetica con Wagner. “In un certo senso, Nietzsche trasforma una capitolazione al *pathos* identificatorio in una distanza critica di valore clinico” (Lawtoo 2018: 70). Il gioco delle parti con cui gli autori commentati da Lawtoo sembrano intrattenersi è proprio quello paziente-medico: medici così lucidi nel produrre diagnosi sul loro tempo e sul problema del soggetto perché soggetti così sensibili nella loro veste di pazienti; decostruttori così impietosi nel trattare la genesi del soggetto perché menti così malleabili all'impressione tipografica con cui la *mimesis* plasma il carattere (dal greco *kharassein*, “incidere”).

Con Lawtoo (ri)scopriamo che il post-moderno non è un superamento del modernismo; la morte del soggetto linguistico, del soggetto del significante, non è altro che l'obliterazione di uno spazio teorico, metafisico nel senso nobile, occupato per così dire abusivamente e invece pronto a lasciar posto ad una riflessione più attenta alla dimensione non solo corporea, già compiutamente recuperata al dibattito, non solo relazionale, non solo affettiva, ma soprattutto "interdividuale"; una riflessione capace di riannodare le proprie trame da una parte con la tradizione platonica, senz'altro, e dall'altro con gli avanzamenti più recenti delle neuroscienze, da Andrew Meltzoff a Vittorio Gallese e Giacomo Rizzolatti; una ricostruzione della vicenda della soggettività mimetica che riscontra la specificità del contributo modernista nella dislocazione e disseminazione delle relazioni mimetiche: "lo spazio modernista non è più il salotto ma la strada [...]; non è più basato sullo scontro personale ma sulla comunicazione di massa" (Lawtoo 2018: 335). La dissoluzione modernista del vecchio io stabile conduce a un indebolimento delle rivalità e vanità personali che *contenevano* – nel doppio significato del termine – la logica polimorfa della mimesi. Essa stessa infatti non travolge più solo il desiderio, come voleva Girard, ma si fa *pathos* generale che pervade ogni dimensione della soggettività.

Il soggetto modernista è insomma un soggetto che trova nella mimesi sia gli effetti violenti del contagio affettivo sia la funzione vivificante e comunitaria della partecipazione affettiva; un fantasma che è copia della copia, frutto della comunicazione con l'altro, aperto all'esterno, privo di un'originale essenza segreta e intrinseca al sé ma proprio e solo per questo capace di libertà e di creatività. Un soggetto che guarda con paura alla relazione con il *socius* che al tempo stesso lo costituisce e lo sfibra e che grazie a questo vissuto produce un *logos* del soggetto *più vero*. Il modernismo presentato da Lawtoo offre la possibilità di recuperare le intuizioni di questa nuova ontologia mimetica del soggetto per una nuova ontologia mimetica della comunità.

Il testo di Lawtoo è ricchissimo, ben documentato e utile per il consolidamento di una prospettiva teorica di grande interesse. Anche se la traduzione italiana appare cinque anni dopo la versione originale (2013), il contributo al dibattito è ancora fresco. Nonostante questo, esso manifesta alcune criticità. L'insistenza sulla natura camaleontica del concetto di *mimesis*, cavallo di battaglia di molta parte dei teorici mimetisti, sembra mostrare sempre di più la corda: non è forse, più

che altro, un gioco di parole che copre una schietta e legittima difficoltà, per altro ben diffusa ma non per questo inaggrabile, ad avanzare nel lavoro filosofico di definizione del concetto? La prosa di Lawtoo, nel suo alternare uno stile scientifico e piano ad uno occasionalmente colloquiale, un approccio per così dire compilativo ad uno schiettamente autoriale, apre scorci a volte approfonditamente indagati, altre appena affrescati.

Detto del valore della teoria che si espone in questo volume, non ci resta che elogiarne la coda ove si presenta, come in ogni buon testo filosofico, un'ulteriore apertura di senso – a cui abbiamo già accennato ma di cui è opportuno dare conto proprio ora; la traduzione italiana sembra apparire in un momento in cui la massa e le relazioni pericolose che vi possono sorgere, qualora si presentino le personalità adeguate a guidarle, tornano a presentarsi sul palcoscenico della storia. Pur avendo avuto a più riprese il centro della scena, come Lawtoo ci ha ampiamente dimostrato per il torno d'anni su cui ha voluto e saputo concentrarsi, un adeguato e diffuso dibattito sul problema della *mimesis* non è mai stato tanto urgente: tramontato il secolo freudiano, il nostro tempo sembra avere un disperato bisogno di una rinnovata, compiuta, migliore teoria della *mimesis* e questo volume ha il grande merito di dare il suo contributo nel momento giusto.

Emanuele Antonelli

Recensione

Saulius Geniusas, Dmitri Nikulin (a cura di), *Productive imagination: its history, meaning, and significance*, London-New York, Rowman and Littlefield, 2018, pp. 206

Nell'introduzione al volume che qui si presenta Geniusas e Nikulin affermano che “mettendo insieme punti di vista filosofici differenti il volume non ambisce soltanto a offrire un'ampia gamma di prospettive sull'immaginazione produttiva ma fornisce anche una narrazione coerente e unificata della sua struttura e della sua significatività” (Genusas e Nikulin 2018: viii, tr. it. mia). A mio avviso, quest'ultimo proposito non trova un riscontro nei testi. Al contrario, gli autori e le prospettive esplorate si contrappongono fra loro. Questo esito (almeno esplicitamente) non voluto mi sembra ancora più interessante dell'obiettivo che si propongono i curatori perché spiega che senza

delle chiare scelte teoretiche non è possibile comprendere in cosa consista la produttività dell'immaginazione. La storia dell'immaginazione è costellata da svolte, metamorfosi, appropriazioni. Non è per niente coerente, non è unificabile in una visione omogenea e pacificata. È un conflitto di prospettive. Perciò, nell'illustrare i diversi interventi del volume in poche righe, che sicuramente non possono essere testimoni della loro ricchezza, mi concentrerò sulle tensioni dialettiche che li permeano.

Nikulin ricostruisce il significato della nozione di immaginazione produttiva comparando la teoria aristotelica della *phantasia* con quella dell'*Einbildungskraft* di Wolff, Baumgarten e Kant. La sua tesi fondamentale è che l'immaginazione si nutre di negatività più di qualsiasi altra facoltà e ciò le consente di acquisire una certa autonomia rispetto a sensibilità e intelletto, facoltà di cui, da Proclo in poi, l'immaginazione è inevitabilmente considerata l'elemento di mediazione.

Nikulin prende le mosse dalla stessa prospettiva da cui la modernità ha narrato la sua storia. La sua analisi di Aristotele è funzionale all'elaborazione di una teoria dell'immaginazione produttiva nella modernità. Non prende veramente sul serio, come direbbe Leo Strauss, il punto di vista degli antichi. Nikulin accetta senza discuterla la trasposizione latina di *phantasia* in *imaginatio*, e ciò lo porta a identificare l'immaginazione con quella facoltà o potere della mente ("mental power", Nikulin 2018: 2) che produce e preserva immagini, non evidenziando sufficientemente la differenza con quel processo oggettivo descritto da Aristotele che ha a che fare con ciò che appare (*phantasma*) e che si configura come un decadimento del senso.

Nel suo contributo Alfredo Ferrarin si muove in direzione opposta. Soffermandosi, in primo luogo, sulla dimensione teoretica dell'immaginazione produttiva, Ferrarin sostiene che, pur ereditando da Wolff e Baumgarten l'idea aristotelica che l'immaginazione sia capacità di rappresentare nell'intuizione oggetti assenti, Kant modifica il significato dell'immaginazione presentandola come la determinazione del tempo e la schematizzazione dei concetti puri. Al contrario di Nikulin, Ferrarin contrappone l'immaginazione kantiana all'elaborazione moderna della nozione aristotelica di *phantasia*. Ritiene che prima di Kant la teoria dell'immaginazione presenti una sbalorditiva uniformità che è solo Kant a rovesciare, a tal punto che a partire dalle sue descrizioni la nozione di "produzione" cambia completamente di significato. Kant rompe la contrapposizione tra la fantasia identificata con la creazione di nuove cose e l'immaginazione intesa come facoltà me-

ramente ricettiva. Con la sua teoria dello schematismo, dimostra che l'immaginazione non intreccia il livello dell'intuizione e quello del concetto nella misura in cui funge da residuo inerte in cui si preservano le immagini, ma attraverso un'attività sintetica che trasforma e unifica due facoltà eterogenee (Ferrarin 2018: 35). È palese la tensione dialettica con la conclusione di Nikulin secondo cui immaginazione produttiva e atto della memoria vengono sostanzialmente a coincidere (Nikulin 2018: 21). D'altro canto, la prospettiva di Kant non può neanche essere considerata coerente con la concezione protoromantica dell'immaginazione produttiva delineata da Laura S. Carugati.

Per Schlegel e Novalis, Kant ha una concezione troppo ristretta dell'immaginazione produttiva. I due rivalutano piuttosto l'identificazione dell'immaginazione produttiva con la creatività della fantasia intesa in stretta contrapposizione a qualsiasi forma di sintesi che abbia il compito di dare un ordine all'esperienza. Per Schlegel l'immaginazione è un pensiero arbitrario che si oppone a quello laborioso della ragione (Carugati 2018: 53). Carugati mette così in luce un'opzione teoretica che è agli antipodi di quella che mette in luce invece Ferrarin nella seconda parte del suo contributo, soffermandosi sull'immaginazione pratica (e sui suoi aspetti affettivi, sociali e simbolici). Nella prospettiva romantica l'immaginazione è la facoltà tramite cui l'uomo va oltre le funzioni pragmatiche della conservazione e della gestione della propria vita (Carugati 2018: 54). Al contrario, Ferrarin rileva i limiti della *hybris* dell'immaginazione pratica che crea mondi alternativi a quelli della vita reale.

I due contributi successivi s'inseriscono nel solco della tradizione kantiana per rielaborarla tuttavia in modi antitetici.

Interrogandosi sul ridimensionamento che l'immaginazione subisce nella filosofia dello spirito soggettivo di Hegel, Angelica Nuzzo mostra come quest'assenza abbia in realtà un risvolto dialettico. Hegel si appropria della funzione di mediazione tra opposti che Fichte e Schelling attribuiscono all'immaginazione produttiva, ma abbandona l'espressione e ne affida le funzioni all'*Aufhebung*. D'altro canto, Nuzzo mostra come alla base della nozione hegeliana di spirito vi sia una rielaborazione in chiave anti-schellinghiana del nesso fra creatività del genio e immaginazione produttiva individuato da Kant nel §49 della terza *Critica*.

Rudolf A. Makkreel indaga la revisione di Dilthey della trattazione intellettualistica dell'immaginazione proposta da Kant. Dilthey attuerebbe una nuova svolta quando rileva come l'immaginazione integri i

punti di vista del poeta e dello storico grazie alla sua capacità di creare dei tipi. Il legame tra immaginazione e vita è in questo caso affrontato in una chiave antimetafisica che trova i suoi antagonisti in Schelling e Hegel, qui connessi per le somiglianze dei loro approcci estetologici.

A questo punto ci imbattiamo in un contributo apparentemente eccentrico rispetto agli altri. Riflettendo sulla critica della stupidità di Flaubert nell'interpretazione suggeritane da Jules de Gaultier, Nicolas de Warren indaga il lato oscuro dell'immaginazione produttiva, ossia il fatto che l'immaginazione sia capace di imprigionare il soggetto in forme di auto-inganno. Questo gli permette di esaminare lo scarto che intercorre fra mimesi e creatività, e di comparare il ridestamento estetico perseguito dall'artista/scrittore e quello ricercato dal fenomenologo. La conclusione è però che l'uscita da questa riedizione della caverna platonica che è l'auto-inganno dell'immaginazione non è possibile se non avvelenando la stessa fonte di creatività e desiderio, cioè abbandonando la vita (de Warren 2018: 132).

De Warren coglie così il nocciolo del problema che s'insinua nel corso dell'intero volume: l'immaginazione ha natura ambigua, infatti nel suo produrre libera, orienta, ordina, ma è anche capace di imprigionare, semplificare, illudere.

Nel testo di Geniusas il conflitto sulla natura dell'immaginazione produttiva è plasticamente esibito nella disputa fra Cassirer e Heidegger a Davos. Per Cassirer l'immaginazione è pura spontaneità e strumento di intelletto e ragione, per Heidegger è spontanea recettività e fonte originaria che abbraccia sensibilità e intelletto; in quanto marchio della finitezza, per Heidegger l'immaginazione limita il potere della ragione, mentre per Cassirer è costante apertura all'infinito e perciò deve essere limitata dal potere della ragione.

La prospettiva di Ricœur nella descrizione fornitane da George Taylor nell'ultimo saggio del volume sembra tentare un superamento della contrapposizione fra Cassirer e Heidegger puntando sul nesso tra figurazione e linguaggio. Ricœur contrappone all'idea kantiana secondo cui l'immaginazione è mediazione fra due poli l'idea che con essa si abbia già a che fare con un terzo polo che è radice comune di entrambi. Lo definisce figurazione e lo caratterizza come la capacità di strutturare l'esperienza in termini linguistici. Sensibilità e intelletto troverebbero il loro fondamento nella capacità di raffigurare attraverso il discorso.

Il volume, che raccoglie interventi acuti e ben argomentati, ci restituisce un panorama frammentato di concezioni dell'immaginazione produttiva che sono in continua revisione; gli aspetti caratteristici di quella che ora è una facoltà mentale, ora un processo ontologico, ora la radice, ora il risultato di una mediazione sono sempre ridefiniti sulla base di una differente attenzione alla dimensione gnoseologica, etica o estetica. Non mi sembra ci sia via di scampo: neanche a posteriori è possibile trovare la coerenza dove invece imperversa la contraddizione e invece di sforzarsi di illuminare quello che non c'è, è un bene che alla fine il volume rifletta come uno specchio, anche contro i suoi propositi, la realtà di una storia.

Danilo Manca

Recensione

Michael Squire, Paul A. Kottman (a cura di), *The art of Hegel's aesthetics. Hegelian philosophy and the perspectives of art history*, Paderborn, Fink, 2018, pp. 389

Il 2018 rappresenta un anno particolarmente evocativo per l'estetica hegeliana in quanto ricorre il bicentenario delle lezioni sulla filosofia dell'arte. Pur non essendo documentate, come invece lo sono le successive *Vorlesungen* berlinesi di estetica del 1820-21, 1823, 1826 e 1828-29, sappiamo che fu proprio a Heidelberg che Hegel nel semestre estivo del 1818 tenne per la prima volta delle lezioni dedicate all'arte. Tale anniversario fa idealmente da sfondo al volume *The art of Hegel's aesthetics. Hegelian philosophy and the perspectives of art history* – sapientemente curato da Michael Squire e Paul A. Kottman – nel quale sono raccolti alcuni contributi presentati per la prima volta al King's College di Londra nel giugno del 2016 e discussi da autorevoli storici dell'arte e specialisti della *Hegel-Forschung* mondiale. A costituire il cuore del volume sono le intersezioni e le tensioni tra storia dell'arte ed estetica nella consapevolezza che molto c'è ancora da dire sull'eredità della filosofia hegeliana dell'arte, in un tempo in cui i *visual culture studies* tendono sempre di più alle contaminazioni e alla comparatistica. Se dunque Ernst Gombrich riconosceva in Hegel, a fine anni Settanta, il padre della storia dell'arte e Michael Ann Holly, nel corso degli anni Ottanta, scorgeva evidenti tracce dell'epistemologia hegeliana nel lavoro di qualsivoglia storico dell'arte, i due curatori non sono da meno nel

credere nelle risonanze, presenti e future, dell'estetica hegeliana, in particolare per la *Anglophone Scholarship* che solo negli ultimi quattro decenni è ritornata con entusiasmo a Hegel, quando in Italia o in Francia la ricezione è stata ben più sistematica e continuativa.

L'intento del volume è dunque innanzitutto quello di sollecitare un confronto interdisciplinare, prendendo spunto dal talento tipicamente hegeliano di scardinare i confini rigidamente definiti di una ricerca filosofica sull'arte, per ricercare suggestioni in ambiti ad essa affini senza temere di spingersi fino ai più lontani. In tale spirito transdisciplinare Michael Squire si dichiara convinto nell'introduzione che Hegel sia un interlocutore irrinunciabile per declinare alcune delle questioni estetiche più infuocate del nostro presente, in quanto ci invita instancabilmente a "pensare in grande" (Squire 2018: 27). A ciò si aggiunge quanto sostiene Paul A. Kottmann nell'epilogo, lì dove afferma, senza esitazione, che "Hegel's influence is everywhere" (Kottmann 2018: 366). Cionondimeno l'intento del volume non è meramente celebrativo ma parimenti critico e provocatorio, visto che proprio la storia dell'arte sembra la disciplina più diffidente nei confronti di un'estetica di matrice hegeliana che – ai tempi del relativismo culturale dilagante nelle scienze umane – appare troppo ingenuamente sistematica. Con la presente pubblicazione i due curatori ambiscono dunque a sfidare qualsivoglia visione stereotipata del confronto tra storia e filosofia dell'arte, nella constatazione che l'estetica hegeliana rimane un punto di riferimento insuperabile per incrementare una *global perspective*, superando le polemiche secolari di cieco eurocentrismo e rivisitando attitudini intimamente hegeliane sullo sfondo dei nuovi orizzonti teoretici dischiusi dalla *visual culture* dei nostri giorni

Tra le tante affascinanti questioni che vengono affrontate nel volume, ampio spazio è dedicato proprio alla diatriba della *pastness of art* che viene ampiamente contestualizzata, aprendo innovative piste di riflessione. Ad esempio: quali suggestive prospettive si dischiuderebbero se si ipotizzasse – come fa, con grande maestria, Kottman – che la hegeliana tesi del *Verganheitscharakter der Kunst* fosse da intendersi come risonanza shakespeariana? E che risultato teorico ne conseguirebbe se si leggessero i famosi passi in cui Hegel annuncia al suo auditorio berlinese (in particolare nel corso estivo del 1823) le trasformazioni del significato e del valore dell'arte nella modernità come fosse un Prospero della filosofia che annuncia la fine degli incantesimi e dei poteri magici, ricalcando l'epilogo della *Tempesta* in cui Prospero afferma "Now my charms are all o'erthrown"?

Ma il volume apre almeno altre tre piste da battere per chi va alla ricerca di nuove angolazioni dalle quali considerare la tanto discussa tesi della fine dell'arte: la prima, che è anche la più storica delle tre, è quella proposta da Sebastian Gardner che si interroga sulle ragioni intrinsecamente sistematiche della perdita della più alta "vocazione" dell'arte e le rintraccia nella violenta polemica di Hegel con i Romantici. La seconda pista, più speculativa, è individuata da Ingvild Torsen che si interroga sul futuro di una storia dell'arte hegeliana, ossia sulla possibilità di una comprensione dell'arte – in particolare della scultura non figurativa realizzata nel XX secolo – con strumenti esegetici hegeliani. Il terzo sentiero è infine quello aperto da Fred Rush che riflette su una specifica declinazione della tentacolare tesi della fine o morte dell'arte, concepita come *Ende der Malerei*. Nei quadri raffiguranti nature morte e attimi fuggitivi immortalati dai maestri olandesi – tanto apprezzati da Hegel, non per la bellezza ma per la riflessività delle opere – la pittura si spingerebbe ai limiti del rappresentabile. Scegliendo soggetti quotidiani e banali che divengono occasione di virtuosismo ed eccellenza tecnica, la "vita silente" fissata eternamente sulla tela ed intesa come *endpoint painting* (Rush 2018: 185) diviene luogo di meditazione sul carattere transeunte dell'esistenza così come dell'arte pittorica stessa, giunta alle sue vette più soggettive. Tali sommità artistiche saranno poi ulteriormente scalate dall'esplorazione pittorica del XX secolo, come ben mostra Hanneke Grootenboer nel suo saggio che spazia dalla *niederlaendische Malerei* – tanto cara a Hegel – fino alle derive del fotorealismo di un pittore come lo statunitense Richard Estes che in un quadro "estremo" come *Central savings* del 1975 esibisce, con non volute ma ridondanti reminiscenze hegeliane, l'essenza della pittura come riflessione su se stessa. L'intricato intreccio soggettività/riflessività ritorna poi ad essere ulteriormente scandagliato nel denso saggio di Robert Pippin che mira a enfatizzare il ruolo paradigmatico della pittura visto che, più delle altre arti, stimola i fruitori a riflettere sulla distinzione tra *Schein* e *Realität*. In tal modo la pittura assurge ad arte *par excellence* della duplicazione (*Verdopplung*) che, anche quando non la raffigura esplicitamente, gravita sempre e solo attorno all'unico sole spirituale della soggettività che indaga e riflette su se stessa.

Ma in un volume che si propone di indagare il dialogo tra estetica hegeliana e storia dell'arte, sulle orme del celebre encomio di Gombrich che scorgeva proprio in Hegel il padre fondatore della disciplina, non poteva rimanere in ombra l'arte del perfetto equilibrio tra forma e

contenuto, ossia la scultura che viene considerata nelle sue risonanze filosofiche e storico-artistiche sia da Julia Peters sia da Michael Squire. Peters propone infatti una originale rilettura della filosofia dell'arte e in particolare delle riflessioni sulla scultura come luogo privilegiato per comprendere la delicata relazione tra *Geist* e *Natur* e dunque per trovare nuovi stimoli per ampliare e problematizzare il recente dibattito sul naturalismo hegeliano difeso in particolare da Terry Pinkard. Un discorso a parte va fatto invece per i due contributi di Michael Squire, che, oltre a introdurre con grande stile il volume, dedica un intero saggio – dallo stimolante titolo *Unser Knie beugen wir doch nicht mehr? Hegel, classical art and the reformation of art history* – ad alcune questioni incandescenti: innanzitutto, perché alcuni autorevoli filosofi ed estetologi – si pensi a Arthur C. Danto – sono tornati negli ultimi decenni a vedere in Hegel un profeta ispirato che ha preannunciato l'apocalisse culturale del contemporaneo e gli storici dell'arte antica tendono invece a ignorare Hegel sistematicamente? Oppure, che cosa può imparare oggi uno storico dell'arte classica dalla filosofia dell'arte hegeliana? Le risposte sono molteplici, ma almeno una vale la pena di essere qui ricordata. Andando alla ricerca dei crocevia tra culture ed epoche diverse, la filosofia dell'arte di Hegel ha aperto la strada a quella *world art history* dei nostri giorni che, senza alcuna riconoscenza verso il padre fondatore, guarda con estremo sospetto alla narrazione hegeliana, sia perché la ritiene eccessivamente antropocentrica – come ben mostra il contributo di Whitney Davis dedicato al teriomorfismo nell'arte simbolica – sia perché sembra anacronisticamente monopolizzata dal potere artistico e politico della bellezza classica nell'antichità a discapito di altre possibili declinazioni estetiche. In verità, il confronto di Hegel con il bello è a tal punto complesso e ambiguo che non può essere affatto esaurito nell'esaltazione della composta leggiadria del classico ma andrebbe ulteriormente problematizzato e forse – come suggerisce T.J. Clark nel suo saggio *Beauty lacks strength* – solo allora si scorgerebbero ulteriori sinergie e inaspettate affinità elettive tra l'estetica hegeliana e la storia dell'arte del XIX e XX secolo, e persino oltre. Il volume qui recensito contribuisce dunque assai significativamente a mostrare l'attualità della filosofia dell'arte di Hegel per il dibattito filosofico contemporaneo e testimonia quanto ancora sia onnipresente, pervasiva e sotterranea l'influenza dell'estetica hegeliana ai tempi smemorati della *global art history*.

Francesca Iannelli

Recensione

Sacha Golob, *Heidegger on concepts, freedom and normativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 270

The first book by Sacha Golob proposes a new perspective on Heidegger's early thought (1920-35), which deserves particular attention especially for its arguments and clarity. The continental scholars of Heidegger are given the opportunity to familiarize with the most known Anglo-Saxon readings of the German philosopher and with current debates on some topics of his philosophy, such as realism and theories of perception and normativity. Indeed, Golob reviews the existing analytic literature on Heidegger providing a coherent framework, called "the dominant approach", which he then attempts to undermine with both exegetical and philosophical competence.

The aim of the whole book is to endorse an original thesis about Heidegger's intentionality, i.e. "the property, typically attributed to mental states, whereby those states are directed toward or about something". According to Golob's Heidegger, there are two modes of intentionality, which differ according to the way they deliver their contents: the first one is non-propositional, which is to say that its vehicle for the contents is not an assertion (since Heidegger equates the propositional and the predicative, Golob 2014: 9), but rather a structure called "*a as b*"; the other is instead propositional. The non-propositional intentionality is also the basic level of experience, and thus it is the condition for the possibility of the latter (one might call it "pre-propositional"); this is due to the fact that the primary intentionality contains, among moods and objects, those concepts that compose the "grammar" that can be expressed through assertions (Golob 2014: 71). Therefore, Heidegger's primary intentionality is non-propositional and conceptual. These issues are discussed in the first three chapters of the book, especially in the third, which is the core of Golob's account. Once gained this new account of intentionality, in the last three chapters Golob adopts it to face different questions, such as Heidegger's "metaphysics" (realism, being, truth), freedom and authenticity.

The first chapter outlines the assumptions and the problems of the dominant view on Heidegger's intentionality. This widespread approach, which claims that the primary level of intentionality is non-propositional and non-conceptual, is the one put forward by authors like Blattner, Carman, Dreyfus, Okrent, Schear and Wrathall. Accord-

ing to this view, propositional intentionality seemingly fails to grasp the “fine-grained” richness of experience. The key assumptions of this account of intentionality are inspired by two claims by Heidegger (Golob 2014: 13-4), and they are: assertions are somehow connected with present-at-hand entity; since present-at-hand is not the primary modality of dealing with entities, propositional intentionality must be explanatorily derivative on some non-propositional intentionality. Clearly, the main point is the notion of present-at-hand. However, Golob points out at least three different meanings of it (Golob 2014: 16-7), none of which supporting the connection with the assertion. In fact, as Golob puts it, why should talking about something entail that to the topic of assertion is ascribed any kind of properties in any strong philosophical sense? Furthermore, why shouldn't the assertion, if it is an intentional state, be primary revelatory and thus distort the experience? In addition to these unanswered questions, Golob patiently rejects ten proposals that may underpin the dominant approach (Golob 2014: 26-46), and then concludes that it is flawed to explain the derivative state of the assertion, outlined in *Being and time* §§33-4, in terms of the incapability of the propositional intentionality to catch a supposed fine quality of basic experience. On the contrary, the propositional intentionality hinges on some concepts embedded in the non-propositional intentionality; without those concepts, our experience could not be linguistically expressed (Golob 2014: 10), and also we could not know how to deal with things ready-to-hand unless their affordance was not provided by a conceptual explanation (Golob 2014: 44).

In the second and third chapters Golob illustrates his own theory of intentionality. First of all, he begins with the puzzling conjunction between present-at-hand and the assertion, stating that not every assertion leads us to understand entities as present-at-hand, as Carman and Wrathall argue, but only those which are analysed through what Heidegger calls “Logic”, namely a method of propositional analysis that regards entities as substances to which some properties are assigned (Golob 2014: 52-4). Thus, Heidegger's purpose is to “free grammar from logic” (Golob 2014: 68), and Golob identifies this grammar with a conceptual pattern, called “*a as b*”, which allows the primary intentionality to intend things as ready-to-hand and to switch to the propositional modality. The “as” enables the *Dasein* to access entities, labelled by the “a” variable, locating them within a meaningful context – the “b” variable; in other words, the “*a as b*” structure is

the grammar of *Dasein's* projection, through which entities obtain sense by their insertion into the web of relations called "world" (Golob 2014: 83). Here, Golob introduces two very important principles, i.e. "*A Priori*" and "*Ontological Difference*", according to which the access to the meaningful context, the *b* variable, must rely on a prior familiarity with the meanings of entities (Golob 2014: 84); moreover, this familiarity can't be an entity itself, because that would entail an infinite regress (Golob 2014: 88). What explains *Dasein's* closeness to meanings is called by Golob "Prototype" (Golob 2014: 109), which, referring to a passage from *On the essence of ground*, exemplifies the relations that an entity can support inside a context. Then Golob claims that for Heidegger the prototype is time, since time is not an entity and in *Being and time* it is asserted that the condition for the possibility of the disclosure of the world is the horizon of time (Golob 2014: 112).

Before further explaining how time works as a prototype, Golob analyses Heidegger's sources for his idea of prototype, i.e. Kant and Plato. Heidegger's Kant indeed aims at outlining the transcendental conditions to intend present-at-hand entities, and he identifies them with time, which is the form – Kantian word for "prototype" – offered by pure imagination that orders the relations of entities. However, Heidegger criticises Kant for having often confused the form with the "logical form", which is a form abstracted from its intentional content (Golob 2014: 116). This step diverts Kant from the path of Plato, who first thought the form as an image, an anticipated look to what a thing is (Golob 2014: 117). This kind of form differs from the logic one, because it keeps the connection with an entity, as it portrays it, whilst the logical form is "the pure image of objectivity" and makes it possible to experience objects only as substances (Golob 2014: 119-20). On the contrary, although Plato did not seek the connection between ideas and time, and Heidegger criticises his use of the prototypes as too ontic (Golob 2014: 128-31), the Greek philosopher has the merit of having deployed several visual metaphors to describe how prototypes form the experience, e.g. the light and the "clearing", which Heidegger then adopts in order to overstep Kant's reliance on the faculty of imagination and logic (Golob 2014: 128).

After this brief contextualisation of Heidegger's thought within the history of philosophy, the most delicate question of the whole book comes, i.e. Golob's assessment of Heidegger's prototypical approach. What remains to be explained is in fact the reason why time, and

nothing else, is exactly the prototype addressed by Heidegger to enable the familiarity with “*b*”, and thus the “ontological knowledge”. This issue is not solved in *Being and time*, which contains only implicitly the theory of the prototype developed in the years following its publication: as Heidegger puts it, *Zeitlichkeit* itself cannot prove how time acts as a prototype, because it only shows the unity of *Dasein*’s features; this task would have been performed only by *Temporalität*, but *Being and time* halts exactly where that concept should have been fleshed out (Golob 2014: 138-41). It is only at the very end of *Basic problems of phenomenology* that Heidegger claims that time can act as a prototype insofar the temporal ecstasy called “*praesens*” makes things available for their contextualisation (Golob 2014: 143). However, Heidegger’s answer to the question about the possibility of a non-propositional and yet conceptual intentionality is very inchoate. Furthermore, one cannot distinguish the specificity of *praesens*, which is supposed to be the temporal schema of ready-to-hand, from Kant’s temporal schema of present-at-hand (Golob 2014: 144). On this and other grounds (Golob 2014: 145-53), in the 1930s Heidegger changes his account of the prototype and replaces time structures with artworks. Indeed, the act performed by artworks of illuminating an entity successfully epitomizes a way to access entities that is still conceptual and expressible by a certain language – e.g. poetry (Golob 2014: 153-4).

In the fourth chapter Golob compares his novel account of Heidegger with some issues of the contemporary analytic philosophy, e.g. the critique advanced by Searle on the distinction between ready-to-hand and present-to-hand (Golob 2014: 156-64), Heidegger’s realism (Golob 2014: 167-80) and his concept of truth (Golob 2014: 180-91). Among the pages of this chapter, an interesting and both controversial claim by Golob stands out, i.e. his understanding of Being as “some *x*, which exemplifies the properties possessed by an entity *without* being an entity itself” (Golob 2014: 171). This definition of Being is totally aligned with the theory of a prototype that states how to locate an entity into a meaningful context, however it might bluntly appear too much ontic, i.e. overly similar to what is typically identified as “essence”, as Golob after all recognizes (Golob 2014: 184).

In the last two chapters of the book the theory of the prototype is connected to the issue of freedom. Indeed, in line with the problem outlined above of supplying a valid alternative to temporal prototype,

Heidegger recognizes that freedom stands for *Dasein's* transcendence – and so for its intentionality – insofar it discovers entities as free to be located into the world (Golob 2014: 194). Moreover, freedom itself acts as a prototype because, according to Crowell's studies on Heideggerian normativity, it is “the capacity to recognize and commit oneself to norms, and to act on the basis of them” (Golob 2014: 195). These norms are of course the set of possible relations that define how to use a thing (Golob 2014: 196), thus *Dasein's* attitude towards entities consists in adjusting its approach to them in the light of these norms (Golob 2014: 223). What about *Dasein's* attitude towards itself instead? The endurance of *Dasein's* self does not hinge on any persisting entity, but rather it depends on *Dasein's* “ability to take and sustain a particular stance on its own behaviour” (Golob 2014: 213), thus there are no norms binding on *Dasein* except death, namely its finitude (Golob 2014: 239). It is exactly on this issue that authenticity diverges from inauthenticity: while the inauthentic *Dasein* denies its finitude, the authentic one affirms it, and thus it can achieve its true structure (Golob 2014: 221). Therefore, as Golob concludes, authenticity becomes an important requisite for doing philosophy, because it provides the right perspective on existential phenomena (Golob 2014: 240).

What kind of account of Heidegger is provided by Golob with his dense and tantalizing book? I think that there are two main issues, woven together, that Golob seems to overlook, whose absence still influences his whole reading of Heidegger: thrownness and the history of being. The first one, i.e. *Dasein's* feature that exhibits its being already in the world, and thus contextualizes its projects into a historical horizon (*Being and time*, § 41), is clouded by the priority accorded by Golob to the projection and the “*a as b*” structure (Golob 2014: 83). This upshot is also due to Golob's significant use of the transcendental approach, which claims that some empirical phenomena are made possible thanks to a priori grounds (Golob 2014: 85); therefore, *Dasein's* dealing with entities must be understood on the basis of the “*a as b*” structure, which must be explained by the concept of prototype, that Heidegger leaves unexplained and ultimately rejects. Heidegger is surely influenced by this approach, as he explicitly recognizes in *Being and time*. However, I think that this theme is balanced by another influencing element of Heidegger's thought, namely the phenomenological principle of simply describing what is given, rather than explaining it (Golob 2014: 65). Thus, the familiarity with

meanings could be easily articulated in terms of *Dasein's* thrownness and the hermeneutic circle, instead of advocating the prototypical theory. Moreover, thrownness introduces the historical relation between *Dasein* and being which also defines for Heidegger Western philosophy, i.e. the history of being. Although Golob states that he wants to focus only on the early Heidegger, referring to the history of being, e.g. the one sketched in the third chapter of the *Contributions to philosophy*, may help to clarify some of the main questions of Golob's book, like the reason why Heidegger criticizes logic or the link between present-at-hand, assertion and representation. Furthermore, it is the history of being that can explain the limits of the *Zeitlichkeit*: if time does not manifest itself as the horizon of being, and so requires the *Temporalität* (Golob 2014: 141), it is due to what has happened in the history of being and metaphysics, and not to some inherent problem of time structures.

In sum, Golob's book offers an absorbing reading of Heidegger's philosophy; it has the merit of providing a "repetition" of Heidegger's thought in the genuine sense outlined in *Sein und Zeit* (Golob 2014: 135), and, thanks to the variety of questions handled by Golob, it also opens the way for many future researches.

Marco Cavazza

Rassegna

Due libri sul paesaggio

(Flavio Cuniberto, *Paesaggi del Regno. Dai luoghi francescani al luogo assoluto*, Vicenza, Neri Pozza, 2017, pp. 330; Andrei Pleșu *Pittoresco e malinconia. Un'analisi del sentimento della natura nella cultura europea*, a cura di A. Paolicchi, prefazione di Victor I. Stoichita, Pisa, ETS, 2018, pp. 228)

Questi due studi sul paesaggio sono distanti nel tempo ma presentano qualche singolare punto di contatto. La data della traduzione italiana non inganni: il libro di Andrei Pleșu è stato pubblicato in lingua originale nel 1980. E siccome è stato pubblicato in Romania, alla distanza cronologica se ne aggiunge una culturale, perché il lavoro è stato concepito nella seconda metà degli anni Settanta in un Paese dell'Europa dell'Est allora ancora isolata dalla "cortina di ferro". Con tutto ciò, il libro era (ed è ancora, seppure l'autore abbia rinunciato

ad ogni aggiornamento, solo parzialmente sostituito dalle note e dalla bibliografia aggiunti dalla curatrice), straordinariamente informato e le condizioni in cui fu scritto traspaiono solo da qualche tratto deliziosamente polveroso della documentazione utilizzata (chi citerebbe oggi tesi di dottorato tedesche, non pubblicate, degli anni Trenta?) e da un certo orgoglioso isolamento metodologico (ma senza nessunissimo cedimento alla vulgata marxista, pressoché obbligatoria nella Romania di Ceausescu). L'autore, che dal testo ci viene incontro come un giovane dotatissimo, e anche un *po' collet monté* come lo sono spesso i giovani geniali, ha avuto poi una carriera notevole – fino a diventare rettore del New European College di Bucarest – e ricca anche di una dimensione politica – è stato Ministro della Cultura dopo la caduta del regime, e poi Ministro degli Esteri. Di formazione è filosofo, allievo di Constantin Noica, e questo retroterra filosofico si avverte in ogni pagina, e fa pensare a certa formidabile saggistica della prima metà del secolo.

Anche Flavio Cuniberto è filosofo di formazione (e lo è anche di professione, insegna Estetica a Perugia, ma ha insegnato a lungo Filosofia teoretica), ha iniziato studiando i Romantici tedeschi e scritto su Friedrich Schlegel e sulla cultura tedesca moderna, e ha dedicato uno studio di grande respiro sul più oscuro dei mistici tedeschi, Jakob Böhme. Si potrebbe dire che Pleșu è partito dal paesaggio nel suo tragitto filosofico, laddove Cuniberto è arrivato ad esso dalla teoresi, ma quel che li accomuna è lo sguardo filosofico su un tema, quello paesaggistico, che può notoriamente essere affrontato da angolazioni e discipline assai diverse, dalla architettura alla geografia, dalla ecologia alla storia.

Le corrispondenze non si fermano qua, perché in entrambi i testi si osserva una dialettica tra considerazione del paesaggio reale e considerazione della pittura di paesaggio, una dialettica che potremmo dire senza forzature disegna una sorta di chiasmo, dato che Cuniberto parte dalla percezione del paesaggio reale ma la interseca e la illumina con quella della pittura di paesaggio, mentre Pleșu sembra prendere le mosse dalla pittura paesaggistica per sviluppare un discorso che finisce per riguardare la natura effettivamente percepita. Da queste analogie di fondo si potrebbe facilmente discendere a sintonie più minute e localizzate, per esempio l'attenzione che entrambi i lavori dedicano al rapporto tra religione e sentimento della natura, o il ruolo che finisce per giocare in entrambi l'eredità del paesaggismo romantico, ma queste corrispondenze non devono far perdere di vista il

vero motivo che ci spinge a parlare assieme di questi due libri, ed è il fatto che entrambi sembrano collocarsi in una posizione *eccentrica* rispetto al *mainstream* del discorso paesaggistico contemporaneo. Ed è proprio da quel che si trova ai margini delle idee correnti, come è noto, che vengono spesso le suggestioni più stimolanti.

Paesaggi del Regno. Nei libri sul paesaggio di solito il paesaggio non c'è. E non si tratta solo della difficoltà di "citare" un paesaggio come si citerebbero dei versi o un brano di prosa, o della difficoltà di documentare un paesaggio attraverso fotografie. Il paesaggio, in molti libri sul paesaggio, non c'è per motivi molto più cogenti, perché l'autore parla del paesaggio *in generale*, dell'idea di paesaggio, e perde di vista i paesaggi concreti, effettivamente esistenti. Al punto che quando, in molti libri sul paesaggio, si fanno esempi, questi tendono fatalmente allo stereotipo, al paesaggio già consacrato. Per trovare paesaggi reali, vissuti, determinati e al tempo stesso non scontati, infatti, ci rivolgiamo con più fiducia ad altre scritture, per esempio ai libri di viaggio, o a quelli di narrativa.

Nel libro singolare e impegnativo di Flavio Cuniberto, *Paesaggi del Regno. Dai luoghi francescani al luogo assoluto*, invece di paesaggio ce n'è tanto. Ci sono tanti paesaggi, evocati, descritti, talora fotografati, sempre considerati con amorosa, personale cura e attenzione. C'è il paesaggio della conca spoletina e il paesaggio della campagna assisiatese; l'Umbria dolce e serena e quella più aspra e montana di Gubbio e di Gualdo; c'è il paesaggio della Val d'Orcia, ma non quello generico diventato un'icona turistica contemporanea, quello concreto che si scorge affacciandosi dal giardino all'italiana dietro al palazzo Piccolomini di Pienza, c'è la valle della Nera e la Scarzuola (oggi nota soprattutto per i deliri architettonici di Tomaso Buzzi); c'è Cortona e Cetona, l'Amiata e il Falterona; l'alta valle del Tevere e il Montefeltro, ma anche la conca reatina, da Greccio a Poggio Bustone. C'è San Leo in Romagna e l'Amiata toscano; il Conero e i colli di Recanati; il Vettore e la piana carsica del Castelluccio di Norcia.

Che cosa hanno in comune questi paesaggi, non di rado illustrati da fotografie (si tratta sempre però di una documentazione "di servizio", non estetizzante, non celebrativa), talora da rimandi ad una tradizione iconografica (non solo di "pittura di paesaggio"), oltre all'essere tutti paesaggi dell'Italia Centrale, tra Toscana, Umbria, Marche, Lazio, con qualche sconfinamento romagnolo? Se proseguissimo l'elenco, pressoché inesauribile, diventerebbe subito chiaro: la Verna e il Sacro Speco di Narni, la Porziuncola e l'Eremo delle Carceri. Sono luo-

ghi Francescani, luoghi toccati da Francesco nel suo incessante peregrinare per il Centro Italia, con le sole “puntate” verso i Luoghi Santi e verso Roma. Non è un Baedeker, per quanto personalissimo, dell’Italia di mezzo quello che Cuniberto ci offre, ma un cammino sulle orme del santo di Assisi: è lui che tiene assieme un plesso di luoghi che, per quanto finitimi, non cessano di rivelare una inesauribile diversità.

Che non si parli, però, di *paesaggi* francescani. Nulla di più lontano dalle intenzioni di Cuniberto che rinverdire gli stereotipi paesaggistici di inizio Novecento, tra una Beryl de Sélincourt (*Homes of the first Franciscans*, 1905) e un Gabriel Faure (*Au Pays de saint François d’Assise*, 1916) tutti presi da *cliché* fatto di campagne serene, colli verdeggianti, angoli “poetici”. E ancor meno è in agguato un Francesco ecologico *ante litteram*, difensore della purezza delle acque e della salubrità dell’aria. Il *Cantico di frate Sole* non è, in nessun senso, uno dei punti di riferimento strategici del libro: compare solo alla fine, e nel corpo del testo solo di scorcio. Non si può parlare di paesaggi francescani perché per Francesco, non meno che per qualsiasi suo contemporaneo per quanto illustre, il paesaggio non c’è e non può non esserci.

Una lunga diatriba si è sviluppata negli ultimi decenni sulla presenza in Occidente (la Cina, si sa, fa storia a sé) della nozione di paesaggio prima della modernità. A chi ritiene che il sorgere nelle lingue moderne di un termine specifico (*landskip*, *Landschaft*, *paysage*), il diffondersi di una pittura di paesaggio, la presenza di descrizioni paesaggistiche non prima dell’Umanesimo, tutti fenomeni concomitanti, siano una prova sufficiente che una cesura determinante si è prodotta nel modo in cui l’uomo guarda al mondo che lo circonda, sempre di nuovo si oppongono coloro i quali citano le vedute pompeiane, le mille descrizioni antiche di siti suggestivi, a riprova del fatto che, se mancava la parola, il concetto non era però estraneo a Greci e Romani (e, sulla loro scia, agli uomini del Medioevo). Ebbene: credo che la differenza che intercorre tra il modo antico e quello moderno di guardare alla natura, quella differenza che permette di parlare di paesaggio solo in presenza del secondo, in pochi testi sia espressa con la chiarezza e la perentorietà che troviamo in questo libro di Cuniberto. Il quale chiarisce benissimo che gli Antichi avevano una straordinaria sensibilità per i luoghi; ma che, appunto, sensibilità per i luoghi non vuol dire in nessun modo sensibilità per il paesaggio: “che gli antichi avessero il senso del luogo, e non il senso del paesaggio, è una tesi ancora controversa, eppure evidente” (Cuniberto 2017: 262). Così la *Periegesi*

della Grecia di Pausania pullula di riferimenti locali, ma il luogo viene subito “risucchiato nella vertigine delle storie”, dei rimandi mitologici. Il paesaggio moderno, letteralmente e metaforicamente, slarga la visione, e sciogliendo il luogo dalla determinatezza del genio che lo abita “apre” al contempo alla lontananza visiva. Come gli Antichi, anche Dante pullula di luoghi che non sono paesaggi, ma sono riassorbiti e metonimizzati innanzitutto nel *nome* “e fanno un gibbo ch’è chiamato Catria”; “lo dolce piano/che da Vercelli a Marcabò dichina”; “li ruscelletti che d’i verdi colli/di Casentin discendon giuso in Arno”.

Quanto è sicuro *Paesaggi del Regno* nel segnare il discrimine tra percezione antica dei luoghi e sensibilità moderna per il paesaggio, tanto netto ed efficace lo è nell’individuare la differenza che corre tra *giardino* e *paesaggio*. Non per nulla antichità e Medioevo conoscono il giardino, non il paesaggio. “Il giardino non è un paesaggio, e nessun paesaggio è un giardino”, perché “il giardino è chiuso mentre il paesaggio è aperto” (Cuniberto 2017: 114). La differenza, insomma, non passa certo per la distinzione artificiale/naturale, vuoi perché il paesaggio è tutt’altro che solo *Wilderness*, vuoi perché ci sono giardini che pretenderebbero per lo meno di *apparire* naturali. “Il paesaggio è sì una porzione di territorio, come lo definiscono i geografi, ma una porzione virtualmente non delimitabile – non circoscrivibile da un recinto, da un confine – e perciò non appropriabile” (Cuniberto 2017: 116).

Questa palese differenza non impedisce a Cuniberto di affermare che ogni paesaggio porta dentro di sé una memoria edenica, è il frutto secolarizzato del giardino edenico. Perché, lo si sa, l’Eden è un giardino, e paradiso non è che un nome antico del giardino. Il vero giardino, la terra assoluta, non può essere che nel Regno dei Cieli. I veri paesaggi sono i paesaggi del Regno celeste. Scopriamo così che per l’autore l’esperienza moderna del paesaggio è un’esperienza di risulta, l’effetto di una perdita. Il paesaggio si costituisce a partire dall’oblio del suo sostrato paradisiaco, e, per quel che concerne la storia più direttamente narrata nel libro, a partire dal tramonto della spiritualità cristiana francescana. L’estetizzazione è un impoverimento, così come lo è la secolarizzazione. La modernità dissecca e soggettivizza, facendo del paesaggio un riflesso sentimentale.

Per sostenere questa lettura, Cuniberto convoca non solo l’ideale francescano della povertà, ma anche, in modo a nostro parere assai meno convincente, Heidegger. Tuttavia non è questo il punto centrale. Il punto è se questa lettura dell’esperienza estetica (e quindi anche

di quella esperienza estetica che è il paesaggio) come residuo e impoverimento non si possa rovesciare, e leggerla come emancipazione e potenziamento. A me pare che in molte, straordinarie analisi di questo libro parli proprio la ricchezza che l'approccio estetico riesce a dare: dalle annotazioni finissime sul costituirsi nella pittura centro-italica di una tradizione paesaggistica, o sul transito nella pittura nordica tra la rappresentazione del giardino e quella del paesaggio, fino a certe intuizioni di formidabile rapidità, come quando si nota che le vedute aeree non sono paesaggi perché in esse manca il cielo. Assumere consapevolmente questa prospettiva potrebbe aiutare a non scambiare, angustamente e pericolosamente, la questione cruciale della tutela per un puro passo verso la patrimonializzazione (in senso strettamente economicista) del paesaggio. E soprattutto renderebbe ragione delle straordinarie capacità di lettura paesaggistica dimostrate da questo libro, evitando, una volta di più, che teoria del paesaggio e lettura dei paesaggi concreti prendano strade divergenti.

Pittoresco e malinconia. Anche per Andrei Pleșu paesaggio e sentimento della natura non coincidono affatto. Intere epoche e intere civiltà non hanno conosciuto il paesaggio così come noi lo intendiamo, cioè non hanno avuto un concetto di paesaggio e neppure una pittura di paesaggio, eppure non sono state affatto prive di sentimento della natura. L'antichità sta a dimostrarcelo, ma Pleșu è incline piuttosto a portare la testimonianza di alcune civiltà orientali (per esempio quella indiana) e, in Occidente, di una lunga stagione del pensiero cristiano. Si può dire addirittura che la non coincidenza tra paesaggio e sentimento della natura è il punto di avvio e il nucleo generatore di *Pittoresco e malinconia*. Il libro era stato infatti concepito come una ricerca di taglio teorico sulla pittura paesaggistica, ma l'autore si è persuaso assai presto che "ci sono epoche della storia europea durante le quali l'interesse per la natura, attestato da grandiose opere letterarie, non si è manifestato nelle arti visive" (Pleșu 2018: 2). Quasi subito, insomma, è stato chiaro all'autore che "la sfera della pittura di paesaggio non coincide con quella del sentimento della natura" e può addirittura opporvisi (Pleșu 2018: 3). La ricerca si è trasformata allora in un'analisi del sentimento della natura e della sua evoluzione in Occidente, analisi vista come preparatoria per una successiva teoria della pittura di paesaggio.

Ciò non significa che nel libro non si parli di pittura di paesaggio – se ne parla anzi moltissimo – ma che la prospettiva da cui essa è considerata non è storico-artistica, ma piuttosto di storia culturale (di

quella che un tempo si sarebbe detta *Geistesgeschichte*). In questo senso, ad esempio, viene posta quasi subito la questione centrale della *nascita* della pittura di paesaggio in Europa. Pleşu rifiuta sensatamente di rispondere alla domanda distinguendo tra dipinti con uno *sfondo paesaggistico* (presenti, come è noto, almeno dall'inizio del Quattrocento) e *paesaggi autonomi* (che compaiono alla fine del sedicesimo secolo). Sfondo paesaggistico e paesaggio autonomo non si oppongono, ma sono manifestazioni dello stesso pensiero. Negarlo significa abbracciare una visione stranamente *quantitativa* del problema, per cui discriminante sarebbe *quanta* natura è presente nella riproduzione artistica. Paesaggio pittorico sarebbe allora solo quello in cui è *centrale* uno spettacolo naturale, mentre non lo sarebbe *ancora* la presenza non preponderante di elementi naturali. Ma è sufficiente assumere una posizione un poco meno gretta per comprendere che il "paesaggio autonomo" può tranquillamente presentarsi come lo "sfondo paesaggistico" della coscienza che lo contempla, e che ciò su cui occorre riflettere è piuttosto il fatto che "non ogni rappresentazione di natura è paesaggio", e soprattutto che l'apparizione del paesaggio, lungi dall'essere il sigillo dell'alleanza tra uomo e natura, esprime essenzialmente la *crisi* del rapporto tra natura e uomo (Pleşu 2018: 15).

A differenza di quanto accade in Oriente, in Europa la natura appare, nella modernità, inevitabilmente "inquinata" dalle problematiche umane: "non la comprendiamo se non come una replica dei nostri propri sentimenti" (Pleşu 2018: 27). L'autonomia della natura è percepita come solitudine, e la pittura di paesaggio è piuttosto il segno della irraggiungibilità e della irrappresentabilità della "natura in sé" che una ostensione della possibile alleanza tra uomo e natura. "La natura, per principio, è proprio ciò che la pittura di paesaggio *non* ci mostra. In altre parole, esiste una grande differenza fra la natura nella sua concezione metafisica e la natura-paesaggio, accessibile alla nostra percezione e riprodotta dai pittori. Il vero paesaggista e il vero conoscitore della natura sono due ruoli che vanno in direzioni opposte" (Pleşu 2018: 132).

La natura per l'uomo occidentale è inevitabilmente il luogo di un'assenza, un'attrazione che si consuma sotto la cappa di un oscuro divieto, né lo studio scientifico della natura vale a superare questo dissidio. Le scienze pongono l'uomo in un rapporto concorrenziale con la natura, e curiosità e osservazione non riescono a creare un vero contatto intimo con essa. Lungi dall'essere alternative o entrare in

un rapporto di compensazione (come accadeva in *Landschaft* di Joachim Ritter), pittura di paesaggio e scienza sono complementari, sono sintomi di uno stesso dissidio. “Quando, nel XVII secolo, Dio cessa di essere il fondamento, anche l’uomo scompare come dato di fatto, riferimento, padrone – per mandato – della natura. Compare l’imperativo dell’obiettività scientifica, ovvero dell’osservazione esatta, non contaminata dal soggetto investigatore. Ed ecco trionfare nell’arte il paesaggio autonomo” (Pleşu 2018: 48).

Le strade che questo dissidio tra uomo e natura può prendere sono però due, e questo porta Pleşu a costruire il suo libro come una tipologia della cultura, basata sulla distinzione tra una relazione con la natura improntata al sentimento della *malinconia* ed una che si pone sotto il segno del *pittoresco*. La prima è la natura che potremmo porre sotto l’egida di Tristano; la seconda quella che ricorda piuttosto l’atteggiamento di Don Giovanni. Il paesaggio di Tristano “è un discorso sul difficile incontro tra uomo e natura, sull’allontanamento del mondo dalla coscienza. È un paesaggio malinconico, se malinconia vuol dire incontro tra la solitudine di chi contempla e la solitudine di ciò che è contemplato” (Pleşu 2018: 69). L’amore tristaniano per la natura è amore di una lontananza, e il paesaggio malinconico si pone sempre a distanza, è legato alla contemplazione (chi agisce non conosce malinconia). La natura sotto il segno di Tristano è un bene sempre perduto, non riprodotto ma immaginato.

Storicamente, l’atteggiamento malinconico ha le sue radici nella visione cristiana della natura. Non è affatto vero che il cristianesimo delle origini e il cristianesimo medioevale non conoscano il sentimento della natura. Solamente, il cristiano sa che non può abbandonarsi di fronte a lei (come farà il pittoresco) a “un piacere irresponsabile e quindi colpevole”. Pleşu può così rivendicare, in toni poi non troppo dissimili da quelli che abbiamo visto in Cuniberto, la centralità dell’esperienza francescana per il sentimento della natura: “la solare solitudine del chierico di Assisi è una prova difficile da smentire dei buoni rapporti che la cristianità può intrattenere con una vivificante natura inanimata, senza cedere, con questo, a nessuna eresia panteista” (Pleşu 2018: 63). Questo sentimento malinconico della natura si esprime nella pittura di Patinier (“der gute Landschaftsmaler”, come lo chiamava Dürer); si prolunga nella pittura paesaggistica di certe chiese romane (Paul Bril a Santa Cecilia, Caspar Dughet a San Martino ai Monti); e soprattutto trionfa nella grande pittura paesaggistica romantica, quella di Friedrich e di Runge. L’altare di Tetschen di Frie-

drich, con la sua mescolanza di pittura religiosa e di pittura di paesaggio che tanto irritò alcuni critici contemporanei, diventa per Pleșu il simbolo della convergenza possibile di paesaggio e religione, ma egli non può al contempo dimenticare che i paesaggi di Friedrich sono i paesaggi della solitudine, e che in nessun paesaggio ci si sente più soli e perduti che in un paesaggio di Friedrich.

Il paesaggio *pittoresco* costituisce la perfetta antitesi a tutto ciò. Se per il malinconico la natura è come Isotta per Tristano, un amore perduto a cagione dello sforzo che si è fatto per conquistarlo, per il pittoresco la natura è il luogo della evasione piacevole, del godimento sensuale sempre rinnovato. Per questo Pleșu collega il pittoresco al dongiovannismo: qui non si tratta di inseguire gonnelle ma di bearsi di una natura sempre diversa e sempre disponibile. La natura pittoresca è familiare, senza mistero, senza storia: “il pittoresco rimane sempre confortevole, una valvola estetica di qualcuno che si sente a casa nel mondo” (Pleșu 2018: 37). Ma la familiarità col paesaggio impedisce la comunicazione con la vera natura (Pleșu 2018: 121), e il pittoresco “è un modo di confondere la natura con la pittura, un modo di tradirla” (Pleșu 2018: 146).

Si sarà compreso da questi accenni che la categoria del pittoresco va per Pleșu molto al di là della carriera storica del termine da Richard Payne Knight a Gilpin e a Price (pure ricostruita con mano sicura, cfr. Pleșu 2018: 140-60). Esso indica una intera gamma di fenomeni che spesso non hanno a che vedere con la pittura paesaggistica *strictiori sensu*. Ne fanno parte il paesaggio ideale ed eroico, quello dei Poussin e soprattutto di Lorrain e di Hackert, un paesaggio che descrive con un profluvio di aggettivi tutti appropriati “pastorale, idillico, arcadico, dolcemente nostalgico, edificante, lirico, paradisiaco, solennemente confortante, retorico, musicale, architettonico, virgiliano, umanistico, classicizzante, festivo, artificiale, letterario” (Pleșu 2018: 127). Ma ne fanno parte anche la voga dei giardini, l’amore per l’esotico, i viaggi e l’impressionismo. Il pittoresco è la fruizione mondana della natura. Ecco perché Pleșu vede nel giardino l’obbligo imposto alla natura di portare una maschera, il luogo in cui la natura, diventando oggetto di svago e di piacere, perde inevitabilmente la sua dimensione mistica, rinuncia ad essere spazio metafisico. E non si pensi solo al giardino architettonico alla francese: a quello pittorico all’inglese va persino peggio, perché qui c’è una affettazione di spontaneità e di naturalezza che allontana ancora di più dalla vera natura.

Il primato della città relega la natura a luogo del divertimento, del-

lo svago, della passeggiata, del pic-nic, del viaggio (specialmente di quello esotico), della domenica della vita. E il trionfo di questa visione della natura è la pittura dell'impressionismo. Nulla di più falso di pensare che gli impressionisti abbiano riacquistato il rapporto con la natura dipingendo *en plein air*; al contrario, non hanno fatto che trasformare la natura in un gigantesco *atelier*. La natura diventa puro spettacolo ottico, retinico, come in un panorama; l'impressionista non fa altro che *vedere* la natura e pensa che vederla basti per dipingerla.

Certo, non tutto convince in questa assimilazione di fenomeni diversi; talvolta si può avere l'impressione che il moralista finisca per prevalere sullo storico della cultura, e se quasi sempre i nomi che vengono in mente per un parallelismo sono quelli del Lukács pre-marxista o di certo Adorno, talvolta (e per noi questo non è un paragone lusinghiero) sembra di essere nei dintorni di Spengler. Ma che ricchezza di analisi, che scintillio di concetti, che originalità di accostamenti! Se non fosse che qualche volta, inaspettatamente, compare ancora qualche libro che mostra doti simili (e quello di Cuniberto è proprio uno di essi, e sugli stessi argomenti), verrebbe voglia di dire che di saggi così se ne è perso lo stampo.

Paolo D'Angelo

Rassegna

Musica per filosofi?

(L.V. Arena, *Brian Eno. Filosofia per non musicisti*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 66; A. Bertinetto, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il Glifo ebook, 2016; J. Derrida e O. Coleman, *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell'altro*, a cura di S. Maruzzella, Milano-Udine, Mimesis, 2016, pp. 124; A. Nones, *Ascoltando i Doors. L'America, l'infinito e le porte della percezione*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 158)

La presente rassegna prenderà in considerazione tre libri editi per i tipi di Mimesis nella collana "Musica Contemporanea", cercando di far emergere le possibili relazioni e concordanze tra i testi, lasciando che siano gli autori stessi a parlare. I libri in questione, in ordine di pubblicazione, sono *Ascoltando i Doors. L'America, l'infinito e le porte della percezione* (2014) di Alberto Nones, *Musica senza alfabeti*, un

dialogo sul linguaggio dell'altro (2016) di Ornette Coleman e Jacques Derrida, curato da Samantha Maruzzella, e infine *Brian Eno. Filosofia per non musicisti* (2017) di Leonardo Vittorio Arena. Nonostante, *prima facie*, possano sembrare tre esperienze artistico-musicali eccessivamente diverse, legate a generi diversi e portatrici di conseguenze estetiche e necessità musicali diverse, ad una lettura in sequenza dei tre libri emergono caratteri costanti che possono legittimare un'esposizione per temi, che esordirà analizzando in primo luogo una "macrotematica" che lega Doors, Coleman ed Eno, ossia il tema della "performatività". A questa seguirà l'esposizione della seconda tematica rinvenibile nei due lavori su Coleman/Derrida ed Eno, ossia la differente polarità tensiva che caratterizza il fare musicale e la ricerca teorica retrostante di questi autori, riassumibile nella coppia concettuale "origine/futuro". Infine, a chiudere la *Ringkomposition*, si tornerà su Eno e i Doors per far emergere le posizioni simili che questi avevano sul tema dell'autorialità, diversamente declinato nei due casi ma comunque comune a entrambi.

Dei tre libri presi in considerazione, quello di Nones è sicuramente quello maggiormente caratterizzato da un'analisi anche cronologica. Suddiviso in sei capitoli (*Verso Ovest, Percezione estetica, etica e politica della realtà, Lo sciamanesimo della poesia, Musica come teatro, Tra alti e bassi, potenzialità e limiti* e infine *The end. Morire a Parigi*) esplora tutte le tematiche afferenti ai Doors e le mette abilmente in relazione con fatti e avvenimenti che caratterizzarono gli anni del loro successo, dagli esordi fino alla morte precoce del *frontman* Jim Morrison. Si può dire in un certo senso che sia costui il vero protagonista del libro, dal momento che gli altri componenti della band, quando appaiono o vengono citati, sembrano sempre avvolti da un'aura di gregarietà rispetto all'esuberanza intellettuale e musicale di Morrison. Nones non manca di ricordare come tra i vari temi portanti della poetica di Morrison ci fossero numerosi rimandi sia ad aspetti legati a una cultura che possiamo definire accademica sia ad aspetti legati a una cultura più eversivo-rivoluzionaria, essendo stato Morrison un vorace divoratore di libri (Nones 2014: 43). Così, troviamo variamente mescolati lo sciamanesimo e la percezione alterata/liberata della realtà (Nones 2014: 40) sulla scorta del libro *Le porte della percezione* di Aldous Huxley (testo che forse ha scontato troppo una certa tendenza a scartare come prive di interesse tutte le indagini che hanno come presupposto una coscienza alterata), il tema della finzione del grande sogno occidentale e della difficile saldatura tra musica e possibilità ri-

voluzionarie, la necessità dell'andare sempre oltre (di *break on through the other side*) per scoprire che di là dal limite costituito non c'è un nuovo West ad aspettarci ma c'è un futuro da costruire, e infine temi legati al teatro, al dionisiaco, all'eccesso che sono quelli che qui ci interessano maggiormente. Nones evidenzia bene la tendenza di Morrison a non voler essere un mero *frontman* di una rock band (su questo punto torneremo diffusamente nella parte conclusiva del testo), poiché sentiva come sua necessità intima quella di utilizzare un modo di espressione artistica che esulasse dagli standard impostigli dall'industria musicale. Sulla scorta di una sua precedente visione di uno spettacolo del Living Theater (Nones 2014: 99), al concerto dell'1 marzo 1969 a Miami Morrison si spogliò invitando il pubblico a seguirlo (Nones 2014: 99), affinché alla innegabile valenza espressiva della loro musica si affiancasse la dimensione teatrale per completare la valenza totale dello spettacolo. Una musica rock, quella dell'epoca dei Doors, già ampiamente in fase di sussunzione da parte dell'industria e di standardizzazione per fini commerciali, che ritrovava dunque la propria dignità eversiva fondendosi con il teatro in una ritualità antica, un rito dionisiaco rinnovato nella Florida conservatrice degli anni '60. E, in effetti, un tema sul quale l'autore ritorna spesso è quello della discrasia tra i lavori dei Doors in studio, da un lato, e le loro *performance live*, dall'altro, nelle quali secondo Nones emerge come Morrison "avesse impostato i concerti come qualcosa che andasse al di là delle pure canzoni in linea con le sue ambizioni di artista" (Nones 2014: 93). Riassumendo: nell'indagine di Nones emerge evidentemente una sottolineatura della precipuità del momento performativo della band come momento nel quale poteva emergere realmente tutto il portato comunicativo nella sua pienezza significativa: uno spettacolo totale che non doveva solo dilettere un pubblico avido di musica, ma contribuire a un mutamento di coscienza, a una rinnovata visione del mondo e della realtà.

Di taglio diverso, ma con esiti per certi versi simili, è l'analisi della performatività nel libro di Arena su Brian Eno. Qui, nella descrizione del percorso artistico di Eno, si nota come il suo fare musica a seguito dell'uscita dai Roxy Music – che comunque propugnavano un'idea di musica sempre accompagnata da elementi di *performance* – andasse consolidandosi più come "meditazione, come esercizio di concentrazione" (Arena 2017: 14). Una performatività passiva, un lasciare "via libera al linguaggio musicale, confidando nel suo potere autoctono di manifestazione, di fronte al quale noi umani non possiamo *che stare*

a guardare” (Arena 2017: 13, corsivo mio). Nella *poiesis* eniana pare non esserci spazio, dopo un certo punto della sua carriera, per l’idea di un intervento attivo e *occidentalmente cosciente*. La musica *ambient*, che si è soliti far iniziare proprio con Eno, si caratterizzava nelle sue stesse parole come una rivincita sulla “musica orizzontale”, intendendo con ciò “una musica che inizi nel punto A, si sviluppi fino al punto B e finisca al punto C in una specie di progressione logica o semilogica” (Arena 2017: 8). La volontà chiara, quindi, di pensare e fare una musica non più lineare, intesa come racconto che si dipana da un punto all’altro, ma caratterizzata da un nucleo principale che si espande in tutte le direzioni; una musica evocativa dove è lo sfondo paradossalmente a essere significativo; una musica tanto attraente quanto fusa con lo spazio d’ascolto, implicando tra le altre cose la necessaria riconsiderazione del ruolo del compositore stesso e la rivisitazione del tema dell’autorialità. Risulta lampante dalle pagine del libro come le due tematiche della *performance* e dell’autorialità si intersechino in Eno: un fare musica che rappresenti il superamento del modo classico di comporre, non più “il fare presuntivo”, bensì una musica emanativa che diventi tanto più significativa quanto inaspettata e inattesa; una performatività quasi disinteressata dove l’atto del compositore è tanto più significativo quanto più è impercettibile. Volontà artistica, quest’ultima, che si dilaterà fino alle recenti creazioni di software di musica autogenerativa, su cui torneremo dopo.

Nel libro su Coleman e Derrida, invece, ritroviamo la dimensione della performatività declinata nell’ambito che più gli è proprio, ossia l’improvvisazione, come avviene del resto in numerosi contributi recenti tra i quali mi limito a ricordare ad esempio il libro *Esequire l’inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione* (2016) di Alessandro Bertinetto. Coleman, considerato il padre del free jazz, nel suo dialogo con Derrida ritorna, inconsciamente, su questioni filosoficamente pregnanti, che Derrida non manca di sottolineare ed evidenziare. Nella descrizione che Coleman fa del proprio *modus sonandi* egli parla del ritorno alla musica come “dimensione originaria di parola”, di modo che il suonare insieme diventa “una conversazione con i suoni senza cercare di dominare o indirizzare la conversazione stessa” (Coleman, Derrida 2016: 48). Lasciare che emerga la conversazione, in un orizzonte regolato armonicamente quel tanto che basta perché la conversazione sia fruttifera.

Dei tre libri, quello curato su Coleman e Derrida da Samantha Maruzzella è quello filosoficamente più denso: un po’ per la presenza in

scena di Derrida, un po' per la struttura stessa. Il libro consta infatti di una prefazione scritta da Maruzzella, cui seguono l'Introduzione di Massimo Donà e finalmente il testo dell'intervista a due tra Coleman e Derrida. Chiudono il libro due saggi: il primo, *La bellezza è una cosa rara*, ad opera di Robert Palmer, e il secondo di stampo più schiettamente musicologico, *Due tipi di modulazione nella musica di Ornette Coleman*, del giapponese Masashi Sasaki. Con "filosoficamente più denso" intendo dire che, stante la presenza di Derrida, la conversazione tra i due arriva a toccare numerosi temi che in questa sede non c'è spazio per analizzare compiutamente e nel dettaglio. Sulla scorta però del saggio di Palmer *La bellezza è una cosa rara* (Palmer 2016: 59 ss.) possiamo ritornare su quella tematica che avevamo delineato nel primo capoverso; quella cioè della duplice tensione che attraversava l'opera di Coleman e Eno. Nell'intervista fatta a Coleman al Festival di Bonnaroo nel 2007, nello spiegare cosa sia effettivamente la sua "armolodia", egli descrive la propria concezione della musica ancorandola a uno degli elementi più umani che ci possano essere (come non manca di ricordare Maruzzella: elemento, quello del fonologocentrismo, che caratterizza la riflessione derridiana sull'antropocentrismo), ovvero la voce. "Voglio dire che da un fischio alla grande tuba, da un violino a un sax ci sono molte cose che contribuiscono al suono e la cosa più eterna che contribuisce a suonare è la tua voce, la bocca. Non è vero?" (Palmer 2016: 83). Più avanti Palmer riporta un altro stralcio dell'intervista in cui Coleman dice che "l'uomo è più importante della tecnologia" (Palmer 2016: 83). Maruzzella inoltre afferma che sia stata la dimensione ritmica ad aver suscitato un forte interesse di Derrida per Coleman: "la questione del ritmo, di *una ritmicità costitutiva e originaria* avvicina Derrida e Coleman perché il ritmo che è in noi e prima di noi e di ogni immagine – come la musica – non ha bisogno di alfabeti" (Maruzzella 2016: 20).

È interessante a questo punto vedere dispiegarsi la polarità di cui sopra. Da un lato, l'anelito colemaniano/derridiano verso una musica e una riflessione che puntino all'"Origine", o perlomeno la convinzione della necessità di un mantenimento dell'umano: "l'uomo è più importante della tecnologia". Dall'altro, con la riflessione di Eno ci vediamo trasportati (innegabilmente anche grazie alla prosa di Arena) in un futuro post-umano a metà tra esigenze spirituali di varia ascendenza, meditazioni antiche e macchine che producono musica affinché il processo di composizione venga completamente alienato perché si realizzi quella creazione assolutamente disinteressata, l'emer-

gere di una musica imprevedibile e priva di ogni intenzione costituente, fatto salvo il lavoro algoritmico dei software. “I maestri taoisti combattevano la tecnologia in nome della spontaneità, il loro rimaneva un atteggiamento taoista. [...] Eno non è così radicale, fa del mondo della *techne* il suo Moloch, in senso positivo: ne riconosce i limiti, ma ritiene che la delegazione alle macchine del compito creativo, entro certi limiti, un domani ampliabili, possa soddisfare una forma di spontaneità, quella che i taoisti chiamavano *ziran*, l’essere così delle cose cioè se stesse” (Arena 2017: 50).

Sebbene non sia possibile trattare qui un tema come quello di una musica autogenerantesi (piuttosto distante, peraltro, dagli studi di estetica di tipo più tradizionale), esso offre comunque la sponda per introdurre il terzo tema di questa rassegna, ossia l’“autorialità”. In Eno c’è stato modo di vedere come la sua formazione non lo renda un musicista vero e proprio, e come invece la sua riflessione legittimi agli occhi di Arena la sua consacrazione a pensatore. Nel caso di Eno l’ambizione a una musica autogenerantesi, a un processo compositivo sempre meno orientato umanamente, ma emergente spontaneamente perché l’ascolto possa diventare anche meditazione, ci legittima a sostenere la prospettiva scomparsa dell’autore. Una volta che gli algoritmi saranno abbastanza complessi da creare musica ogni volta originale (e non solo *ambient* come i software Koan, Bloom, Scope, Trope, Reflection) il ruolo del compositore sarà destinato all’oblio o perlomeno a lasciare il posto all’opera. Così come gli elementi tradizionalmente preminenti nella musica rock del primo periodo musicale di Eno pian piano lasciano posto allo sfondo musicale in un rovesciamento di prospettive, così l’autore scivola sempre più fuori dal palcoscenico per lasciare il posto all’opera così come si genera in una solitaria automazione; “non c’è, tanto per intenderci, il chitarrista che gambe divaricate fa la spaccata. [...] Un concerto di Eno ne sarebbe agli antipodi, lascerebbe spazio al timbro, alle sequenze preregistrate con un *revox* o un *tascam* o altro a dominare la scena, *le macchine al potere, l’uomo in disparte neanche sullo sfondo...*” (Arena 2017: 16, corsivo mio).

E così, su questa atmosfera di ritiro dell’artista, vorrei ricollegarmi all’ultimo capitolo del libro di Nones, *The end. Morire a Parigi*, dove l’autore riporta abilmente le ultime giornate di Morrison che appena dopo la fine della registrazione di *L.A. woman* raggiunse la fidanzata di allora, Pam, che lo aveva preceduto a Parigi. “Possiamo immaginare [...] che devono aver passato dei bei momenti, a girovagare nella

città tra i bistrot senza essere riconosciuti” (Nones 2014: 141). Saturo di tutte le polemiche che si erano levate intorno ai Doors, stanco delle attenzioni che il ruolo di *frontman* e *sex symbol* – che gli era stato cucito addosso – gli portavano, Morrison a Parigi sperava forse di poter ritrovare tempo e spazio per poter portare avanti tutte le altre forme espressive che da sempre lo affascinavano, che fossero la poesia o il cinema, finalmente al riparo dal clamore e dalla fama asfissiante. Sicuramente cercava un luogo dove non fosse solo il “bel Morrison” ritratto nelle numerose fotografie diventate oramai icone della musica rock, ma dove potesse anche essere finalmente se stesso, lontano da quel mondo di luci e riflettori che con il suo fare autodistruttivo tentò in tutti i modi di alienarsi senza riuscirci. Un’autoorialità sofferta, un ruolo che suonava più come un’imposizione che come una realizzazione personale e che costringeva inevitabilmente Morrison a dover adattare il suo estro alla musica e non viceversa (nel capitolo *Tra alti e bassi, potenzialità e limiti* Nones riporta bene il crescendo di insoddisfazione per i compromessi creativi che le case discografiche gli imponevano). Dalle prime censure dei testi, perché ritenuti troppo sconci, alle denunce per le varie violazioni della morale e, non in secondo piano, all’insoddisfazione legata alla percezione che quella rivoluzione che si prospettava fino a due anni prima non sarebbe mai avvenuta, un tale disagio lo accompagnò fino alla fine. In chiusura voglio perciò riportare un aneddoto di Manzarek (il tastierista della band) che racconta di come, dopo una delle prime prove fatte dalla band, Morrison spiazzasse tutti dicendo: “Questa è la fine di tutto. Proprio qui. [...] Non intendo noi... intendo la civiltà occidentale. Questo è il suo limite estremo. [...] Non può andare oltre. Questo è tutto. *This is the end*” (Nones 2014: 18).

Giovanni Mugnaini