

OSCAR MEO

**EÍDOS E PROBLEMA SEMANTICO NELL'ESTETICA
DI WŁADYSŁAW STRÓŻEWSKI.
OSSERVAZIONI IN MARGINE ALLA RACCOLTA
DI SCRITTI INTORNO AL BELLO**

Nel primo saggio della raccolta, dal titolo “Le tre dimensioni dell’opera d’arte”, Stróżewski proclama apertamente il proprio “oggettivismo assiologico”: “Il valore dell’opera non è proiezione di esperienze vissute [di *Erlebnisse*] del fruitore”, ma le appartiene “come sua proprietà intrinseca, che sollecita una determinata risposta”. Inoltre: “Il bello non ha bisogno di spiegazioni”¹. Mi permetto di interpretare così, con una risonanza kantiana: il bello non è un concetto che possa essere fatto oggetto di indagine cognitiva, volta a ricostruirne struttura, genesi e modalità di funzionamento. Le premesse di questa posizione, come per altro risulta dalla *Prefazione* di Angela Ales Bello, sono sicuramente neoplatoniche, filtrate attraverso lo Pseudo-Dionigi. Il bello, sostiene Stróżewski con una chiara reminiscenza del *Fedro*², delle *Enneadi*³ e del *De divinis nominibus*⁴, “lo contempliamo

¹ Władysław Stróżewski, *Intorno al bello*, a cura di Anna Czajka e Gerardo Cunico, trad. it. di M. Bacigalupo, Mimesis, Milano 2017, p. 41.

² “Per quanto riguarda la bellezza, ... essa risplende fra quelle visioni [*met’ekēinon élampen ón*]; ed è essa che, dopo il nostro ritorno quaggiù, afferriamo tramite il più luminoso dei nostri sensi, in quanto essa brilla della più chiara luce” (Platone, *Phaedr.*, 250 c 8 – d 3, trad. fr., Les belles Lettres, Paris 1985, pp. 42–43).

³ “...Se sei diventato completamente una luce vera, non di grandezza misurabile..., ma senza misura affatto..., pur rimanendo quaggiù, sei salito... Solo quest’occhio vede la grande bellezza” (Plotino, *Enn.* I, 6, 9, 18–25, Rusconi, Milano 1992, pp. 140–141). Cfr. pure V, 8, 4, 4–8: “[Nel cielo intelligibile] tutto è trasparente e nulla è oscuro...; la luce è infatti manifesta alla luce... [E] lo splendore è infinito”.

⁴ “Il bello soprasostanziale è chiamato bellezza a causa della bellezza che da parte sua viene elargita a tutti gli esseri secondo quanto conviene a ciascuno; e, come

nella luminosità del suo essere”. La sua esistenza è *evidente* e, nella sua *enérgeia* spontanea, esso chiama a sé (*e-vocat* o, come diceva il neoplatonico Ficino, *pro-vocat*) il fruitore, è dotato di una potenza anagogica. In questo approccio è rinvenibile anche un’eco della critica mossa da Hegel nella prima pagina delle *Vorlesungen über die Ästhetik* alle estetiche del “sentimento” (o dell’effetto psicologico)⁵ e della critica mossa da Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* allo psicologismo⁶. Del resto, che vi sia un certo qual accordo con Heidegger lo mostra anche il deciso “ergocentrismo” che contrassegna la proposta di Stróżewski⁷: anche per lui – potremmo dire – l’opera d’arte coincide con *das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*, con un’*enérgeia* che si concilia perfettamente con l’*enérgeia* del bello⁸. Un terzo termine di confronto critico è la tesi ingardeniana della “concretizzazione estetica” come “riempimento” dei “punti di

causa dell’armonia e dello splendore di tutte le cose, fa risplendere su tutte, a mo’ di luce, le elargizioni del suo raggio sorgivo, che rendono belli; e chiama a sé tutte le cose, donde appunto si dice anche bellezza, e raccoglie in se stesso tutto in tutto” (Ps.-Dionigi, *De divinis nominibus*, IV, 7, in PG, 3, 701 C; trad. it. in Id., *Tutte le opere*, Rusconi, Milano 1981, pp. 301–302). La conclusione del passo allude all’antica associazione paretimologica fra *kállos* (“bellezza”) e *kalón* (“bello”) da una parte e *kaléo* (“chiamare”) dall’altra.

⁵ “... [E]stetica’ designa... la scienza del senso, del sentire [*des Empfindens*] e ha avuto inizio... all’epoca in cui in Germania si prendevano in considerazione le opere in relazione al sentimento che produrrebbero” (G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1970, Bd. 13, p. 13; trad. it., Einaudi, Torino 1967, p. 5).

⁶ “Tutte le opere hanno questo carattere cosale... Ma forse ci arrestiamo a un aspetto dell’opera troppo grossolano ed estrinseco. Dobbiamo dunque prendere le opere come le trattano coloro che ne fanno esperienza vissuta [*die sie erleben*] e ne godono. Ma anche il tanto invocato vissuto [*Erlebnis*] estetico non può ignorare l’elemento cosale dell’opera d’arte” (M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in Id., *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt/M. 1972, p. 9; trad. it., La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 5. L’obiettivo polemico sono lo storicismo e la teoria dell’*Einführung*, ma la critica si estende a tutte le estetiche soggettiviste.

⁷ Cfr. Władysław Stróżewski, “Le tre dimensioni dell’opera d’arte”, in Id., *op. cit.*, p. 52. Cfr. pure “Dialettica della creazione artistica”, p. 203.

⁸ Anche per Roman Ingarden autore e opera costituiscono “due oggettività eterogenee” (cfr. *Das literarische Kunstwerk*, Niemeyer, Tübingen 1960, p. 20).

indeterminazione” (*Unbestimmtheitsstellen*) o “lacune” (*Leerstellen*) dell’opera⁹. Di conseguenza, implicitamente e *a fortiori*, viene coinvolta nella critica la *Rezeptionsästhetik*, soprattutto nella versione di Wolfgang Iser¹⁰.

Sebbene in Stróżewski emerga il primato delle dimensioni dell’opera che chiama “ontologica” e “assiologica”, egli parla anche di un terzo approccio all’arte, quello “semiologico” (o “semiotico”, come preferisco dire sulla base della distinzione proposta da Hjelmslev)¹¹. Rientra in questo ambito il problema del contenuto aletico dell’arte, che – coerentemente con quanto sottolineavo prima – non va

⁹ Cfr. Władysław Stróżewski, “art. cit.”, p. 43. Nondimeno, nei saggi “La metafisicità nell’arte” (pp. 88–89) e “Il tempo della bellezza” (p. 169), egli apprezza la teoria dell’opera come “armonia polifonica” delle sue “qualità metafisiche”, sviluppata da Ingarden nel § 68 (l’ultimo) di *Das literarische Kunstwerk*. Nel saggio “La possibilità del *sacrum* nell’arte” ritiene però indispensabile aggiungere alla “concretizzazione estetica” di Ingarden, che presuppone il carattere “schematico” dell’opera, quella “numinosa” (cfr. Władysław Stróżewski, *op. cit.*, pp. 130 e 143–146).

¹⁰ Neppure Ingarden pensa che l’opera sia costituita dagli *Erlebnisse* del fruitore. Cfr. *op. cit.*, pp. 12 e 22: il soggettivismo rivela mancanza di cultura nel rapporto con l’opera; un approccio culturalmente maturo coincide con “una certa quiete contemplativa interna, che non ci consente di occuparci dei nostri *Erlebnisse*”. Nell’estetica della ricezione (in Iser: *Wirkungstheorie*) la declinazione soggettivista è temperata dall’idea che dall’opera provengano una serie di istruzioni semantiche atte a guidare la disambiguazione del suo significato. Di “istruzione” parla anche Ingarden in *L’opera musicale e il problema della sua identità*, Flaccovio, Palermo 1989, p. 117.

¹¹ Fu Saussure a proporre di chiamare *sémiologie* la costituenda scienza dei segni, mentre Peirce, seguendo una tradizione che risale a Locke, parlava di *semiotics*. Mentre di solito si tende a considerare i due termini come sinonimi, nell’ambito della linguistica una differenza strutturale fra “semiotica” e “semiologia” fu sostenuta da Louis Hjelmslev: mentre la “semiologia” è lo studio teorico dei segni in quanto tali, la descrizione della loro struttura indipendentemente dalle lingue naturali (ha un carattere “sintattico”), la “semiotica” si occupa della semiosi concreta, dello scambio dei segni, degli atti di comunicazione e di produzione del significato (ha un carattere “semantico-pragmatico”). Qualora, ampliando opportunamente il dominio di riferimento al di là di quello linguistico strettamente inteso, si concepisca l’arte come una forma di comunicazione di cui le opere sono i messaggi, è giocoforza ricorrere alla seconda denominazione.

identificato con il contenuto cognitivo: poiché, in aderenza alla tesi di Agostino, *veritas est qua ostenditur id quod est*, la verità dell'arte non sta nell'*adaequatio*, ma nella *manifestatio*, nel “far uscire alla luce, nello svelare”¹², ossia – di nuovo – nell'*enárgeia*.

Sebbene il modo in cui Stróżewski presenta il terzo approccio faccia pensare a un'insoddisfazione per l'interpretazione dell'arte da un punto di vista semiotico, non ne risulta inficiata la possibilità di assumerlo. Anzi, egli pone esplicitamente il problema del significato, ossia della semantica estetica: “La semantica di un'opera [intendo: ciò per cui l'opera può essere sottoposta a indagine da parte della semantica] è innanzi tutto la problematica del suo rapporto verso la realtà, comunque la si intenda, che la trascende”¹³.

Emergono a questo punto due questioni di un certo rilievo. In primo luogo, torna ad affacciarsi il problema dell'*adaequatio*, ossia del modo in cui l'opera semantizza la realtà, che è da intendersi in senso generale, e non limitatamente empirico: la “trascendenza” di cui parla Stróżewski è tanto orizzontale quanto verticale. In questo senso, mi pare che la *manifestatio* non sia cosa diversa dalla *adaequatio*, se intendiamo quest'ultima come modalità adeguata di presentazione di quella realtà, come espressione *eikós*, ossia non solo estrinsecamente simile al modello, ma anche appropriata, conveniente, nel senso espresso in greco da *prépon* e in latino da *decorum*. L'opera dev'essere dunque in grado di esprimere il significato reale (e pertanto il contenuto di verità) del modello: ne dev'essere l'*eikón* (l'“immagine somigliante”). Si tratta di un significato di *eikós* che compare già in Omero e che si trova anche nel *Sofista* di Platone¹⁴ e in Aristotele: quando sostiene che la poesia racconta il “possibile” (gli *hoîa an génoito*) secondo l'*eikós* (che viene di solito – e impropriamente – tradotto con “verisimile”) e l'*anankaîon* (il “necessario”), Aristotele

¹² Władysław Stróżewski, “art. cit.,” p. 36.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ Cfr. *Soph.* 236 a-c e 240 b: in quanto *eikós*, è giusto chiamare *eikón* l'immagine o la figura che rispetta fedelmente la *symmetría* (le proporzioni, i rapporti, l'equilibrio fra le parti, l'armonia compositiva).

non intende affatto riferirsi alla fedele somiglianza della struttura diegetica dell'opera alla realtà effettuale, ma a ciò che vi è di universalmente umano nell'opera e alla sua coerenza, a ciò che risulta conforme alla sua struttura interna. In un altro saggio cruciale della raccolta, "Del bello", Stróżewski afferma, con una formulazione che egli stesso definisce "forte": "tutto ciò che nell'opera è costituito come bello è così come dev'essere"¹⁵. Non interpreterei queste parole come una definizione meramente formale, e dunque non la liquiderei come faceva Kant con i trascendentali della scolastica, limitandomi a sottolineare che un bello così concepito coincide con il perfetto¹⁶. Intenderei piuttosto così: bello è nell'opera ciò che manifesta in modo *adeguato* la realtà nella sua essenza, la quale è il vero "oggetto intenzionale" (come si esprime Stróżewski ricorrendo al lessico fenomenologico), indipendentemente dal referente dell'opera e, in casi specifici (musica, teatro), dalle sue diverse "concretizzazioni" sul piano dell'esecuzione, cui corrisponde una pluralità di concretizzazioni sul piano della ricezione¹⁷. È qui rintracciabile anche una sottile polemica con Ingarden, per il quale l'oggetto estetico, in quanto "puramente intenzionale", è "ontologicamente eteronomo"¹⁸ e non è affatto una sostanza: l'oggettualità puramente intenzionale non ha in sé alcun fondamento d'essere e il suo "essere apparente" si esaurisce nel

¹⁵ Władysław Stróżewski, "Del bello", in Id., *Intorno al bello*, cit., p. 114.

¹⁶ Indubbiamente, da un punto di vista lessicale, la def. di Stróżewski ricorda quella del trascendentale *bonum*, con il quale il *pulchrum* è associato attraverso la mediazione della perfezione: il *bonum* di qualsiasi cosa in generale (*quodlibet ens*) consiste nel fatto che essa ha tutto ciò che deve avere. Se però ci si limitasse a questo, non si compirebbe alcun passo oltre la definizione baumgarteniana del bello come *perfectio cognitionis sensitivae*.

¹⁷ Cfr. per es. Władysław Stróżewski, "Il tempo della bellezza", cit., pp. 157-158. Il riferimento è a Roman Ingarden, *L'opera musicale*, cit., ove – per quanto concerne la concretizzazione costituita dalle esecuzioni – si osserva che l'opera d'arte musicale è una "formazione sovraindividuale e sovratemporale", la cui identità è puramente qualitativa (cfr. p. 207). Cfr. pure Id., *Das literarische Kunstwerk*, cit., pp. 370-371 in particolare.

¹⁸ Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, cit., p. 399: l'opera d'arte letteraria è "come un niente nel senso dell'autonomia ontologica".

compimento di un atto di coscienza¹⁹. Più in generale, in Stróżewski non sembra far breccia la pur legittima istanza semantico-pragmatica, secondo la quale l'opera può apparire così come dev'essere soltanto a un soggetto che la giudichi tale e pertanto il bello può essere soltanto "bello-per".

Seconda questione rilevante. La definizione della semantica come parte della semiotica che si occupa del rapporto di un segno (o di un complesso di segni) con il referente (definizione che, per sua esplicita dichiarazione, ricava da Morris) sta un po' stretta a Stróżewski, il quale si pone, e pone al lettore, una domanda che trovo giustamente provocatoria: "è giustificata la ripartizione delle arti in semantiche e asemantiche"²⁰? Se accettiamo la tesi restrittiva secondo cui il problema del significato è di pertinenza della sola semantica referenziale, la risposta è positiva: opere dotate di significato sono solo quelle in cui vi sia un riferimento alla realtà (sempre in senso lato), una corrispondenza fra il segno e la "cosa". Tuttavia questa risposta comporta l'esclusione dall'ambito dell'arte di un enorme numero di opere prive di referente o in cui vi sia solo "allusione" a esso. Si tratta di un problema molto delicato, perché ne va della giustificazione di una delle più importanti innovazioni artistiche del Novecento: l'astrattismo. Di astrattismo Stróżewski parla pochissimo, ma quello che ne dice mi fa pensare che si sia posto seriamente il problema di conciliarlo con la sua prospettiva. In un saggio dedicato alla pittura, "I piani del senso nelle opere pittoriche", egli sostiene innanzitutto che nella pittura astratta il "senso" predominante è quello "artistico", sostanzialmente identificato con il piano dei rapporti cromatici, che è il fondamento degli altri sensi presenti nell'opera²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 128. Cfr. pure Roman Ingarden, "Bemerkungen zum Problem 'Idealismus-Realismus'", in Id., *Ges. Werke*, Bd. 5, Niemeyer, Tübingen 1998, p. 28.

²⁰ Władysław Stróżewski, "Le tre dimensioni", cit., p. 35.

²¹ Władysław Stróżewski, "I piani del senso nelle opere pittoriche", in Id., *Intorno al bello*, cit., p. 148. Cfr. pure "Le tre dimensioni", cit., p. 28, ove, sulla scorta di Ingarden, Stróżewski distingue fra il quadro come oggetto intenzionale e la matericità della superficie dipinta. Poco oltre, contrappone la dicotomia presente nella pittura alla presentazione del materiale sonoro in musica, che abbisogna di una mediazione

Tuttavia, poco dopo, il quadro concettuale si arricchisce: non solo vi è un “senso estetico” e alla base di ogni quadro figurativo vi è un quadro astratto, perché il fondamento della pittura è costituito dalla distribuzione del colore su una superficie bidimensionale (giusto un famoso ammonimento di Maurice Denis, che ebbe grande rilevanza per la formazione delle “poetiche” dell’astrattismo)²², ma questo senso estetico può essere “straordinariamente eterogeneo e ricco”²³ e anche le opere astratte possono possedere un “senso espressivo” (di “manifestazione”), sebbene esso emerga più chiaramente nella pittura figurativa²⁴. A questo punto, Strózewski cita Kandinskij (il quale parlava di “qualità spirituali” o espressive ben “visibili” nel quadro) e Mondrian, del quale sottolinea il *simbolismo*. Tesi, per inciso, perfettamente condivisibile sulla base delle dichiarazioni dello stesso Mondrian: il rigoroso impianto bidimensionale e la ricerca dell’equilibrio strutturale costituiscono una risposta alle disarmonie e agli squilibri della realtà e il fondamento di una poetica della quiete visiva analoga a quella dell’assoluto.

per condurre alla “concretizzazione uditiva”: nell’esecuzione il materiale sonoro e l’opera stessa si fondono in un *unicum* (*ibid.*, pp. 28–29).

²² Cfr. Maurice Denis, *Du Symbolisme au Classicisme. Théories*, Hermann, Paris 1964, p. 33: “Ricordarsi che un quadro – prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda o un aneddoto qualunque – è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori riuniti in un certo ordine”. Meyer Schapiro (*L’impressionismo*, trad. it., Einaudi, Torino, p. 8) ricorda che alcuni figurativi (soprattutto nell’Ottocento) capovolgevano i loro quadri per valutarne l’unità e l’equilibrio. In questo modo evitavano che la consuetudine con gli oggetti raffigurati impedisse loro di cogliere adeguatamente i rapporti cromatici e le relazioni fra le masse, ossia l’armonia generale della composizione. In altri termini: ricorrevano a una forma di aniconismo *ante litteram*. Una simile argomentazione è reperibile in Lászó Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, trad. it., Einaudi, Torino, p. 11: “... un quadro appeso rovesciato dovrebbe comunque fornire elementi sufficienti per la sua valutazione pittorica”.

²³ Władysław Strózewski, “I piani”, p. 150.

²⁴ Se si interpretano i diversi “sensi” come diversi strati di senso, si può considerare l’approccio di Strózewski come un tentativo di arricchimento della distinzione fenomenologica di Ingarden fra gli “strati” (*Schichten*) dell’opera, che si riuniscono nella sua componente fondamentale: lo strato di senso.

Quando ci poniamo il problema del significato di un'opera come quella di Mondrian, non possiamo evidentemente richiamarci alla referenzialità, proprio perché i suoi quadri non denotano nulla, ma tutt'al più "esprimono" (rivelano) o indicano per via simbolica. Il problema del significato di un'opera d'arte in generale non sta dunque nella modalità della rappresentazione, ma nel portare alla luce possibilità di interpretazione della realtà in generale e del situarsi dell'uomo nel mondo, dell'*essenza* dei segni in quanto tali e dell'arte in cui essi sono usati, sia essa la pittura, la musica (della quale Stróżewski si occupa a lungo), ecc. Un'opera d'arte dice qualcosa intorno all'arte stessa nel momento in cui dice qualcosa intorno al mondo, aprendo altresì al fruitore un mondo "altro", un mondo possibile, retto da proprie regole di funzionamento, nei rapporti fra gli elementi, nella spazio-temporalità, ecc.²⁵. Se vogliamo chiamare tutto ciò "manifestazione della verità", non posso non essere d'accordo.

Nel saggio "La metafisicità nell'arte", a proposito delle innumerevoli versioni della montagna Sainte-Victoire in Cézanne, Stróżewski afferma condivisibilmente che essa non è colta casualmente, ma manifesta la propria "ecceità" o rimanda all'"idea" di montagna²⁶. Interpreto il termine "idea", che rinvia inequivocabilmente a Platone, ma anche a Husserl, come un riferimento al fatto che Cézanne, nella sua inesausta ripetizione della montagna Sainte-Victoire, colta sempre – direbbe Husserl – per adombramenti parziali, non è afflitto da ossessione anacastica né sta cercando di dipingerne l'immagine "stereotipica": quello che, come altri pittori menzionati da Stróżewski (ai quali aggiungerei Monet con le sue ninfee), Cézanne cerca di conseguire è la cattura, sempre differita, della Sainte-Victoire nella sua assolutezza, nella sua *essenza*, ma concependo la tela in modo

²⁵ Sul concetto estetico di "mondo possibile" cfr. Oscar Meo, *Mondi possibili. Un'indagine sulla costruzione percettiva dell'oggetto estetico*, il melangolo, Genova 2002 e, soprattutto, Thomas G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, trad. it., Einaudi, Torino 1992.

²⁶ Władysław Stróżewski, "La metafisicità nell'arte", in Id., *op. cit.*, p. 105. Cfr. pure "I piani del senso", p. 152.

che vi si rifletta l'universo, e dando così origine a tante versioni di mondo quanti sono le sue rappresentazioni della Sainte-Victoire. L'obiettivo è fissare il "vero" ottico sulla superficie del quadro, nella convinzione che tale vero coincida con il fenomeno. Memori di Platone e di Husserl, possiamo considerare "idea" ed "essenza" come sinonimo di una parola greca seminale: *eídos*, la pura forma aspettuale o immaginale, la configurazione visiva (la *Gestalt*, come traduce Cassirer) che costituisce la struttura essenziale delle cose nel loro presentarsi fenomenico. Grazie all'*eídos*, ciascuna cosa è ciò che è: l'*eídos* ne è la sostanza intrisa di visibilità, la verità *qua ostenditur id quod est*. Dunque Cézanne, Kandinskij e Mondrian cercano di rendere visibile l'invisibile, come diceva Paul Klee (un pittore stranamente non menzionato da Stróżewski) e come ripeteva Merleau-Ponty in un lavoro citato anche da Stróżewski: *L'Œil et l'esprit*. Secondo Klee e Merleau-Ponty, la linea pittorica ha il fine di tracciare "il disegno [*épure*] di una genesi delle cose"²⁷. Non troppo diversamente si esprime Scheler in un passo riportato da Stróżewski: l'artista è in rapporto con il "fondamento delle cose"; egli "si trasferisce... nel luogo in cui il mondo sta nascendo" e "si distende" davanti a lui, "secondo la propria essenza e la propria idea"²⁸. Si può così nuovamente cogliere il filo che unisce Stróżewski con la fenomenologia: andare alla genesi delle cose significa spingersi a cercare la loro essenza, il loro *eídos*. Alla luce di tutto questo, la definizione del bello artistico come "ciò che è così come dev'essere" può essere interpretata nel modo seguente: bello è ciò che appare avvicinarsi all'essenza immaginale delle cose, siano esse concepite come realtà fenomeniche (nella pittura figurativa), extramondane (nella pittura sacra), ideali e tradotte nella concretezza materica dei rapporti volumetrici e cromatici (nella pittura astratta), puramente ottiche (nelle arti neomediali). Rimane ferma la necessità

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris 1960, p. 74 (trad. it. in Id., *Il corpo vissuto*, il Saggiatore, Milano 1979, p. 231).

²⁸ Max Scheler, "Metaphysik und Kunst", in Id., *Ges. Werke*, Bd. XI, Francke, Bern-München 1979, p. 35, cit. in Władysław Stróżewski, "La metafisicità", cit., p. 88.

del riconoscimento: il bello è pur sempre “bello-per”, per un soggetto che lo interpreti come tale.

A questo punto, sorge però una difficoltà, storicamente e teoreticamente fondata. All’inizio del Novecento, oltre al superamento della rappresentazione nella pittura astratta, e dunque alla trasformazione del quadro in presentazione immaginale, si fece strada una vera e propria rivoluzione nella concezione dell’arte. Mentre, come sostiene Stróżewski²⁹, le categorie estetiche (prima fra tutte il bello) e le funzioni estetiche tradizionali (*docere, delectare, movere*) possono ancora funzionare per quanto concerne l’astrattismo, Marcel Duchamp costrinse il “mondo dell’arte” (artisti, critici, estetologi, pubblico) a interrogarsi intorno al significato dell’arte e dell’opera d’arte con un atto “blasfemo” di *transfiguration of the commonplace*, per usare l’espressione di Arthur Danto: mediante la desemantizzazione e la risemantizzazione di un oggetto d’uso. In questo momento le strade del bello (inteso sia nel senso metafisico del *Fedro*, ossia come idea, sia nel senso empirico del *Timeo* e del *Filebo*, ossia nel senso di quella che Władysław Tatarkiewicz chiama la “Grande Teoria”)³⁰ e dell’arte si separarono in modo molto più radicale di quanto non fosse mai accaduto. Già nel passato si era riconosciuto diritto di cittadinanza estetica ad altre categorie accanto al bello. Si pensi in particolare al brutto e al sublime, che comunque introducevano una frattura nel quadro teorico classico e ponevano in dubbio la possibilità di mantenere inalterato l’ideale della bellezza incontaminata: se il ricorso alla categoria del sublime dava ragione del piacere provocato nei fruitori da oggetti e fenomeni privi della forma e dell’armonia attribuiti al bello dalla “Grande Teoria”, l’arte della “vita moderna” cominciò a rifiutare le rigide istanze normative e concesse ospitalità al tradizionale opposto del bello, il brutto, il deforme³¹.

²⁹ Cfr. Władysław Stróżewski, “I piani”, cit., pp. 150–151.

³⁰ Cfr. Władysław Tatarkiewicz, *Storia di sei idee*, trad. it., Aesthetica, Palermo 1993, pp. 151–157.

³¹ Già all’inizio del Seicento Annibale Carracci proponeva un’interpretazione della caricatura come realizzazione della “perfetta deformità”, ossia il perfetto

Tuttavia solo l'avvento del *ready-made* pose in discussione l'esistenza stessa dell'arte e dell'estetico in generale. La bellezza immacolata, oggetto di pura contemplazione "auratica", si riduceva a mito, e a porsi come oggetto estetico era ora l'indifferente medium, che non rappresenta alcunché, ma presenta puramente e semplicemente se stesso. Con Duchamp crollò totalmente la fiducia nel vecchio e rassicurante impianto concettuale, visto ormai come nulla più che un atavismo, incapace di rendere conto dell'intrinseco polimorfismo artistico ed estetico.

Quale può essere, dalla prospettiva in cui si pone Stróżewski, la risposta non solo a questo intervento radicale, ma anche a tutte le altre forme "selvagge" e dissacranti cui il XX secolo e questo primo scorcio di XXI ci hanno abituato, dalla deformazione cubista fino al *trash* e al *post-human*? Questa risposta potrebbe essere vista nell'affermazione del monismo in contrapposizione al pluralismo estetico. Il monismo di Stróżewski, oltre che sulla tesi del contenuto aletico, della manifestazione del bello, ecc., poggia sulla centralità del simbolo e della resa simbolica dell'*eídos*, cui alludevo a proposito della questione del significato e su cui egli si sofferma con attenzione nel saggio "La possibilità del *sacrum* nell'arte"³². Nella sua ideale galleria di pittori impegnati a declinare simbolicamente l'arte, accanto a quelli che vengono esplicitamente citati (Corot, Cézanne, Kandinskij, Matisse, Mondrian e Dalí fra i moderni; van Eyck, Caravaggio, Rembrandt e Vermeer fra i classici), se ne potrebbero menzionare molti altri. Penso per es. a Franz Marc, che – dipingendo i suoi cavalli azzurri – non

rovesciamento del bello teorizzato da Aristotele come caratteristica del brutto in *Poetica* 1449 a 34–37. Solo lo hegeliano Karl Rosenkranz, tuttavia, giunse a conferire piena dignità estetica al brutto, del quale analizzò e classificò le forme di presenza nell'arte e nella natura. Sui motivi e sulle conseguenze del cambio di rotta nell'ambito dell'estetica settecentesca e ottocentesca cfr. Oscar Meo, "Metamorfosi del bello: da Platone al *trash*", in Giovanni Moretto (a cura di), *Poesia e nichilismo*, il melangolo, Genova 1998, pp. 59–74.

³² Cfr. Władysław Stróżewski, "La possibilità", cit., pp. 135–138. In "I piani", cit., p. 153, Stróżewski sottolinea che, sebbene abbia impregnato intere epoche, il "senso simbolico" non è sempre presente nella storia dell'arte e, quando lo è, è polisemico.

cercava altro che la “cavallinità” stessa intesa come essenza vitale: l’azzurro è il colore del cielo, e dunque – per l’appunto – rinvia simbolicamente all’idea³³. Un altro esempio è Jackson Pollock, uno dei grandi tragici dell’arte del Novecento: un’opera criptofigurativa come lo splendido *Pali blu*, che è la rappresentazione di una lussureggiante vegetazione boschiva in cui i tronchi d’albero, divenuti pali irsuti, si conficcano come scure ferite nel corpo del mondo, può ben essere interpretata come metafora esistenziale, come espressione simbolica dell’*éidos* dell’umanità. Ma analoghe considerazioni si possono fare a proposito di tanti altri pittori astratti, da Malevič a Newman.

Come una sottolineatura del ruolo centrale dell’*éidos* interpreterei un passo del saggio “Mimesis e methexis” in cui, riprendendo la critica allo psicologismo nelle sue svariate forme, Stróżewski sostiene che la rivelazione di una “qualità emozionale” nell’opera non ha a che fare con i sentimenti di individui determinati (autore e/o destinatari), ma con il loro “puro” correlato “ideale”³⁴. Vi è sicuramente un’eco fenomenologica in queste parole: a trasparire attraverso la “tonalità” dell’opera³⁵ è l’essenza emozionale pura, il “noema”; ma l’esito è platonico, giacché l’opera d’arte eleva a un’altra dimensione e “partecipa” di qualcosa che non è in grado di esaurire totalmente: il bello³⁶. Semmai, la rivelazione della realtà trascendente nel corso dell’esperienza dell’opera ha caratteristiche confrontabili con quelle che emergono grazie al ricorso al simbolo³⁷, che è anch’esso in un rapporto di *méthexis* con la realtà.

È evidente il legame con un’interpretazione del simbolo che ha percorso tutta la tradizione cristiana, dallo Pseudo-Dionigi fino

³³ L’“idealismo” di Marc è comparabile a quello dei paesaggisti citati da Stróżewski insieme a Cézanne nel saggio “La metafisicità dell’arte”, cit., p. 105; Corot, Jan Stanisławski, Ferdynand Ruszczyc, i pittori giapponesi.

³⁴ Władysław Stróżewski, “Mimesis e méthexis”, in Id., *op. cit.*, pp. 65–66.

³⁵ Il riferimento esplicito è alla musica e alla poesia, ma si può ovviamente estendere ad altre arti. Per quanto concerne la musica, cfr. pure “Il tempo della bellezza”, cit., p. 162.

³⁶ Władysław Stróżewski, “Mimesis”, cit., p. 71.

³⁷ *Ibid.*, pp. 66–67.

a Pavel Florenskij. Commentando l'affermazione dello Pseudo-Dionigi che i simboli sono “prodotti e figure delle qualità divine e immagini [*eikónes*] visibili di spettacoli arcani e soprannaturali”³⁸, Florenskij scrive che l'icona è identica alla visione celeste, ma al tempo stesso non lo è ed è o più o meno di se stessa: o apre alla coscienza il mondo soprannaturale oppure non è altro che una banale tavola dipinta³⁹. Detto altrimenti, la sacra icona non può non contenere la forza ontologica del rappresentato e possedere una funzione anagogica. Per usare i termini di Strózewski: l'*eikón*, l'immagine che è insieme “somigliante” e “adeguata”, “rivela” o “dischiude” un mondo. Tuttavia, anche a proposito delle opere astratte delle quali egli dà un'interpretazione simbolica si potrebbe parlare di una “forza ontologica” dell'immagine. Il fatto che moltissimi astrattisti si astengono dall'offrire un commento delle loro opere mediante l'attribuzione di un titolo “referenziale”, cui secondo Strózewski si deve a volte ricorrere per la loro piena comprensibilità⁴⁰, serve a segnalare che essi ne rifiutano la lettura in chiave di rappresentazione e lascia aperto un ventaglio di interpretazioni, ma non può indurre a considerarle prive di una prospettiva eidetica e ad arrestarsi al piano della combinazione formale (sintattica) fra i segni o all'affermazione del carattere emozionale dell'espressione cromatica e gestaltica⁴¹.

³⁸ Ps.-Dionigi, *Epistola IX*, 2, in *PG*, 3, 1108 C (trad. it. cit., p. 454).

³⁹ Cfr. Pavel Florenskij, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, trad. it., Adelphi, Milano, pp. 59–61. Cfr. pure p. 87: “L'icona è la reminiscenza di un archetipo celeste”. Sulla teologia dell'icona e sull'interpretazione dei suoi aspetti compositivi in Florenskij cfr. O. Meo, “Ontologia ed estetica dell'immagine sacra”, in Domenico Venturilli (a cura di), *Verità, esperienza religiosa e filosofia*, il melangolo, Genova 2013, pp. 254–255 e 260–263.

⁴⁰ Władysław Strózewski, “I piani”, cit., p. 151.

⁴¹ Oltre all'ossimorico *Senza titolo*, alcuni artisti astratti, semi- o criptofigurativi utilizzano i termini tecnici di altre arti (cfr. per es. i titoli “musicali” di Kandinskij e Moholy-Nagy). Sulla funzione del titolo nell'opera pittorica cfr. Oscar Meo, “Parole in immagine. A proposito dell'intersemiosi nelle arti visive”, in Paolo D'Angelo, Elio Franzini, Giovanni Lombardo, Salvatore Tedesco (a cura di), *Costellazioni estetiche. Dalla storia alla neoestetica. Studi in onore di Luigi Russo*, Guerini, Milano 2013, pp. 267–268.

La mia lettura è indubbiamente parziale e non tiene conto dell'intera gamma di sensi che Stróżewski individua nell'opera d'arte, con specifico riferimento alla pittura⁴². Ho accennato *sparsim* ad alcuni di essi. Aggiungo soltanto che, nella loro gerarchia, il “senso ideale” o – come potremmo anche dire sulla scorta di quanto emerso – “eidetico” (preceduto immediatamente da quello simbolico) si pone quasi al vertice, come “senso ultimo” dell'opera e culminante nel “senso metafisico”, nel rinvio a un oltre. Al vertice sommo sta il “senso integrale”, che è concepito come l'unità armonica di tutti gli altri. “Armonia” è un termine esteticamente pregnante, non solo perché ci riporta alla definizione pitagorico-platonica del bello empirico come *symmetría* (la *concinnitas* di Alberti e la “conrispondentia” di Ficino) e al tema platonico e neoplatonico dell'armonia celeste, ma soprattutto perché – con una peculiare declinazione del tema dell'unità nella varietà – è inteso da Stróżewski come il significato più profondo dell'opera.

La posizione di Stróżewski è assai lontana dalla mia. Il mio disaccordo con lui concerne le modalità di realizzazione di questo significato profondo e di manifestazione dell'*eidos* dell'opera tramite l'apertura a mondi possibili, ammobiliati come lo è quello reale e non necessariamente intesi come “retromondi”. Su questo specifico punto divergono la prospettiva estetica costruttivista, fondata sul collocarsi del significato al punto di incontro fra le istanze comunicazionali del mittente e quelle del destinatario del messaggio artistico, e la prospettiva centrata sull'autonomia ontologica dell'opera, sulla sua apertura in direzione metafisica e sull'oggettività del bello. Tuttavia, anziché sottolineare questo punto di profonda divergenza, mi è parso più produttivo cercare i possibili punti di convergenza, o quanto meno – piegando alle esigenze del confronto critico il lessico di Ingarden – i “punti di indeterminazione”, quelle zone neutre che rendono possibile un accordo. Spero dunque di aver dato conto della raffinatezza dell'indagine di Stróżewski e della profondità della sua

⁴² Władysław Stróżewski, “I piani”, cit., pp. 147–155.

proposta teoretica in modo non troppo inadeguato (o *ouk eikós*) e senza fargli immeritadamente torto.

Summary

Eidos and the Semantic Problem in Władysław Stróżewski's Aesthetics. Observations on the Margin of the Collected Writings Volume “Wokół piękna”

In this paper I argue that Stróżewski sees the meaning of artwork in getting closer to the essence of things, in grasping their *eídos* (or their ideal *Gestalt*), in a specific, Platonic sense. Stróżewski's theory could therefore justify not only the representational forms of art, but also the “pure” objects and colours of abstract art, and even the very optical structure of new media art. On the other hand, his objectivist approach to beauty as an ontological value is at odds with a pragmatic view of the relationship between artwork and receiver, as shown by the disagreement with Roman Ingarden.

Oscar Meo insegna Estetica nell'Università di Genova. I suoi studi concernono: i rapporti fra estetica, semiotica e teoria dei processi cognitivi; i visual e i media studies; la filosofia teoretica e l'estetica di Kant. Fra le sue pubblicazioni: *Il contesto. Osservazioni dal punto di vista filosofico*, Milano 1990; *Mondi possibili. Un'indagine sulla costruzione percettiva dell'oggetto estetico*, Genova 2002; “*Un'arte celata nel profondo...*”. *Gli aspetti semiotici del pensiero di Kant*, Genova 2004; *Questioni di filosofia dello stile*, Genova 2008; *I momenti del giudizio di gusto in Kant*, Genova 2011.