

SUSANNE LANGER O LA DISSOLUZIONE DEL SIMBOLO *

La strada che conduce a Susanne Langer parte da Alfred North Whitehead. Il richiamo a Cassirer, ormai un luogo comune¹, è invece secondario, nel senso che il filosofo tedesco interviene quando già la Langer ha assorbito la lezione del suo grande *teacher and friend*. È questa lezione, avanti a ogni altra, che la condizionerà per sempre.

* Nel corso del testo le opere della Langer saranno siglate come segue (in parentesi, l'edizione da cui si cita):

PNK = *Philosophy in a New Key* (Cambridge, Mass., Harvard U. P., 1960; I^a ed. 1942).

FF = *Feeling and Form* (London, Routledge, 1963; I^a ed. 1953).

PA = *Problems of Art* (London, Routledge, 1957).

PS = *Philosophical Sketches* (London, O. U. P., 1962).

M = *Mind: An Essay on Human Feeling*, vol. 1^o (Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967).

RA = *Reflections on Art: A source book of writings by artists, critics, and philosophers* (New York, O. U. P., 1962; 1^a ed. 1958).

1. Quanto ai rapporti fra la Langer e Cassirer, si tenga presente, per la cronaca, che fu la Langer a tradurre in inglese *Sprache und Mythos: Language and Myth* (New York, Harper & Brothers, 1946). Sul tema la Langer ha poi scritto anche un saggio: *On Cassirer's Theory of Language and Myth*, pubblicato nel vol. *The Philosophy of Ernst Cassirer*, ed. P. A. Schilpp, New York, Tudor, 1949 (1958), pp. 379-400. Si può anche ricordare un accenno della moglie di Cassirer, secondo cui le idee della Langer « coincidevano apertamente con le idee di Ernst » (TOMI CASSIRER, *E. Cassirer in America*, in « Filosofia », 1955, I, p. 156). Effettivamente, una coincidenza abbastanza profonda esiste tra *Philosophy in a New Key* e l'ultima opera pubblicata da Cassirer: *l'Essay on Man* (New Haven, Yale U. P., 1944). Assai minore, invece, la coincidenza fra il pensiero della Langer e la grande *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-29). In realtà, il rapporto tra il filosofo tedesco e la studiosa americana pone due grossi problemi, che varrebbe la pena indagare: i) come Cassirer fu letto e « adattato » in America (per es. inserito sul tronco di Whitehead: è il caso della Langer); ii) in che misura, a sua volta, il Cas-

Whiteheadiani sono i due termini che circoscrivono e sorreggono la costruzione estetica della Langer: « simbolo » e « feeling ». Per Whitehead il processo artistico è processo di simbolizzazione della *life of feeling*²: l'opera d'arte è simbolo di una situazione psicologica, « sentimentale » dell'artista³. Nel capitolo di *Adventures of Ideas* intitolato « Truth », Whitehead, parlando del tipo di « verità simbolica », scrive che essa si ha quando:

for certain sets of percipients the prehension of the Appearance leads to the prehension of the Reality, such that the subjective forms of the prehensions are conformal⁴.

siret dell'*Essay on Man* (che, si noti, è di due anni posteriore a *Philosophy in a New Key*) accettò l'immagine di sé che gli veniva data — che è quanto dire: in che misura Cassirer accettò l'iscrizione di taluni motivi della filosofia americana sul suo tronco di neo-kantiano. Per ora, sull'argomento, si può vedere il capitolo « Semiotic and Philosophy of Symbolic Forms » del libro di C. H. HAMBURG, *Symbol and Reality: Studies in the Philosophy of Ernst Cassirer*, The Hague, Nijhoff, 1956.

Al rapporto fra la Langer e Cassirer hanno variamente accennato quasi tutti coloro che si sono occupati della studiosa americana. Fra gli italiani, che non si è avuta occasione di citare nel corso del testo, menzioniamo: G. DORFLES, *L'estetica « simbolica » e l'opera di S. L.*, in « Riv. Crit. di St. e Filos. », 1955, 2, pp. 148-62; R. ASSUNIO, *Teoremi e problemi di estetica contemporanea*, Milano, Feltrinelli, 1960, pp. 73-82; P. CABOARA, *Simbolo ed arte nel pensiero di S. K. L.*, in « Giornale di metafisica », 1963, 4/5, pp. 412-35; R. BARILLI, *Per un'estetica mondiale*, Bologna, Il Mulino, 1964, c. VIII.

2. Com'è noto, per Whitehead il *feeling* è il modo fondamentale della soggettività umana: è quella dimensione, anteriore ad ogni categorizzare, per cui il me si trova immediatamente in relazione con l'altro, si apre (anzi, si trova già da sempre aperto) all'altro, partecipa ad esso e insieme lo riassume, lo fa parte di sé medesimo — e la fusione è tale che non esiste né me né altro, bensì l'unità assoluta della prenesione (*prehension*). Cfr. E. PACT, *La filosofia contemporanea*, Milano, Garzanti, 1961³, pp. 157 segg.; *La filosofia di Whitehead*, Milano, La Goliardica, 1965, pp. 129 segg.

3. Per Whitehead l'opera d'arte è anche simbolo di una situazione cosmologica, ma di questo suo aspetto non ci occuperemo, poiché la Langer l'ha lasciato cadere. E del resto ella, definendo il compito della filosofia (almeno sino a *Mind*, in cui torna esplicito un programma di metafisica) come pura specificazione dei « meanings of the words » (FF, VII-VIII), non poteva riprendere il cosmologismo del maestro. A riprova vd. come *Process and Reality*, la summa cosmologica whiteheadiana, citata nella bibliografia in fondo a *Mind*, non sia ricordata nelle opere precedenti.

4. A. N. WHITEHEAD, *Adventures of Ideas*, p. IV, c. XVI, sez. VII.

Avvertiamo subito che ciò non riguarda esclusivamente l'arte: nel simbolismo, quale è descritto da Whitehead, rientrano una serie di problemi e di rapporti che non hanno nulla a che vedere con l'arte. Purtuttavia, secondo Whitehead, il trasferimento simbolico, quale si attua nell'arte, può venir considerato *esemplare, paradigmatico* di ogni altra relazione simbolica. Non per niente, poco sotto le righe citate, Whitehead menziona la musica e dice che in essa « the conveyance of objective meaning is at a minimum, while the conveyance of suitable subjective forms is at its height »⁵. In altre parole, la funzione della musica (ma si potrebbe dire: dell'arte in generale) è di *riprodurre* (=simbolizzare) un certo « sentimento » (*feeling*), una certa emozione provata dall'artista nei confronti di una certa realtà, e, in virtù di codesta « traduzione », di comunicarla. Ma si badi: ciò che viene comunicato, non è già quella realtà, come dire?, « in sè », bensì la « forma soggettiva » in cui essa è « presa », cioè la realtà in relazione al soggetto percipiente, così com'è *felt* dal soggetto. Per attenerci al (banale) esempio fatto da Whitehead stesso: pensare alla patria suscita un certo sentimento: la musica può trasmetterlo, ossia una certa struttura di suoni ha la capacità di suscitare in chi l'ascolta un altro « sentimento » conforme (*conformal*) al primo. Se vogliamo chiarire ulteriormente la cosa, leggiamo una pagina di *Symbolism*, nella quale Whitehead osserva che mentre per noi (cioè per noi lettori) « the word 'tree' [...] is a symbol [...] for trees », per un poeta è vero il contrario:

if you are a poet and wish to write a lyric on trees, you will walk into the forest in order that the trees may suggest the appropriate words. [...] The poet is a person for whom visual sights and sounds and emotional experiences refer symbolically to words. The poet's readers are people for whom his words refer symbolically to the visual sights and sounds and emotions he wants to evoke. Thus in the use of language there is a double symbolic refe-

5. *Ibidem*.

rence: — from things to words on the part of the speaker and from words back to things on the part of the listener⁶.

E in *Process and Reality* Whitehead specifica ulteriormente:

The forest, recollected by A, symbolizes the word 'forest' for A; then A, for his own sake and for B's sake, pronounces the word 'forest'; then by the efficacy of the environment and of B's bodily parts, and by the supplemental enhancement due to B's experiential process, the word 'forest' is perceived by B in the mode of immediacy, and, finally by symbolic reference, B recollects vaguely various forest scenes⁷.

Il cammino è dunque: esperienza-simbolo-esperienza. Ossia, un'occasione attuale, una certa prensione viva come *feeling*, si cristallizza in una struttura di segni (in una serie di note, in un insieme di colori, in un intreccio di parole), la quale struttura viene a costruire il suo « corpo simbolico ». Da tale struttura spetterà poi al lettore ridiscendere all'emozione (al *feeling*) che il poeta intendeva evocare.

Già qui, però, nei passi trascritti, si può notare una cosa: il difficile e non sempre chiaro rapporto che in Whitehead intercorre fra lingua e arte, fra il tipo di simbolizzazione proprio della lingua e quello proprio dell'arte. Vi è una differenza e un'identità. La differenza consiste nel fatto che mentre la lingua ci comunica « significati oggettivi », l'arte ci comunica « forme soggettive » di prensione; ossia, mentre l'oggetto della prima è una *res* (per es. un albero), l'oggetto della seconda è la *modalità soggettiva* (« sentimentale ») con cui quella *res* viene percepita (*felt*)⁸. L'identità consiste invece nel fatto che vuoi

6. A. N. WHITEHEAD, *Symbolism*, Cambridge, at the University Press, 1928, p. 14.

7. A. N. WHITEHEAD, *Process and Reality*, p. II, c. VIII, sez. VI.

8. Si badi tuttavia che per Whitehead anche la simbolizzazione linguistica non è mai esclusivamente oggettiva (tale è, al limite, solo il discorso scientifico), in quanto il mondo è sempre « preso », e quindi « detto », da un soggetto. Anche la lingua ci comunica, quindi, una « tonalità affettiva ».

il simbolo linguistico vuoi il simbolo artistico sono semplici riflessi, segni grafici di una realtà già data, più precisamente di una *struttura già data*. Per quel che si riferisce alla lingua, chiaramente Whitehead si muove sulla linea « aristotelica »: fra parola e cosa c'è un rapporto speculare, *one-to-one*: la lingua non pone il mondo, ma semplicemente lo riflette⁹. Parimenti, l'arte riflette un « mondo » che già esiste, un mondo già formato prima dell'intervento del simbolo: il mondo del *feeling*. L'opera d'arte è la semplice trascrizione segnica di una struttura di *feelings* già data.

Se ora da Whitehead passiamo alla Langer, ritroviamo lo stesso problema formulato negli stessi termini¹⁰. La lingua si costruisce come forma a partire da un vocabolario: ogni vocabolario rimanda a un oggetto, e la struttura finale di una frase riflette uno stato di cose nel mondo. Al contrario, nell'arte — e quando dice « arte » la Langer pensa sempre, in primo luogo, alla musica — l'unico modo di costituzione è direttamente la forma, le note non potendo venir equiparate ai vocaboli (una nota in sè non ha alcun senso, è un vuoto) (PNK, 228-32; FF, 30-31). Nella lingua esiste un significato delle parole in quanto lemmi del dizionario, e un significato della combinazione delle parole (« . . . something is expressed by the way they [i vocaboli] are combined » [FF, 30]), e quest'ultimo significato è precisamente l'espressione del *feeling*; ossia, la struttura che lega le parole esprime simbolicamente la *forma* soggettiva del *feeling* originario¹¹. Nella musica, al contrario, l'unico significato è quello della « combinazione »: la musica, che è priva

sia pur minima. Nell'arte, al contrario, questa tonalità raggiunge il suo massimo « volume », mentre si smorza il significato oggettivo.

9. È la posizione che trova il suo culmine nel primo Wittgenstein. Ma sull'esito « apocalittico » di siffatta prospettiva (Wittgenstein concluso nel silenzio), si veda T. DE MAURO, *Introduzione alla semantica*, Bari, Laterza, 1965.

10. E d'altronde la Langer scrive esplicitamente che la propria teoria logica ripete quella di Wittgenstein nel *Tractatus* (PNK, 79).

11. Qui senti l'eco di Whitehead che tempera Wittgenstein: la lingua dice un mondo in qualche misura sempre soggettivizzato.

di vocabolario, non può denotare alcun oggetto, ma solo tradurre il *feeling*. Come scrive la Langer:

The tonal structures we call « music » bear a close logical similarity to the forms of human feeling [...] the greatness and brevity and eternal passing of everything vitally felt. Such is the pattern, or logical form, of sentience; and the pattern of music is that same form worked out in pure, measured sound and silence. Music is a tonal analogue of emotive life. (*PF*, 27)¹².

Ma, allora, la struttura di un'opera d'arte — per es. di un brano musicale — non è qualcosa di nuovo, qualcosa che *pone* una realtà, bensì è, semplicemente, qualcosa che *copia* un *pattern* già dato: il *pattern of human feelings*¹³. In questa sua formulazione, chiarissimamente, la Langer segue le orme di Whitehead, ne segue, cioè, il vizio fondamentale. Che è di presupporre un'esperienza *prima* del simbolo, quasi l'artista possedesse già dentro di sé (ma dove?) una forma compiuta, e *poi* andasse alla ricerca di una adeguata struttura segnica in cui tradurre, estrinsecare quella forma. Ma, in tal modo, il simbolo, anziché posizione di realtà, scade a rappresentazione di realtà¹⁴. L'arte diventa la semplice raffigurazione di un mondo (di sentimenti se non di cose) già da sempre là, già da sempre ordinato. Laddove si deve dire che è l'arte che *crea* la realtà

12. Da qui la differenza, su cui torneremo, fra simbolo discorsivo e simbolo presentativo (*presentational*), il primo come serie di significati disposti nel tempo, il secondo come apprensione simultanea di una pluralità di significati. Simbolismo discorsivo è quello proprio della lingua, che si svolge per successione temporale di simboli atomici (le parole); simbolismo presentativo è quello proprio dell'arte (ma anche del mito e del rituale), dove una forma, anziché disarticolata nelle sue parti costitutive e « allungata » nel tempo, viene presentata globalmente (*PNK*, 87-87, 93).

13. L'origine prima di questa impostazione langeriana è da ricercarsi nel libro *The Practice of Philosophy* (New York, 1930), in cui più forte ancora è l'influenza di Whitehead. Ivi (p. 115) la Langer afferma che la relazione simbolica *presuppone* il riconoscimento dell'analogia strutturale fra i due termini relazionati: il processo di simbolizzazione dipende dunque da una *preliminare* analisi logica. Sul punto vd. l'eccellente saggio di B. LANG, *Langer's Arabesque and the Collapse of the Symbol*, in « The Review of Metaphysics », XVI, 2 (dic. 1962), pp. 349-65.

14. Cfr. C. PELLIZZI, *Rito e linguaggio*, Roma, Armando, 1964, p. 23.

(così com'è la lingua che pone il mondo delle cose¹⁵). E se proprio si vuol conservare (ma per poco) il termine 'simbolo', allora bisognerà chiarire che prima del simbolo non c'è affatto un'esperienza, un'evidenza, ma un'immagine assolutamente indistinta e insignificante. Senza il simbolo, non è possibile nemmeno l'esperienza dell'artista, l'originaria evidenza in cerca di un simbolo. È nell'atto di elaborare il materiale simbolico che l'artista *inventa* l'evidenza di cui quello stesso materiale dovrà risultare (se ancor si vuole) simbolo. La posizione di Whitehead e della Langer finisce pertanto capovolta. L'opera d'arte *in quanto oggetto* è la realtà unica e assoluta, e la sua struttura è la sola struttura reale. Il processo di simbolizzazione non già trascrive una struttura oggettiva, metaverbale (o preverbale), bensì produce una struttura: prima, la realtà è soltanto caos.

Ma su ciò torneremo. Giriamo per ora attorno alla definizione langeriana di simbolo. Simbolo *v.* segnale. Il simbolo si definisce in quanto si oppone al segnale¹⁶. Di quest'ultimo la Langer scrive:

A sign indicates the existence — past, present, or future — of a thing, event, or condition. Wet streets are a sign that it has rained. A patten on the roof is a sign that it is raining. [...] A smell of smoke signifies the presence of fire. A scar is a sign of a past accident. Dawn is a herald of sunrise [...]. The logical relation between a sign and its object is a very simple one: they are associated, somehow, to form a *pair*; that is to say, they stand in a one-to-one correlation. (PNK, 57)

Tutt'affatto diversa la definizione di simbolo. Qui la Langer si rifà apertamente al famoso triangolo di Ogden-Richards, i qua-

15. Vd. B. LAUREFANO, *L'occultamento del dicitore*, in «Gior. Crit. d. Filos. It.», 1965, 3, pp. 427-32.

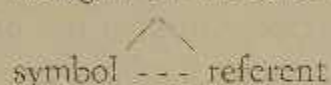
16. La terminologia è morrisiana, e la Langer l'ha adottata a partire da *Feeling and Form*: in *Philosophy in a New Key* il contrario del simbolo era detto «segno» (cfr. la pref. alla II° ed., 1951, di PNK: «Morris uses the word 'signal' for what I called 'sign'»). Per tali definizioni vd. naturalmente C. MORRIS, *Foundations of the Theory of Signs* (1938).

li lo derivavano a loro volta da Coleridge. Quest'ultimo infatti, in una lettera del 1827 a James Gillman, aveva scritto:

For (as I have long ago observed to you) it is the fundamental mistake of grammarians and writers on the philosophy of grammar and language, to suppose that words and their syntaxis are the immediate representatives of *things*, or that they correspond to *things*. Words correspond to thoughts, and the legitimate order and connection of words, to the *laws* of thinking and to the acts and affections of the thinker's mind¹⁷.

La tesi di Coleridge fedelmente si visualizza (semplificata del suo idealismo) nel triangolo che sta all'inizio di *The Meaning of Meaning*¹⁸:

thought or reference



Ora, questo triangolo rende perfettamente conto della definizione langetiana di simbolo: « Symbols are not proxy for their objects, but are *vehicles for the conception of objects* » (PNK, 60-61). Mentre il segnale sta in un rapporto diretto e immediato col suo oggetto, il simbolo soltanto indirettamente significa l'oggetto: direttamente esso significa la *conception* dell'oggetto, ed è appunto tale *conception* che media il rapporto fra il simbolo e l'oggetto. Chiarisce ancora la Langer:

'The fundamental difference between signs and symbols is this difference of association, and consequently of their *use* by the third party to the meaning function, the subject; signs *announce* their objects to him, whereas symbols *lead him to conceive* their objects. (PNK, 61)

17. Cit. da I. A. RICHARDS, *Coleridge on Imagination* (1934), London, Routledge, 1962, p. 122.

18. C. K. OGDEN - I. A. RICHARDS, *The Meaning of Meaning* (1923), London, Routledge, 1960, p. 11.

E alcune pagine più sopra ci era stato spiegato che il segnale *indica un oggetto presente* e spinge ad un'azione nei riguardi di tale oggetto, laddove il simbolo *rappresenta un oggetto assente*, e, lungi dallo stimolare un'azione, determina « a characteristic attitude toward objects *in absentia*, which is called 'thinking of' or 'referring to' what is not here » (PNK, 31). La differenza fra simbolo e segnale può essere compendiatamente in questo esempio:

If you say « James » to a dog whose master bears that name, the dog will interpret the sound as a sign, and *look for* James. Say it to a person who knows someone called thus, and he will ask: « What about James? » (PNK, 62)

In questo esempio la parola 'James' funziona, nel primo caso da segnale, provocando un'azione (il cercare); nel secondo da simbolo, determinando la « concezione » di James. Si badi tuttavia che la funzione segnaletica del linguaggio, per quanto talvolta si verifichi (PNK, 280), è però estranea alla vera natura della parola, che è anzitutto simbolica. Come osserva in proposito anche Cassirer, è con la parola che noi diventiamo liberi: allontanando da noi la realtà, ponendo fra noi ed essa questo diaframma, riusciamo a liberarci dal peso e dalle costrizioni delle cose. È la parola che ci fa signori del mondo. Gli animali sono legati alle cose e il loro « linguaggio » è mero contrassegno, sorge come riflesso e insieme reazione alle cose: sono queste, infatti, che dettano le « risposte » agli animali. Al contrario, la parola è la possibilità di *pensare* spontaneamente le cose anche in loro assenza, di fare interi discorsi su di loro senza che esse siano oggettivamente presenti. Assenti, esse esistono come pure immagini mentali¹⁹. Il linguaggio è dunque

19. Si rammenti il caso di Helen Keller, portata come esempio sia dalla Langer sia da Cassirer (PNK, 62-63; *Essay on Man*, cit., pp. 33 seg.). Cieca-sorda e muta, in un primo tempo erano state le cose — gli oggetti, le persone — a dettarle un certo tipo di segni (= segnali) come reazioni istintive ad esse. Ad ogni cosa corrispondeva un dato segno, ma questo si aboliva completamente nell'assenza della cosa. Il pensare, dunque, ossia il linguaggio come

l'unica vera linea divisoria fra l'uomo e l'animale: da un lato un meccanismo simbolico (la risposta dell'uomo), dall'altro un meccanismo segnaletrico (la reazione dell'animale).

Arrivati a questo punto, ecco che possiamo indicare uno scarto della Langer da Whitehead, quasi che il triangolo di Ogden-Richards fosse servito a modificare leggermente la prospettiva whiteheadiana. Per Whitehead la struttura di un'opera d'arte era la diretta, immediata espressione di un *feeling*, di una « tonalità affettiva »; attraverso la perifrasi del simbolo, si esprimeva un « sentimento » dell'artista. La Langer fa sua questa prospettiva, ma cerca nel contempo di allontanare il simbolo dall'emozione, dalla concretezza viva e immediata del *feeling*. Subito all'inizio di *Feeling and Form*, e poi, ripetutamente in seguito, la Langer mette in guardia contro lo svilimento del simbolo a sintomo. « Sintomo » è per la Langer ogni diretta espressione di uno stato d'animo, di un *feeling* appunto; laddove « simbolo » è la *distanziata conoscenza* di quel *feeling*. Tale distanza (e qui la Langer cita il famoso saggio di Bullough)²⁰ viene fatta valere sia nel momento della creazione sia in quello della fruizione. Riferendosi a quest'ultimo la Langer scrive:

the crucial problem obviously is to present feelings not to enjoyment [...] but to conception; not experience of feelings [...] but *knowledge* about them [...] (FF, 21)²¹.

sistema di simboli, era impossibile. Quando divenne possibile? Quando un bel giorno, improvvisamente, una certa cosa (l'acqua), offrendosi di nuovo alla percezione — non fu più come se si offrisse per la prima volta, ma richiamò la memoria, ossia l'immagine mentale, di una precedente percezione. Allora il segno 'water', quel segno che era rimasto sempre puro segnale, divenne parola, nome, associato non più all'oggetto (la presenza effettiva, percepita col tatto, dell'acqua), bensì alla *conceptum* dell'oggetto.

20. E. BULLOUGH, « *Psychical Distance* » as a Factor in Art and in Aesthetic Principle, in « The British Journal of Psychology », 1912, pp. 87-98 (vedilo ora nel vol. dello stesso autore: *Aesthetics: Lectures and Essays*, London, Bowes & Bowes, 1937). Vd. anche il saggio di G. MEHLIS, *The Aesthetic Problem of Distance* (1916-17), che la Langer ha tradotto e pubblicato in RA, 79-90. Più recentemente, infine, cfr. P. A. MICHELIS, *La distanza estetica*, in « Rivista di Estetica », 1959, 2 (poi, ampliato, in « JAAC » dello stesso anno).

21. Cfr. anche H. READ, *The Meaning of Art* (1931), Harmondsworth,

Nell'opera d'arte il *feeling* deve essere talmente oggettivato da diventare *unfelt* (FF, 18, 22). Per parte sua, l'artista deve « vedere » il *feeling*, non già « sentirlo »; deve, per dir meglio, *immaginarlo*: esprimere « *not actual feeling, but ideas of feeling* » (FF, 59).

Qui tocchiamo un punto fondamentale della teoria estetica langeriana. Di *imaginative feelings*, è noto, aveva già parlato Whitehead²². La Langer riprende il termine e lo sviluppa nel modo seguente: L'arte non è:

the symptomatic expression of feelings that beset the composer but a symbolic expression of the forms of sentience as he understands them. It bespeaks his imagination of feelings rather than his own emotional state, and expresses what he *knows about* the so-called « inner life ». (FF, 28)

L'artista non esprime *emotions* (le sue), ma *ideas of emotion* (FF, 175): il suo campo non è la propria privata esperienza interiore, ma il « campo di possibilità » inerente ai vari *feelings* (FF, 146)²³.

A questo concetto di « distanza » si riallaccia direttamente l'altro concetto langeriano di « *virtualità* », vero pilastro della

Penguin Books, 1963, p. 195: « I would say that the function of art is not to transmit *feeling* so that others may experience the same *feeling*. That is only the function of the crudest forms of art — « programme music », melodrama, sentimental fiction and the like. The real function of art is to express *feeling* and transmit *understanding* ». E si veda il saggio di O. BARNETT, *Art and Feeling* (1923-24), che la Langer cita ampiamente in *Feeling and Form* e pubblica tradotto in *RA*, 10-36.

22. A. N. WHITEHEAD, *Process and Reality*, p. III, c. IV, sez. V.

23. Ma è indubbio che l'avversione della Langer alla *self-expression* risulta alla fine eccessiva, e non si capisce come possa applicarsi a poeti quali Catullo Leopardi ecc. Giustamente, quindi, A. SZATHMÁRY, *Symbolic and Aesthetic Expression in Painting* (in « JAAC », 1954, pp. 86-96), ha rivendicato all'arte anche la diretta espressione di *felt feelings*. Analogo rilievo in L. A. REIN, *S. Langer and beyond*, in « The British Journal of Aesthetics », V, 1963, pp. 357-67, a p. 361. Cfr. anche L. C. KNIGHTS, « Idea and Symbol: Some Hints from Coleridge », nel vol. *Metaphor and Symbol*, edd. L. C. Knights — B. Cottle, London, Butterworths Scientific Publications, 1960, pp. 135-47, a p. 146.

teoria estetica tracciata in *Feeling and Form* (il termine non compariva in *Philosophy in a New Key*). Con il termine 'virtualità' la Langer ha inteso definire l'essenziale specularità dell'arte rispetto alla realtà, non già però nel senso, più o meno marxistico, che l'arte rifletta la realtà, bensì nel senso che l'arte è *immagine* (ma, parlando della Langer, si dovrà precisare: *immagine mentale*). Sottolineiamo qui, subito, il rifiuto (ma poi vedremo in che misura parziale) di ogni prospettiva naturalistica, rifiuto tanto più apprezzabile in quanto avanzato su un terreno, come quello americano, intriso di naturalismo. Da Santayana a Dewey, da Whitehead a Romanell, la prospettiva naturalistica ha impregnato ogni dottrina estetica: negando la radicale alterità dell'arte rispetto al bello, essa ha accomunato indiscriminatamente sotto un unico stemma il cielo stellato un fiore un paniere un quadro, con ciò riuscendo soltanto alla vanificazione della dimensione artistica (e parallelamente dell'estetica in quanto filosofia dell'arte). Nella pan-artisticizzazione dell'intera vita (Dewey) o dell'intero Universo (Whitehead), il nome stesso 'arte' ha perduto qualsiasi consistenza²⁴. Ora, il concetto di virtualità elaborato da Susanne Langer confuta proprio siffatto naturalismo, e la restrizione di orizzonte che esso comporta non è altro che la definizione dell'arte in quanto tale, la fondazione della sua « specificità ». Chi appena rammenti tante pagine dell'estetica americana, non potrà non rilevare la pertinenza di un passo come il seguente:

Acrobatics, tennis playing, some *beautiful* occupational rhythms such as hauling nets, swinging hammers, or the evolutions of boats in a race, are fascinating, *aesthetically* thrilling, so they hold the spectator in a joyful trance: but they are not art. For a work of art, this trance is *only one* requisite. Spectacle, however *beautiful*, is always an *element* in art. (FF, 365; corsivo mio)

24. Si veda l'esatto capitolo « Le naturalisme américain et l'esthétique » del vol. di G. MORPURGO-TAGLIABUE, *L'Esthétique Contemporaine*, Milano, Marzorati, 1960. Il Morpurgo Tagliabue non iscrive la Langer nella scuola naturalistica, ma vedremo più avanti come un forte residuo di naturalismo sia reperibile anche in essa.

E se queste attività non sono arte (come lo erano, ad esempio, per Dewey), è perché in esse manca « the first requisite for art — a conception of feeling, something to express » (FF, 365). La differenza sostanziale fra un qualsiasi oggetto bello e un'opera d'arte sta tutta qui: il primo è *reale*, la seconda è *virtuale*. Il primo è, appunto, un oggetto; la seconda è un'immagine (FF, 58), ossia qualcosa « only visual »: « a purely virtual 'object' » (FF, 48)²⁵. Mutuando da Schiller il concetto di *Schein*²⁶ (concetto che non è restato senza seguito nell'estetica contemporanea), nel capitolo di *Feeling and Form* intitolato « *Seemblance* », la Langer precisa la portata della sua nozione di virtualità (*semblance, image, illusion, fiction*... sono infatti tutti sinonimi, per quanto diversamente connotativi, di *virtuality*). Scrive dunque la Langer:

Every real work of art has a tendency to appear thus dissociated from its mundane environment. The most immediate impression it creates is one of « otherness » from reality — the impression of an illusion [...] of being a sheer image [...] (FF, 45)

25. Questo concetto langieriano di virtualità, di *appearance* ha provocato un articolo assai intelligente di M. COHEN, *Appearance and the Aesthetic Attitude*, in « The Journal of Philosophy », 1939, pp. 915-26. Il Cohen scrive tra l'altro: « She [la Langer] does not distinguish the thesis that each work of art is an appearance or illusion, in the sense that it presents the appearance or gives the illusion of something, from the thesis that each work of art is a virtual object. That is to say, she confuses being *something* with being virtually an *object*... Perfectly « real » objects may give the appearance of, or virtually be, other objects... it does not follow from the fact that something gives the appearance of (being) something that it is an appearance itself ». La critica di Cohen, in altri termini, si appunta al mentalismo della Langer. In fondo, per la Langer, un'opera d'arte è virtuale perché essa è propriamente un'immagine mentale. Ciò che alla Langer sfugge è la materialità dell'oggetto in quanto oggetto. Il che non vuol dire che l'oggetto artistico non sia *an illusion*: lo è senz'altro, ma non in quanto scaduto a immagine mentale, bensì in quanto oggetto irreale, fantastico. Un quadro di Mondrian è una « cosa » che si può toccare (e l'opera è questa cosa), ma appunto toccandola se ne avverte tutta l'irrealità. E che dire poi di un libro, quest'oggetto supremamente onirico, « menzognero »?

26. F. SCHILLER, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), XXVI.

l'impressione, insomma, di *unreality* (FF, 46). Certo, l'immagine si costituisce a partire da elementi che sono reali (« out of things that are not imaginal » [FF, 46]), ma, una volta costituitasi, essa non ha (non è) più nulla di reale: ogni realtà, presente al momento iniziale, come materiale, si è bruciata, abolita, lasciando soltanto la traccia di se stessa, la propria immagine salva sulla superficie dello specchio. In tal senso l'immagine è sempre astrazione. Si badi: la Langer non parla di astrazione alludendo a ciò che si suole chiamare « arte concreta »²⁷, bensì — in ciò vicina a Dewey — intendendo astrazione come « essenza » (o meglio: immagine schematica) distillata da, ricavata da — astratta, insomma, *da* qualcosa: « All forms in art [...] are abstracted forms [...] all art is abstract » (FF, 50). E l'astrazione è « the recognition of a relational structure, or *form*, apart from the specific thing [...] in which it is exemplified » (PA, 163). L'opera d'arte, dunque, è lo strumento che astrae dalla concretezza dell'essete biologico la *structure of feeling* e la rappresenta (simbolizza).

Tuttavia, al fondo di questo concetto di virtualità, non è difficile rintracciare la confusione, già whiteheadiana, fra arte e lingua, confusione che mina e alla fine dissolve la stessa estetica simbolica di Susanne Langer. Infatti, la « distanza », quale è precisata dalla Langer, caratterizza il simbolo artistico non meno che il simbolo linguistico. L'artista raffigura nell'opera *ideas of feeling*, così come il parlante dice « idee » di oggetti e persone assenti. Se la parola ' James ' non è un segno (dunque è un simbolo), essa non è però nemmeno un'opera d'arte. La difficoltà non risolta, insomma, nella teoria langeriana, è precisamente la distinzione fra una parola e un'opera d'arte. Dire che la lingua è discorsiva ecc., secondo che si è visto sopra, mentre l'arte è presentativa, non basta. Il punto cruciale è un altro. Dove sta la differenza fra un'opera d'arte e una frase come la seguente: « Stamattina all'alba ho visto un bellissimo ippogri-

27. Cfr. G. DORFLES, *Discorso tecnico delle arti*, Pisa, Nistri-Lischi, 1952, pp. 225-27.

fo »? Certo, si potrebbe evitare il problema rispondendo che quella frase è, almeno potenzialmente, arte (poesia); ma tale risposta sarebbe chiaramente un *nonsense*. In realtà, come si avvertiva, il lato debole della dottrina langeriana è il suo aspetto mentalistico, ossia l'aver posto la *conception* quale unico punto di riferimento per ogni successiva distinzione.

Charles Morris, in *Signs, Language, and Behavior*, ha accusato la Langer, fra l'altro, di non essere riuscita a definire esaurientemente la realtà specifica e del simbolo e del segnale²⁸. Tale critica colpisce con precisione l'incapacità del mentalismo langeriano a circoscrivere lo stato del simbolo. Ricorrere alla *conception* quale unico carattere distintivo del simbolo rispetto al segnale, osserva Morris, è piuttosto confondere le cose che individuare con esattezza i due piani che si vorrebbe tenere separati. Secondo Morris, la tesi langeriana (ma anche cassireriana) che gli animali non abbiano immagini mentali, è arbitraria e non verificata: la base dunque su cui si regge tutto l'edificio langeriano si trova scalzata²⁹. Per parte nostra, non vogliamo impegnarci su quest'ultimo punto, invero marginale. Può darsi che Morris abbia torto nell'attribuire immagini mentali agli animali. Resta però il fatto che il mentalismo langeriano, anche ammesso che riesca a render conto della differenza fra l'uomo e l'animale, si rivela insufficiente non appena la considerazione si volge a tutto quel complesso di segnali di cui l'uomo, per la necessità della propria vita, si attornia. Di fatto, un qualunque segnale risulta mediato da una *conception* alla stessa identica stregua con cui lo è un simbolo (per es. la parola). Si pensi a un cartello stradale: « a 500 m. lavori in corso » oppure « a 100 m. passaggio a livello incustodito » oppure « Milano a 20 Km ». Ebbene, forse che il rapporto fra il segnale e l'oggetto (gli sbarramenti ecc., il passaggio a livello, la città di Milano) non è mediato da una *conception*? E che differenza

28. C. MORRIS, *Signs, Language, and Behavior*, New York, Prentice-Hall, 1946, pp. 49-588.

29. *Ibidem*.

passa fra quel che « dice » un cartello stradale e le parole, poniamo, di X a Y: « Ricordi James? L'ho incontrato stamattina per strada »? Eppure, per la Langer, la parola 'James' è un simbolo mentre la scritta « a 100 m. passaggio a livello incustodito » è un segnale. Laddove è evidente che lo stesso identico processo di « concezione » si verifica nei due casi: « James . . . — What about James? — L'ho incontrato ecc. »; « Milano . . . — What about Milano? — A 20 km. » Parimenti, il fischio del capostazione è certamente un segnale che un dato treno sta per partire, ma il rapporto fra i due eventi è ben mediato da una *conception*: il fischio suscita in me un'immagine mentale, ossia una « concezione » che media il passaggio dal segnale stesso all'evento reale (io *penso* che il treno sta per partire e che allora ecc. ecc.). Ma se questo è vero, se cioè anche il rapporto fra un segnale e il suo oggetto è mediato da un'immagine mentale, dove va a finire la definizione stessa di segnale, e quindi la sua consistenza (e altrettanto dicasi per il simbolo)? La Langer ha asserito che il linguaggio è simbolico perchè si riferisce a una *conception* e non a un oggetto, ma se ritroviamo siffatto riferimento anche in un cartello stradale, allora si dà un'unica conclusione: la vanificazione di ogni differenza fra segnale e simbolo. Una parola è segnaletica quanto un cartello stradale, e un cartello stradale è simbolico quanto una parola³⁰. Una parola *passa per* un'immagine mentale al fine di legarsi al suo oggetto, così come il disegno su un cartello stradale indicante un passaggio a livello incustodito viene, esso pure, filtrato da un'immagine mentale. Fra i presunti simboli linguistici e i segnali non rimane quindi alcuna effettiva differenza. Il parlante usa le parole come puri segnali, ossia — rifacendoci a una de-

30. Infatti — ed è quasi ozioso precisarlo — anche la *conception* di una parola si risolve, ultimamente, nella *cosa* che quella parola designa. Come osserva giustamente il De Mauro, *op. cit.*, pp. 172-73, non si capisce perchè ci si debba — o come ci si possa — limitare al lato sinistro del triangolo di Ogden-Richards. Far questo sarebbe negare alla lingua ogni dimensione semantica. Accettare lo schema visualizzato nel triangolo implica accettare tutto il triangolo.

finizione di Dewey — come meri punti di transito, come assolute trasparenze³¹. Il parlante *passa attraverso* la parola per giungere all'oggetto, così come il guidatore *supera* il cartello stradale che lo avvisa che per la città X deve svoltare a sinistra.

Si potrebbe tuttavia obiettare: la definizione langeriana non si limita a negare la mediazione di una *conception*, afferma anche che il segnale, a differenza del simbolo, provoca una azione verso un oggetto presente — nel nostro caso, il cartello segnaletico della città X spinge il guidatore a prendere una certa direzione (azione) per raggiungere la città in questione (oggetto) —, così come, riprendendo l'esempio stesso della Langer, la parola 'James' spinge il cane all'azione del cercare James, laddove, se detta a un amico di James, essa ottiene come unico effetto la domanda « What about James? », ossia nulla più che un'immagine mentale.

Di fatto, pensiamo, un segnale resta tale anche tutte le volte che non provoca alcuna azione. Perché spesso, appunto, nessuna azione tiene dietro ad un segnale. Facciamo un semplice esempio, dove il segnale sia il fischio del capostazione: Se io devo partire, esso funzionerà per me da segnale stimolandomi all'azione del salire in vettura. Ma supponiamo che io non debba partire: è chiaro che in questo caso il segnale non provocherà da parte mia alcuna azione, e si legherà soltanto ad un'immagine mentale — funzionando quindi da simbolo. Per me che non devo partire, dunque, quel segno simbolizzerà un oggetto / evento assente: quel segno sarà per me un simbolo. Si potrebbe forse ribattere che quel fischio *funziona* per me da simbolo, mentre *funziona* da segnale per chi deve partire. In altre parole si vorrebbe dire che un segno può funzionare, a seconda dei casi, ora da segnale ora da simbolo. La definizione data dalla Langer, sarebbe pertanto, non già « sostanzialistica » bensì « funzionalistica ». Certo, questa ipotesi eliminerebbe le difficoltà testé accennate, e tuttavia essa non ci sembra fede-

31. J. DEWEY, *Art as Experience*, New York, Minton Balch & Co., 1934, p. 84.

le alla lettera (ma nemmeno allo spirito) langeriana. Al contrario, se c'è qualcosa che la Langer ha inteso fare, è proprio separare nettamente il simbolo dal segnale. Il simbolo è in sé qualcosa di altro dal segnale, e *conseguentemente* viene usato in maniera diversa (si rilegga: « The fundamental difference between signs and symbols is this difference of association, and *consequently* of their use . . . » [PNK, 61; corsivo mio]). Che poi i due segni rifluiscono e la distinzione si vanifichi, dipenderà dall'inadeguatezza degli argomenti che la Langer ha scelto per dimostrare la sua tesi.

Ora, se anche la differenza fra segnale e simbolo ci si è dissolta fra le mani, parrebbe resistere quella fra simbolo artistico e simbolo linguistico. Abbiamo già avuto occasione di esprimere dubbi sulla consistenza di tale differenza; motiveremo ora i nostri dubbi.

Per definire lo status del simbolo artistico, la Langer avanza il concetto di *inconsumabilità*. Qui, ancora una volta, ci tocca fare un passo indietro e considerare la posizione di Whitehead. Il processo di simbolizzazione, secondo Whitehead, comporta tre momenti: esperienza — simbolo — esperienza. Il *feeling* originario dell'artista si pietrifica nella struttura segnica; la lettura, o fruizione, consiste nel tornare dal segno al *feeling*, nel riattivare (*to re-enact*) l'esperienza. In linguaggio husserliano (ed è noto il possibile accostamento di Whitehead a Husserl³²): « L'evidenza, per così dire, si sedimenta. Ma il lettore può renderla di nuovo evidente, può riattivarla »³³. In altri termini, il simbolo si abolisce nel suo referente. Ma tale abolizione implica la dissoluzione dell'opera d'arte in quanto tale. Se l'opera, in quanto oggetto, è soltanto segno di e rinvio a un'esperienza, l'opera stessa decade a cartello segnaletico.

32. Vd. E. PACI, *Whitehead e Husserl*, in « Aut Aut », 84, 1964, pp. 7-18 (ora nel vol. *Relazioni e significati* — I, Milano, Lampugnani Nigri, 1965).

33. E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, tr. it. Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 388. E vd. il commento di E. PACI, *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 219-220.

co, a mero punto di transito. Giunti, ossia tornati, all'esperienza, il simbolo ha esaurito la sua funzione, e si può gettarlo via. Ma tanto vale gettar via l'opera medesima. Che è proprio quanto succede a tutto il naturalismo americano, dove si vanifica niente meno che l'oggetto artistico, l'opera *qua* opera. Se, come vorrebbe Dewey, la vera opera d'arte non è l'oggetto ma l'esperienza che vive (prende, direbbe Whitehead) quell'oggetto (« *The product of art — temple, painting, statue, poem — is not the work of art. The work takes place when a human being cooperates with the product so that the outcome is an experience that is enjoyed because of its liberating and ordered properties* »)³⁴, allora un quadro, una scultura, una sequenza musicale, un libro, non sono nient'altro che semplici frecce direzionali, stimoli meccanici. Dall'esperienza all'esperienza, transitando per il crocicchio, che so?, del tessuto verbale della *Commedia* o della *imagery* shakespeariana. Ma, in tal modo, come non accorgersi che l'opera d'arte scade a segnale, cartello indicatorio privo in sé di qualunque consistenza e valore, povero rinvio a qualcosa che, altro da essa, sta al di là? In termini più propriamente whiteheadiani, l'*art object* è il semplice strumento per la comunicazione di *feelings*. Come tale, una volta assolto il suo compito, sparisce. Quando, per così dire, il circuito si chiude e il *feeling* dell'autore è stato ricreato dal lettore, l'opera si svuota completamente, *sostituita* da quel *feeling*.

Ora, è precisamente al fine di evitare questa dissoluzione dell'opera nel modo con cui un certo quid viene esperito — e di evitare altresì la conseguente dissoluzione dell'estetica come filosofia dell'arte in una sorta di psicologia applicata — che la Langer ha proposto la definizione di « *unconsummated symbol* » (PNK, 240-41). Con tale concetto la Langer intende affermare l'illegittimità, anzi l'impossibilità, del passaggio (del ritorno) dal simbolo all'esperienza, garantendo così la realtà, l'unica realtà, dell'opera d'arte in quanto oggetto virtuale.

34. J. DEWEY, *Art as Experience*, cit., p. 214.

La nozione di « distanza », che la Langer aveva inserito nel primo movimento dall'esperienza-al-simbolo, torna ora nel secondo movimento dal-simbolo-all'esperienza. Non si tratta di ri-esperire gli originari *feelings* dell'artista, bensì di fermarsi alla loro *conception*. Il carattere simbolico dell'opera d'arte — così pensa la Langer — si dimostra nel fatto che ad essa tiene dietro non già un'azione nella realtà (azione nella realtà sarebbe, in qualche modo, l'accendersi di un'emozione nel lettore), bensì una « idea di emozione ». L'opera d'arte è simbolo non consumato né consumabile di un *pattern of feelings* perché questi *feelings* non si riattivano nell'animo (o meglio: nella struttura fisio-psicologica) del lettore, ma si offrono soltanto alla sua *comprehension*. Dunque il triangolo di Ogden-Richards, elaborato per rendere conto del processo della comunicazione linguistica, si adatta perfettamente a visualizzare anche il processo della simbolizzazione artistica. Ma che significa questo? Significa che la stessa definizione di inconsumabilità, introdotta per caratterizzare, differenziandolo, il simbolo artistico, non è sufficiente. Nei termini langeriani, ossia in termini di puro mentalismo, un'opera d'arte non è meno consumabile della frase « Stamattina ho incontrato James ». Conclusione illuminante. Se è vero infatti che la Langer ha avvertito l'esigenza di distinguere il processo artistico dal processo linguistico, all'uopo elaborando il concetto di *presentational e unconsummated symbol*, è altrettanto vero che poi non si è accorta come, unificando arte e linguaggio sotto la medesima definizione di simbolo, tornasse a confondere le carte; non solo, ma finisse per buona parte, essa pure, a modellare il fatto artistico sul fatto linguistico. Perché questo è appunto il dato immediatamente ricavabile da *Philosophy in a New Key*: l'esperienza artistica viene descritta in forza di un arbitrario allargamento ad essa delle caratteristiche tipiche del processo linguistico, ossia, più precisamente, in forza di un'estensione all'arte del triangolo di Ogden-Richards. Nella parte che sopra abbiamo dedicata alla virtualità, s'è visto come, per la Langer, un'opera d'arte sia non già il sintomo di un'emozione vissuta dall'artista, bensì il simbolo di

una *idea of feelings* « A concept is all that a symbol really conveys » (PNK, 71), afferma la Langer. E infatti nulla più che un *concept of feelings*, sempre secondo la studiosa americana, un'opera d'arte ci comunica. Allo stesso modo con cui la parola ci comunica un *concept of objects*³⁵. E come nel linguaggio la *conception* si riferisce a oggetti reali, così nell'arte l'*idea of feelings* si riferisce a *feelings* reali. Quando parlo, io designo, attraverso la parola, cose assenti; quando faccio arte, attraverso la struttura dell'opera, io designo *unfelt feelings*, ossia *feelings* assenti, soltanto immaginati, pensati. Dunque, il concetto di *unconsummated symbol* si tradisce modellato, almeno parzialmente, sul fatto che la parola, in quanto simbolo, si limita a provocare un'immagine mentale, senza stimolare un'azione verso oggetti presenti. Se volessimo schematizzare, potremmo forse farlo nel modo seguente:

linguaggio:	word — concept (of objects) — [objects]
arte:	form — concept (of feelings) — [feelings]

Ossia, tanto la forma quanto la parola significano un certo oggetto, ma un oggetto virtuale, presente soltanto in quanto immagine mentale, riflesso di uno *thought*: un *concept of feelings* nel caso dell'arte, un *concept of objects* nel caso del linguaggio. E come il *feeling* dopo la forma è messo tra parentesi perché esso non è reale, non si riattualizza, così l'oggetto dopo la parola è parimenti chiuso in parentesi perché è assente e nessuna azione ad esso si rivolge.

In quel che precede, tuttavia, il punto veramente cruciale non sta tanto nel non riattualizzarsi del *feeling*, bensì nel fatto che la forma è proposta come *copia* di un'altra struttura già data. Se la parola 'James', attraverso la mediazione della *conception*, rispecchia la realtà oggettiva dell'uomo James, allo

35. « In a special sense one may call a work of art a symbol of feelings, for, like a symbol, it formulates our ideas of inward experience, as discourse formulates our ideas of things and facts in the outside world » (PS, 90).

stesso modo la struttura formale di un'opera d'arte, attraverso la mediazione di una *concepted structure of imagined feelings*, rispecchia una struttura reale di *feelings*. Parola e forma sono allo stesso grado denotativi. La musica, scrive la Langer, « reflect[s] [...] the morphology of feeling » (PNK, 238):

As such it would have to have, first of all, formal characteristics which were analogous to whatever it supported to symbolize; that is to say, if it represented anything, e.g. an event, a passion, a dramatic action, it would have to exhibit a *logical form* which that object could also take [...]. The musical figure which we recognize as such must be a figuration under which we could apprehend the thing referred to. (PNK, 225,226)

Con il che, evidentemente, si torna all'aporia fondamentale che la Langer eredita da Whitehead. Come ha ben visto Ludovico Actis Perinetti, la filosofia di Whitehead si dibatte nella tensione, né spiegata né risolta, fra un mondo di *feelings* anteriore a ogni delimitazione e definizione, e un complicatissimo schema categoriale³⁶. Come accordare le due prospettive? La risposta potrebbe essere che lo schema non fa se non esplicitare un sistema di relazioni, ossia una struttura, già presente nell'originario *feeling* indifferenziato. La risposta, che di fatto è stata avanzata — né solo come interpretazione di Whitehead —, ci pare più suggestiva che convincente. In realtà, si tratta di una risposta inverificabile. Per verificarla dovrei, messo da parte lo schema, entrare nel *feeling* e scomporlo e trovare la sua struttura, una struttura, è ovvio, corrispondente a quello dello schema. Ma il *feeling*, per definizione, non si dà che nella sua totalità indifferenziata; penetrarlo e scomporlo equivale a muoversi già sul piano dello schema. L'appello al « vissuto » (« tu vivi lo schema nel tuo sentire in prima persona ecc. ecc. ») cade nel fideistico, nell'intuizionismo, inconfutabile certo ma solipsistico. Dire che lo schema esiste già da sempre nel *feeling*, significa proce-

36. L. ACTIS PERINETTI, *Cosmologia e assiologia in Whitehead*, Torino, Ed. di « Filosofia », 1954, c. II.

dere a un'indebita proiezione dello schema stesso nell'unità indifferenziata del vissuto — che è il vizio, insomma, del naturalismo, secondo l'individuazione del Morpurgo-Tagliabue: il naturalismo proietta i suoi schemi nella realtà e poi « finge » di estrarli da essa³⁷.

Se ci siamo soffermati su questa difficoltà del sistema di Whitehead, è perché essa coinvolge anche la Langer. La lezione di Whitehead, associandosi con l'esemplarità del processo linguistico, induce la Langer a considerare la struttura artistica non già creazione, bensì semplice riproduzione, sul piano prima della *conception* e poi del segno, di una struttura di *feelings* che è reale in sé. Prospettiva, questa, che caratterizza massicciamente tutto il pensiero di Susanne Langer, da *Philosophy in a New Key* a *Feeling and Form*, da *Problems of Art* a *Mind*.

The dynamic pattern, which is actually an illusion, is what copies the form of vital feeling. (*FF*, 67)³⁸

Quell'errore che costituiva forse il limite più gravoso dell'estetica whiteheadiana, lo reperiamo dunque esplicito anche nell'opera della discepola. È, ripetiamo, l'errore di credere che *prima* dell'opera, prima della struttura segnica, esista una struttura di significati, o diciamo anche soltanto un significato preciso e individuato, il quale si cercherebbe, *poi*, una adeguata struttura formale in cui « tradursi ». La Langer, postulando una struttura *anteriore e indipendente* rispetto all'opera, ha finito per modellare la relazione *feelings-form* sulla relazione che nel linguaggio — inteso, è ovvio, alla maniera aristotelica — intercorre fra parola e cosa. Se il meccanismo linguistico è cosa - parola, quello artistico sarà *feeling-form*. Ambedue, parola e forma, sono semplici copie di una realtà indipendente da

37. G. MORPURGO-TAGLIABUE, *Su la problematica del naturalismo contemporaneo*, in «Gior. Crit. d. Filos. It.», 1958, 2, pp. 165-200.

38. Nella sua convinzione di una struttura interna al vissuto, la Langer si dimostra ben lontana da Cassirer. Cfr. gli esatti rilievi di L. FORMIGARI, *Considerazioni sull'estetica di S. L.*, in «Rivista di Estetica», 1966, 3, pp. 423-35. La Formigari però non fa il nome di Whitehead, che è la vera origine di quella convinzione.

loro e a loro anteriore. La vita, la realtà, sono esse stesse forme, e basta scostare il velo: tale il compito dell'arte (quel compito che l'arte condivide, al di là delle differenze specifiche, col mito, col linguaggio, con lo stesso pensiero discorsivo). Per parte nostra, crediamo il contrario: nei confronti del cosiddetto « ordine reale », l'arte non è strumentale ma costitutiva, creativa. L'arte non scopre un ordine già di per sé esistente, bensì crea un ordine. La vita, la realtà, sono caos, disordine e insignificanza, oscurità e vuoto. L'arte *inventa* un cosmo (*finge* un cosmo). Ecco perché non è dato tornare dalla forma al *feeling*: perché, abolita la forma, si ripiomberebbe nell'informe, nel magma (che cosa più informe del *feeling*?). Se il passaggio risulta impossibile, è perché davvero l'arte, come voleva Mallarmé, è un'architettura sul vuoto, una rete aerea sospesa sul caos — una *sublime menzogna*. L'assoluta alterità dell'arte rispetto alla vita qui mostra le sueperate e disperanti ragioni: l'arte è la misura della forma e dell'ordine, ed esiste nella misura in cui resiste al *gouffre*. L'arte è il lancio di un significato sopra l'abisso, e tale significato non è affatto altro rispetto alla struttura che lo sorregge, ma è la struttura medesima. Andare oltre la struttura, non vuol dire andare al significato, bensì abbandonare il significato, l'ordine, e ripiombare nella palude. L'arte è *finzione*, certo, ma non ci è consentito evadere dalla finzione. Perché la cosiddetta « realtà », cui si aspira tornare, — la realtà ordinata e colma di senso —, non è altro che una finzione all'interno della finzione. La realtà è il sogno dell'arte.

E all'abbandono di cui si diceva poc'anzi non si ovvia col concetto langeriano di inconsumabilità del simbolo, giacché tale inconsumabilità non è per nulla diversa dalla consumabilità della parola. Questa infatti, in quanto segno, non si abolisce, è vero, in un oggetto / evento presente, ma si abolisce comunque nella « concezione » dell'oggetto / evento che designa, « concezione » rispetto alla quale la parola-segno deve essere pura, assoluta trasparenza (PNK, 75). La parola in quanto parola non deve trattenerci, bensì lasciarsi superare senza residui e sostituire dall'immagine mentale. Ma non altrettanto, è chia-

ro, possiamo dire dell'opera d'arte: certo, essa ha lo scopo di comunicarci un *concept of feelings*, ma per far ciò ha bisogno non già di trasparenza bensì di *opacità*: noi non possiamo superare le immagini i colori i suoni ecc. del testo, ossia la sua struttura formale: se lo facessimo, se abolissimo la pagina in quanto pagina per andare al di là di essa, rimarremmo delusi, perché non troveremmo nulla, il suo significato essendo soltanto nella pagina, *essendo la pagina*. Di questo la Langer, tardivamente, è parsa accorgersi, e ha scritto in *Problems of Art*:

What I mean is that a genuine symbol, such as a word, is only a sign; in appreciating its meaning our interest reaches beyond it to the concept. The word is just an instrument. Its meaning lies elsewhere, and once we have grasped its connotation or identified something as its denotation we do not need the word anymore. But a work of art does not point us to a meaning beyond its own presence. What is expressed cannot be grasped apart from the sensations or poetic form that expresses it. In a work of art we have the direct presentation of a feeling, not a sign that points to it. (PA, 133-34)

Ma *Problems of Art* appartiene ad una fase sensibilmente diversa rispetto a *Philosophy in a New Key* e allo stesso *Feeling and Form*. In *Philosophy in a New Key*, per quanto si guardi attentamente, non è dato rintracciare una posizione tanto esplicita. Accostandosi al concetto di *segno iconico* quale era stato definito da Morris³⁹, la Langer si sforza, in *Problems of Art*, di riportare il *concept of imagined feelings* nell'interno dell'opera, quasi diremmo nella concretezza materiale del se-

39. C. MORRIS, *Esthetics and the Theory of Signs*, in «Journal of Unified Sciences», 1939, pp. 131-50; *Science, Art, and Technology* in «The Kenyon Review», 1939, pp. 409-23. La definizione di 'segno iconico' deriva comunque da Peirce: *icon* = «a sign which refers to the object that it denotes merely by virtue of character of its own» (*The Philosophy of Peirce: Selected Writings*, ed. J. Buchler, London, Kegan Paul Trench Trubner & Co., 1940, c. VII). Si badi però che per Morris anche una carta geografica è una *icone*. L'icone artistica si precisa in quanto significa, incorporandolo, un valore. (Ma che vuol dire questo? Morris lo lascia nel vago).

gno, con ciò ottenendo, rispetto al suo primo testo, — e lo chiameremmo incontestabile acquisto —, una ben diversa autonomia della dimensione artistica nei confronti di quella linguistica. È nelle tinte e nelle scelte lessicali, nelle linee e negli impasti cromatici, nel gioco delle masse e dei vuoti, che l'opera d'arte si realizza, ma di questo la Langer non pareva pienamente consapevole ai tempi di *Philosophy in a New Key*. In altri termini — e dal punto di vista che qui c'interessa —, *Problems of Art* rappresenta un (ma parziale, vedremo) superamento del mentalismo che inficiava non solo l'opera del '42 ma anche *Feeling and Form*. In questi due testi, infatti, se è vero che si cercava di impedire, mediante la nozione di inconsumabilità del simbolo artistico, il passaggio dalla *conception* alla realtà, continuava però pienamente a sussistere il passaggio dal segno al concetto, dal *signifiant* al *signifié* (per usare una certa terminologia), ossia dalla struttura formale della pagina all'*imagination of feelings*. Ma con tale passaggio ci si lasciava completamente sfuggire l'autentica realtà di un'opera artistica: l'*intransitività* della pagina *qua* pagina⁴⁰. Se la parola è trasparenza, e in quanto *signifiant* si annulla nel *signifié*, l'opera d'arte è tale soltanto perché e nella misura in cui non esce (o meglio: non consente di uscire) dal *signifiant*, travalicando la sua apparenza. L'opera sarà dunque inconsumabile perché, a patto di sortire da essa, non si può andare al di là della sua struttura formale, perché leggiamo i suoi significati solo nella misura e fintantoché analizziamo la struttura formale. Il vertice del triangolo di Ogden-Richards andrà allora riportato senza il mi-

40. Il concetto di «intransitività» è stato proposto da E. Vivas, *Creation and Discovery*, New York, The Noonday Press, 1955. Diversi altri studiosi hanno sottolineato l'impossibilità di superare la pagina, cioè di abolire la percezione del veicolo segnico in una pura *conception*. Oltre a Morris vd. per es. I. A. REID, *Aesthetic Meaning*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», LV, 1954/55, pp. 219-50; G. MORPURGO-TAGLIARINI, *Estetica e semantica, e Fenomenologia del processo semantico e struttura dei linguaggi artistici*, in «Rivista di Estetica», 1961, 3, pp. 324-76; 1962, I, pp. 19-57. Su altra linea, ma convergente, si leggano le *Tesi del '29* del Circolo Linguistico di Praga (ora in tr. it., Milano, Silva, 1966), e quanto da esse è poi derivato.

nimo residuo nell'angolo sinistro di base: il *feeling* esiste in quanto e solo in quanto segno. Il *signifié* esiste in quanto e solo in quanto *signifiant*⁴¹.

Una considerazione siffatta dell'opera d'arte ci sembra anche l'unica che possa superare lo scoglio contro cui, stranamente, si sono incagliate tutte o quasi le estetiche (filosofiche) *made in U.S.A.* Alludiamo al momento della lettura critica.

Che cos'è la critica? e quale rapporto essa ha con la cosiddetta pura fruizione? Dewey in *Art as Experience* ci dà una risposta che si adatta perfettamente a Whitehead e alla Langer. È una risposta grosso modo crociana⁴². La critica è propedeutica. La lettura critica, l'analisi critica, non sono, in sé, fruizione, per il semplicissimo motivo che sono discorso logico, concettuale, non percezione. Quando Dewey afferma che il giudizio critico è un atto dell'intelligenza compiuto sulla materia della percezione ai fini di una percezione più adeguata, aggiungendo che funzione della critica è soltanto l'educazione della percezione⁴³, egli viene ad aprire una spaccatura incolmabile fra lettura critica e fruizione. Di fatto, è vero il contrario. L'analisi critica, sorretta da tutto il bagaglio che il critico possiede, non è già stadio preparativo ad una migliore fruizione, ma è essa stessa fruizione, la più perfetta fruizione⁴⁴. La grandezza di un'opera non si dichiara ad un lettore incolto (e questo è pacifico), ma nemmeno ad un lettore che sia stato educato, preliminarmente, dal critico (secondo che vogliono Dewey e Croce), bensì soltanto e direttamente al critico, o al lettore in quanto critico,

41. Cfr. B. GARRONI, *Crisi semantica delle arti*, Roma, Officina, 1964, p. 167.

42. Le coincidenze di Dewey con Croce sono troppo note per ricordarle. Quanto a Whitehead, l'esito crociano dell'estetica derivabile dal suo sistema è confermato dal libro di D.W. SIMMERBURN, *A Whiteheadian Aesthetic*, New Haven, Yale U.P., 1961. Per il «crocianesimo» della Langer, infine, cfr. L. FORMIGARI, *art. cit.*, p. 428.

43. J. DEWEY, *Art as Experience*, cit., p. 324.

44. Cfr. la «percezione specializzata» di cui parla G. DORFLES, *Le oscillazioni del gusto*, Milano, Leica, 1958, § 15. Si potrebbe dire che l'atto critico, il momento stesso dell'esegesi, è la percezione integrale.

nel momento in cui fa critica. In fondo, chi ben guardi, una posizione come quella di Dewey viene a negare ogni dignità alla critica, riducendola al ruolo di noiosa e frigida pedagoga. Nel contempo, si lascia sfuggire l'oggettualità dell'opera d'arte, il suo essere pura struttura segnica. Come allora non concludere, per chi accetti siffatta posizione, che la critica più autentica — dal momento che la « vera » opera d'arte si offre alla « pura » percezione — debba appuntarsi non già sul prodotto artistico (che è quanto dire sulla struttura dei *signifiants*), bensì sulla psiche del fruitore? Se si accetta di andare oltre l'opera, oltre la pagina, allora l'esito inevitabile ci pare quello del primo Richards, che nei *Principles of Literary Criticism* riduce la critica letteraria, per l'appunto, a psicologismo. La Langer ha ragione di respingere questo Richards e di proclamare la necessità di « to study the work of art itself instead of our reactions and feelings toward it », di trovare « some principle of its organization » che spieghi il funzionamento dell'opera stessa, ossia la sua forma (FP, 56). Ma poi ella stessa si smentisce, e tradisce la propria medesima affermazione dell'intransitività della pagina, allorché vede in quest'ultima il semplice riflesso di una *conception of feelings*, giacché, abolendosi la pagina nell'*imagination*, anche la critica dovrà spostarsi e diventare, da analisi delle strutture formali, ri-formulazione degli *imagined feelings*. Ragion per cui, se ci chiedessimo quale metodo critico si trovi proposto nelle pagine di *Feeling and Form*, dovremmo rispondere che si tratta del metodo crociano. Lo psicologismo di Richards si basava sulla tesi — direbbe la Langer — che nella fruizione il lettore rivivifica, ri-senta i *feelings* dell'artista. Croce e la Langer rifiutano una tesi siffatta. Di comune accordo, ci pare, fondandosi sulla loro teoria dei *feelings* o sentimenti « distanziati », contemplati ovvero *conceived*, essi ci propongono un metodo critico che nelle pagine di Croce sull'Ariosto raggiunge i suoi più perfetti risultati. Se il *signifiant* è superato e annullato nel *signifié*, il compito del critico sarà di fare un discorso sugli *imagined feelings*, insomma sul *meaning* dell'opera, su quella struttura di « sentimenti » che la struttura segnica

copia, non già di condurre un'analisi capillare della struttura della pagina in quanto pagina. La critica sarà, in breve, anche per la Langer, come fu per Croce, un ridire la cosa (la poesia — il *feeling*)⁴⁵.

Ora, il superamento che in *Problems of Art* la Langer ha attuato di certe sue posizioni esposte in *Philosophy in a New Key*, superamento diretto ad una più aderente e intransitiva attenzione alla pagina, potrebbe sembrare che venisse ad accordare maggior peso al momento dell'esegesi. La Langer stessa, in qualche passo diretti casuale di *Feeling and Form* e poi nel citato *Problems of Art*, sembrerebbe a tutta prima muoversi concretamente in tale direzione (cfr. per es. *FF*, c. 15; *PA*, 56-57 e c. 10). Tuttavia sarebbe, questa, un'impressione sostanzialmente errata. In effetti, proprio qui il sistema estetico langeriano tocca il suo punto meno persuasivo. Quando, nel penultimo capitolo di *Feeling and Form*, la Langer deve rispondere alla domanda: « How is the import of a work of art known to anyone but the artist? », ecco che la sola risposta che sa fornire è un generico e vago appello all'intuizione. L'opera d'arte, afferma la Langer, è per sua natura intraducibile in termini discorsivi, ininterpretabile criticamente: può essere solo colta da un *direct insight*, da una sorta di intuizione arcana, inspiegata e inspiegabile, « spontanea e naturale » (*FF*, 374-79). È un intero capitolo di *Problems of Art* (il quinto) è dedicato allo sviluppo (meramente sottolineativo, è chiaro: che c'è infatti da dire sull'intuizione? essa è se stessa, non definibile perché non traducibile in altri termini) di questo concetto di intuizione — concetto che si è attirato le troppo giuste stroncature di più di un recensore⁴⁶. In effetti, col suo appello all'intuizione,

45. Cfr. P. CIATTI, *Introduzione a J. SPIZZER, Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. XXVI-XXVII; anche F. BATTAGLIA, *Il valore estetico*, Brescia, Morcelliana, 1963, pp. 17, 75-76.

46. Cfr. ad es. il serrato articolo di E. FUBINI, *S. L.: una nuova estetica (musicale)?*, in « *Rivista di Filosofia* », 1962, pp. 69-79.

la Langer può tranquillamente evitare tutti gli spinosi problemi della comunicazione, dell'approssimazione interpretativa ecc. ecc.; l'opera è lì, e bisogna soltanto attendere, fideisticamente, il momento in cui un click irrazionale e misterioso scosterà il velo, concedendo la visione. A che cosa si riduce, allora, la proclamata intransitività dell'opera artistica, il non poter uscire dall'oggettualità del segno? Ad una sorta, temiamo, di sterile leggere e rileggere nell'attesa paziente e stolido del click providenziale. Di nuovo, il momento dell'esegesi è scaduto a propeudica, ad anticamera dell'intuizione. Di fatto, ogni esegesi è squalificata, l'unica via all'opera essendo la pura intuizione; la critica non ha né senso né utilità. Alla Langer pare essere sfuggito che la comprensione di un testo è lavoro lungo e faticoso, in cui il lettore(-critico) è chiamato ad impegnarsi con tutti i propri mezzi e le proprie risorse. La « visione », beninteso sempre approssimativa (una delle infinite possibili prospettive), del significato di un'opera non sta affatto all'inizio della fruizione, come crede la Langer (*FF*, 379; *PA*, 166), bensì al termine dell'*indagine*. La forma non è già data *suddenly* nella sua totalità piena e disvelata, quasi poi si trattasse solo di « controllarla » nelle sue singole articolazioni, bensì deve venire ricostruita pezzo su pezzo, con infinito lavoro, con uno scavo progressivo che non prima della fine (ma dove segnare la fine?) permetterà la comprensione. Ritenerne diversamente è cadere in un romanticismo deterioro.

In realtà, se parlando della Langer e confrontandola con Whitehead, abbiamo sottolineato la sua considerazione dell'opera artistica come virtualità, il suo ripudio (parziale, tuttavia) del naturalismo e dello psicologismo, la sua attenzione al fatto strettamente artistico come esperienza particolare e inconfondibile (come *un* tipo di esperienza, e non come possibile *qualità* di qualsivoglia esperienza); se abbiamo insistito sul valore di queste prese di posizione, non dobbiamo però tacere quello che ci sembra il limite generale della sua prospettiva (e che si sarà ormai enucleato a sufficienza da questo precede): la scarsa aderenza alla pagina e alla scrittura. La Langer ha in-

contestabilmente ragione di rivendicare, contro Carnap e il positivismo logico, l'importanza di quelle « forme dello spirito » che, sulla scia di Cassirer, ella ha chiamato « simboliche ». Ma forse questa reazione l'ha spinta a trascurare quel tipo di analisi tecniche che da quelle correnti, in senso lato, fu promosso, e a svalutare ogni momento propriamente tecnico. L'ha spinta, insomma, ad un « crociano » disdegno per la minuta, tecnica realtà del linguaggio delle singole arti. Quando ad es. diciamo che la Langer ha definito l'arte « forma simbolica » e non « discorso metaforico », secondo che altri hanno fatto, cogliamo il carattere precipuo dell'estetica langeriana. Dei due termini, *feeling* e *form*, diremmo che l'accento della studiosa americana ha sempre battuto sul primo più che sul secondo, e anche quando si è avvicinata maggiormente alla pagina, puntualizzandone l'intransitività, è stato perché si è resa conto che il *feeling* è dentro la forma, e che può essere colto (intuito) soltanto finché si resta aderenti alla forma. Ma, ciononostante, la Langer ha poi seguito a guardare la forma dall'angolazione del « sentimento », a riportare la forma al « sentimento ». « Sentimento e forma », insomma, non « forma e sentimento » — dove il sentimento sarebbe ricondotto alla forma, al meccanismo funzionale. In questo senso, la lezione di Whitehead non è stata mai dimenticata, e la discepola ha sempre proceduto sulla strada del suo « maestro e amico ». Il *feeling* era per Whitehead il valore, il sentimento del valore, e questo forse può spiegare il ruolo dominante che il concetto di *feeling* svolge nell'estetica langeriana. Così come è ancora l'influenza di Whitehead, dell'ultimo Whitehead assiologico, che ci pare di avvertire nello sviluppo espressivo-intuizionistico che il pensiero estetico della Langer ha subito passando da *Philosophy in a New Key* a *Problems of Art* e oltre. E proprio l'aspetto generale, saliente di tale passaggio ci resta ora da considerare⁴⁷.

47. Coglie bene il passaggio della Langer da un'estetica simbolica a un'estetica espressiva P. MINGUET, *L'esthétique sémiotique aux États-Unis*,

In *Philosophy in a New Key* la Langer si era sforzata di dare una definizione dell'opera d'arte come simbolo, ma era stata una definizione incerta e contraddittoria, comunque insufficiente. Non è dunque un caso che in *Problems of Art* la Langer abbia rifiutato la sua precedente definizione di simbolo applicata all'opera artistica, e la spiegazione che ella ha dato di questo rifiuto, ci sembra toccare il punto fondamentale: l'impossibilità di un'estetica simbolica. Un'opera d'arte non può essere definita « simbolo » per il semplice motivo che un simbolo è sempre simbolo di qualcosa, laddove l'opera d'arte non ha un qualcosa al di là di sé che essa stia a simbolizzare⁴⁸. Certo, vi è la « personalità » dell'artista, ma non possiamo dire che l'opera d'arte sia simbolica di essa, perché allora di ogni manifestazione, estrinsecazione dello spirito dovremmo dire che è simbolica. E poi, perché mai dovremmo chiamare un'opera « simbolica » della personalità del suo autore, e non piuttosto, invece, *espressiva*? Un'opera, e non solo d'arte, esprime nel materiale la personalità del suo autore⁴⁹. E difatti la Langer, in *Problems of Art*, ha sostituito alla definizione dell'opera artistica come « forma simbolica » quella di « *forma espressiva* ». Anche quest'ultima definizione, tuttavia, non va esente da incertezze che ne oscurano la portata. Da un lato, infatti, la Langer afferma che l'opera d'arte:

does not stand for something else, nor refer to anything that exists apart from it. According to the usual definition of « symbol », a work of art should not be classed as a symbol at all. (PA, 132).

in « Revue d'Esthétique », 1962, I, pp. 43-63. Cfr. anche G. COLOMBO, *Saggi recenti di S.L.*, in « Rivista di Estetica », 1959, 2, pp. 288-93.

48. Cfr. quel che scrive L. PARRYSON, *L'estetica e i suoi problemi*, Milano, Marzorati, 1961, p. 259: « Di fronte a un'opera d'arte l'unico atteggiamento rivelativo consiste nel considerare il corpo fisico dell'opera come se fosse tutto. In realtà l'opera non è altro che la sua esistenza fisica, la quale non è simbolo o mezzo o involucro o aspetto, ma è tutto ».

49. « Each individual expresses this continuous pattern of feeling in what we call his « personality » (PS, 95; si tratta di un saggio del '61).

Un simbolo si riferisce a qualcosa di altro/oltre da sé, che costituisce il suo *meaning*; ma un'opera artistica non ha nessun altro/oltre da sé, e quindi nemmeno può dirsi propriamente che abbia un *meaning*. In effetti, già in *Philosophy in a New Key* la Langer aveva accennato a un *import* dell'opera d'arte, senza però insistere sulla distinzione di *import* e *meaning*; in *Feeling and Form*, certo, con ancora maggior cautela, la Langer scriveva:

A symbol that cannot be separated from its sense cannot really be said to refer to something outside itself. (FF, 380)

e tuttavia seguiva a parlare di *meaning* dell'opera d'arte (« the feeling of the whole work is the 'meaning' of the symbol » [FF, 182]). Ora invece, in *Problems of Art*, il termine *meaning* è definitivamente abbandonato e sostituito, senza residui, con quello di *import* (PA, 67, 127)⁵⁰. Ma una volta negato il *meaning*, quel *meaning* che proprio in quanto altro/oltre costituisce la realtà di un simbolo, come seguire a parlare di simbolo? Un simbolo che non si riferisca a niente altro/oltre da sé, non può più dirsi simbolo. L'opera d'arte, quindi, che non ammette alcun *meaning*, non è un simbolo. Un'estetica simbolica è cosa pertanto insostenibile. La conclusione l'abbiamo tratta noi, ma essa è inevitabile, e, anche se la Langer non la formula esplicitamente, scaturisce da tutto *Problems of Art*.

Nondimeno, per un altro verso, la Langer continua a ritenere la forma dell'opera artistica copia di una struttura di *feelings reale in sé*. In una recensione a *Feeling and Form*⁵¹, Melvin Rader notava giustamente che se l'arte crea qualcosa di nuovo, essa non può dirsi simbolica, bensì espressiva. La Langer, presentando la nuova definizione di *expressive form*, dichiara di aver accettato il suggerimento di Rader, ma di fatto

50. L'uso del termine '*meaning*' era stato criticato da E. NAGEL nella rec. a PNK in « The Journal of Philosophy », 1943, e tale critica è ora raccolta dalla Langer (PA, 127).

51. « JAAC », marzo 1954, pp. 396-98.

non si può dire che, della critica di Rader, ella abbia colto il nocciolo. Rader infatti contestava alla Langer che l'arte fosse copia di alcunché, sia pure soltanto di una struttura di *feelings*. Rader affermava che l'artista crea qualcosa di assolutamente nuovo: « the artist is [...] making something quite new, something having no analogue in the real world »⁵². Ora, basta aprire a caso *Problems of Art* per rilevare quanto la Langer sia lontana da Rader. Certo, l'opera esprime il suo *import*, e noi, questo *import*, lo intendiamo non discostandoci dall'opera. Ma l'opera seguita pur sempre ad essere copia di una realtà già data. Ancora la Langer afferma che esiste un *pattern of feelings* reale e precedente l'opera, *pattern* che la struttura formale di quest'ultima ha il compito di riprodurre. Ovvero di *quasi-simbolizzare*. Perché se è vero che in *Problems of Art* la definizione di « forma simbolica » è accantonata, è anche vero che il termine 'simbolo' riaffiora qua e là, magari in mancanza di meglio (*PA*, 68), e la Langer lo giustifica parzialmente in questo senso: che esso è « an outward image of [an] inward process » (*PA*, 9), è qualcosa di oggettivo che rappresenta (= sta per) una analoga struttura esterna (« an *objectification* of subjective life » [*PA*, 9])⁵³. Cosicché, basandosi su tale giustificazione, la Langer ha creduto di poter chiamare l'opera artistica un « *quasi-symbol* » (*PA*, 126), intendendo dire che essa, pur non essendo propriamente un simbolo, si avvicina allo stato del simbolo in quanto ne condivide un tratto: l'essere figura di qualcosa di altro da sé.

Quale conclusione trarre da questo seguito di asserzioni spesso contraddittorie? Il giudizio inevitabile è che la Langer, col suo ritorno dal simbolo all'espressione, ossia ad una concezione squisitamente romantica dell'arte, ha mostrato al di là di ogni dubbio quanto il richiamo a Cassirer, nella sua prima opera, fosse posticcio, senza effettive radici. Il risvolto imme-

52. *Ibid.*, p. 397. Cfr. L.A. RADER, *S.L. and beyond*, cit., p. 360: « The work of art is something utterly and entirely new, a concrete embodiment of meaning which never existed until this particular work of art was completed ».

diatamente espressivo che abbiamo messo in luce anche in *Philosophy in a New Key*, diventa con *Problems of Art* tesi esplicita. Il fare artistico si palesa oggettivazione in un medium esterno di un mondo affettivo (quanti termini crociani, pur se con una venatura di naturalismo biologistico!). La « forma » dello « spirito » si obiettivizza in una forma materiale.

Si è scritto or ora la parola 'biologismo' e l'indicazione trova massiccia conferma in quella che ha tutta l'apparenza di voler essere la summa del pensiero langeriano: *Mind: An Essay on Human Feeling*, di cui è uscito da poco il primo volume. Nel vasto e ambizioso disegno di offrire « the biological foundation of feeling » (M, XIX), la Langer tenta di ricondurre l'intera « vita spirituale » alla sua matrice appunto biologica. Le « forme » dell'arte, della morale, della filosofia sono viste come trasposizioni, nel mondo dell'uomo, dell'originaria struttura biologica. Così, per quanto riguarda l'arte, il carattere organico, vivente (*living*), *life-like* della forma artistica è interpretato come proiezione della *forma* della vita biologica. Gli spunti frequenti e spiccati che la Langer, in tutto il suo lavoro, ha derivato dalla *Gestaltpsychologie*, vengono qui sviluppati in direzione biologistica (vd. part. il c. 7, « On Living Form in Art and Nature »). Le linee dell'estetica langeriana non mutano, ma acquistano una nuova accentuazione, biologistica appunto, che è quanto dire naturalistica. Il fare artistico:

is the making of forms which express the nature of feeling [...] artistic form is always the form of felt life. (M, 64)

Così ripete la Langer, ma precisa, con un'intonazione che non compariva in *Feeling and Form*:

The pattern of tensions inherent in a work of art reflects feeling predominantly as subjective, originating within us, like the felt activity of muscles and the stirring of emotions. (M, 164)

53. E in *PS*, 89, leggiamo: « But human feeling is a fabric, not a vague mass. It has an intricate dynamic pattern [...]. It is, I think, this dynamic pattern that finds its formal expression in the arts ».

La struttura artistica è dunque *isomorfa* con la struttura biologica: più precisamente, è la *estrinsecazione* (o proiezione) extraorganica della *inner life* dell'uomo. L'arte raffigura la morfologia del *feeling*. E il lettore può « vedere » in un'opera la propria — ma comune a tutti gli uomini — struttura organica.

La dipendenza da Whithead si riconferma, in *Mind*, predominante. Il *feeling* è infatti per la Langer, com'era stato per il suo maestro⁵⁴ il valore emozionale di un evento: « the emotional 'value' that events, situations, sounds or sights in their passing have had for him [l'artista] » (*M*, 118). L'operare artistico ci offre la visualizzazione della forma con cui un evento è stato vissuto, *felt*, da un soggetto. Per questo la Langer parla di astrazione — *presentational abstraction* (*M*, 156) —: l'arte astrae da un evento la forma soggettiva di ricezione, il « ritmo » del *feeling* con cui quell'evento è stato vissuto, e lo oggettivizza in una struttura segnica⁵⁵.

Not duplication of things which are already in existence, but the gathering and projection of their forms [...] is the artist's intent. (*M*, 166)

Ma ora si badi. Scrive la Langer:

In the course of projecting the forms of feeling into visible, audible or poetic material, an artist cannot escape an exact and intimate knowledge of those passages of sentience which he succeeds in expressing. (*M*, 64).

Ma in che modo l'artista può raggiungere tale *knowledge*? per quali vie può egli conoscere (preliminarmente? così almeno par-

54. E com'era stato anche per certo Dewey. Si legga per es. il saggio « Qualitative Thought », nel vol. *Philosophy and Civilization* (1937).

55. Ancora vicino a Dewey è il rapportare la « ritmicità » di ogni opera d'arte alla ritmicità propria degli organismi biologici. Insisto su questi riferimenti al Dewey più naturalistico perché in *Mind* la Langer si mostra assai più immersa nella tradizione naturalistica americana di quanto non apparisse nelle precedenti opere, almeno fino a *Philosophical Sketches* (che sarà da vedere come lo scheletro preparativo di *Mind*).

rebbe) la forma paradigmatica della *life of feeling*⁵⁶? Non per via teoretica (non per analisi logica, come veniva proposto in *The Practice of Philosophy*), dal momento che la Langer ha sostenuto, fin da *Philosophy in a New Key*, la precedenza dell'immagine all'idea, ossia dell'arte alla filosofia. E allora come? Per intuizione. Il ruolo che all'intuizione già in *Problems of Art* la Langer aveva assegnato, viene qui dilatato. È l'intuizione che fa « sapere » all'artista la forma del *feeling*; così come è all'intuizione del lettore che l'opera formata si offre. Se l'artista intuisce la struttura (biologica) del *feeling*, il lettore intuisce l'isomorfismo fra la struttura dell'opera che ha davanti e la struttura delle « intraorganic realities » (M, 130). Come corollario, si riconferma che il piano della lettura è il piano della pura e immediata percezione (ma una percezione tutta mentale), non quello dell'esegesi.

Artistic import requires no interpretation; it requires a full and clear perception of the presented form [...] the vital import of a work of art need not and cannot be derived by any exegesis. Such a process, indeed, destroys one's perception of import. (M, 84)

La critica — ed è il massimo che si può concedere — viene ancora una volta svalutata a pedagogia della percezione, a educazione dell'intuizione (ammesso, e non si capisce come, che l'intuizione si possa educare).

Quanto precede, lo si sarà notato, non fa che ripetere le tesi già incontrate in *Philosophy in a New Key* e in *Feeling and Form*, solo accentuandone e sviluppandone conseguentemente le implicazioni biologistiche. Il giudizio, pertanto, non si sposta.

56. Circa la struttura paradigmatica di *feelings* non sentiti ma soltanto concepiti, potremmo forse dire che essa è per la Langer quello che Whitehead chiamava « oggetto eterno », ossia la forma di determinazione di una certa realtà (qui, i *felt feelings*). Si ricordi che in Whitehead gli oggetti eterni sono « presi » dai « sentimenti concettuali » (cfr. C. SIMI, *Whitehead e la funzione della filosofia*, Padova, Marsilio, 1965, pp. 225 sgg.). — così come, per la Langer, la struttura esemplare della *life of feeling* è pensata dall'artista prima e poi dal lettore.

Semmai vi si dovrà aggiungere il rifiuto di quella metafisica naturalistica a cui la Langer ha finito per tornare. E difatti, se a qualcosa serve *Mind*, è a confermare i sospetti sorti già alla lettura delle opere precedenti: i sospetti che anche dietro l'estetica langeriana finisse presto o tardi per tradirsi un residuo, via via rafforzatosi, di metafisica naturalistica. Con essa la Langer rifluisce nella zona più morta del pensiero americano.

GIUSEPPE SERTOLI