

La "Critica dell'estetica" in Ugo Spirito

Scrivo Armando Rigobello a proposito de *La vita come arte*: "Se rileggiamo ora questo volume, troviamo una qualche attualità nel suo interesse al vissuto, al vissuto artisticamente espresso. D'altra parte, quell'argomentare serrato nel quadro di una metafisica perduta, non dimenticata e non più sperata, forse è un aspetto meno vivo, meno presente nella riflessione filosofica oggi"¹.

Partendo da questo punto di vista che condivido, vorrei segnalare come al di là dell'approdo negativo finale secondo il quale "il filosofo deve ancora continuare ad occuparsi dell'estetica per rendere sempre più evidente e perentoria la fine dell'estetica come scienza filosofica"², la *Critica dell'estetica* di Ugo Spirito abbia individuato alcuni punti nodali della riflessione estetica con i quali ci misuriamo ancora oggi e che il suo apporto al rinnovamento dell'estetica è stato troppo a lungo dimenticato.

Se scorriamo due recenti storie dell'estetica italiane: quella di Sergio Givone del 1988 e quella di Franco Restaino del 1991, troviamo che Ugo Spirito è assente dall'indice dei nomi: la cancellazione sembra totale. Non che manchino, per altro, studi sull'estetica di Spirito, ma sono rimasti dentro un circuito chiuso e specialistico e non certo perché manchino di qualità. Vittorio Stella, per esempio, ha portato a fondo la ricerca sul pensiero estetico di Spirito e ne ha seguito lo svolgimento con ineccepibile competenza. Molto lavoro è già stato fatto: una tappa fondamentale è stata segnata dal convegno dedicato a *L'attualità di Ugo Spirito a cinquant'anni da "La vita come arte"* i cui atti sono stati pubblicati negli "Annali della Fondazione Spirito" (1992). Mi è parso che in questa situazione degli studi non fosse utile una ulteriore indagine complessiva sull'estetica nel pensiero di Ugo Spirito né necessaria una ulteriore rilettura de *La vita come arte*, ma che fosse invece opportuno spostare il discorso sulla critica dell'estetica per valutarne la funzione nel rinnovamento dell'estetica italiana. In sostanza darò alcune indicazioni su problemi sollevati da Ugo Spirito che riguardano anche chi non sta dentro alla sua prospettiva post-gentiliana.

Morpurgo-Tagliabue ha scritto una volta molto giustamente che "l'importanza del pensiero di Spirito è tipicamente maieutica, nel senso che accompagna la scomparsa di certe posizioni intellettuali sul punto di compiersi nel dominio della critica, del gusto, dell'abitudine artistica"³. Ecco, riconoscere questa funzione maieutica a Spirito mi sembra sia un atto giusto e dovuto.

Il primo ed essenziale gesto liberatorio che Spirito compie è quello di negare all'estetica il compito di definire la categoria dell'arte. Scrive Spirito: "E, se l'estetica si è dichiarata filosofica quando ha creduto di poter definire la categoria dell'arte il processo critico si svolgerà nel senso di sottrarre l'estetica alla definizione categorica, e di ricondurre l'arte al carattere misterioso di un'esperienza, nella quale ci senta particolarmente impegnati proprio in quanto in essa è più immediato il senso della indefinità"⁴.

Questa posizione - il testo da cui proviene la citazione è del 1953- è ormai acquisita dalla odierna cultura estetica. È evidente, per esempio, la consonanza con l'estetica neofenomenologica italiana che ha trasformato la domanda essenzialistica sul cosa è l'arte nella domanda fenomenologica, appunto, sul come è l'arte. Certamente Spirito svolge il suo discorso in una direzione molto diversa ed anzi contrastante con quella fenomenologica, arrivando a negare la possibilità sia di una scienza estetica che di una estetica filosofica, ma quel che conta è il rifiuto della definizione categoriale dell'arte. La coscienza estetica contemporanea sa bene che partire da una definizione essenzialistica preclude la comprensione di molta parte dell'arte sia del passato che contemporanea. È inutile ricordare come Croce partendo dalla definizione dell'arte o poesia come "contemplazione del sentimento" o "intuizione lirica" o "intuizione pura" si sia precluso la comprensione di tutti i fenomeni artistici non riconducibili a questa definizione. Questo è ormai un luogo comune della critica a Croce, ma resta fermo il fatto che Spirito prendendo nettamente posizione, ha contribuito a superare la situazione bloccata dell'estetica di quegli anni. È su questa base, infatti, che Spirito va al di là di molti luoghi comuni, di molti stereotipi dell'estetica "moderna". Intanto Spirito attacca il dogma dell'arte come espressione di una singola personalità, uno dei dogmi più tenaci della vulgata crociana.

"Il poeta - scrive Spirito⁵ - ha sempre invocato la musa e si è sempre affermato esecutore e non autore della sua arte. Nulla ci autorizza a negare perentoriamente la verità di tale esperienza, che d'altra parte ci rende possibile di intendere il sorgere impersonale di tante espressioni artistiche. V'è, sì, l'opera che possiamo collegare a un nome e cognome, ma v'è anche quella che nasce dall'incontro di tante persone che vivono a un tratto di un'ispirazione comune; e v'è perfino quella cui collaborano persone reciprocamente ignoranti o quella in cui interviene come elemento decisivo un evento estrinseco e casuale." È un'apertura importante: con questi presupposti si riescono a capire fenomeni altrimenti incomprensibili: la poesia orale come opera collettiva, le opere d'architettura cui concorrono più artisti e di generazioni diverse, le opere d'arte contemporanea nelle quali v'è spazio per il caso come nell'arte stocastica e via di seguito.

Ed anche il problema della traduzione oggi fra i più frequentati tanto da dar vita ad una disciplina specifica che è la traduttologia, viene impostato in modo antitradizionale. Scrive Spirito in *La vita come arte*: "Basterebbe pensare a quel che si dice del traduttore nei confronti dell'autore tradotto per comprendere che il problema si pone generalmente nei termini di un rapporto di persone fisicamente distinte. Se non che, così posto, il problema si oscura improvvisamente e soltanto chiudendo gli occhi si può sorvolare sulle conseguenze che ne derivano, per il necessario dualismo delle persone fisiche dell'autore e dello spettatore dell'unica opera d'arte.

Quando il critico, infatti, si affanna a ricercare se in un'opera si realizza o non si realizza l'unità soggettiva dell'artista, tale unità non può vedere che con la sua personalità di critico e cioè attraverso un'altra soggettività che si giustappone alla prima, rendendo così irresolubile il problema che si propone. Artista e critico diventano, in

altri termini, entrambi autori della stessa opera e il problema della personalità dell'arte deve spostarsi su un piano non empiricamente inteso⁶.

Spirito ha buon gioco a dimostrare che "l'unità soggettiva dell'opera d'arte viene intesa nel senso dell'unità della persona fisica dell'artista"⁷.

Riprendendo questo ordine di problemi nel saggio sull'impersonalità che fa parte della *Critica dell'estetica*, il filosofo arriva ad affermare che: "L'opera d'arte è sempre corale"⁸. Non voglio forzare l'affermazione di Spirito, accostandola alla nozione di polifonia di Bachtin e a quella di intertestualità sviluppata dalla Kristeva sulla base di suggestioni bachtiniane. I contesti sono profondamente diversi, ma che Spirito abbia aperto una prospettiva singolarmente attuale è evidente.

Spirito svolge il suo discorso in chiave mistica: "Perché l'arte sia veramente tale occorre, infatti, che l'artista trascenda l'uomo e si sforzi di attingere il divino: di toccare quel piano in cui gli sia consentito di spersonalizzarsi e di sentirsi tramite della voce dell'universo"⁹, ma ha comunque individuato un problema, giunto oggi a consapevolezza piena, quello di evitare la chiusura individualistica e soggettiva dell'opera d'arte e di ascoltare la pluralità delle voci.

Quando Ugo Spirito scrive che "il vero artista si è sempre sentito un tramite"¹⁰, recupera una grande tradizione che risale a Platone, ma nello stesso tempo apre verso un bisogno profondo della contemporaneità e, sviluppando il discorso sull'impersonalità dell'arte, arriva al ricupero del bello di natura che un'estetica esasperatamente soggettivistica aveva ovviamente negato.

Quanto all'idea di critica d'arte che Spirito sviluppa essa ha il suo punto di forza e la sua efficacia nell'essere svincolata da ogni normatività: "il punto di partenza, per un'intelligenza effettiva del mondo dell'arte, è soltanto quello del riconoscimento del suo essere, senza alcuna determinazione del suo dover essere"¹¹.

Spirito risolve il problema del metodo, rifiutando di privilegiarne uno in particolare: "Chi guarda con spregiudicatezza e senza presupposti sistematici non si sente certamente di rinunciare a nessuno dei contributi che i singoli metodi possono apportare e non può davvero convincersi della necessità di seguirne uno a preferenza di un altro, arbitrariamente limitando il campo dell'indagine"¹².

L'apertura verso tutti i metodi è massima e d'altra parte è altrettanto netto il rifiuto a privilegiarne uno in particolare. Molto acuta è l'obiezione mossa al metodo storico, apparentemente il più comprensivo di tutti, ma in realtà legato al significato che la storia acquisisce per l'idealismo e perciò anch'esso irrigidito in forme e norme obbligate. La comprensione del critico d'arte non è esaustiva per due ragioni: perché la totalità cui aspira non è quella della somma, ma quella "che vive implicitamente in ogni parte"¹³ e perché "l'opera d'arte - come ogni altra manifestazione della realtà - non può essere concepita come un presupposto in sé compiuto e immutabile dell'atto di comprensione. Non v'è, in altri termini, una realtà oggettiva - l'opera d'arte - che è quella che è, e che attende di essere compresa nella propria oggettività di fatto. Il fatto non è mai distinguibile dal fare come il passato non può staccarsi dal presente"¹⁴.

Le consonanze con l'ermeneutica contemporanea ed anche con l'estetica della ricezione sono evidenti, mentre, d'altra parte, si avverte la persistenza della lezione di Gentile. L'apertura verso l'altro, fondata su di una concezione non categoriale dell'arte, consente a Spirito di superare l'etnocentrismo per usare una parola di moda oggi e di porsi, ancora una volta, verso il futuro: "...si è cominciato a capire...che la distinzione dogmatica di civiltà e inciviltà offuscava l'effettiva comprensione di un mondo diverso dal nostro e non ci faceva aprire abbastanza gli occhi di fronte a esperienze e valori di grande e anche di eccezionale importanza. Da questo punto di vista, anzi, la collaborazione artistica ha avuto il merito di operare in profondità nel riavvicinamento delle razze e nella scoperta di valori e di possibilità impensati"¹⁵.

Sicuramente una delle scosse più forti date da Spirito alla estetica filosofica tradizionale è la dimostrazione data in un memorabile saggio, *Architettura ed estetica filosofica*, della sua incapacità di affrontare i problemi posti dall'architettura. L'architettura risulta davvero un banco di prova esemplare: non funzionano nei suoi confronti né l'idea di autonomia dell'arte infine quella di indissolubilità di forma e contenuto né la teoria della personalità dell'arte. La capacità di leggere l'architettura in questa chiave è testimoniata in belle pagine che hanno anche un'alta qualità stilistica. Rileggiamo quello che Spirito scrive a proposito del "tempio come creazione secolare". "I templi si logorano, si mutilano, si disfanno e dal processo di distruzione possono acquistare nuovo significato e nuova vita: dal tempio ideato e realizzato consapevolmente fino al rudere forgiato dai secoli e dal caso. Qui l'opera dell'uomo e l'opera della natura si fondono e il concetto di personalità si trasforma in quello più profondo ed effettivo di una vita unica e corale. Si tratta di un'armonia raggiunta, come ogni vera armonia, per opera di una realtà in cui l'uomo è semplice individuazione, così come è individuazione ogni frammento dell'universo. Ecco Selinunte: un mare di colonne, di timpani, di fregi frantumati in blocchi giganteschi e giustapposti e sovrapposti in un disordine grandioso. È la forza naturale di un terremoto che ha sconvolto un tempio riconducendolo a un ammasso di pietra. Ma quell'ammasso non è soltanto mutilazione e disordine. È sorta per incanto una nuova fisionomia, l'informe è diventato la forma di se stesso. Intorno, la distesa del paesaggio in cui il nuovo tempio si è ambientato; di fronte, il mare con i suoi colori cangianti; di sopra, il cielo con i fulgori del sole siciliano o con le luci della luna e del cielo stellato, che distribuiscono tra i ruderi trasparenze e ombre di sogno. Il miracolo di una nuova opera d'arte è raggiunto e l'uomo si raccoglie in una coscienza più profonda, che non gli consente o non dovrebbe consentirgli più di rimettere le mani in ciò che è stato creato da quella stessa forza che egli riconosce come sua, quando si libera dal preconcetto dell'autonomia di una personalità illusoria"¹⁶.

In questa pagina c'è anche una indicazione preziosa, un avvertimento contro l'arbitrarietà della eliminazione del tempo nel restauro, il peccato di razionalismo di molti restauratori è segnato sulle pietre di molti monumenti spellati.

Infine, per quel che riguarda la storia dell'estetica, Spirito non la limita all'estetica moderna: "Prima di Baumgarten la teoria del bello e dell'arte aveva avuto altri nomi.

Aristotele parlava di 'poetica' e di 'retorica', che diventano invece per Baumgarten due discipline speciali e derivate dall'estetica"¹⁷.

Il rilievo è preciso e corrisponde all'indirizzo attuale degli studi su Baumgarten incentrati sul tema della presenza della retorica e della poetica nell'inventore dell'estetica. Altrettanto preciso e condivisibile è il rilievo sulla difficoltà di ricondurre la storia dell'estetica ad una tematica unica. "La varietà di significati del termine [estetica] è necessario ricordare quando si voglia ripercorrere la storia dell'estetica e rendersi conto dei suoi problemi fondamentali. È una storia in cui la fluidità del concetto rende estremamente difficile la determinazione di un filo conduttore univoco e quindi la trattazione organica dell'argomento. I vari motivi si rivelano nella loro eterogeneità e interferiscono tra di loro in modo da non consentire la riduzione ad una tematica unica"¹⁸.

Meno facile condividere la negazione di una estetica filosofica e l'affermazione che una scienza estetica è possibile solo sul piano empirico, ma seguendo le indicazioni di uno dei nostri maggiori estetologi che di Spirito è stato scolaro, cioè Emilio Garroni, è forse possibile cogliere nella rinuncia ad una estetica filosofica metafisicamente fondata la opzione per una estetica filosofica in senso metodologico e nella opzione per una estetica empirica una forte esigenza di concretezza. Il riferimento è ovviamente a *La crisi semantica delle arti*¹⁹. In questo senso la crisi di Spirito ci appartiene ancora e in qualche modo è salutare passare attraverso il suo processo all'estetica, per ricordare il titolo di un libro a suo tempo famoso di Armando Plebe, che da Spirito prese spunto sia pure trasformandone in empirismo statico (metafisico) la problematicità, secondo Garroni.

In rapida sintesi Spirito ha contribuito al rinnovamento dell'estetica, sia pure rischiando di decretarne la morte,

- a) attraverso la negazione della categoricità dell'arte;
- b) attraverso l'affermazione dell'impersonalità dell'arte;
- c) attraverso la rivendicazione della pluralità dei metodi nella critica d'arte;
- d) attraverso la critica dell'idea di autonomia dell'arte;
- e) attraverso l'ampliamento tematico della storia dell'estetica.

Questo riconoscimento mi sembra oggi possibile e dovuto.

Emilio MATTIOLI

NOTE

1. A. RIGOBELLO, *Il trascendentale estetico tra arte e vita*, in "Annali della Fondazione Ugo Spirito", 1992, IV, p. 17.
2. U. SPIRITO, *Critica dell'estetica*, Firenze, 1964, p. 302 (citazione modificata).
3. G. MORPURGO -TAGLIABUE, *Les tendances esthétiques*, in *Les grands courants de la pensée mondiale contemporaine*, Milano, 1961, p. 1269 (traduzione nostra).
4. U. SPIRITO, *Critica dell'estetica*, *op. cit.*, p. 20.
5. U. SPIRITO, *op. cit.* pp. 22-23.
6. U. SPIRITO, *La vita come arte*, Firenze, 1941, p. 316.
7. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 317.
8. U. SPIRITO, *Critica dell'estetica*, *op. cit.*, p. 78.
9. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 80.
10. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 81.
11. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 134.
12. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 138.
13. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 40.
14. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 141.
15. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 152.
16. U. SPIRITO, *op. cit.*, pp. 215-216.
17. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 226.
18. U. SPIRITO, *op. cit.*, p. 227.
19. E. GARRONI, *La crisi semantica delle arti*, Roma, 1964, in particolare la nota 4 alle pp. 149-150