

*Ragione estetica
ed ermeneutica del senso*

Studi in memoria di Leonardo Amoroso

a cura di

Alberto L. Siani



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2022

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676164-4

INDICE

Premessa	xiii
1. Estetica: questioni di definizione	1
Elio Franzini, <i>Che cos'è l'estetica?</i>	3
Tonino Griffero, <i>Rapimento moderato. Estetica e diritto in una prospettiva atmosferologica</i>	11
Danilo Manca, <i>L'esperienza estetica e la comunicabilità della filosofia. Risvolti metafisologici nell'ermeneutica di Leonardo Amoroso</i>	23
Manuela Paschi, <i>Estetica come forma di vita: la creatività oltre il soggetto</i>	33
Nicola Perullo, <i>Dall'estetica-di all'estetica-con. Vico, Wittgenstein e Derrida: percorsi stilistici e auto-biografici</i>	41
Alberto L. Siani, <i>Continuando un dialogo: Amoroso e la ridefinizione deweyana dell'estetica</i>	53
2. Tra antico e moderno	63
Bruno Centrone, <i>Platone, Leggi 644d-645c: un mondo di marionette</i>	65
Maria Michela Sassi, <i>Platone e i colori: fra sospetto conoscitivo e fascinazione estetica</i>	73
Raimondo Cubeddu, <i>Aristotele nelle principali opere di Carl Menger</i>	83
3. Fondatori, padri, battisti	93
Paolo Godani, <i>La conoscenza dell'individuale. Il luogo dell'estetica nella metafisica di Baumgarten</i>	95
Giovanni Paoletti, <i>Ancora su Vico e gli ebrei</i>	105
Paolo D'Angelo, <i>Borgese, Croce e Vico</i>	117
Fabrizio Desideri, <i>L'«indiffinita natura» della mente e l'oscurità dell'origine. Riflessioni intorno a Vico a partire da Benedetto Croce</i>	129
Alfonso Maurizio Iacono, <i>Vico, Croce, la storia e la non corrispondenza</i>	141

4. Da Kant all'idealismo	153
Giovanni Matteucci, <i>Kant al bivio dell'estetica. Note sul primo capoverso del § 1 della terza Critica</i>	155
Francesco Valagussa, <i>Kant. Giudizio e consenso. Sulla differenza tra necessità e universalità nella Kritik der Urteilkraft</i>	167
Franco Biasutti, <i>Un giudizio sulla filosofia di Kant nell'Università di Padova: M. Cesarotti</i>	177
Luigi Filieri, <i>La riflessività del giudizio riflettente in Kant</i>	187
Mario Farina, <i>Vita, giudizio riflettente e opera. La terza Critica di Kant nell'estetica di Hegel</i>	199
Elena Romagnoli, <i>La tragedia in Hegel e Solger: conciliazione o irrisolubilità?</i>	209
Klaus Vieweg, <i>Spiritualizzazione o «dalla pietra alla parola». Sulla poesia nella filosofia dell'arte di Hegel</i>	219
Nicola Ramazzotto, <i>Hegel e Heidegger: estetica dell'allegoria e allegoria dell'estetica</i>	227
5. Classici e romantici	237
Maddalena Mazzocut-Mis, <i>Narrare l'orrore in immagine: Diderot salonnier</i>	239
Andrea Mecacci, <i>Il sentimento ingenuo. La genesi del moderno in Schiller</i>	249
Markus Ophälders, <i>Immaginazione e rivoluzione. Considerazioni intorno all'estetica politica di Friedrich Schiller</i>	257
Salvatore Tedesco, <i>«Posizione e movimento del corpo sulla scena»: a partire da Schiller e Goethe</i>	269
Giampiero Moretti, <i>Estetica e letteratura. La questione romantica</i>	275
Francesco Rossi, <i>«Versabilità infinita». Poetiche della traduzione nel Primo Romanticismo tedesco</i>	287
Giovanna Pinna, <i>Coscienza morale e carattere tragico. Kleist e i filosofi</i>	299
6. Esistenzialismo ed ermeneutica	309
Simonella Davini, <i>L'estetico in Kierkegaard. Una mappatura</i>	311
Ettore Rocca, <i>L'interesse estetico. Søren Kierkegaard e Asger Jorn</i>	323
Emily Martone, <i>Aisthesis e fenomenologia dell'amore: Søren Kierkegaard e Jean-Luc Marion</i>	335
Claudio La Rocca, <i>L'imperativo categorico di Heidegger</i>	347
Adriano Ardivino, <i>Lichtung. Rileggere Heidegger</i>	361
Adriano Fabris, <i>Heidegger e l'autotopografia</i>	371

7. Arti, bellezza, cultura	381
Valerio Meattini, <i>L'arte e il bello. Breve sommario di perplessità</i>	383
Alfredo Ferrarin, <i>Il potere dell'illusione. Le immagini nel cinema, nel teatro e nella televisione</i>	395
Francesca Iannelli, <i>Patologie social e antidoti filosofici. Come è cambiata l'arte (e la vita) ai tempi di Instagram</i>	405
Marta Vero, <i>Filosofia e letteratura. Leonardo Amoroso sui limiti del pensiero</i>	419
Gabriele Tomasi, « <i>Il realismo è una corruzione della realtà</i> » (Wallace Stevens) <i>Note su arte e conoscenza</i>	429
Pierluigi Barrotta, <i>I valori estetici nella ricerca scientifica</i>	441
Milka Ventura Avanzinelli, « <i>Come sono belle le tue tende, Giacobbe...</i> » (Numeri 24,5). <i>Bellezza, cecità e visione nella profezia di Balaam</i>	451
Gianluca Garelli, <i>Cultura formale e «sistema dell'arte». Una considerazione dialettica</i>	459
Maurizio Ferraris, <i>Il sesto nastro</i>	471

KANT AL BIVIO DELL'ESTETICA.
NOTE SUL PRIMO CAPOVERSO DEL § 1 DELLA TERZA CRITICA

GIOVANNI MATTEUCCI*

I. *Un nuovo contesto di ricezione*

Leonardo Amoroso è stato tra i principali protagonisti della stagione che, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, ha visto fiorire studi sulla terza *Critica* di Kant (ovvero la *Kritik der Urteilskraft*) nel quadro di una riconsiderazione complessiva dell'estetica. A tale rinnovamento storico-teorico egli ha contribuito variamente, tanto con una notevole monografia sul senso comune¹, quanto con fini considerazioni sul ruolo svolto da Kant per il consolidamento dell'estetica come sapere filosofico², quanto, infine ma non da ultimo, con una traduzione dell'opera che per la prima volta rendeva direttamente disponibile al lettore italiano il testo originale³. Quest'ultima scelta esprimeva concretamente l'esigenza di attingere nuovamente alla ricchezza teoretica dell'opera. Il fatto che oggi si possa contare su ben cinque edizioni italiane della terza *Critica* pubblicate a partire dal 1993⁴, mentre ancora negli anni Ottanta imperava solitaria la traduzione di Antonio Gargiulo risalente agli inizi del Novecento (solo parzialmente rivista da Valerio Verra all'inizio degli anni Sessanta), attesta la forza di questo invito a tornare al testo kantiano.

A motivare le nuove letture della terza *Critica* è stato l'acuirsi di un'inquietudine disciplinare che, in realtà, caratterizza l'estetica da sempre – anzi: costitutivamente, verrebbe da dire. Si potrebbe interpretare la nascita dell'estetica filosofica come un tentativo di legittimazione e giustificazione che divenne urgente nel momento in cui il nuovo impianto speculativo determinato dall'affermazione del pensiero moderno cominciò a misurarsi anche con territori dapprima estranei alla curvatura gnoseologica impressa alla filosofia a partire dal XVII secolo. L'estetica filosofica che si è consolidata dalla prima metà del XVIII secolo sembra rispondere a un processo di espansione della teoria moderna della conoscenza che, se da un lato nobilita

* Università di Bologna.

¹ L. Amoroso, *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Guida, Napoli 1984.

² Esemparmente, si veda Idem, *Il ruolo di Kant*, in Idem, *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, ETS, Pisa 2000, pp. 95-118.

³ I. Kant, *Critica della capacità di giudizio*, 1790, tr. di L. Amoroso, 2 voll., Rizzoli, Milano 1995.

⁴ In ordine cronologico, le edizioni sono: a cura di A. Bosi per UTET (Torino 1993, in seguito ripubblicata dall'editore TEA di Milano); a cura di L. Amoroso per Rizzoli (Milano 1995, ripubblicata anche dall'editore Fabbri di Milano); a cura di P. D'Angelo per Laterza (Roma 1997, che riprende la traduzione di Gargiulo rivista da Verra aggiungendo però il testo originale a fronte); a cura di E. Garroni e H. Hohenegger per Einaudi (Torino 1999); a cura di M. Marassi per Bompiani (Milano 2004; ripubblicata nel 2015 con l'aggiunta della *Prima introduzione*).

l'estetico riconoscendogli rilievo teoretico, dall'altro lo inchioda al metro di una conoscenza modellata sulla determinazione concettuale. Il termine "estetica" ha, sotto questo aspetto, il valore di un *lapsus*, o meglio di una *gaffe*: gelando il contesto nomina il rimosso nel farlo comparire nelle vesti di una *gnoseologia inferior*. Nella sua dichiarata riqualificazione dell'*aisthesis*, l'estetica moderna depura quest'ultima della sua portata radicalmente eversiva nei confronti della determinazione gnoseologica dell'esperienza in generale, tutto sommato procedendo in parallelo con la coeva delimitazione di "Belle Arti" che irreggimentano e disciplinano l'estetico tendenzialmente nella straordinarietà dei capolavori e dei musei in uno con il gesto di provvedere alla sua conservazione per sterile monumentalizzazione. Non sorprende, allora, che l'estetica abbia vissuto i quasi tre secoli della sua storia disciplinare con un'inquietudine di fondo, cercando ripetutamente di giustificare – appunto – la propria esistenza attraverso un'estenuante interrogazione sul proprio statuto.

Proprio nella terza *Critica* di Kant questo movimento di fondo appare particolarmente significativo, ed è appunto perciò – probabilmente – che ci si è volti a tale testo nel momento in cui si è rimessa in discussione la stessa realtà disciplinare dell'estetica. Negli anni Ottanta del Novecento sembrava questa l'agenda della ricerca estetica, e il prezioso lavoro di Amoroso ha intercettato magistralmente il moto in corso, sia indagando esiti estremi *en avant*, sia riconsiderando percorsi sorgivi, affiancando al referente kantiano, ad esempio, quello vichiano e quello spinoziano, oltre al canonico Baumgarten.

Attraverso l'analisi di alcuni passaggi della terza *Critica*, le note che seguono vorrebbero proseguire il dialogo su tale questione che ho avuto la fortuna di avviare diversi anni fa con Leonardo Amoroso.

II. *La traduzione di un capoverso kantiano*

Le varie traduzioni italiane oggi disponibili della terza *Critica* mostrano quanto sia difficile raggiungere un risultato davvero soddisfacente nella comprensione del dettato kantiano. Colpisce la differenza tra scelte traduttive operate nel medesimo turno di anni da parte di studiosi talvolta anche convergenti su almeno alcuni elementi di base dell'esegesi kantiana. Si pensi a come tre delle recenti traduzioni divergano vistosamente sul termine chiave dell'opera, rendendo *Urteilkraft* con «capacità di giudizio» (Amoroso), «facoltà di giudizio» (Garroni e Hohenegger), o «forza di giudizio» (Marassi).

Una buona traduzione, tuttavia, si deve non a scelte di lessico, che possono essere stabilite sulla base di varie convenzioni e restare comunque valide purché motivate a sufficienza. La qualità della traduzione di un testo filosofico dipende maggiormente dalla capacità di restituire il movimento dei concetti a cui si assiste nel testo originale, rendendolo esperibile in una nuova e diversa lingua. Anche il migliore dei lessici può sfociare in un fallimento se la traduzione è maldestra. Perciò è sempre lecito ritentare di tradurre pagine teoreticamente dense. Così, prenderemo qui ad esempio il primo capoverso del § 1 della terza *Critica*, con l'obiettivo di verificare se alcuni suoi passaggi attestino quel processo di inquieta rimozione

dell'estetico che si è ipotizzato come costitutivo dell'estetica filosofica moderna.

Il § 1 dell'*Analitica del bello* con cui comincia l'opera (A 3-5 = B 3-5) si suddivide in due capoversi, il primo dei quali recita in tedesco:

Um zu unterscheiden, ob etwas schön sei oder nicht, beziehen wir die Vorstellung nicht durch den Verstand auf das Objekt zum Erkenntnis, sondern durch die Einbildungskraft (vielleicht mit dem Verstande verbunden) auf das Subjekt und das Gefühl der Lust oder Unlust desselben. Das Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann. Alle Beziehung der Vorstellungen, selbst die der Empfindungen aber kann objektiv sein (und da bedeutet sie das Reale einer empirischen Vorstellung); nur nicht die auf das Gefühl der Lust und Unlust, wodurch gar nichts im Objekte bezeichnet wird, sondern in der das Subjekt, wie es durch die Vorstellung affiziert wird, sich selbst fühlt.

La traduzione italiana che verrà ora proposta seguirà prevalentemente l'edizione curata da Garroni e Hohenegger (di cui cfr. p. 39), utile anche nel suo tentativo di conferire fluidità attuale al testo. Essa verrà emendata anzitutto in base a scelte operate da Amoroso (della cui edizione cfr. p. 149), maggiormente legate al tenore settecentesco del testo, e dunque in alcuni momenti più fedeli all'andamento dell'originale. Poiché però non è solo questione di contaminare due buone traduzioni esistenti, in alcuni passaggi la proposta seguente si discosterà da entrambe:

Per distinguere se qualcosa è bello o no, noi riferiamo la rappresentazione non mediante l'intelletto all'oggetto ai fini della conoscenza, ma mediante l'immaginazione (presumibilmente legata con l'intelletto) al soggetto e al suo sentimento del piacere o dispiacere. Il giudizio di gusto è pertanto non un giudizio di conoscenza, dunque non logico, ma estetico, col che si intende quel giudizio il cui principio di determinazione può essere non altro che soggettivo. Ogni riferimento delle rappresentazioni, anche quello delle sensazioni, può però essere oggettivo (e in tal caso denota quanto è reale di una rappresentazione empirica); solo non quello al sentimento del piacere e dispiacere, mediante la qual cosa non viene designato proprio nulla nell'oggetto, ma nel quale il soggetto, come viene affetto dalla rappresentazione, sente se stesso.

III. *Commento al primo capoverso della terza Critica: esperienza e giudizio, in estetica*

È importante ricordare che il titolo del § 1 è «Il giudizio di gusto è estetico [*Das Geschmacksurteil ist ästhetisch*]». Il paragrafo, cioè, mira a definire o qualificare come "estetico" un tipo particolare di *giudizio*, quello "di gusto". La mossa di Kant è chiara: non è prioritario per lui descrivere l'*esperienza* estetica come tale. Proprio perciò la terza *Critica* comincia all'altezza di un'"analitica trascendentale". Essa si occupa di come funziona e si comporta una fattispecie di giudizi nella sua capacità costitutiva nei confronti dell'esperienza in generale (ovvero sotto il profilo trascendentale, non meramente formale), più che non dar conto di eventuali strutture che compaginino immanentemente e materialmente una modalità esperienziale peculiare. Anche per questo l'estetica assume un profilo disciplinare a dir poco controver-

so. Individua non un dominio fenomenico di per sé perimetrabile, ma il potenziale d'esercizio del giudicare secondo una sua certa declinazione.

Di conseguenza, l'articolazione di questa parte della terza *Critica* può restare macroscopicamente conforme alla scansione per "titoli" e "momenti" già sperimentata da Kant nell'analitica trascendentale della prima *Critica*. In quest'ultima sede essa viene esposta secondo la successione quantità, qualità, relazione e modalità (A 70-76 = B 95-101), subito dopo la stipulazione di lemmi teoretici cruciali che restano rilevanti anche nelle opere successive. Si pensi a due definizioni: quella del giudizio in generale come «conoscenza mediata di un oggetto», e dunque come «rappresentazione di una rappresentazione dell'oggetto» (A 68 = B 93); e quella del concetto in generale come «predicato di un giudizio possibile» (A 69 = B 94).

Eppure, vi è una novità rilevante che viene introdotta dalla terza *Critica*, ove l'analisi del momento della qualità viene anteposta a quella del momento della quantità del giudizio. Lo precisa la nota a piè di pagina premessa da Kant al § 1. Attraverso questa indicazione di una semplice e apparentemente innocua inversione nella *dispositio*, a venir segnalato è in realtà il problema che l'estetico pone al pensiero moderno: affrontare un "come" con armi calibrate sul "cosa" (quelle del giudizio conoscitivo). In tal modo l'indagine sull'estetico può essere convogliata, in sede e in forza di un'*analitica* trascendentale, nello stesso alveo della teoria della conoscenza, neutralizzando l'ortogonalità *esperienziale* tra piano qualitativo e piano quantitativo e dunque, con ciò, anche il loro stesso intreccio fenomenico. I piani possono sì divaricarsi, ma solo per disporsi l'uno rispetto all'altro in un ideale parallelismo per scorrere all'unisono come correnti di un solo flusso cognitivo. Ma procediamo senza fretta.

Nel primo capoverso del § 1, dunque in apertura dell'opera, Kant indirizza subito l'attenzione del lettore al problema del «riferimento» (della *Beziehung*). Dal momento che non si tratta dell'esperienza, anzi forse proprio perché non si tratta dell'esperienza, lo statuto dei giudizi che viene indagato si risolve nella modalità mediante cui si dà ordine ad atomi comunque acquisiti, ossia alle varie rappresentazioni (*Vorstellungen*) comunque queste, per così dire, piovano sull'animo. L'attività del giudicare consiste nel far effettuare un riferimento alla *Vorstellung*, e il modello del suo funzionamento è la trasfigurazione della *Vorstellung* in un contenuto concettuale. È un funtore referenziale applicato su particole scalari a rendere vettoriali elementi (rappresentazionali) di per sé semplicemente «dati», privi di tendenza e tanto più di figuralità. La dinamicità che occorre per far avvenire questo passaggio è la *Urteils-kraft*, cioè la forza, la capacità, la facoltà di giudizio: l'attività di giudicare in cui si esprime la *dynamis* della concettualità, l'ordine dell'intelletto, il quale non a caso è di per sé definito nella prima *Critica* «facoltà di giudicare [*Vermögen zu urteilen*]» (A 69 = B 94).

Tutto sommato, affiora qui in maniera sufficientemente chiara come le *Vorstellungen*, gli elementi che per il criticismo popolano la nostra mente, corrispondano per il proprio tenore contemplativo ai contenuti mentali che, compiendo una drastica riduzione di complessità della nozione ben più pregnante di *ιδέα*, Descartes aveva chiamato "idee". D'altro canto, c'è un forte indizio di questa adiacenza cartesiana. Non sarà mai superfluo ricordare come il punto d'Archimede dell'*Ich denke* che

campeggia al centro della prima *Critica* traduca nel volgare teutonico l'ego cogito cartesiano. Ciò spiega in parte perché (almeno nella deduzione trascendentale delle categorie per come viene esposta nella seconda edizione della prima *Critica*) esso, in quanto ciò che «deve poter accompagnare tutte le mie rappresentazioni» (B 131), venga enucleato da Kant per argomentazione apagogica in rapporto alla funzione del concetto ancora in analogia con Descartes – non, invece, per una via descrittiva relativamente a strutture figurali esperienziali che, fenomenologicamente, motiverebbe ben altrimenti lo stesso giudicare.

Tali considerazioni suggeriscono il modo in cui trattare il passaggio iniziale del primo capoverso del § 1 della terza *Critica*. Fissando il punto di partenza nella rappresentazione come un che di dato, si salta a piè pari il tema della percezione. La questione non è la genesi estetica della rappresentazione, il cui *a quo* resta programmaticamente vago in sede di analitica trascendentale, essendo da considerare in rapporto a «un oggetto ancora indeterminato», come si legge nella prima *Critica* (A 69 = B 94). La questione è, piuttosto, il suo uso estetico attraverso una qualche facoltà. Ecco perché è opportuno, come fa Amoroso, rispettare accuratamente la costruzione originale della frase di apertura della terza *Critica* che, come si è visto, recita:

Per distinguere se qualcosa è bello o no, noi riferiamo la rappresentazione non mediante l'intelletto all'oggetto ai fini della conoscenza, ma mediante l'immaginazione (presumibilmente legata con l'intelletto) al soggetto e al suo sentimento del piacere o dispiacere.

Lo svolgimento del periodo è costruito sulla ripetizione di una precisa successione: a) facoltà; b) termine di riferimento; c) orizzonte perseguito. Il movimento speculativo kantiano prescrive che la facoltà venga scupolosamente anteposta al termine di riferimento, e tanto più, eventualmente, all'orizzonte perseguito dal riferimento stesso. È perché a operare è direttamente l'intelletto che la rappresentazione viene riferita all'oggetto, ai fini della conoscenza. Se, invece, opera in prima istanza l'immaginazione, pur plausibilmente convocando l'intelletto, allora la rappresentazione è riferita al soggetto, e al suo sentimento di piacere o dispiacere. Il trattamento giudicativo della rappresentazione si specifica in base alla facoltà prevalente, quindi a un ambito (oggetto o soggetto), e dunque a quanto viene attivato: da un lato, l'ordine della conoscenza verso cui ci si protende, come esprime brachilogicamente quel «zum Erkenntnisse», a cui mette capo il processo ancor prima di precipitare in un'acquisizione conoscitiva; dall'altro, un diverso orizzonte complessivo che egualmente non è affatto l'acquisizione di un contenuto singolo. Infatti, il «sentimento di piacere o dispiacere» non ha il carattere di un importo emotivo specifico. Come si legge qualche riga dopo nel capoverso successivo, esso è «sentimento vitale [*Lebensgefühl*]», un sentirsi in vita, cioè il sentire se stessi. Si sarebbe tentati di dire che un tale sentimento equivale al sentirsi situati perché chiamati in appello, se non fosse che la soggettività impegnata viene sempre considerata in Kant come esuberante e riempiente, intrinsecamente spontanea e attiva. Occorrerebbe rovesciare l'ottica e volgersi all'esperienza piuttosto che al giudizio se si volesse profilare tale soggettività con i connotati della costituzione passiva.

Il rispetto della disposizione di questo primo periodo fornisce già la traccia del-

la risposta che il § 9 darà alla questione che viene definita la «chiave della critica del gusto», suo ingresso e suo punto di risoluzione. Il quarto capoverso del § 9, infatti, sembra un'ampia parafrasi del primo periodo del § 1. In esso si normalizza il *Lebensgefühl* (*bapax* che compare solo nel secondo capoverso del § 1 della terza *Critica*) nella forma dello «stato dell'animo [*Gemütszustand*]». Soprattutto, però, si precisa che l'immaginazione è la facoltà che presiede alla *composizione del molteplice dell'intuizione*, distinta dall'*unificazione concettuale* che è invece funzione propria dell'intelletto. L'immaginazione, cioè, raduna mere *Anschauungen*, elementi dispersi, dunque ancor più presumendoli inerti, disconoscendo ogni forza intrinseca di compaginazione materiale. Bisogna intervenire su di essi per istituire stati di cose altrimenti insussistenti nella contingenza. Così, l'immaginazione vale per come s'inscrive più nell'analitica trascendentale che non nell'estetica trascendentale – ovvero in riferimento allo schematismo trascendentale introdotto nella prima *Critica*, che a sua volta opera attraverso «rappresentazioni mediatrici [*vermittelnde Vorstellungen*]» (si veda la prima *Critica*, A 138 = B 177), cioè grazie alla generazione di «rappresentazioni di rappresentazioni» (*ibidem*) e dunque di strutture di giudizio. Analogamente, nella terza *Critica* l'immaginazione viene considerata nel suo intervenire sulle intuizioni, non certo nel suo emergere come espressione di compagini sensibili⁵. Viene cioè indagata in funzione di una modifica e un ampliamento della dottrina dello schematismo, come è ben chiaro in passaggi cruciali dell'opera su cui diversi interpreti hanno opportunamente insistito e come traspare dal richiamo dello «schematismo oggettivo» nell'ultimo capoverso dello stesso § 9. Perciò essa può svolgere una funzione vicaria in sede estetica rispetto a quella dell'intelletto in sede logica. Garantisce la rappresentazione «composta» di intuizioni altrimenti sparse che può riempire il vuoto, nell'impianto del *giudizio* di gusto, dovuto all'assenza di una rappresentazione «unitaria» perché concettuale. La composizione immaginativa supplisce all'unificazione concettuale nel generare il *medium* rappresentazionale della *Urteilskraft*.

Tutto ciò viene acuito dal fatto che l'intera funzione del riferimento, con le sue implicazioni e attivazioni, opera senza modificare la rappresentazione come tale, che resta semplicemente «data», fino al punto da essere esplicitata come mero innesco, o addirittura pretesto (*Anlaß*), di tale attività. Lo illustrano due preposizioni “an” e “bei” che si succedono nel quarto capoverso del § 9, da leggere nella loro sequenza come se l'una ribadisse e specificasse il significato dell'altra. E ciò non è affatto irrilevante, dal momento che Kant sta mettendo a punto una formula che sarà ricorsiva per l'intera opera, quella secondo cui il giudizio di gusto si esercita «*an* einer

⁵ Il punto diventa evidente laddove Kant esamina «l'arte del bel gioco di sensazioni» nel § 51 della terza *Critica*. Di rilievo propriamente estetico è considerato solo il «*bel gioco* delle sensazioni» (bello in quanto riflessivo e comunicabile), mentre compromesso con un'empirica materialità sarebbe il «gioco di *sensazioni piacevoli*». L'esitazione di Kant a prendere una posizione chiara sulla musica, paradigma di queste arti, si potrebbe ricondurre alla consapevolezza della natura complessa di una rappresentazione che, benché in relazione al giudizio estetico, agisce da “schema” e dunque è insieme sensibile e intellettuale (tale, appunto, da lasciare incerti «se abbia a fondamento il senso o la riflessione»). Tale è, appunto, la rappresentazione composta dell'immaginazione.

gegebenen Vorstellung», ovvero in occasione di, al presentarsi di, *in rapporto a* una rappresentazione data, non già intervenendo su di essa fino a trasformarla, magari espressivamente.

Mette conto, perciò, di citare per esteso questo quarto capoverso del § 9, riportando le formule originali all'altezza dei vari punti appena sottolineati, e pure sorvolando sulla questione sollevata al termine di esso relativa alla comunicabilità e al tipo di rappresentazione (*Vorstellungsart*) qui in gioco (quello conoscitivo). E anche in questo caso la traduzione si baserà sull'edizione di Garroni e Hohenegger (pp. 52-53) riscontrata su quella di Amoroso (pp. 185-187), e comunque ulteriormente emendata:

Le facoltà conoscitive, che sono messe in gioco da questa rappresentazione, sono in questo caso in un libero gioco, perché nessun concetto determinato le confina a una particolare regola conoscitiva. Quindi lo stato dell'animo [*Gemütszustand*] in questa rappresentazione deve essere quello di un sentimento del libero gioco delle facoltà rappresentative in rapporto a una rappresentazione data [*an einer gegebenen Vorstellung*] per una conoscenza in genere. Ora, a una rappresentazione con cui viene dato un oggetto, perché ne venga in genere una conoscenza, sono necessari *immaginazione*, per la composizione del molteplice dell'intuizione, e *intelletto*, per l'unità del concetto che unifica le rappresentazioni. Questo stato di un *libero gioco* delle facoltà conoscitive, in occasione di una rappresentazione [*bei einer Vorstellung*] mediante la quale è dato un oggetto, deve potersi comunicare universalmente; poiché la conoscenza, in quanto determinazione dell'oggetto con cui devono concordare (in un soggetto quale che sia) rappresentazioni date, è l'unico tipo di rappresentazione [*Vorstellungsart*] che vale per ciascuno.

Se l'argomento dell'analisi non fossero i giudizi, ma le esperienze, allora il problema affrontato qui da Kant si potrebbe presentare in maniera differente. Potremmo cioè dire che, nel fare esperienza, in tanto esperiamo qualcosa in quanto lo esperiamo in qualche modo, secondo assi che sono sì ortogonali ma perciò stesso incidenti l'uno sull'altro nel singolo fenomeno. Per questo il pragmatismo ha considerato quello di "esperienza" un "termine a doppia canna", *double-barrelled*: ha due proiettili, uno che fa bersaglio sul "cosa", sul contenuto interno, e l'altro che colpisce il "come", il contenuto complessivo che, per così dire, intona l'arco esperienziale in corso, affettandone qualsiasi segmento si possa enucleare al suo interno. Ma è un'arma unica. Non si tratta allora di stabilire un parallelismo, né una dicotomia, per alimentare il mito del mondo interno con la riduzione di tutto ciò che non è obiettivo (riconducibile al riferimento conoscitivo) alla dimensione ipertrofica di una mente separata e costitutiva. Obiettivo è l'antidoto a quell'incapacità di valorizzare il come nel suo innesto immanente nell'esperienza che ne fa un contenuto atomico isolato confinato per comodità argomentativa nei meandri di una maestosa ma illusiva Soggettività. Un tale obiettivo, fatalmente anti-kantiano, non viene perseguito solo dal pragmatismo. È condiviso, in estetica, anche dalla fenomenologia, che su questa base si può coniugare anzi al pragmatismo come è stato mostrato⁶. Ma affiora anche nella teoria critica, quando Adorno sperimenta formulazioni come

⁶ Si veda anzitutto A. Berleant, *The Aesthetic Field. A Phenomenology of Aesthetic Experience*, 1970, a cura di G. Matteucci, *Il campo estetico. Una fenomenologia dell'esperienza estetica*, Mimesis, Milano-Udine 2020.

ästhetisches Phänomen e dialektische Ästhetik per specificare la sua critica alla preminenza kantiana del giudizio sull'esperienza⁷.

Scegliendo di occuparsi di giudizi, Kant si preclude l'accesso a quella realtà energetico-monadologica dell'estetico in cui il giudizio vale semmai esperienzialmente come procedimento dibattimentale, non già come verdetto formalmente ineccepibile. A fronte di rappresentazioni scariche di ogni effettiva energia propria (come processi emergenti, ossia come compaginazioni in via di configurazione entro un *Sachverhalt*), la realtà dinamica dell'esperienza viene attribuita alla sola forza del riferimento, e dunque alla *Urteils-kraft* (significativamente: non *Vermögen* o *Fakultät*).

Lo si può vedere, ad esempio, anche considerando il modo in cui, nel § 8 della terza *Critica*, Kant illustra il complicato problema della quantità del giudizio di gusto sulla base di un parallelismo quasi simmetrico tra domini concepiti di fatto egualmente come estensionali. Da un lato, al giudizio conoscitivo viene attribuita «validità universale oggettiva» grazie al suo riferimento a una popolazione oggettiva di fenomeni costituita da «tutto ciò che è contenuto sotto un concetto dato». Dall'altro lato, al giudizio di gusto viene attribuita «validità universale soggettiva» per il fatto di volgere, con il suo riferimento, la rappresentazione a un dominio solo vicario rispetto a quello estensionale che coincide con l'ordine occupato (o saturato) dallo stato dell'animo. Non si tratta di una qualità dell'esperienza che si rivelerebbe vincolante intersoggettivamente per i suoi stessi connotati modali. Vige la vincolatezza formale di funzioni soggettive che prescindono, per la loro effettualità, dallo stesso riferimento della rappresentazione all'esperienza, e dunque *a fortiori*, dalla materialità dell'esperienza come tale.

Ecco perché il giudizio di gusto va esaminato secondo un doppio regime di quantità. La prima è quella «logica», per la quale esso è «singolare». Quando manca ogni riferimento all'oggetto, la rappresentazione diventa dato estremo per il giudizio, suo irriducibile elemento di partenza. E laddove se ne ricavi un concetto, questo si staglia per semplice comparazione (*Vergleichung*). Concettualizzare vuol dire qui solo far spiccare la relativa rappresentazione dal flusso isolandola dall'intorno circostante e rendendola così sospesa quanto alla sua stessa genesi esperienziale. In tal senso, il giudizio di gusto è «senza alcun interesse». Come già sappiamo, qualche pagina dopo Kant preciserà il motivo: non si assiste qui a un'unificazione concettuale, ma a una composizione immaginativa. Ma allora la concettualizzazione è una replica di quest'ultima, e assume una luce inattesa anche la questione della predicazione del bello. Si è visto che il concetto è «predicato di un giudizio possibile». Pertanto, se il costrutto rappresentazionale assume una natura solo pseudo-concettuale, immaginativa, alla predicazione manca un termine proprio per significare uno stato di cose. «Bello» è un predicato apparentemente valido solo come termine privo di attinenza con lo stato di cose che si intende esprimere. La predicazione avviene per catacresi⁸, «come se la bellezza fosse una qualità [*Beschaffenheit*] dell'oggetto e il giudizio fosse logico» (§ 6).

⁷ Cfr. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 1970, ed. it. a cura di F. Desideri e G. Matteucci, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 2009, p. 222.

⁸ Ci si permette di rinviare a G. Matteucci, *Filosofia ed estetica del senso*, ETS, Pisa 2005, in particolare pp. 201-202.

Lo si vede chiaramente quando il § 8 (al quinto capoverso) ammette che di per sé il giudizio di gusto non è predicazione. Lo *diventa* laddove lo si riesca a “tradurre” in un giudizio proposizionalmente disteso, agendo per semplice comparazione per l’istituzione di un concetto che replichi in funzione discorsiva la composizione immaginativa. Il vero problema è che Kant non sembra avvertire nessuna discrasia tra i piani della composizione immaginativa (densa) e della sua traduzione proposizionale (discreta). Per lui c’è tra loro una corrispondenza piana, tanto quanto armonico è il libero gioco delle facoltà conoscitive convocate, appunto perché esse sono comunque disciplinate sotto il regime della proposizionalità che resta il modello standard della *Urteilkraft* in generale. Così, una rappresentazione inerte è comunque passibile di trattamento da parte dell’*Urteilkraft* anche se si passa dalla composizione immaginativa piuttosto che dall’unificazione concettuale. Eppure, la *particolarità* del fenomeno estetico va allora perduta. Essa si trasfigura nella mera *singolarità* del giudizio estetico, come tale da considerare in sede di analitica trascendentale. Non a caso, la terza *Critica* si occupa per lo più di *Vorstellungen*, assai meno di *Erscheinungen*, che nella parte estetica dell’opera sono considerate un po’ più fittamente solo nell’*Analitica del sublime*, ove la riapertura della questione del rapporto tra sensibile e sovrasensibile è davvero inevitabile.

A queste condizioni il giudizio agisce per sé, riflessivamente, in un circuito ormai sigillato nei confronti della compaginazione fenomenica, che semmai ne risulterà costituita anziché essergli costitutiva. Ma il giudizio di gusto proprio per questo va esaminato in relazione anche al secondo regime della quantità «estetica». Provare compiacimento significa marcare l’assolutezza di una singolarità puramente rappresentazionale al punto da escludere *de iure* atteggiamenti alternativi. Non compromessa dal problema di dover giustificare la propria sussistenza, la rappresentazione funge da attivatore diretto di un compiacimento che non ha altra motivazione, e che dunque deve poter impegnare ogni soggetto empirico in questa trama di automatismo trascendentale. Ciò perché il deittico (nell’esempio di Kant: «Questa rosa è bella») riguarda il giudizio, che vale solo «secondo le condizioni che lo determinano» (§ 8, quinto capoverso), e non il fenomeno, che potrebbe anche risultare materialmente inconsistente. È predicazione catacretica: questione di una singolare composizione immaginativa che, priva dell’estensione logica garantita dall’unificazione concettuale, conta – come si legge nel § 2 – per «ciò che io faccio in me stesso di [aus] questa rappresentazione» che, sola, è data, quindi per il tipo di operazione che compie l’*Urteilkraft* per suo tramite. Universalità estetica e disimpegno sensibile fanno tutt’uno nella composizione immaginativa. Come si legge ancora nel § 8, essa permette non di «collegare» il predicato della bellezza «con il concetto dell’oggetto, considerato nella sua intera sfera logica» (riferimento oggettivo), ma di «estendere» tale predicato, acquisito per mera comparazione in quanto esplicitazione proposizionale della composizione immaginativa, «fino a coprire [über] l’intera sfera dei giudicanti», valendo per *ciascuno* di essi. È come se, sbarrata la via dell’estensionalità oggettiva, nella singolarità del giudizio di gusto Kant abbia visto un nuovo accesso, ma non all’intensionalità, né tanto meno alla modalità, bensì a una sorta di “estensionalità soggettiva” in senso distributivo.

Perciò possiamo concludere la lettura del primo capoverso del § 1, che dopo il primo periodo così procede:

Il giudizio di gusto è pertanto non un giudizio di conoscenza, dunque non logico, ma estetico, col che si intende quel giudizio il cui principio di determinazione può essere *non altro* che *soggettivo*. Ogni riferimento delle rappresentazioni, anche quello delle sensazioni, può però essere oggettivo (e in tal caso denota quanto è reale di una rappresentazione empirica); solo non quello al sentimento del piacere e dispiacere, mediante la qual cosa non viene designato proprio nulla nell'oggetto, ma nel quale il soggetto, come viene affetto dalla rappresentazione, sente se stesso.

Esso annuncia subito come il principio di determinazione vada colto apagogicamente («può essere *non altro* che...»), e dunque in virtù della schiusura della pseudo-estensionalità distributiva dell'universalità estetica che si profila come vincolo trascendentale formale. Precisa poi che è per evitare di cadere al di sotto del bello, nella piacevolezza, che qui occorre (di nuovo: per esigenza argomentativa) rapportare la rappresentazione al sentimento di piacere e/o dispiacere. Elemento di base resta la rappresentazione, ma nel caso in cui questa sia una sensazione, una *Empfindung* (come accade fatalmente per il contenuto di un concetto ottenuto per mera comparazione, ovvero di una composizione immaginativa), il riferimento oggettivo comporterebbe quella compromissione con il reale materiale (*das Reale*) che neutralizzerebbe ogni sorta di universalità possibile. Dunque, da un lato, sappiamo così che anche le sensazioni sono rappresentazioni. Dall'altro, dobbiamo però ricordare che esse hanno la doppia faccia del sensibile e del sentimento, secondo un'oscillazione semantica che ancora al tempo di Kant non si era stabilizzata e precisata rispetto al *Gefühl*, a sua volta allora oscillante tra sensazione esterna e sentimento. Pertanto, solo astraendo dalla loro afferenza oggettuale si può mirare a sciogliere tali particolari rappresentazioni dalla fattualità empirica. Ciò implica un incremento alla doppia potenza della curvatura analitica dell'indagine estetica, che ormai ha davanti a sé esclusivamente un orizzonte di sfondamento verso la soggettività. La modernità estetica con Kant giunge così al culmine della sua repressione della ricchezza modale dei fenomeni.

Ma allora merita un'ultima nota la frase di chiusura del capoverso. Solo il riferimento al sentimento di piacere e/o dispiacere, dice Kant, non può essere oggettivo, e dunque si sottrae all'equivocazione che è in agguato quando la rappresentazione in gioco è una sensazione. In tale riferimento (non in tale "sentimento", come si potrebbe pensare per il pronome neutro che potrebbe valere anche per esso), ossia nel compiere questo esercizio sulla rappresentazione che poi verrà descritto come composizione immaginativa, il soggetto sente se stesso nella misura in cui si sterilizza la mediazione di un contenuto oggettuale. Il sentire avviene fuori relazione, per il soggetto «wie es durch die Vorstellung affiziert wird», «come esso viene affetto dalla rappresentazione». Questo "wie" è cruciale. Non indica una maniera di configurazione del fenomeno o di articolazione interna della rappresentazione, ma il composto come tale risolto nella sua capacità d'effetto, e dunque la composizione immaginativa nella sua irriducibilità. Altrimenti avremmo a che fare, in essa, con una strutturazione o concettuale o per «gioco di sensazioni». Anziché di un modo del fenomeno, si tratta dunque di uno stato del soggetto. "Wie" possiede, con ciò, anche un accento

temporale, lo stesso che ha in italiano la congiunzione “come”: appena è affetto dalla rappresentazione, il soggetto sente se stesso, si sente in gioco, senza peraltro poter qualificare quest'ultimo altrimenti che nei termini di un senso di vita.

Tale “appena” è il riscontro temporale del fatto che l'innesco dell'arco in cui si distende il giudizio di gusto si contrae in un punto quasi immateriale. È occasione procurata da una rappresentazione data, come si è visto. E infatti, per quanto possa racchiudere al proprio interno articolazioni materiali varie e ricche, la rappresentazione data ha un solo momento di attività propria: quando funge da sollecitazione quasi traumatica, in un completo isolamento che nega la distensione esperienziale. I periodi con cui si conclude il § 9 della terza *Critica*⁹ ne danno piena attestazione. Mostrano come la composizione immaginativa: a) supplisca all'unificazione concettuale spostando il riferimento sull'asse della soggettività, ma garantendo al tempo stesso una piena effettuazione del giudizio; b) venga «sentita nell'animo» in base a un «effetto [*Wirkung*]», una pulsazione che mette in vibrazione gli ordini conoscitivi appunto come un trauma che, quanto più taciuto nella sua effettività materiale di episodio, tanto più intona la vita a seguire; c) abbia questo effetto nella sua assoluta singolarità (verrebbe da dire “olisticamente” se questo ambiente speculativo fosse ospitale per una teoria dell'intero e delle parti); d) possieda un'assolutezza che si specifica tanto nella sua singolarità logica quanto nella sua universalità estetica, poiché il gioco di corrispondenze armoniche ingenerato è scisso da ogni materialità esperienziale e ha ragion d'essere solo nelle proporzioni interne dell'orizzonte trascendentale della soggettività.

Quanto abbiamo definito trauma riemerge egualmente nella sublimazione-rimozione cartesiana del sensibile in un sentire che è già *cogitatio*. Come si legge nella seconda *Meditazione metafisica*: *At certe videre videor, audire, calescere. Hoc falsum esse non potest; hoc est proprie quod in me sentire appellatur; atque hoc præcise sic sumptum nihil aliud est quam cogitare*. In ciò consiste il punto di massima criticità teoretica del nesso tra esperienza e giudizio anche in estetica. Significativamente, il suo accertamento basta, quanto a contenuti descrittivi, per l'analitica kantiana del bello, che al suo primo passo mostra già le spalle al bivio incamminandosi senza esitazione sulla strada della fondazione giudicativa. D'altro canto, è stato Leonardo Amoroso a osservare che la filosofia critica di Kant «non è direttamente una fenomenologia delle varie forme di esperienza, ma piuttosto una logica dei giudizi ad esse attinenti»¹⁰.

⁹ «Un rapporto oggettivo può, sì, essere solo pensato, ma, in quanto è soggettivo secondo le sue condizioni, può però essere sentito nell'effetto [*Wirkung*] sull'animo; e in un rapporto che non ha a fondamento un concetto (come quello delle capacità rappresentative con una facoltà conoscitiva in genere) non è possibile altra coscienza di esso che attraverso la sensazione dell'effetto, che consiste nel gioco agevolato delle due capacità dell'animo (l'immaginazione e l'intelletto) ravvivate da una vicendevole concordanza. Una rappresentazione che, per quanto singola e senza comparazione con altre, consegue tuttavia una concordanza con le condizioni dell'universalità, compito che è proprio in genere dell'intelletto, pone le facoltà conoscitive in quella intonazione proporzionata che richiediamo per ogni conoscenza e perciò riteniamo valida anche per chiunque abbia la caratteristica di giudicare mediante intelletto e sensi congiuntamente (per ogni uomo)».

¹⁰ Amoroso, *Senso e consenso*, cit., pp. 28-29.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di gennaio 2022