

Aurelio Rizzacasa

IL PROBLEMA ESTETICO NEL PENSIERO DI EDMUND HUSSERL

1. *Introduzione*

E. Husserl affronta il problema estetico in alcune considerazioni sviluppate marginalmente rispetto alla sua filosofia fenomenologica¹. Tali considerazioni, tuttavia, assumono un valore metodologico di primo ordine rispetto agli itinerari fenomenologici che, a partire da E. Husserl, hanno trovato il loro naturale sviluppo nelle filosofie successive. Da tale punto di vista, andrebbero distinti due piani della trattazione del problema: il primo comprendente l'individuazione del valore estetico in uno spazio che coinvolge il soggetto trascendentale alla ricerca di una forma specifica di oggettività; il secondo, invece, finalizzato a fondare una nuova forma di analisi critiche dell'oggetto artistico. Questi problemi, nel pensiero husserliano, sono legati da un nesso indissolubile che non permette di separarli in quanto si presentano in una reciproca interdipendenza.

Da un punto di vista storico è senz'altro da tenere presente che le considerazioni estetiche di E. Husserl si collocano in una linea intermedia fra la posizione di E. Kant e quella di G. Hegel, posizioni riconsiderate da Husserl attraverso le filosofie prodotte dal neo-kantismo e dal neo-idealismo. Così, dal punto di vista teoretico, si produce in sede estetica una teleologia valoriale che coinvolge nel contempo il momento del conoscere veritativo e il momento del fare orientato in modo assiologico.

Nel quadro indicato, il problema estetico si propone di orientare il soggetto per una ricerca di oggettività interiore rispetto alla quale l'esperienza data dal rapporto con l'oggetto artistico non è altro se non la riflessione sulla intenzionalità della coscienza immaginativa protesa a cogliere, nell'oggetto stesso,

¹ Oltre alle riflessioni husserliane sul problema estetico rintracciabili nelle *Ideen* a cui sarà fatto riferimento in seguito, ci riferiamo in particolare al «Manoscritto» di Husserl su tale problema; manoscritto che attualmente possiamo conoscere grazie alla ricerca di alcuni studiosi italiani di cui riferiremo più avanti. Tale testo finora inedito, pur presentando la struttura di un discorso solo abbozzato, costituisce la fonte principale del pensiero estetico husserliano: E. Husserl, *Manoscritto A VI 1*, Archivio Husserl di Lovanio, dal titolo: *Estetica e fenomenologia*, 1906; esso comprende 20 fogli stenografati sulle sue facciate trascritte in 31 pagine dattiloscritte da Erich Chr. Schroeder e riveduto anche da Walter Biemel. Il «Manoscritto», in realtà, è costituito da due parti ben distinte, sia pure unificate dal tema trattato: I *Ästhetische Objektivität*; II *Konstitution der axiomatisch-ästhetischen Objektivität*; di cui la prima è del 1906, la seconda, del 1907. Cfr. Stefano Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, in «Aut Aut», Nn. 9-12, 1972, pp. 80-94.

l'essenza valoriale che è al di là dell'immediatezza quotidiana dell'esperienza stessa.

Il perseguimento di questa intenzionalità, nello stesso tempo teoretica e pratica, coinvolge dunque il metodo fenomenologico della riduzione in tutta la sua portata filosofico-teoretica e gnoseologico-operativa.

E. Husserl, pertanto, nelle sue poche considerazioni intorno al problema estetico, più che delineare una vera e propria ontologia regionale dell'essere, si propone, come già detto, di indicare la possibilità dell'utilizzazione del metodo fenomenologico anche in rapporto ai problemi dell'arte. Ed è proprio a motivo di questo intento che il pensiero del nostro autore si può collocare all'interno del dibattito estetico contemporaneo in un tentativo che, se da un lato riproduce l'istanza classica di cogliere il valore veritativo nell'esperienza estetica, dall'altro lato rompe il legame tra produzione artistica e storia dell'arte, stabilito all'interno delle estetiche appartenenti al neo-idealismo. Tali motivi giustificano l'opportunità di tornare a puntualizzare la concezione estetica di E. Husserl ricostruendo il suo pensiero dopo che l'estetica contemporanea, anche in sede fenomenologica, ha ricavato tutte le conseguenze che l'utilizzazione di tale metodologia poteva produrre.

2. *L'area semantica del problema estetico*

Prima di affrontare la trattazione husserliana del problema in esame è il caso di individuare la delimitazione semantica del problema stesso per evidenziare i termini nei quali le riflessioni husserliane si collocano. Da questo punto di vista occorre procedere secondo una linea teoretico-valutativa che ci permetta di puntualizzare gli elementi categoriali coinvolti nel pensiero husserliano, prima ancora di passare ad un'analisi specifica dei testi del nostro filosofo.

In questa prospettiva vengono in primo piano quelle che possono essere indicate come le modalità assiologiche dell'oggettività estetica. Ciò in quanto l'esteticità è non solo un valore in sé ma stabilisce anche un rapporto veritativo con gli altri valori il cui insieme determina l'immagine teoretica del reale considerato in se stesso. In questo orizzonte teoretico, emerge, prima di tutto, la necessità di riprendere in considerazione la bellezza considerata in sé e per sé, al di là di ogni dissoluzione del valore estetico, come è accaduto invece nell'estetica contemporanea.

D'altra parte, l'approccio fenomenologico non tralascia di considerare il valore di un'opera d'arte considerata nella sua coerenza ed armonia organica, quale prodotto di una concezione e di una produzione tecnica. Ciò coinvolge evidentemente la coerenza logica in senso strutturale dell'oggetto artistico analizzabile non solo riguardo al valore, ma anche in rapporto alle sue specifiche caratteristiche oggettuali. Qui, infatti, si determina lo spazio effettivo della critica d'arte.

Dalle due prospettive sopra indicate, va tenuto distinto l'orizzonte utilitaristico rappresentato da quello che, nella cultura anglosassone, dà luogo alla distinzione tra artisticità ed esteticità dell'oggetto; l'artisticità esprime, in senso

socio-economico, il valore commerciale di un'opera d'arte sul mercato, in rapporto al soggetto fruitore, valore tradotto in termini di «prezzo-utilità», di «valore per-me». Tale ultimo orizzonte incide sulle caratteristiche nonché sulla destinazione dell'oggetto estetico e ci conduce su una linea di considerazioni che portano ad immergere l'oggetto stesso nel flusso quotidiano del mondo della vita, allontanandoci ovviamente da una specifica prospettiva di una estetica filosofica.

Da un punto di vista eminentemente fenomenologico, invece, si ripropone l'istanza già posta in luce da E. Kant e valorizzata poi dalle filosofie del Romanticismo, consistente nel piacere che si prova per l'opera d'arte in quanto tale, considerata nelle sue valenze oggettive e soggettive. È chiaro che, qui, si produce un atteggiamento teoretico di fronte al problema estetico che, ponendo l'accento sul momento disinteressato in senso contemplativo, evoca l'universalità nell'orizzonte creativo prescindendo da qualsiasi forma di universalità di tipo esclusivamente logico.

È evidente che, se ci riferiamo espressamente all'opera d'arte come oggetto considerato in se stesso, nella sua specifica completezza e coerenza stilistica, non possiamo prescindere dallo stabilire le coordinate fisiche ed esistenziali nelle quali si viene a porre l'oggetto stesso. Si tratta cioè di prendere in specifica considerazione la collocazione spazio-temporale dell'opera d'arte, la quale pone l'oggetto in una serie di orizzonti dei quali occorre trovare le specifiche coordinate: quella del presente, coincidente con il «qui-ed-ora», cioè col mondo circostante-presente; e quella del fantastico, consistente in un orizzonte lontano di «spazio-tempo immaginario», cioè quello del «c'era una volta». È facile dunque vedere come l'esteticità dell'oggetto si riferisca contemporaneamente all'immediatezza dell'esistenza e alla storicità nella quale si ancora l'oggetto stesso; mentre invece l'orizzonte del futuro rimane indeterminato ed indeterminabile rappresentando in senso specifico l'ambito imprevedibile della creatività estetica.

Se approfondiamo fenomenologicamente il problema troviamo che si producono espressamente tre livelli estetici individuabili nell'arco spazio-temporale di cui sopra abbiamo parlato. Tali livelli sono appunto rappresentati dalle istanze teoretiche insite in tre indirizzi artistici considerati in senso paradigmatico. Si tratta precisamente: per il primo livello, dell'empirismo o positivismo artistico di carattere empirico-descrittivo; per il secondo livello, dell'arte idealista di carattere universale-trascendentale; per il terzo livello, dell'arte realista di carattere figurale-autorappresentativo. In questo quadro dunque si viene a produrre, mediante un approfondimento teoretico, di carattere universale, una valutazione storica degli indirizzi artistici che permette di determinare le articolazioni stesse del problema estetico nei suoi diversi aspetti.

Da tale punto di vista, il metodo fenomenologico, con i suoi processi epocali di riduzione, si propone di delimitare l'oggetto estetico nei diversi livelli che lo caratterizzano in rapporto all'intenzionalità della coscienza trascendentale del soggetto. Si producono così i momenti dell'oggettività estetica: quello

rappresentativo, indicante il momento estetico-teoretico, che evoca l'imprescindibilità del conoscere; quello assiologico, di carattere propriamente teleologico, che indica l'atteggiamento inesauribile della coscienza proiettato nell'infinità del processo creativo. Secondo questa fondamentale distinzione E. Husserl traccia l'ulteriore seguente schema articolabile in questi punti: a) l'oggetto rappresentato; b) ciò che l'oggetto produce nel pensiero, negli stati d'animo, ecc., c) le valutazioni estetiche che l'oggetto (con ciò che gli sta intorno) fonda. È facile comprendere che i precedenti punti sottolineati tendono non solo ad analizzare le differenti fasi dell'ambito estetico, ma soprattutto ad evidenziare la processualità del problema estetico che coinvolge insieme nella trascendentalità del soggetto universale lo spazio storico dell'umanità in cui si pongono l'artista, il filosofo, il critico, nonché il fruitore appartenente alla quotidianità.

Lo schema delineato nelle precedenti argomentazioni tende a fornire un modello categoriale articolato alla luce del quale sia possibile valutare meglio le limitate considerazioni che E. Husserl ha dedicato al problema che stiamo esaminando. È chiaro, tuttavia, che tale schema non è stato ricavato da argomentazioni astratte, bensì è stato desunto da una lettura interpretativa fedele, per quanto più possibile fedele al testo husserliano, tenendo conto anche degli sviluppi ulteriori elaborati dall'estetica fenomenologica; sviluppi che, in un certo senso, costituiscono delle interpretazioni, pressoché autentiche, non tanto del significato, quanto piuttosto dei compiti che E. Husserl ha inteso attribuire alla riflessione fenomenologica in sede estetica.

3. *Contesto culturale*

Prima di affrontare l'analisi interpretativa del manoscritto husserliano, è il caso di richiamare brevemente il momento culturale, del tutto particolare, che il nostro pensatore stava vivendo nel corso della sua instancabile e ricca attività filosofica, polarizzata soprattutto intorno alla problematica delle *Ricerche logiche* (pubblicate nel 1900-01 e, in quel momento in fase di rielaborazione, in vista della seconda edizione che vedrà la luce nel 1913); tematica che, come si sa, verteva sullo statuto epistemologico della fenomenologia. Infatti, «le considerazioni manoscritte di Husserl sull'estetica sono strettamente legate a questa ricerca di un nuovo e più ampliato concetto di fenomenologia come scienza dei fondamenti, e rappresentano uno specifico tentativo di utilizzazione degli strumenti fenomenologici per fondare l'estetica come scienza»². Inoltre, è necessario ricordare il particolare contesto storico-filosofico che stimola l'intervento specifico di Husserl; contesto caratterizzato da un acceso dibattito sulla problematica estetica in cui il nostro filosofo si trova inevitabilmente

² S. Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, cit. p. 81. Nello sviluppo di questo paragrafo, verranno inserite frequenti citazioni del «Manoscritto» husserliano sopra citato, le quali verranno riprese dal saggio di S. Zecchi, *Un manoscritto husserliano sull'estetica*, anch'esso più sopra citato con il Manoscritto. Quindi, nelle note, sarà indicata sia la pagina dove S. Zecchi riporta il passo del manoscritto e sia la pagina del manoscritto nella trascrizione già ricordata.

coinvolto assumendo una posizione fortemente critica rispetto alla teoria estetica dominante, sostenuta da Th. Lipps e dai suoi allievi componenti il noto «Circolo di Monaco», nel primo decennio del Novecento³. A tal riguardo, facciamo un ulteriore rinvio alle considerazioni di L. Di Pinto che, introducendo il suo ampio studio sull'estetica husserliana, puntualizza soprattutto i termini teoretici del dibattito Husserl-Lipps⁴. È ovvio che, per il nostro scopo, tali note vicende storiche costituiscono solo l'orizzonte del problema che cercheremo di delineare nei suoi termini teoretici. Tuttavia, non va dimenticato che il problema estetico di E. Husserl, tanto nel suo ancoraggio al valore dell'opera d'arte in-sé, quanto in rapporto agli elementi di stile quali ritmo e colore, indica il tentativo di perseguire fenomenologicamente l'oggettività della teoresi filosofica al di là di ogni svuotamento formalistico del logicismo e soprattutto, come nella questione in esame, al di là di una caduta nello psicologismo soggettivistico. Così l'estetica di E. Husserl si muove fundamentalmente al perseguimento di una teleologia realistica improntata a tener conto della soggettività trascendentale in senso universale, senza tuttavia condividere le conclusioni estetiche del neo-idealismo.

Del resto, le riflessioni che Husserl svolge sull'estetica nel *Manoscritto A VI 1* si inseriscono, per alcuni aspetti, nel più ampio discorso esplicitato nelle *Idee* e, precisamente, in riferimento alla costituzione della «cosa» nell'esperienza del soggetto resa possibile dall'empatia⁵; tema, questo, che egli riprende, in termini equivalenti nella seconda parte del *Manoscritto*, dove viene presa in considerazione la teoria dell'empatia, o entropatia, di Lipps per applicarla all'analisi e alla comprensione del ritmo e del colore.

In particolare, tale punto di vista è specificato da Husserl in riferimento all'ambito estetico laddove egli si sofferma ad analizzare il noto quadro del cavaliere di Dürer, compiendo un esame di tipo essenzialmente realistico, tale da far rilevare i momenti del rappresentare e del significare non disgiunti dal momento fondazionale di carattere fenomenologico-ontologico.

4. L'opera d'arte come «oggetto estetico»

Ora passiamo a considerare l'approccio fenomenologico di E. Husserl al problema estetico nell'intento di evidenziare i nuclei tematici delle sue riflessioni; è quindi ovvio che, pur essendo obbligati a riferirci direttamente al già ricordato *Manoscritto A VI 1* del 1906-1907, non è nostro compito farne qui un'analisi descrittiva.

³ G. Scaramuzzi, *Nota sul manoscritto A. VI 1 di Husserl e i primi sviluppi dell'estetica fenomenologica*, in «Aut Aut», Nn. 9-12, 1972, pp. 95-101.

⁴ L. Di Pinto, *Sull'estetica dell'Einführung in Edmund Husserl: l'opera d'arte come espressione di equilibrio*, in «Raccolta di Studi e ricerche», Istituto di Filosofia e Storia della filosofia, Università degli studi di Bari, Facoltà di Magistero, 1978, Vol. II, pp. 28-83; cfr. specialmente pp. 28-37.

⁵ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di Enrico Filippini, Einaudi, Torino 1965, Vol. II, Sezione seconda, cap. IV: La costituzione della realtà psichica nell'entropatia, pp. 556-565.

È bene tener presente, come punto di partenza, che l'attenzione di Husserl è rivolta prevalentemente alla problematica dell'«oggettività estetica» per chiarire e delineare le basi fenomenologiche che rendono possibile fondare un'estetica quale scienza fenomenologicamente autonoma. Così, tentando una sintesi concettuale, possiamo isolare nel pensiero di Husserl due nuclei tematici concernenti l'oggettività costituita; il primo concerne «l'oggettività fondante» che si pone al livello teoretico ed è individuabile nella rappresentazione, di carattere intuitivo oppure simbolico, la quale costituisce il fondamento stesso dell'oggetto valutato; il secondo nucleo è dato dall'«oggettività estetico-assiologica», in forza della quale è possibile oltrepassare il livello del senso improprio dell'opera d'arte, dove questa è colta soltanto come «cosa», per raggiungere il livello del senso proprio dell'opera d'arte, dove essa viene colta come «oggetto estetico»; e ciò avviene allorché si opera un salto di qualità dall'oggetto sensibile all'oggetto estetico, mediante il «piacere estetico».

In tal modo, il fondatore della fenomenologia ribadisce il carattere sostanzialmente filosofico dell'estetica, pretendendo di recuperare, per questa via, l'oggettività valoriale della medesima, nel più ampio quadro sistematico delle ontologie regionali.

Comunque, crediamo di non forzare il pensiero di Husserl se qui proponiamo un discorso in cui l'oggettività estetica viene presa in esame a partire da un nucleo tematico senza dubbio essenziale nelle riflessioni di Husserl; e cioè l'opera d'arte come «oggetto estetico».

È chiaro che l'oggetto estetico non è inteso da Husserl in sé e per sé, bensì nel suo processo genetico, decifrabile nell'atto originario del suo farsi e del suo oggettivarsi quale entità estetica significante. Pertanto, è lecito affermare che il nostro filosofo persegue un itinerario di analisi fenomenologica dell'opera d'arte che lo conduce a definire, appunto in senso rigorosamente fenomenologico-categoriale, il costituirsi dell'oggetto estetico, mediante l'evidenziazione delle sue caratteristiche fenomenologiche fondamentali con cui l'oggetto stesso si offre a colui che si appresta a coglierlo nella sua purezza mediante il rigore metodologico dell'*epoché*.

In questa prospettiva, si può dire che l'oggetto estetico assume il significato pregnante di una vera e propria entità ideale in merito alla quale si possono delineare gli aspetti teoretici considerati in prospettiva fenomenologica. Perciò emergono il rapporto dell'oggetto con il soggetto, l'essenza valoriale, vale a dire la bellezza presente nell'oggetto stesso e gli elementi di forma, nonché di colore dell'oggetto costituenti degli aspetti stilistici propri all'opera d'arte. È chiaro dunque che l'approccio fenomenologico all'oggetto estetico vuole essere, per E. Husserl, non tanto un'analisi da valorizzare nell'ambito della critica d'arte, quanto piuttosto un approfondimento filosofico da considerare quale occasione per l'elaborazione di una vera e propria estetica filosofica; operazione, questa, resa possibile in base al principio fenomenologico dell'*epoché*, in ragione del quale l'opera d'arte viene ridotta a fenomeno per essere poi ap-

losofica un senso e un significato che, a partire dal dibattito filosofico del Novecento, porta al recupero delle teleologie presenti in tutta la tradizione metafisica del pensiero filosofico occidentale. Tale conclusione poi fa rinvio anche alla eredità metodologica che E. Husserl lascia alle successive tendenze filosofiche del nostro tempo. Quindi, le considerazioni sviluppate in questo studio non assumono il valore di una pura e semplice ricostruzione storica di un problema particolare presente nell'ambito della fenomenologia di E. Husserl, ma rilevano piuttosto, a titolo indicativo, quei possibili ulteriori sviluppi della fenomenologia già presenti in modo evidente nelle pagine della vasta e polimorfa opera del fondatore della fenomenologia.

ca che, intuitivamente e simbolicamente, tende ad evidenziare il valore presente nella particolare modalità di apparizione dell'oggetto. Comunque c'è da tenere presente che Husserl distingue chiaramente la pura e semplice rappresentazione artistica dell'oggetto, vale a dire la realtà fenomenica-sensibile della opera d'arte prodotta dall'artista mediante il sentimento e l'intuizione estetica, dall'oggetto estetico in quanto costituito da atti simbolicamente intenzionati al significato assiologico. Il che, naturalmente, se chiama in causa la creatività dell'artista e l'atteggiamento teleologico del suo operare, costituisce anche un elemento imprescindibile per una lettura fenomenologica dell'esperienza artistica. È in questo senso, perciò, che Husserl tematizza la possibilità di avvicinarsi in modo graduale all'oggetto estetico come oggetto assiologico, mediante un itinerario di ri-flessione e di comprensione progressiva che, muovendo dall'opera d'arte quale cosa sensibile, risale alla visione filosofico-fenomenologica dell'oggetto colto nel suo valore estetico vero e proprio.

In tal modo, nella prospettiva husserliana, si propone un'ontologia generale degli oggetti che dà luogo ad una dottrina di categorie e di regole essenziali di ordine estetico-ontologico; tale ontologia, pertanto, assume un carattere materiale che si pone in antitesi con l'estetica formale. In questa prospettiva, dunque, è possibile individuare l'intenzionalità teoretica dell'esperire, per cui non ogni forma di esperienza intuitiva è esperienza estetica e non ogni rappresentazione di oggetti è una rappresentazione artistica. Infatti, secondo Husserl, siamo in presenza di una vera e propria rappresentazione artistica soltanto quando l'oggetto espresso simbolicamente appare nella sua totalità organica e quando, superato l'orizzonte soggettivo del sentimento psicologico dell'autore, si giunge all'oggettività veritativa e disinteressata presente nella rappresentazione simbolica ove è possibile cogliere il valore originario dell'oggetto estetico.

5. *Valore dell'oggetto estetico ed elementi di stile*

Nell'apprensione e comprensione dell'oggetto estetico, dunque, la teoresi resta fondamentale, senza diventare, tuttavia, lo spazio immaginativo da riservare alla contemplatività e alla creatività artistica. A tal proposito E. Husserl asserisce che, quando «sono in una 'presa di posizione' estetica, ho appreso l'oggetto così come si deve apprendere (cioè dal lato che suscita... quel sentimento estetico che l'artista vuole aver prodotto), allora mi appare l'oggetto estetico nell'uno e nell'altro senso». «Questo però comprende diverse intenzioni di valore (*Wertintentionen*) improprie, fruisco (*ich genieße*) il valore e lo esperisco (*ich erlebe*), lo 'scopro', ora con maggiore ora con minore completezza e 'perfezione'. Approfondisco differenti osservazioni, seguo le intenzioni di valore e le porto gradualmente al riempimento, così ottengo sempre di più l'oggetto assiologico dato in tutti i suoi lati, mi avvicino sempre più alla piena dati-tà dell'oggetto assiologico»⁷. È evidente quindi che l'oggetto estetico come

⁷ *Op. cit.*, pp. 87-88 (Ms. p. 10).

oggetto assiologico viene qui costruito in base a tutti i criteri propri del processo costruttivo di tipo fenomenologico; qui la centralità estetica dell'approccio filosofico è senz'altro fuori di qualsiasi ombra di dubbio

Da tali considerazioni dipende la fondazione fenomenologica dell'oggetto estetico, che si presenta appunto come una fondazione eminentemente di carattere filosofico. Così «l'oggetto estetico significativo o che diventa significativo, si fonda, di norma, gradualmente: l'artista si mette in una situazione che può essere intuitiva o simbolica in modo da produrre un certo valore che nel grado successivo mi dà allora una direzione, produce un'associazione e proprio in questa prospettiva suscita certi stati d'animo; certi pensieri che risvegliano ancora nuovi 'sentimenti di valore' (*Wertgefühle*); viene così fatta una scelta che per una normale preparazione è una scelta determinata, tale da non suscitare eventuali oggettività, visioni e sensazioni, valori ecc. che ostacolino l'intuizione estetica dell'artista, che non le consentano uno svolgimento. Non deve essere destato un qualsiasi sentimento estetico o una totalità indiscriminata di associazioni estetiche significative, bensì proprio quella che appartiene sia all'oggetto, sia al valore, quella che deve suscitare l'opera d'arte»⁸. In base a quanto abbiamo precedentemente rilevato, torna qui in evidenza l'analogia di atteggiamento tra l'artista e il filosofo, soltanto che, mentre il primo si muove nello spazio intenzionale della creatività immaginativo-rappresentativa, il secondo, in una prospettiva estetica, deve chiarificare metodologicamente sia i processi intenzionali sia le teleologie che vengono perseguiti dall'artista e dati nella visione estetica dell'oggetto.

Da tale punto di vista, si delineano fenomenologicamente gli atti costitutivi dell'oggetto estetico. È infatti «proprio dell'essenza degli atti porre, rappresentare, valutare a piacere gli oggetti, i rapporti tra cose, ecc. L'oggetto viene rappresentato visivamente, ora è intenzionato simbolicamente, ora è d'innanzi agli occhi in modo parzialmente visivo e solo parzialmente intenzionato»⁹. Perciò E. Husserl non è attento solo alla configurazione dell'oggetto estetico nella sua struttura categoriale, ma la determinazione dell'oggetto costituisce l'occasione per l'approfondimento delle attività umane che strutturano l'oggetto medesimo. In tal caso, dunque, la prospettiva fenomenologica evidenzia una stretta e imprescindibile relazionalità tra arte ed artista, artista e filosofo.

In questo quadro, pertanto, l'opera d'arte si presenta agli occhi del fenomenologo esplicitamente come un oggetto estetico. Ma in effetti «gli oggetti sono presi in considerazione in quanto sono visti in un modo o rappresentati in un altro. E questi oggetti non sono gli oggetti 'propri' del piacere estetico, sono i soggetti dell'opera d'arte. Dobbiamo distinguere tra opera d'arte in quanto cosa (l'opera d'arte in senso improprio) e l'opera d'arte in senso proprio, l'oggetto estetico. Non si dà però opera d'arte o piuttosto oggetto estetico suscitato da essa, se prendiamo l'opera d'arte come cosa».

⁸ *Op. cit.*, p. 88 (Ms. p. 10-11).

⁹ *Op. cit.*, p. 88 (Ms. p. 12).

«C'è da chiedersi dunque: come deve essere procurata una rappresentazione, relativa all'oggetto, che renda l'oggetto 'rappresentabile' per poter essere una fondante rappresentazione estetica, una rappresentazione che possa essere rappresentazione dell'opera d'arte o componente di una opera d'arte? E che cos'è un'opera d'arte? Una sinfonia, una poesia? È una connessione (*Zusammenhang*) di rappresentazioni che hanno un oggetto unitario che rappresentano in modo che possa subentrare l'apprezzamento estetico, che relazionano all'oggetto in questo suo 'modo d'apparenza' (*Erscheinungsweise*) o modo di rappresentazione (*Vorstellungsweise*). Ma la stessa 'oggettualità' (*Gegenständlichkeit*) estetica può essere rappresentata diversamente: l'opera d'arte nell'idea dell'artista e l'opera d'arte così come viene effettivamente appresa, ovvero la 'rappresentazione', la visione reale (*wirklich*) e quella estetica. Il modo in cui l'apprezzamento fa parte del 'modo di rappresentazione' e crea oggettivamente il suo prodotto di valore, fa parte dell'oggetto 'poesia', 'sinfonia', ecc.»¹⁰.

Allora, per E. Husserl, l'opera d'arte è un oggetto artistico come del resto l'oggetto artistico è un'opera d'arte; ciò in una imprescindibile coincidenza nella quale si può cogliere una struttura unitaria dove non si possono distinguere nemmeno i diversi generi artistici. In definitiva, nella prospettiva fenomenologica, l'intenzionalità estetica dà luogo alla costruzione di un'unica forma di oggettività.

In questa prospettiva, dunque, emerge l'istanza filosofico-estetica di configurare, in un ambito essenzialmente valoriale, la bellezza in sé al di là delle diverse forme in cui essa si esprime nel contesto storico delle differenti civiltà. Sostiene quindi E. Husserl che «la forma del corpo umano non presenta in sé nulla di ciò che può apparire bello. Tutti i tentativi di far vedere nella simmetria, nella analogia, nella sezione aurea del corpo umano gli elementi della sua bellezza, hanno ottenuto il contrario... Il fondamento della bellezza delle forme umane dell'uomo deve essere altrove. L'uomo non è bello per le sue forme, ma le forme sono belle perché sono forme dell'uomo. Le forme geometriche sono belle come le forme della vita delle cose... La simmetria non è un mero rapporto geometrico, ma l'espressione di un equilibrio»¹¹.

Le forme, quindi, evocano la bellezza indipendentemente dalle loro caratteristiche estetiche, vale a dire semplicemente per le loro potenzialità espressive e per la loro appartenenza all'essenza dell'oggetto reale; perciò si può dire che la prospettiva fenomenologica tende ad un ritorno all'estetica filosofica, improntata alla classicità, nella quale è la bellezza che suscita la produzione stilistica delle forme estetiche. Anche in estetica, dunque, si riconferma l'interesse ontologico della fenomenologica che, in sede teoretica, conduce a produrre una «filosofia come scienza rigorosa» teleologicamente orientata ad una universalità della ragione capace di produrre argomentazioni tendenti all'oggettività dei valori.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 89 (Ms. p. 13).

¹¹ *Op. cit.*, pp. 92-93 (Ms. pp. 26-28).

In questa chiave, il processo estetico dell'artista e quello del fruitore coinvolgono il mistero di un rapporto interiore di cui l'oggetto artistico non è se non una mediazione rappresentativa. In questa sede, allora, emerge il concetto di «*Einführung*» reso linguisticamente, in modo approssimativo dai termini empatia o entropatia, approfondito da E. Husserl nelle *Idee* in una continuità speculativa con le riflessioni di E. Stein sviluppate nel suo *Saggio sull'empatia*. Così specifica E. Husserl i caratteri dell'empatia, quindi dell'empatia estetica, sostenendo che «1) il travaso (*Einführung*) del nostro sentimento nell'oggetto (*Objekt*); 2) il 'sentirsi uno' (*Einführung*) del soggetto con l'oggetto. L'entropatia non si ottiene attraverso l'associazione, ma attraverso l'imitazione (*Nachahmung*). Ciò consiste in un'istintiva connessione tra la percezione di movimenti esterni e l'impulso verso propri movimenti. Con questo impulso non vengono però vissute interiormente solo le sensazioni del movimento in questione, ma anche l'attività, le forze che dovrebbero essere usate per questi movimenti e quindi la sicurezza e la facilità, l'orgoglio, la fiducia, in breve l'insieme delle condizioni interne dalle quali provengono quei movimenti: la personalità. La personalità è in primo luogo la mia personalità che non è però mai separata dall'oggetto in cui essa viene 'entrosentita' (*eingeführt*). L'entropatia estetica è il completo 'sentirsi uno', il completo schiudersi di me stesso nel percepito e in ciò che esperisco (*ich erlebe*) sul fondamento dello stesso percepito. Non esperisco alcuna dualità, ma la piena unità»¹². L'empatia perciò viene ad essere lo strumento filosofico per realizzare il passaggio dal soggetto all'oggetto in quel mondo fenomenologico nel quale lo spazio interiore dell'oggettività si costruisce nel complesso ambito della soggettività trascendentale.

In questo quadro, gli elementi stilistici sono delle occasioni per il passaggio dalla forma al valore o, meglio, per l'individuazione del valore nella forma espressiva. Così nelle diverse manifestazioni di arte emergono le differenti strutture di stile; possiamo ad esempio riferirci innanzitutto al «ritmo», che per E. Husserl si esprime nelle seguenti considerazioni: «Il movimento musicale e linguistico è in primo luogo il mio movimento proprio dell'apprensione (*Auffassung*), il mio proprio 'agire interiore' con il quale seguo questo ritmo. Poiché questo agire è però fondato sulle sillabe e sui suoni, si presenta come un agire che in essi (suoni, sillabe) si realizza. Questo agire appartiene allora ad una generale condizionalità psichica. Non solo questa attività attraverso la quale apprendo quei dati ritmi ha una sua ritmica determinata, bensì questa ritmica è propria di ogni evento psichico... Ogni evento psichico suscita al di fuori di sé la 'risonanza dell'identico' (*Resonanz des Gleichartigen*), in questo modo un movimento ritmico suscita uno stato d'animo. Il ritmo non risulta più così un semplice modo di successione di battute, di sillabe, di suoni, ma è un elemento di vita (*Lebenselement*) che vivo, qualcosa che, in esso e da esso sorretto, vivo a fondo (*ich lebe aus*) libero e sereno, triste e desideroso, impaziente o tranquil-

¹² *Op. cit.*, pp. 93 (Ms. pp. 28-29).

lo... Questa è l'essenza estetica propria del ritmo. Il suo senso è in questa entropatia»¹³.

Un altro elemento significativo che E. Husserl prende in esame, a titolo puramente esemplificativo, per l'approfondimento dei caratteri formali nei quali si struttura l'oggetto estetico, è il colore. Anche in questo caso il colore, come il ritmo, dà luogo ad una costruzione oggettivante, quella appunto dell'oggetto estetico nelle arti figurative. D'altra parte, il colore stesso è una forma espressiva, per cui mette in moto il processo empatico di fusione tra soggetto e oggetto e, tramite quest'ultimo, quale elemento di mediazione, si determina poi l'ulteriore fusione tra soggetti nell'attività estetica. Precisa pertanto E. Husserl che «esso è vivente in sé nella pienezza di una disposizione d'animo divenendo perciò oggetto estetico in senso proprio. Se con vigore nomino un colore luminoso, una tonalità forte, è qui presente una 'entropatia' nel senso più elementare: la forza del colore è la forza della mia apprensione, ma non una forza usata arbitrariamente, ma proprio quella che è sollecitata dal colore. Ora il particolare modo della forza 'sentita-dentro' (*eingefühlte*) non avviene attraverso un'associazione d'esperienza, cosicché per esempio il rosso diventa il colore del fuoco e del sangue, ma lo stimolo in cui sussiste quella sensazione di colore ha la capacità analoga ad un ritmo di provocare stati d'animo affini. La natura di questi sentimenti determina il 'carattere' del colore. Il compiacimento per una certa unione di colori si basa d'altra parte sull'universale legge psichica della totalità psichica, sul bisogno cioè della psiche (*Seele*) di vivere a fondo, come un tutto, esperienze opposte, come ad esempio il legame tra il 'forte' e il 'tenue'. In questo senso è innanzitutto indicato il fondamento più profondo della bellezza di una connessione di colori»¹⁴. Colore e ritmo, perciò, fungono in sede estetica da elementi strutturanti l'oggetto nella sua apertura teleologica al valore come in sede teoretico-filosofica le categorizzazioni del pensiero speculativo permettono l'elaborazione di visioni del reale teleologicamente intenzionate verso la verità.

È evidente, quindi, che le considerazioni, sia pure frammentarie compiute da E. Husserl, alle quali ci siamo fin qui riferiti permettono di esplicitare un progetto complessivo per un'estetica che più volte abbiamo denominato come filosofica. Tale progetto muove dall'esperienza sensibile con i sentimenti e i vissuti che la accompagnano per procedere in un orizzonte realistico-rappresentativo, verso un'intenzionalità teoretico-veritativa, della produzione artistico-immaginaria che determini una situazione di esperienza estetica nella quale l'oggetto artistico dà luogo ad una totalità organica protesa all'orizzonte veritativo del valore. Quanto detto permette ancora di evidenziare il legame tra l'istanza fenomenologica della «*Mathesis universalis*», presente nella filosofia teoretica, e l'istanza ontologica presente in sede di estetica fenomenologica. Ciò evidentemente consente ad E. Husserl di attribuire alla razionalità fi-

¹³ *Op. cit.*, pp. 93-94 (Ms. pp. 29-30).

¹⁴ *Ibidem*

losofica un senso e un significato che, a partire dal dibattito filosofico del Novecento, porta al recupero delle teleologie presenti in tutta la tradizione metafisica del pensiero filosofico occidentale. Tale conclusione poi fa rinvio anche alla eredità metodologica che E. Husserl lascia alle successive tendenze filosofiche del nostro tempo. Quindi, le considerazioni sviluppate in questo studio non assumono il valore di una pura e semplice ricostruzione storica di un problema particolare presente nell'ambito della fenomenologia di E. Husserl, ma rilevano piuttosto, a titolo indicativo, quei possibili ulteriori sviluppi della fenomenologia già presenti in modo evidente nelle pagine della vasta e polimorfa opera del fondatore della fenomenologia.