

Extrait du Rhuthmos

<https://www.rhuthmos.eu/spip.php?article1606>

La grazia e le strutture dell'oggetto estetico

- Recherches

- Le rythme dans les sciences et les arts contemporains

- Philosophie - Nouvel article

Date de mise en ligne : mardi 22 septembre 2015



Rhuthmos

Questa è la seconda parte del capitolo quarto « Bayer e il realismo operativo » di Elio Franzini, [L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie](#), Milano, Unicopli, 1984. Ringraziamo il Professor Franzini per avere autorizzato questa ripubblicazione.

Raymond Bayer, allievo di Victor Basch e tuttavia fra i primi nel criticarlo, pur fondando nel 1948, con Lalo e Souriau, la *Revue d'esthétique* e dedicando all'estetica la maggior parte della sua produzione scientifica, non ebbe mai la Cattedra di Estetica alla Sorbona, dove insegnò Filosofia generale vedendo passare nei suoi corsi i maggiori rappresentanti della filosofia francese degli anni cinquanta e sessanta. Il suo pensiero peraltro, che risente senza dubbio, oltre che dell'esigenza di rigosità scientifica fondativa caratteristica dell'ultimo Basch, dell'influsso di Bachelard, Delacroix e Alain, possiede alcuni richiami, impliciti ma evidenti, nei confronti di tematiche fenomenologiche, ben presenti, dopo gli anni quaranta, nella filosofia francese. Tuttavia, come si è più volte notato quale caratteristica generale dell'estetica francese, il suo pensiero si svolge in modo relativamente indipendente dal dibattito filosofico contemporaneo ; l'estetica - anche nelle critiche che rivolge al bergsonismo o alle teorie dell'*Einführung* - è scienza autonoma che non cerca altrove i propri principi ordinativi.

Questa impostazione, oggettivistica e « realistica », è evidente sin dalla prima opera di Bayer, la sua tesi di dottorato *L'esthétique de la Grâce* del 1933, tema apparentemente tradizionale e accademico. se consideriamo che della « grazia » come specifica categoria dell'arte aveva parlato Ravaisson, riprendendo una linea di pensiero che risale alla tradizione plotiniana. L'opera di Bayer, dedicata a V. Basch, nasce invece, come afferma il sottotitolo, quale « introduzione allo studio degli equilibri di struttura », risentendo degli influssi del « decano » Delacroix e di Focillon, esplicitamente ringraziati nell'*Avantpropos*. L'opposizione al concetto metafisico di grazia risale inoltre, per Bayer, all'*Esthétique* di Guastalla, dove viene formulata l'esigenza di una sua ricerca « sperimentale », là dove compaiono la linea, il movimento o comunque l'idea di una modificazione temporale, poiché la grazia è per Guastalla « la qualità di certe successioni nel tempo, più spesso successioni di movimento, tali che ogni stato sia preparato dallo stato immediatamente precedente e la continuità sia il massimo possibile » [1]. Non tutti gli spettacoli di movimento sono tuttavia graziosi : alla continuità va necessariamente collegata un'assenza di sforzo o, meglio, un'assenza di sforzo percepito, cui è correlato un piacere fisico soggettivo, piacere che già E. Véron aveva visto nascere nella simpatia umana e che H. Spencer aveva individuato nella « semplice economia della forza ».

Attraverso numerose analisi descrittive, che l'estetica francese considererà *tout court* « scientifiche » e che comunque spesso seppelliscono nell'indagine « critica » gli elementi teoretici, Bayer riprenderà le posizioni di Guastalla, collegando la grazia al movimento ritmico e contrapponendola al sentimento dello sforzo, almeno nella sua manifestazione « ideale » e « limite » in cui appare ai nostri occhi accompagnata da un magico senso di « facilità ». La grazia viene alla luce solo in presenza della cosa, in un atteggiamento di « complicità » della cosa con l'io : nel movimento, il gesto che mi realizza è lo stesso gesto delle cose verso di me e si coglie nelle opere di tutte le arti, dall'architettura alle arti minori, dalla pittura alla scultura, dalla musica alla danza, dove è evidente la flessibilità strutturale e il gioco interno delle strutture che costituisce l'essenza stessa della grazia.

La grazia, infatti, « è il segno estetico di un'economia definita, un equilibrio tipico dell'opera fra dei sistemi e delle leggi » [2] : non un misterioso « non so che » perché, attraverso la sua presenza, riconosciamo nell'oggetto estetico un *equilibrio di struttura* che lo condiziona e definisce. A questo livello, in cui l'estetica si presenta come una sistematica delle strutture, cessa di essere soggettiva e impone all'estetologo di considerare le opere d'arte come cose analizzabili secondo i criteri delle loro specificità qualitative : la grazia appare dunque come un gioco dell'opera con la sua forma, un gioco nelle strutture che tende all'instaurazione di un'armonia, luogo estetico in cui si raccolgono tutti gli elementi di « sovrabbondanza » delle forme.

Le categorie estetiche - ed è questo il principale risultato del discorso di Bayer - sussistono quindi come dipendenti dalle strutture ; la grazia, in particolare, « e sempre dominata da tutti gli equilibri in cui si creano degli aspetti di

sovabbondanza » (*Ibid.*, p. 347). Esiste una coerenza delle strutture all'interno di ogni singolo campo creatore, coerenza che viene con chiarezza alla luce nei vari e complessi movimenti della grazia, che assume così quasi il ruolo di « categoria centrale » dell'estetica intorno alla quale si dispongono tutte le altre, equilibri di strutture regolati da specifiche leggi costitutive dell'oggetto, qualità singolari ricondotte all'armonia di una « qualità pura ».

In quanto struttura di natura definita e, insieme, oggetto del mondo, l'opera sfugge all'arbitrario e all'individuale fondando invece un « sapere estetico » che si rivela come « scienza di aspetti ». L'interpretazione delle opere d'arte deve quindi sforzarsi di essere esplicativa, per cogliere, negli oggetti, il gioco multiplo delle cause che determina il loro equilibrio. L'estetica è scienza dell'individuale che ricerca il correlarsi delle cause in un complesso unico e gli elementi profondi che compongono ogni singola combinazione. Reinterpretando alcune conclusioni positiviste, Bayer afferma che, « dal momento che tutto ciò che è estetico nell'opera è ricondotto all'aspetto, tutte queste scienze speciali saranno esplicative e si faranno feconde per il fatto che partecipano all'organizzazione delle apparenze » (*Ibid.*, p. 435). Così, per esempio, la tecnica artistica esigerà la « fattura » ma anche l'organizzazione fisiologica del movimento corporeo e l'interiore gioco espressivo delle immagini : « l'interpretazione estetica dell'oggetto è dedotta correttamente dall'accordo di tutte queste scienze (...) e dall'esame del loro particolare punto di vista » (*Ibid.*, p. 435).

L'estetica è quindi « scienza di sintesi » e l'estetologo dovrà cogliere l'oggetto, la sua struttura e i suoi equilibri, puro gioco di aspetti e di apparenze, indagandone la genesi sin nel profondo di ogni possibile causa informatrice. Tutte le scienze ausiliarie, in presenza dell'inesauribile oggetto estetico, aiutano lo studioso a comprenderne le molteplici cause, la forma del suo specifico *stato genetico*, che è nell'oggetto l'insieme visibile dei vari poteri, il « frutto prezioso » dell'apparenza. Lo studio degli aspetti e la loro comparazione « pone per la conoscenza dell'opera le basi di una prima analisi qualitativa » : « la teoria estetica dell'oggetto nasce in primo luogo in questo spettacolo » (*Ibid.*, p. 435). Ogni tratto dell'opera svela giochi di strutture e livelli, lo schizzo dei suoi tipi di equilibri che suscitano e insieme spiegano il nostro sentimento in sua presenza, la sensazione indefinita di analisi e di gioia. Al di sotto degli « aspetti » possiamo così cogliere una serie di forme più astratte che prendono il nome di « regimi », che fondano in permanenza l'invariabilità e l'impersonalità delle strutture : « i regimi - scrive Bayer - rendono il campo della sensazione, che si credeva chiuso, trasparente come un intelligibile » (*Ibid.*, p. 437).

Con lo stadio degli « aspetti » e dei « regimi » si è circoscritta, a parere di Bayer, l'opera d'arte nella sua esteticità, integrandola in un insieme complesso, in un mondo di precise relazioni che permette anche un nuovo rapporto con se stessi. L'analisi delle categorie sfugge infatti ai misteriosi ambiti dell'interpretazione riferendosi invece alla realtà del mondo sensibile, da cui ha origine il giudizio soggettivo e il problema della sua « relatività », relatività che si manifesta in modi differenti e correlati. Il giudizio è infatti, in primo luogo, una « ricostruzione », secondo la quale la contemplazione va verso l'oggetto proponendogli i suoi propri sistemi ; è poi un movimento di « apprensione », ovvero un ritorno di questa ricostruzione - aspetti e risposte-verso il soggetto ; è, infine, grazie al divenire del processo storico, un « equilibrio transitorio di sistemi variabili ».

La « ricostruzione » permette dunque che la cosa, nella sua realtà, si rifranga prima del giudizio secondo il mobilismo degli spiriti : in presenza dell'oggetto reagisco con le mie determinazioni acquisite, pongo l'enigma dell'opera in funzione di un'educazione di tendenze, della mia specifica costruzione di sistemi che, una volta applicata, non è più possibile, tuttavia, eludere. La qualità estetica si presenta così, nell'oggetto, come una sua stessa proprietà : ma il movimento ricostruttivo dell'opera gioca sempre fra una serie di relatività, per esempio culturali e storiche, che vivono anche nel momento decisamente soggettivo dell'« apprensione ». Gli « aspetti » sono in movimento, ma tale movimento ha la sua legge, una relatività che deriva dal loro oscillare secondo un'organizzazione grazie alla quale si formano composti più stabili, in particolare il *gusto* e gli *stili*.

Il gusto è il punto di vista dell'individuo, il gioco spontaneo del temperamento artistico attraverso il quale lo spirito reagisce a certi equilibri con una particolare risonanza. Nell'artista tale scelta di aspetti guidata dal gusto individuale prende il nome di *maniera*. Quando invece la preferenza si orienta su aspetti scelti collettivamente e come cristallizzati, vi è una loro « condensazione » originaria che dà luogo agli *stili*. Tutti questi fenomeni, ricorda Bayer,

fondandosi sull'oscillazione degli aspetti, sono risultati di un mondo soggettivo cui' va rapportato l'evidente relatività dei giudizi, la loro essenziale parzialità. In ogni caso - ed è questo il punto centrale, veramente « nuovo », dell'estetica di Bayer - tutti i nostri giudizi sono comunque direzionati *verso l'oggetto* « perché l'oggetto non è altra cosa che il *limite* comune di tutti i nostri possibili giudizi su di esso » (*Ibid.*, p. 470).

Di fronte a un'opera, cogliendone la grazia, la sublimità o le caratteristiche barocche, siamo in presenza, nell'unità dell'oggetto, di due cose distinte, relative a un giudizio di valore e a un giudizio di realtà. La categoria che cogliamo ci rende noto, attraverso un valore, la realtà di un giudizio di esistenza. La qualità colta nell'equilibrio soggetto/oggetto è una *qualità sensibile* dell'oggetto che sottolinea tale equilibrio. Questa realtà esiste e persiste al di fuori e al di là del soggetto e della sua presa ; la relatività del giudizio non conduce quindi alla conoscenza dell'oggetto ma alla conoscenza di noi stessi in modo tale che, paradossalmente, non siamo noi a giudicare l'opera ma è l'opera a giudicarci : dalla presenza o dall'assenza di certi aspetti nel giudizio di fronte all'oggetto si risale a quegli interessi permanenti che disegnano la comprensione attiva dello spirito.

Nella tipicità del bello, dunque, « il miracolo dell'universalità soggettiva delle nozioni è solo un problema di oggettività in un problema di rifrazione » (*Ibid.*, p. 476). Il giudizio di gusto è così giudizio di valore e, insieme, di realtà, che non è un giudizio di conoscenza logica ma il coglimento, sulla base dell'equilibrio percepito, di una « risonanza ritmata » che media i rapporti fra l'io e l'oggetto. Fra la cosa e il giudizio, fra la realtà che, sia pure in modo oscuro, percepiamo e l'oggettività verso cui tendiamo, fra l'immagine e l'opera si inserisce dunque il *ritmo*, nozione fondamentale in tutta l'estetica di Bayer ma anche, come si vedrà in seguito, in molti aspetti della cultura filosofica francese da H. Delacroix a Bergson, da Bachelard a G. Brelet. Il ritmo è nozione intermedia fra il soggetto e l'opera attraverso la quale non constato più ma aderisco all'oggetto, sento oggettivamente la sua « risonanza » ritmica, intimo volto della sua struttura percepita, fatto fondamentale dell'atto estetico che in me si costituisce.

Ogni natura ha i suoi propri ritmi, attraverso i quali si formano i ritmi estetici dell'oggetto, la sua « grazia » come superiore categoria di sintesi estetica. Ciascuna categoria estetica, scrive infatti Bayer, « si individualizza in organizzazione di processi ritmici i cui *veicoli* sembrano proprio essere intercambiabili ma le cui *forme* si rivelano *costanti* » (*Ibid.*, p. 515) [3] Bisogna dunque separare i sentimenti oggettivi (e anche l'analisi degli aspetti come primo approccio all'oggetto) dal sentimento puro rivelato da una « ritmica generale » che si eleva al di sopra della sua « materia umana » e la domina : fra l'io e la cosa si instaura così un vero e proprio accordo di equilibrio dal momento che l'opera d'arte è l'unione di una forma sensibile data dei ritmi con dei ritmi posti sotto una forma. Vi è, nell'oggetto, un incontro fra due strutture interdipendenti, soggettiva e oggettiva, che, unificate, costituiscono la realtà concreta, propriamente estetica, dell'oggetto stesso : e questa posizione, che forse già risente di vaghi influssi fenomenologici ma che, molto più probabilmente, deriva da Kant, sarà comunque fondamentale per il futuro dell'estetica francese e, in particolare, per l'opera di M. Dufrenne, che di Bayer fu allievo. In tal senso non è quindi del tutto casuale che la critica di fondo condotta da Bayer nei confronti delle dottrine dell'*Einfühlung* (e della simpatia simbolica del suo stesso maestro Basch) abbia accenti non dissimili da quella che Husserl compie nel *Manoscritto* sull'estetica del 1907, manoscritto che peraltro abbozza una teoria generale dell'oggetto estetico che potrebbe essere posta in confronto con quella di Bayer [4].

Il problema del sentimento e del giudizio, per Bayer come per Husserl e Dufrenne, non si limita a un sentimento di *Einfühlung*, a un sentire « reale » nel soggetto, identità di atteggiamento o unione mistica fra l'io e le cose, ma è essenzialmente la messa in atto della corrispondenza di vari equilibri strutturali, la risposta concordante alle strutture dell'oggetto dei ritmi specifici dell'emozione soggettiva : « l'estetica, ritmica generale, scrive Bayer, avendo la propria costanza e il proprio referente nella cosa, realizza fra gli equilibri dell'opera e le economie del ricettacolo questo parallelismo di frontiera e questo sincronismo » [5]. Sono dunque strettamente correlati, nell'oggetto, la conoscenza esterna degli equilibri e la scienza delle nostre emozioni. In questo contesto, la grazia appare quasi come la realizzazione dell'unità di tali elementi, principio unificatore estetico delle molteplici dinamiche ritmiche che implicano nell'opera uno svolgimento di energie che mantiene un suo proprio equilibrio oggettuale corrispondente al nostro stesso equilibrio emotivo. A sua volta, l'equilibrio fissato dell'oggetto creato procede dall'equilibrio finale del

movimento creatore : il « sensibile comune » del ritmo è quindi mosso nella cosa dal suo stesso « poeta » e l'oggetto estetico si caratterizza proprio per la presenza di questi ritmi precisi, mobili, imprevedibili e inflessibili. L'opera, termine di passaggio stabile e definito fra l'artista e i suoi pubblici, è quindi, in primo luogo, una « ritmica dell'emozione ». Il ritmo la costituisce così intimamente nella totalità del suo essere reale che si potrebbe per Bayer definire la cosa estetica come l'introduzione « nell'oggetto, da parte dell'artista, di un sensibile comune in più » (*Ibid.*, p. 558).

E' dunque dal ritmo che deve partire la meditazione estetica, dal ritmo che è percepibile come il movimento e l'estensione ma anche interiore come la durata. In tal modo apparirà sfumata l'antinomia, ben evidente nell'estetica tedesca e già attutita in Francia dall'opera mediatrice di Lalo, fra psicologismo e formalismo, poiché il ritmo è l'elemento, concreto e percepibile, che li fonda e li spiega : dal lato dell'oggetto la ritmica costruisce i regimi, le strutture e gli aspetti mentre dal lato soggettivo organizza in disciplina l'ondeggiante vita emotiva. Il bello è l'ordine sintetico, punto di contatto fra questi due mondi, luogo privilegiato dei ritmi, autentica ricomposizione del campo interiore e di quello cosale, fondazione di un universo costruito su un limite comune, ai confini del mondo delle forme che lo disegna e del mondo dello spirito che lo instaura. E' questo il motivo per cui sia lo psicologismo bergsonian, che limita la realtà profonda dell'arte all'indistinta durata, sia la psicoestetica di Lalo, che fissa i valori dell'arte nel riconoscimento di realtà tipologiche, sia, infine, lo stesso formalismo (al quale comunque Bayer appare più legato) « mancano », per così dire, un lato della ritmica estetica, un aspetto costitutivo e strutturale dell'intrinseca ritmicità concordante del soggetto e dell'oggetto.

Se la risonanza ritmica dell'oggetto estetico è inscindibilmente correlata al giudizio sulla sua realtà, una volta che tale realtà è costituita, che il giudizio è formulato, l'opera pretende anche un giudizio di valore, che nasce dall'esigenza di rigore dell'apparenza, dalla necessità di determinare i singoli statuti delle categorie estetiche da un lato e, dall'altro, dalla volontà di manifestare un apprezzamento implicito nell'ordine del bello in generale. Il giudizio estetico è quindi formato da un duplice giudizio, fatto di stima e di conoscenza : ciascuno di questi due elementi ha la sua funzione, che non potrebbe venire afferrata nell'indistinzione di un singolo giudizio di gusto.

Il piacere estetico è complesso quanto il giudizio di gusto cui è correlato e, forse, più complesso ancora, dal momento che se ne possono distinguere almeno tre forme. Vi è infatti, con un influsso di Basch che non potrebbe essere più evidente, un piacere sensibile, un piacere intellettuale e un piacere estetico « puro » che, kantianamente, Bayer non esita a definire come il « vero » piacere, quello che si incontra soltanto nell'atteggiamento di fronte al Bello, risultato della presenza simultanea in noi del nostro sentimento e dell'immagine della cosa, di una materia umana fluente e della stabile forma dell'opera. Il piacere estetico puro è così il piacere di essere ritmata e di ricevere dall'esterno, con l'emozione, la propria disciplina : « è proprio questo gusto d'essere ritmato, di questa disciplina del sentire, che costituisce, a lato del piacere del volgare e del tecnico, il piacere distinto, il solo specifico della *natura artista* » (*Ibid.*, p. 562). Anche analizzando il genio creatore, quando il ritmo segreto dell'emozione si pone nei sistemi esterni con le loro strutture, dobbiamo considerare l'opera come uno *stato* fissato che pure appartiene al flusso psichico ed è quindi un equilibrio intimo, raccolto, conservato, ricomposto attraverso un'azione energetica.

La grazia non è quindi, per Bayer, quella categoria metafisica descritta da Ravaisson che, parlando attraverso la natura, mostra l'assoluto del trascendente, ma uno strumento che permette di spiegare e comprendere la complessa fenomenologia dell'oggetto estetico, fenomenologia che accompagnerà Bayer nel suo intero percorso filosofico. La stessa tesi di fondo dell'*Esthétique de la grâce*, ovvero che l'arte è descrivibile a partire da *regimi* e da *aspetti* e che le strutture oggettive e le forme ritmiche sorgono e si fondono su queste specifiche, riconoscibili, percepibili « generalità secondarie », che formano un ordine di relazione sufficientemente costante, è rimasta invariata, nelle sue grandi linee, attraverso gli arricchimenti delle sue opere posteriori.

La possibilità di organizzare un'« oggettività estetica », esigenza primaria di Bayer, rende necessario, come affermerà E. Souriau e come già V. Basch aveva compreso, l'instaurarsi di una « scienza estetica », indipendente dalla filosofia e dalle varie scienze umane :

« fra la specificità irriducibile delle pratiche, in cui si esercita il tecnico, e la riduzione ultima delle specie, compiuta dal filosofo, può costituirsi, su un saldo terreno di ricerca autonoma, una disciplina autonoma, può precisarsi il suo oggetto, i suoi metodi e l'interpretazione dei suoi risultati » (*Ibid.*, p. 570).

[1] P. Guastalla, *Esthétique*, cit., p. 141 e p. 147.

[2] R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, I, Paris, Alcan, 1934, p. 327.

[3] In queste pagine di Bayer si trovano anche molti spunti che saranno in seguito sviluppati. Particolarmente interessanti sono le descrizioni che Bayer compie sul sentimento della natura, nel secondo volume dell'*Esthétique de la grâce*, pp. 489 sg., che si vedranno in qualche modo riprese nelle ultime opere di Dufrenne. Sulle fantasie relative all'acqua (II, pp. 507 sg.) Bayer ricorda invece le *rêveries* dell'acqua di Bachelard. Che i due si leggessero reciprocamente è peraltro indirettamente provato dai loro scritti relativi a Bergson ed al problema del ritmo.

[4] Il Manoscritto A VI 1 di Husserl si può leggere tradotto e commentato in S. Zecchi, *La magia dei saggi*, Milano, Jaca Book, 1984. Sulle differenze fra le posizioni estetiche di Husserl e quelle contemporanee della cosiddetta estetica fenomenologica si veda G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Padova, Antenore, 1976.

[5] R. Bayer, *Esthétique de la grâce*, cit., p. 531.