

C'È UN'ESTETICA DELEUZIANA?

Tredici brevi pensieri sul sensibile

Fulvio CARMAGNOLA

(Università degli Studi di Milano-Bicocca)

Abstract: Which is the meaning of the word *sentiendum*, a word we can find in the main work by Gilles Deleuze, *Différence et répétition*? It's the core term to think about a possible “aesthetic” – neither a theory of sensitive knowledge, nor a conceptual and organic theory of Art. So, we can understand this word as a name to show the breaking point of a practice: the “transcendent practice of sensitiveness”, putting our sensitiveness *out of joint*. In Deleuze's thought we cannot find it by a systematic conceptual research, but by an extreme experience of a network of singularities. Every singular extreme experience as a *paradigm*, or “specimen for a general rule we cannot exhibit *a priori*”. Paradigm (as in Agamben) is similar to an aesthetical Idea (as in Kant). So, not Art as a system, but art-works (singularities, events) become warning signs for art as Resistance.

Keywords: Deleuze, *Différence et répétition*, *sentiendum*, aesthetic, singularities.

Decifriamo parentela in tutto ciò che riusciamo a trovare.

Charles Simic¹

1.

La rilettura del quinto capitolo di *Differenza e ripetizione*, “Sintesi asimmetrica del sensibile”, pone problemi interessanti per chi si occupa di estetica. L'uso della parola “sensibile” richiama l'attenzione verso il terreno estetico, nel senso più ampio della parola. Nel capitolo compaiono altri termini ed espressioni di rilievo estetico. Il capitolo riguarda la seconda parte della “cosa”: la sua parte *attuale*, e la sua connessione con la parte virtuale, oggetto del capitolo precedente. E l'attualizzazione è sempre estetica, afferma Deleuze. Ma di quale estetica si tratta?

Se per *estetica* si intende una teoria o una logica della sensibilità che deve essere connessa o governata dall'intelletto, come Deleuze scrive a proposito di Kant in *Critica*

¹ Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, Adelphi, Milano 2005 [1992], p. 102.

e *clinica*,² allora la risposta è negativa, anzi in questo testo e altrove Deleuze nota la «dualità lacerante» di cui soffre l'estetica, con la sua spaccatura tra «teoria della sensibilità come forma dell'esperienza possibile» e teoria dell'arte come riflessione sulla *pratica* del sensibile o «esperienza reale».³ Il pensiero del filosofo francese è anche molto lontano da un'Estetica come teoria sistematica dell'arte, che risale a Hegel.

Pare che il termine principale che Deleuze introduce qui sia *intensità*. Si tratta di una certa qualità del sentire che accade quando la facoltà di sentire viene spinta al suo limite superiore, al suo estremo. Si fa allora della sensibilità un uso “trascendente”.

Che caratteri potrebbe avere un'estetica che teorizzi e pratici questo sentire estremo? L'intensità sembra essere, per così dire, il bordo estremo del sensibile, *ciò che può essere soltanto sentito*. Riguarda una condizione estetica non pacificata, non equilibrata, fuori controllo, dove la “cosa” sensibile lascia affiorare la sua metà virtuale/ideale, che guarda fuori, verso l'Idea da cui proviene, piuttosto che verso il concetto dell'intelletto con cui dovrebbe collaborare per produrre conoscenza. Il territorio non è più quello della prima *Critica* kantiana ma piuttosto quello della terza *Critica*. E in particolare del suo punto estremo, l'analitica del sublime.

Alla logica del sensibile della prima *Critica* viene contrapposta infatti l'idea di *un sensibile che vale per se stesso in un pathos che va al di là di ogni logica* di cui troviamo tracce nella terza *Critica*. E all'Estetica come teoria dell'arte di eredità hegeliana, Deleuze contrappone esempi, figure singolari che si richiamano o risuonano tra loro senza somigliarsi. Specialmente nei testi più tardi, non c'è dubbio che la discussione di *esempi* letterari e artistici metta in luce un timbro teorico coerente – compendiatore nel motto *arte è ciò che resiste*. Una forma di pensiero che si sviluppa per *affetti e percetti*, che non ha bisogno della tutela del concetto per pensare, e che comunque si sottrae alla logica del sistema.

2.

Prendo in considerazione tre affermazioni deleuziane. Prima affermazione, come ricordavo ora: l'attualizzazione del virtuale-idea è sempre estetica. Seconda affermazione: c'è un essere-del-sensibile che può essere solo sentito. Terza affermazione: l'arte (quando è tale) è una forma di pensiero che sta alla pari di filosofia (pensare per concetti) e scienza (pensare per “funzioni”). Nei tre casi, *si pensa*.

Provo a fare qualche considerazione in proposito.

² Gilles DELEUZE, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996 [1993], p. 51.

³ Gilles DELEUZE, *Logica del senso. Con una nota dell'autore all'edizione italiana*, Feltrinelli, Milano 1979 [1969], p. 299.

L'attualizzazione è sempre estetica. Se prendiamo il termine attuale come “in atto”, il rapporto tra virtuale (piano dell'idea) e attuale, è un rapporto asimmetrico. Allora attuale starebbe a virtuale come l'atto sta alla potenza? Non proprio.

Dire che l'attualizzazione è *estetica* implica la manifestazione di un sensibile che presenta, per così dire, il secondo lato o la seconda faccia dell'idea. Altrove, Deleuze afferma che le idee sono «istanze» che «si effettuano» in tre dimensioni, ora nelle immagini, ora nelle «funzioni», ora nei concetti.⁴ Con questo è confermato il parallelismo tra filosofia, scienza e arte.

“Attualizzazione” è “effettuazione”? Avremmo un'unica “istanza” (virtuale) e tre tipi di attualizzazione, o di passaggio dal piano “t” al piano “c” (*differentiation/differenciation*) secondo un teorema largamente esposto e ripetuto nelle pagine di *Differenza e ripetizione*. L'idea è internamente *differentiata* e le sue attualizzazioni sono *differenziazioni*. Il percolato/affetto che cogliamo nella cosa comunque non dipende dal concetto.

Si pone appunto la questione: il passaggio dal virtuale all'attuale è *come* il rapporto aristotelico tra *dynamis* e *energeia*? Deleuze prende le distanze: il passaggio in Aristotele è un impoverimento delle potenzialità della *dynamis*, mentre il passaggio dal virtuale all'attuale è una creazione (un atto di creazione). Ma anche: il piano virtuale (equivalente alla *dynamis*?) non si presenta mai se non “ricoperto” dal piano di attualizzazione. Come dire: non scorgiamo mai direttamente il piano virtuale. Va notato che in diversi punti dei testi del pensatore francese la differenza tra *virtuale* e *potenziale* tende a diventare essa stessa impercettibile. La differenza o il virtuale «non ha cessato di essere in sé (...) quando si esplica fuori di sé».⁵

Eppure il virtuale in qualche modo *appare*. Anzi, da un certo punto di vista si può dire che non può far altro che apparire, *come una scia di fuochi*. Insomma, non c'è potenza che non sia in atto.

3.

Questo ci porta al secondo punto: l'essere *del sensibile* o il sensibile puro. Se l'attualizzazione/effettuazione è sempre estetica, di quale estetica si parla? Il sensibile non è là davanti come qualcosa che vien colto da una facoltà del soggetto (la facoltà recettiva o sensibilità). Si tratta invece di una sorta di sensibile trascendentale, un sensibile “puro” che “può essere soltanto sentito”. Insomma, non si presta all'elaborazione operata dall'intelletto, dalle categorie, per ottenere l'oggetto di conoscenza, il fenomeno.

⁴ Gilles DELEUZE, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000 [1990], p. 90.

⁵ Gilles DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997 [1968], p. 295.

Puro, ovvero: che vale per se stesso. E anche: che è pura intensità senza-oggetto. Questo sensibile non collabora, diciamo così, con le categorie, per produrre conoscenza, è invece per se stesso un punto di arrivo. E soprattutto non appartiene al soggetto. È impersonale. “Si” sente, il soggetto ci arriva (ci può arrivare) solo con una deliberata distorsione della propria sensibilità normale. La sua condizione è «lo sregolamento di tutti i sensi»⁶ (da Rimbaud). L’evento, scrive Deleuze in molti luoghi, è impersonale, è al *modo* infinito (e sembrerebbe appropriato parlare di un tempo *aoriston*, il tempo indefinito appunto).

Il bel libro di Roberto Diodato *Vermeer, Góngora, Spinoza*⁷ dedica un capitolo al commento di un quadro di Vermeer, “L’arte della pittura”. In quest’opera, osserva Diodato, c’è una «rappresentazione non temporale dell’evento», o la rappresentazione dell’azione astratta dalla durata, «una indeterminazione temporale o per così dire un aoristo».⁸ Il tempo dell’evento, osservava Deleuze, è il tempo in cui nulla accade. L’evento non è l’accadimento (*occursus*) ma il frammezzo che spezza l’ordine del tempo.

Forse si può dire: il *sentiendum* è l’aoristo della sensibilità ordinaria. Il sensibile di cui si parla, il *sentiendum*, è parallelo al *loquendum*, limite esterno del linguaggio, e all’impensabile *cogitandum* che può essere *solo pensato*. C’è sempre la presenza di un punto limite. “Solo pensato” indicherebbe un’assenza di immagine che lo *rap*-presenti. Così come “solo sentito” implica una lontananza dal potere del concetto, e implicitamente una vicinanza al piano dell’idea.

Il linguaggio ben regolato, il pensiero ben composto, la sensibilità ben equilibrata, devono *morire*, per far posto a questa condizione: elevazione di ogni facoltà sul proprio limite superiore, “trascendente” se stessa.

4.

Il carattere principale del “solo-sentito” è il suo livello di intensità che lo spinge al confine con l’insensibile. Si manifesta un «essere-del-sentire» che «non lascia tranquillo il pensiero», ripete Deleuze attraverso Platone.⁹ Il *sentiendum*, il limite trascendente del normale sentire, «turba l’anima».¹⁰ Turba l’anima, cioè sconvolge la concordia

⁶ Cfr. Arthur RIMBAUD, *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, Introduzione di Y. Bonnefoy, Mondadori, Milano 1975, p. 449 (“Lettera a Georges Izambard”, maggio 1871); cfr. anche DELEUZE, *Critica e clinica*, p. 50.

⁷ Roberto Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L’estetica come scienza intuitiva*, Bruno Mondadori, Milano 1997.

⁸ *Ivi*, pp. 22-23.

⁹ DELEUZE, *Differenza*, p. 181

¹⁰ *Ivi*, p. 183.

kantiana delle facoltà che rende possibile il bello. Il *sentendum*, come il sublime, non è bello. Non ci si arriva con l'equilibrio ma con lo squilibrio (*dérèglement*). E il *sentendum* non è un possesso del soggetto che sente. È per così dire un territorio neutro.

In un certo senso somiglia al reale lacaniano, è un osso di traverso rispetto al buon funzionamento delle facoltà. E come nel sublime kantiano, «si presenta un impresentabile»¹¹ (così Lyotard). Ci si può arrivare sregolando le facoltà, *sistematicamente*, ovvero liberando la loro discordia dal giogo dell'equilibrio governabile. Di qui l'apprezzamento di Deleuze per la terza *Critica*, dove vede un esercizio della discordia, un «esercizio trascendente della sensibilità».¹²

Il sensibile, uno stato parallelo al *cogitandum* e al *loquendum*, spossa la sensibilità nel suo uso normale. Si parla alla condizione di produrre disordine nel linguaggio (Joyce, Beckett, Carroll). Si pensa alla condizione di mettere in disordine il pensiero, introducendovi una specifica forma di impotenza o di afasia (Artaud). Si sente presentando, facendo venire in luce, la presenza di un sensibile non obbediente alla buona forma (Bacon, Giacometti).

5.

Se si guardano queste circostanze, possiamo dire che c'è in Deleuze una specifica estetica come teoria o filosofia dell'arte? Naturalmente no, se prendiamo come pietra di paragone l'*Estetica* hegeliana, con il suo status di canone della modernità. Ma c'è una traccia, un insieme coerente di indicazioni.

L'arte è una forma di pensiero “per affetti e percetti”. Si è affetti da un sensibile come essere ovvero dalla sua forma pura (trascendentale). E si pensa non solo per concetti ma anche incontrando il *sentendum*. Il concetto perde la sua sovranità. Si potrebbe dire, c'è arte quando una forma particolarmente intensa di sentire, al cospetto di una presenza sensibile, sconvolge la sensibilità ordinaria e dà a pensare. Se c'è un problema estetico, si tratta in senso lato di un problema pratico, politico: «il solo problema estetico è quello di inserire l'arte nella vita quotidiana».¹³ Deleuze ripete così un motto caratteristico dell'Avanguardia.

L'arte è ciò che resiste, andrebbe forse corretto in questo modo: nelle condizioni di una vita quotidiana in cui ogni cosa, anche l'oggetto artistico, assume la forma di merce e si riveste di un immaginario pseudo-artistico come nuova dimensione del plusvalore, *ci sarà arte* solo se nel corpo del sensibile emergerà, qua e là, una *resistenza*. Non ci

¹¹ È la posizione di Jean-François LYOTARD, *Anima minima. Sul bello e il sublime*, a cura di F. Sossi, Pratiche, Parma 1995 [1986-1993].

¹² Cfr. DELEUZE, *Critica e clinica*, in particolare le pp. 50-52.

¹³ DELEUZE, *Differenza*, p. 375.

sarà allora una filosofia dell'Arte ma una serie di esempi in grado di far emergere singolarità. Una sorta di sguardo clinico che rilevi l'esemplare.

Non è arte tutto ciò che fa parte di diritto del sistema-arte, ma ciò che mostra l'emergere di un *sentendum* attraverso lo sregolamento e il disaccordo. Una sorta di *punctum*. Dovremmo allora distinguere tra l'opera d'arte come oggetto legittimato dalla sua appartenenza al sistema-Arte, e l'opera come artefatto che mostra una resistenza all'interno di questo sistema. Una singolarità esemplare in grado di cambiare lo stato di cose del sistema, come l'apparizione di *Fountain* cambia lo stato stesso della percezione dell'oggetto d'arte dopo Duchamp.

6.

Forse la parola *paradigma* può essere appropriata: *para-deigma* è ciò che mostra accanto (*para-deiknymi*). C'è una certa somiglianza con l'esemplarità kantiana, rilevata da Agamben in uno dei suoi saggi sul metodo.¹⁴

Ciò che è *exemplarisch*, osserva Kant nel §18 della *Kritik der Urteilskraft*, è certo un esempio (*Beispiel*). Presenta una sorta di “necessità” – tutti devono... eppure “non è un'oggettiva necessità teoretica”. Anche il giudizio estetico richiede consenso, ma questo può essere visto come «*Beispiel* di una regola generale che non è possibile addurre (*angeben*)».¹⁵ Mentre l'esempio nel suo uso comune illustra ciò che il concetto ha prima stabilito, illustra la regola che lo precede, l'esemplarità del giudizio di gusto rinvia a una singolarità che vale di per sé e non dipende dal concetto:

il paradigma implica un movimento che va dalla singolarità alla singolarità e che, senza uscire da questa, trasforma ogni singolo caso in esemplare di una regola generale che non è mai possibile formulare a priori.¹⁶

(...) un oggetto singolare che, valendo per tutti gli altri della stessa classe, definisce l'intelligibilità dell'insieme di cui fa parte e che nello stesso tempo costituisce.¹⁷

L'esempio (*Beispiel*) esibisce nel sensibile la regola preesistente, ma ciò che è *exemplarisch* nel giudizio estetico (“questa cosa è bella”) non ha alle spalle alcuna regola che lo sostenga: la sua universalità si manifesta in forma di esigenza (ci si aspetta che ognuno...). Ci si aspetta che qui e ora, attraverso il caso visibile, si manifesti la regola. Si va nella direzione di un consenso. L'idea estetica è una rappresentazione

¹⁴ Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è un paradigma?*, in ID., *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 11 agg..

¹⁵ Immanuel KANT, *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Rizzoli, Milano 1995 [1790], p. 237.

¹⁶ AGAMBEN, *Che cos'è un paradigma?*, p. 24.

¹⁷ *Ivi*, p. 19.

dell'immaginazione, che non si può chiudere in un concetto. Il caso *esibisce* la regola *die man nicht angeben kann*.¹⁸

Il caso, nel giudizio estetico, esibisce l'idea. È una *Vorstellung* senza regola esponibile, mentre il *Beispiel* nel suo uso normale «rende intuibile» (*anschaulich*) il concetto.¹⁹ (*ivi*).

7.

C'è davvero una biforcazione tra piano estetico e piano logico, espressa da un parallelismo tra i due tipi di giudizio, riflettente e determinante. Ma all'interno dello stesso piano estetico (il percettivo, ciò che si presenta, l'intuibile) c'è una nuova biforcazione o meglio un passaggio al limite, un punto estremo di presenza che va oltre la dimensione, diremmo pacifica, del bello. Il bello presuppone la concordia o l'armonia tra le facoltà che giocano liberamente tra loro e producono piacere. Ma al limite, alla capacità di apprezzamento (il gusto) si sostituisce appunto *un pathos al di là di ogni logica*. Il sublime è la presenza sensibile e disturbante di un sovra-sensibile. Si presenta, in occasione di eventi, un in-presentabile.

Il piano del sublime si incontra, *ci si imbatte in esso* in occasione di -. Che cosa si incontra? *Si sente l'idea* attraverso il disaccordo, si incontra la soglia del sovrasensibile. Il sublime è pur sempre ancora un sentire, Kant lo definisce ancora come un sentimento, un *Gefühl*. Ma è un sentimento *spirituale*. In questo sentire spirituale affiorerebbe, secondo il lessico deleuziano, il *sentendum*.

L'apprezzamento del bello riguarda la sensibilità, la facoltà ricettiva. La stessa facoltà viene meno nel sublime, «disastro dell'immaginazione».²⁰ Affiora il *sentendum* come l'in-sensibile che può essere solo sentito.

8.

C'è una ulteriore biforcazione: quella tra la ricezione (gusto) e la produzione. Questa capacità produttiva, come sappiamo, Kant la chiama genio.

Nel genio «la natura detta le sue regole all'arte».²¹ Nel gusto si intuisce la regola nei casi, ma il genio inventa la regola. Il genio è la facoltà delle idee estetiche, scrive Kant. Che significa?

¹⁸ KANT, *Critica*, §18, p. 236.

¹⁹ *Ivi*, §57 Nota 1, pp. 518-19 e 520-21.

²⁰ L'espressione è di LYOTARD, in particolare in *Anima minima*.

²¹ «*die Natur der Kunst die Regel gibt*»: KANT, *Critica della capacità di giudizio*, §46, p. 426.

Il gusto è ricettivo, il genio è produttivo. Il gusto coglie l'idea (del bello) nell'esemplare. Il genio produce questo apparire producendo i casi, senza regole precedenti.

È famosa l'osservazione kantiana: nel genio, la natura (*Natur*) detta le regole all'arte (*Kunst*). Ma di quale natura si tratta? Certo non della natura fisica, che nell'impianto kantiano deve essere considerata conforme alle regole dell'intelletto. In questo caso invece si tratta della natura *del soggetto*, chiarisce Kant. Il nome che i Greci le darebbero è *ethos*: la natura profonda, il carattere o il demone che ogni soggetto porta con sé e da cui è posseduto. *Ethos anthropo daimon*.

L'arte – le sue opere, il risultato del suo fare – sono il prodotto della natura profonda e singolare del soggetto. Giustamente Deleuze parla di una sorta di pre-romanticismo presente nella terza *Critica*.

Ma c'è un'altra sfumatura: se il *sentendum* è il punto limite del sentire al di là di ogni logica, nel produrre, che inventa la regola, il soggetto è portato a manifestare il suo *ethos*, al di là di un sapere. Come nell'esempio del *Witz* di cui parlerà Freud,²² qualcosa affiora *nel soggetto*. Nella produzione il soggetto incontra in se stesso l'idea anche se non sa come fa a produrre ciò che fa (*l'idea è necessariamente inconscia*). Le parole (del *Witz*) si compongono da sé in una nuova e inedita configurazione, *si impongono al soggetto*. E anche questo è avere un'idea, direbbe Deleuze.

9.

Si può provare a pensare non l'Arte, ma *le opere*, come casi di esemplarità. All'interno di un sistema dove il carattere estetico è fonte diretta di plus-valore economico, si danno, o *si presentano*, "opere" che sono esempi. Casi esemplari che mostrano (*deiknymi*) in opera una pratica di resistenza. Nel sentire puro l'estetico sfugge alla tutela dell'economico e all'equilibrio del piacere.

Il romanzo contemporaneo e la poesia resistono al potere di uniformazione del linguaggio come senso comune e buon senso. Sono scritte in una lingua straniera come il tedesco di Kafka o il francese di Beckett o l'inglese-americano del serbo Simic. L'arte visiva o plastica resiste al potere universale della forma ben fatta, fonte di piacere e comprensibilità, come le figure di Bacon o di Giacometti. L'arte (le singolarità paradigmatiche chiamate "opere") si inserisce così nella vita quotidiana, però come osso di traverso, senza canone di riferimento. Possiamo solo sperare che ciò che ci si presenta sia riconosciuto dal sistema-Arte, eppure il giudizio di gusto in questa configurazione resta al di fuori del pacifico riconoscimento comune. Piuttosto l'opera

²² Sigmund FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in ID., *Opere*, a cura di C. Musatti, Vol. 4, Bollati Boringhieri, Torino 1972 [1905], p. 3.

si presenta, quando si presenta, come un “ecco”, un “questo”. L’opera quando è tale distorce il sistema presentandosi al suo interno.

10.

Diodato notava che in certi casi, come nel dipinto di Vermeer, il tempo si vede, nella sua forma aoristica. Ma questa visibilità affiora anche nell’atto di parola. La stessa parola ha un *aspetto*, che quasi nessuna delle lingue derivate dall’indoeuropeo è in grado di registrare nella scrittura.

Incontro un amico. Parliamo, poi ci salutiamo. Mi dice: “ti chiamo”. Mi domando che tempo userebbe un Greco dell’epoca classica in questo caso. Credo che userebbe una marca temporale di cui noi abbiamo perduto la percezione: l’aoristo appunto. Infatti siamo portati a tradurre spesso l’aoristo con un presente (o in altre circostanze con un passato remoto). Questione di sfumature. Non a caso il grande linguista Antoine Meillet parla di una sensibilità «difficile da formulare (...) la sfumatura che distingue il presente dall’aoristo è lievissima».²³

Ti chiamo. Quando? Un Greco, credo, scriverebbe *ekalesa*, manifesto l’idea di chiamarti, non importa quando.²⁴ Il parlante greco esibiva una sensibilità all’aspetto che noi (a parte i Greci moderni) abbiamo perduto. C’è una sensibilità estetica anche nella lingua, che potremmo definire come la capacità di cogliere il modo di enunciazione, il come, nell’enunciato.

11.

Un’importante riflessione è quella di Silvia Vizzardelli a proposito del sentire *filosofico*. C’è un sentire che appare sulla scena del pensiero. Una delle sue caratteristiche è la coscienza indefinita del perturbante, di una sorta di instabilità o meta-stabilità, in attesa «che una nuova formulazione stabilizzi momentaneamente il sistema».²⁵ Vizzardelli coglie la somiglianza di questo stato con il chiaro-confuso che risale a Leibniz attraverso Deleuze. Il pensiero si vede o si sente, ha una sua «fisionomia» che per essere colta «ha bisogno di fiuto più che di concetti (...). La si coglie come riconosciamo un volto, un colore, un suono».²⁶

²³ Antoine MEILLET, *Lineamenti di storia della lingua greca*, Introduzione di D. Lanza, Einaudi, Torino 2003 [1963], pp. 56.

²⁴ Andrea MARCOLONGO, *La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco*, Laterza, Bari-Roma 2016, p. 12.

²⁵ Silvia VIZZARDELLI, *Guardate là. Le atmosfere tra i banchi*, in *Scuola. Filosofia di un mondo*, a cura di A. Pantano e G. Solla, Cronopio, Napoli 2023, pp. 120-121.

²⁶ *Ibid.*

La conclusione dell'Autrice è che un pensiero *lo si incontra* – il pensiero è oggetto di un incontro. L'incontro può assumere anche presenza momentanea, come un'immagine: l'immagine (del pensiero, anche) balena e subito si dissolve, osservava Deleuze. Ora sì, ora no. «È come dire: guardate là, c'è qualcosa in quelle parole che chiamiamo filosofia». ²⁷ Allo stesso modo si può dire: guardate, c'è qualcosa che si presenta, un *questo*, che chiamiamo arte.

Il gusto non è nemmeno più propriamente un giudizio: dalla pacifica capacità di riconoscere il bello, alla disturbante capacità di cogliere l'idea del resistere, della resistenza, nella singolarità del questo. Anche se non è l'unica cosa che resiste, precisa Deleuze.

12.

Forse un caso estremo di questo dare a pensare *problematico* nel linguaggio sono gli *haiku* su cui riflette Barthes, un puro evento di linguaggio che appare come un "questo" o addirittura un "tale": «è questo, è così – dice lo *haiku* – è tale: (...) con un tocco così istantaneo e così breve (...) che perfino la copula ci pare di troppo». ²⁸

C'è un momento in cui il linguaggio vien meno (...) ed è proprio questa cesura (...) che costituisce ad un tempo la verità dello zen e la forma, breve e vuota, dello haiku: (...) un'immensa pratica votata a sospendere il linguaggio, a rompere questa sorta di radiofonia interiore che risuona continuamente in noi. ²⁹

C'è un'importante somiglianza con la nozione kantiana di idea estetica. L'idea estetica sarebbe una rappresentazione dell'immaginazione che non può essere risolta da alcun concetto. Quindi, non solo nell'estetico il piano sensibile "ricopre" il virtuale dell'idea (Deleuze) ma anche, all'opposto, ne mostrerebbe la presenza esemplare in ogni singolo caso. L'idea (estetica) «dà molto a pensare» ³⁰ (Kant) senza che il problema che essa fa apparire possa essere concluso in una regola.

L'idea, che si mostra nell'esemplare, *appare*. Quale è l'idea qui, in questo esemplare? Guarda, osserva. Se l'arte è ciò che resiste, ne potrai trovare le tracce nell'esemplare qui davanti.

²⁷ *Ivi*, p. 122.

²⁸ Roland BARTHES, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984 [1970], p. 98.

²⁹ *Ivi*, pp. 86-87.

³⁰ KANT, *Critica della capacità di giudizio*, p. 443: «senza però che qualche pensiero determinato, cioè qualche concetto, possa esserle adeguato», aggiunge Kant.

13.

L'idea virtuale si attualizza nel sensibile, ma il loro rapporto non somiglia a quello che si legge in certi testi platonici.³¹ Piuttosto l'idea si manifesta nella risonanza dei sensibili *che non si assomigliano* tra loro.

È una diversa nozione di *paradigma*. Ricorrono espressioni caratteristiche: il balenare dell'aspetto, il lampeggiare (l'*eklampein* platonico), la scia di fuochi, come scrive lo stesso Deleuze. Simic scrive "parentela", ma già Baudelaire ne aveva acuta consapevolezza: la natura è una foresta di simboli che «ci osservano con sguardo familiare».³² Parole, espressioni, oggetti si fanno eco reciprocamente e mostrano un certo stile comune, un ethos. L'idea richiede una capacità percettiva, una sensibilità all'aspetto.

Come si attualizza l'idea di *resistenza*? In quello specifico campo che si chiama arte, si manifesta attraverso la risonanza dei casi, senza somiglianza tra loro e senza riferimento al modello che "non si può addurre". Bacon non somiglia a Kafka, Beckett non somiglia a Giacometti, ma entrambi sono manifestazioni *exemplarisch* dell'idea.

Alla luce di queste considerazioni, forse la stessa domanda "Che cosa" (che cosa è l'arte?) è impropria e andrebbe sostituita da un "Quando? Come?". Non sono in grado di *definire* l'idea di arte che Charles Simic scorge nelle opere di Joseph Cornell, ma lui *la mostra* in una pluralità, in una serie aperta di presentazioni, di "ecco".

Riferimenti bibliografici

Giorgio AGAMBEN, *Che cos'è un paradigma?*, in ID., *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pp. 11 sgg.

Roland BARTHES, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino 1984 [1970].

Charles BAUDELAIRE, *I fiori del male*, a cura di L. de Nardis, saggio introduttivo di E. Auerbach, Feltrinelli, Milano 1966.

Gilles DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997 [1968].

³¹ Si veda ad esempio *Fedone*, 74 c 4-5: la molteplicità delle cose eguali, *ta isa*, è inferiore al loro modello o *paradeigma*, l'uguale in sé, *auto to ison* (PLATONE, *Fedone*, a cura di E. Savino, Mondadori, Milano 1991, pp. 268 sg.)

³² «*qui l'observent avec des regards familiers*»: Charles BAUDELAIRE, *Correspondances*, in ID., *I fiori del male*, a cura di L. de Nardis, saggio introduttivo di E. Auerbach, Feltrinelli, Milano 1966, p. 16)

- Gilles DELEUZE, *Logica del senso. Con una nota dell'autore all'edizione italiana*, Feltrinelli, Milano 1979 [1969].
- Gilles DELEUZE, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2000 [1990].
- Gilles DELEUZE, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996 [1993].
- Roberto DIODATO, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L'estetica come scienza intuitiva*, Bruno Mondadori, Milano 1997.
- Sigmund FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in ID., *Opere*, a cura di C. Musatti, Vol. 4, Bollati Boringhieri, Torino 1972 [1905].
- Immanuel KANT, *Critica della capacità di giudizio*, a cura di L. Amoroso, Rizzoli, Milano 1995 [1790].
- Jean-François LYOTARD, *Anima minima. Sul bello e il sublime*, a cura di F. Sossi, Pratiche, Parma 1995 [1986-1993].
- Andrea MARCOLONGO, *La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco*, Laterza, Bari-Roma 2016.
- Antoine MEILLET, *Lineamenti di storia della lingua greca*, Introduzione di D. Lanza, Einaudi, Torino 2003 [1963].
- PLATONE, *Fedone*, a cura di E. Savino, Mondadori, Milano 1991.
- Arthur RIMBAUD, *Opere*, a cura di D. Grange Fiori, Introduzione di Y. Bonnefoy, Mondadori, Milano 1975.
- Charles SIMIC, *Il cacciatore di immagini. L'arte di Joseph Cornell*, Adelphi, Milano 2005 [1992].
- Silvia VIZZARDELLI, *Guardate là. Le atmosfere tra i banchi*, in *Scuola. Filosofia di un mondo*, a cura di A. Pantano e G. Solla, Cronopio, Napoli 2023, pp. 96 sgg.