

PAOLO FURIA

UNITÀ E PLURALITÀ DEI MEZZI ARTISTICI:

Da Martin Heidegger a Daniel Albright.

Se si debba parlare di *una* arte, magari con la A maiuscola, unica e fondamentale, rispetto alla quale tutte le diverse pratiche artistiche non sono altro che derivazioni inessenziali, *oppure* di arti, nella loro diversità ed articolazione non sintetizzabili, è un tema tipico della riflessione filosofica sull'esperienza artistica.

Naturalmente, la discussione ha un rilievo intrinseco alla dimensione artistica in sé. Nella storia dell'arte moderna sono stati elaborati diversi principi di distinzione tra le arti: funzioni e scopi sociali e di fruizione differenti, rapporto privilegiato di un'arte con un *medium* specifico (come è noto, Charles Batteux ha aperto la strada a questa posizione, sostenendo che “così la pittura imita la bella natura con i colori, la scultura con i rilievi, la danza per mezzo dei movimenti e degli atteggiamenti del corpo. La musica la imita mediante i suoni inarticolati e la poesia, infine, per mezzo della parola misurata”.¹) corrispondenza di ciascuna arte con un senso o un altro. In questo quadro dobbiamo inserire anche la tripartizione kantiana tra le arti, che si differenziano per analogia con le differenti forme d'espressione e di comunicazione degli uomini: arte della parola, arte figurativa e arte del gioco delle sensazioni². Non mancano tuttavia, tanto a livello della riflessione quanto a quello della pratica artistica, tendenze allo sconfinamento di un'arte nell'altra, allo scambio dei media artistici, alla sinestesia. Si tratta di tendenze che, a partire dal primo romanticismo per arrivare fino all'arte multimediale della contemporaneità, passando per le esperienze dell'avanguardia primonovecentesca, vengono rivendicate per il loro potenziale sovversivo nei confronti di tradizioni del produrre artistico ormai considerate troppo vincolanti per la libera espressione.

¹ C. Batteux 1983, pp. 54-55.

² I. Kant 1993, pp.293-294.

Un artista come Klimt dipinge *The Beethoven Frieze* cercando di immaginare la *Nona Sinfonia* di Beethoven in termini visuali. Il nesso tra dipinto e musica è ovviamente in capo al visitatore dello spazio espositivo in cui il quadro è inserito. Questo è uno dei moltissimi esempi di comunicazione tra le arti che vengono studiati da Daniel Albright in *Panaesthetics*. L'autore vuole mostrare come un'opera d'arte possa trovare il proprio senso nel rinvio ad un'altra, in un gioco che l'artista comincia, ma che resta tra le mani dei fruitori. Un esempio come quello relativo all'opera di Klimt, apparentemente molto semplice, suscita invece domande profonde, che riguardano i ruoli dell'artista e del destinatario dell'opera, ma soprattutto l'opera stessa e la dinamica intrinseca che in essa si fa. La domanda sulla distinzione e la comunicazione delle arti rinvia dunque ad un'altra che concerne l'essenza stessa dell'arte: questione che rimane di grande attualità due secoli dopo la dichiarazione della sua morte, di hegeliana memoria, e dopo lunghe peregrinazioni per i sentieri della riproduzione tecnica, della contaminazione con i mondi del consumo e della produzione globale, sempre a cavallo tra dispersione e rilancio del suo senso e delle sue possibilità.

Le quattro tesi di Albright

Albright affronta il tema della distinzione e dell'unità tra le arti con un approccio induttivo e comparatistico. Il proposito dell'autore è chiaro ed esplicito sin dalle prime pagine dell'*Introduzione*: "The purpose of this book is to provide an introduction to the study of comparative arts"³. Se infatti il terreno delle letterature comparate è assai riconosciuto ed esplorato, quello dell'arte comparata come campo specifico di studi, sostiene Albright, non è stato ancora sufficientemente approfondito. Questo è vero, per l'autore, nonostante alcuni processi in corso nel mondo dell'arte e nei rapporti tra arte e mondo (primo tra tutti, la tecnicizzazione dell'esperienza e della fruizione artistica, che modifica radicalmente il funzionamento dei sensi e la percezione di spazio, tempo e qualità estetiche della realtà) vadano nella direzione di una sempre maggiore comunicazione tra le arti. Quello dell'arte comparata rimane il campo entro il quale Albright si mantiene con solidità, dedicando lunghi capitoli alla letteratura, alla pittura, alla musica e alle loro numerose relazioni attestate nella storia dell'arte. Dal momento che il proposito dell'autore è l'introduzione alla disciplina delle arti comparate, si riscontra nel suo libro uno sforzo definitorio interessante, con il quale vengono proposti strumenti di lavoro⁴ con cui è possibile cogliere alcune dinamiche empiriche di relazione tra le arti: consonanze, dissonanze, integrazione completa tra i media artistici (*concinnity*⁵), controcanto, rinvii tra le opere nelle intenzioni dell'autore o nella

³ *Ivi*, p. 2.

⁴ Cfr. Part Two, cap. 4, *New Definitions*, pp. 209-219.

⁵ *Ivi*, p. 210.

percezione soggettiva del fruitore (*pseudomorph* e *eidolon*). Nel libro si avanzano alcuni elementi di razionalità e ordine nell'immenso territorio delle arti comparate attraverso l'introduzione di categorie che hanno la finalità di classificare e sistematizzare i tratti salienti in cui si realizzano la comunicazione e lo sconfinamento di un'arte sull'altra.

Si è già fatto cenno alle implicazioni potenti della questione sull'unità, diversità e relazione tra le arti. Si tratta di questioni filosofiche di fondo che sono state pensate nel corso della storia più volte sin dall'antichità: lo statuto delle arti tra imitazione del vero e creazione del nuovo, il ruolo dell'artista, la dialettica, la differenziazione e la relazione tra i sensi, l'unicità dell'opera e l'avventura delle sue interpretazioni, il rapporto tra immagine, linguaggio e corpo. Albright tocca ciascuno di questi problemi seguendo il percorso induttivo del suo libro, facendo riferimento ad alcune tesi filosofiche fondamentali che vengono abbozzate a titolo di manifesto nella *Introduction* e rivelando le fonti di ispirazione teorica più significative.

Le tesi che Albright prepone alla trattazione delle singole arti e ai loro rapporti sono quattro. La prima è che ogni cosa è opera d'arte nella misura in cui essa può essere vista in quanto prodotta da un gesto, da un atto di volontà. Albright infatti sostiene che: "Anything is an artwork to the extent that it looks made. The Matterhorn is as much an artwork as the Monna Lisa, insofar as we understand it as something intended, an act of will"⁶. Si tratta di un assunto forte, che chiama in causa il ruolo dell'autore (o creatore) dell'opera, ma soprattutto dello sguardo di chi la contempla. Per quello che riguarda l'autore, la questione è chiara: un'opera è il prodotto del suo artificio. Ma in questa prospettiva, anche la volontà di Dio, alla stessa stregua dell'azione delle forze impersonali della natura, può contare come istanza artistica. Il punto è che, secondo Albright, "we are all animists to some degree, and when we perceive materialisation of forces (...), we feel the presence of an agent making a design"⁷: ecco perché, senza imbarazzi, possiamo, con Nietzsche, vedere il mondo nella sua totalità produttiva come un fenomeno estetico. La tesi dunque allude ad una sorta di sguardo estetico universale che guiderebbe tutti gli uomini per natura, e che non punta a confinare l'arte entro una dimensione specifica della produzione umana, né a differenziarla da altre forme di azione o di realtà. In questo quadro è rilevante osservare che un oggetto che non venga più colto nella sua artisticità da uno sguardo estetico, smette di essere a sua volta oggetto estetico. Viene dunque affidato allo sguardo dell'uomo il compito supremo di far emergere il potenziale estetico significativo di ogni oggetto del mondo. Due sembrano essere le questioni che si aprono a partire da questa tesi. Ad una abbiamo già fatto riferimento: come fondare, in questo frangente, lo specifico della produzione e della fruizione artistica rispetto ad altri tipi di esperienze e di dimensioni della vita e delle cose? La tesi proposta qui da Albright sembra strizzare l'occhio ad una riduzione

⁶ *Ivi*, p. 4.

⁷ *Ibidem*.

psicologica e soggettivistica dell'arte, la quale non ha significato come campo in sé: in altre parole, ogni tentativo di un'ontologia dell'opera d'arte sembra ridimensionato. Una tale fenomenologia dello sguardo artistico è in grado di cogliere effettivamente l'opera d'arte nella sua realtà e nella sua alterità rispetto al gioco di sguardi ed alle dinamiche psicologiche che potremmo coglierli alla base?

La seconda tesi afferma che l'opera d'arte agisce come una bambolina woo-doo⁸. Con questa immagine, Albright vuole trasmettere l'idea di un'opera che esercita un'influenza sulle nostre menti ed i nostri corpi, "whether we wish it to or not"⁹. Essa suscita in noi emozioni e pensieri che non controlliamo, ma lo può fare perché la sua stessa produzione è determinata dalla presenza di pensieri ed emozioni nell'autore, rispetto ai quali l'opera sarebbe una sorta di deposito enigmatico. L'opera, pur essendo fatto umano, non si lascia risolvere in una semplice dinamica di controllo e non può dunque essere governata e gestita, quanto alla sua produzione ed alla sua fruizione, in modo lineare e razionale. In questo senso, "the artwork is nothing but a reified dream"¹⁰. In questo contesto, Albright sembra riferirsi con maggior specificità all'arte prodotta effettivamente dall'uomo, piuttosto che all'arte come oggetto di uno sguardo estetico che può abbracciare, potenzialmente, la totalità del mondo e delle sue parti. In ogni caso, rispetto alla prima tesi, si deve insistere per un verso sulla relazione stretta che lega i soggetti e le opere e per l'altro sulla complessità irriducibile di tale interazione. L'opera d'arte, qui, pare recuperare parte della sua autonomia nei riguardi dello sguardo che la produce e ne fruisce.

La terza tesi afferma che le opere d'arte non parlano solo di se stesse e della loro origine storicamente collocata. Al contrario, ogni opera d'arte rinvia al gesto artistico originario: il gesto tramite il quale qualche cosa, che prima non c'era, adesso c'è. Dunque, "insofar as every artwork gestures at the uninflected surface (...) on which it takes shape, literature and painting and music have something strongly in common: a positive sense of the absence that prevailed before its presence"¹¹. Nel gesto artistico si fa il mondo, nel venire ad essere dell'opera si fa qualche cosa che resterà affidata alla storia. In questa tesi, Albright introduce anche il tema, profondamente filosofico, del rapporto tra significatività dell'opera d'arte e temporalità. Come l'opera viene ad essere, così essa presuppone la propria distruzione e rinvia, così, alla destino catastrofico del cosmo. L'opera ingaggia nella storia e con la storia un vero e proprio conflitto, che a sua volta fa storia. Così, Albright si chiede: "Would the Aphrodite of Milos move us as much if she still had her arms? The sculptor's plastic force at once consents to and resists the entropy that will reduce the sculpture to something shapeless"¹². In questa

⁸ *Ivi*, p.5.

⁹ *Ivi*, p. 6.

¹⁰ *Ivi*, p. 7.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 8.

tesi si devono cogliere due nodi interessanti. Il primo riguarda la relazione originaria tra le diverse arti quanto alla loro origine comune in un gesto con il quale il mondo viene a essere per l'uomo. L'orizzonte heideggeriano della filosofia di fondo di Albright viene tratteggiato con questo riferimento al fondamento ed all'origine dell'opera d'arte, la discussione sui quali, in Heidegger, non lascia spazio ad una riflessione di carattere comparatistico tra le diverse pratiche artistiche. Il secondo nodo sollevato da questa tesi è quello relativo alla dialettica tra opera e tempo. L'idea è che l'opera sia una forma gettata nella storia. In quanto forma, tende a resistere all'entropia della storia, non solo provando a mantenersi per quella che è, ma modificando i segni del tempo a proprio vantaggio. In questo senso, la mancanza delle braccia rende la Venere di Milo nuda e fragile ai nostri occhi, ma allo stesso tempo degna del massimo riguardo per via della sua silenziosa resistenza e, soprattutto, del più alto interesse grazie alla sua capacità di aprire al presente e al futuro mondi non solo distanti, ma anche irrimediabilmente perduti. La conciliazione tra riflessione empirica sulle pratiche artistiche e la loro comunicazione da una parte, e il pensiero dell'arte come gesto originario, luogo del venire ad essere della verità dall'altro, non è per nulla scontata: sin d'ora, però, occorre rilevare che precisamente questa conciliazione è la posta in gioco filosofica di Albright.

La quarta tesi, infine, articola il rapporto tra arte e linguaggio in maniera ingegnosa. Da un lato, infatti, viene affermato che l'arte appartiene alla dimensione del linguaggio e che ogni medium artistico è una forma linguistica. Questa appartenenza dell'arte al linguaggio rende possibile la traduzione e la comunicazione delle arti. Nel dominio del linguaggio, sostiene Albright, "everything is relatable to everything else"¹³. Richiamando alla relazione di fondo che sussiste tra arte e linguaggio, ed in questo seguendo coerentemente l'impianto emerso dalle tesi precedenti, Albright si allontana dall'idea di un'arte assoluta e di una coscienza estetica separata dall'esperienza del mondo. Questo riferimento alla relazione tra arte e linguaggio è inoltre funzionale alla dinamica della reversibilità tra le arti. Poiché il linguaggio è il luogo dei significati e delle loro reversibilità, affidate alla storia, il suo rapporto fondante con l'arte giustifica a priori la possibilità delle comunicazioni tra le arti, senza dover recuperare questa giustificazione all'interno del campo artistico stesso. Non è dunque necessario farlo attraverso la postulazione di una gerarchia delle arti e di un'arte superiore sotto la quale tutte le altre sarebbero sussunte e in virtù della quale potrebbero, così, entrare in comunicazione. Ma questa è solo una parte della tesi di Albright. L'altra parte è costituita dall'idea, in tensione con quanto appena espresso, che "every artwork, even a poem also exists in a different space, where it has no meaning"¹⁴. Albright non intende certo dire che, presa nella sua esistenza spaziale, un'opera d'arte non abbia significato. Il punto, semmai, è che il luogo del significato è il linguaggio, dove il tempo si fa storia:

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

ma l'opera non si riduce ad essere gioco linguistico a priori inesauribile, dunque non è solo deposito e custode di significati storici comunicabili, discutibili, trasferibili e deperibili. In quanto forma estetica, l'opera sta in uno spazio in cui "the concept of meaning has no meaning"¹⁵. Precisamente questa è la dimensione dell'ineffabile dell'arte. Se dunque da un lato la critica d'arte e l'ermeneutica delle opere, in quanto giocate sul piano linguistico, appartengono a pieno titolo alla dimensione artistica, il proprio dell'opera in quanto tale sembra giacere in un residuo ineffabile che, semplicemente, si impone. Proprio la presenza di questo residuo di ineffabilità in ciascuna opera ne tutela l'unicità e l'irriducibilità; per sua via, si è resa storicamente possibile la concezione dell'arte assoluta, poiché "this wonder, this convulsive beauty (as the surrealists called it), has tempted artists to find out whether an artwork could aspire to be all wonder, all residuum"¹⁶. Lo sforzo filosofico forse più significativo di *Panaesthetics* è precisamente quello di conciliare da una parte l'appartenenza dell'opera d'arte alla dimensione linguistica, dove per linguaggio si intende il discorso nel quale si determinano intersoggettivamente e storicamente i significati del vivere insieme, e dall'altra l'irriducibilità dell'opera in termini di residuo ineffabile, che Albright chiama proprio *wonder*.

Siamo dunque di fronte ad una meta-teoria artistica ed estetica che tiene insieme importanti tensioni. Occorrerebbe valutare se le risposte di Albright siano sufficienti a conciliarle per davvero, oppure se non vi siano, in questa meta-teoria, contraddizioni difficilmente sormontabili. Ma operare questa valutazione sarebbe forse superficiale, se non venisse svolta innanzitutto una chiarificazione dei presupposti filosofici che ispirano l'impianto di *Panaesthetics*. Questi presupposti sono, per ammissione dell'autore stesso, la già citata *Origine dell'opera d'arte* di M. Heidegger, e, ancorché meno ricorrente nel corso del testo, *Le Muse* di J.L. Nancy. Si tratta di presupposti filosofici che presentano alcuni punti di contatto, ma forse maggiori sono quelli di lontananza, come non mancheremo di osservare. Ci sembra che tuttavia entrambi agiscano con grande forza nell'elaborazione delle tesi di fondo che animano il discorso di Albright. Forse, alcune contraddizioni che vi si possono ritrovare sono da ricondurre precisamente all'articolazione del rapporto tra il testo di Heidegger, ben presente a Nancy, e quello di Nancy stesso: un rapporto che per alcuni versi sembra in effetti non sintetizzabile in un'unica proposta teoretica compiuta. Sulle contraddizioni di questi testi, in ogni caso, Albright sembra fare leva al fine di ritagliare uno spazio proprio ed originale di pensiero e, così, legittimare il campo di ricerca delle arti comparate, senza con ciò perdere quello sguardo di fondo col quale abbracciare l'intera dimensione estetica come dimensione della totalità altrimenti perduta.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

Panaesthetics e Heidegger: un debito tradito?

Presentando la quarta tesi della sua *Introduzione*, Albright afferma, in nota, che “in formulating these theses I am deeply indebted to Martin Heidegger’s great essay on the origin of the artwork, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-36)”¹⁷. Il tema fondamentale su cui Albright individua il proprio debito nei riguardi di Heidegger è appunto quello della relazione originaria dell’arte con il linguaggio. Una relazione che, nel riconoscimento di un residuo di ineffabilità nell’opera d’arte, non risolve interamente l’opera nella dimensione linguistica, poiché, sostiene Albright, “every artistic medium is a language, but I can say this only because language understands everything as a language”¹⁸. Come si è precedentemente osservato, la relazione col linguaggio, pur non esaurendo il proprio dell’opera d’arte, ne specifica comunque alcuni tratti fondamentali: la possibilità dell’opera di essere traspota e “continuata” in media differenti, la possibilità di un’ermeneutica e di una critica d’arte, la possibilità stessa dell’opera di agire come elemento culturale.

Sin qui, siamo alla presenza di un’originale riedizione della critica alla coscienza estetica formulata da Gadamer in *Verità e metodo*. Com’è noto, Gadamer contesta la separatezza del dominio estetico così come è stato concepito nella modernità e in particolare a partire dalla Critica del Giudizio kantiana (1790) e dalla sua ricezione. Al contrario, l’arte è questione di gusto e di cultura ed appartiene dunque a pieno titolo all’esperienza intersoggettiva degli uomini in dialogo nella storia: un’esperienza intrinsecamente ed originariamente linguistica. È appena il caso di notare che la tendenza ad un’interpretazione non autotelica ed autoreferenziale dell’arte caratterizza non solo l’ermeneutica filosofica, ma gran parte della tendenza artistica contemporanea e delle letture poetiche e filosofiche che la accompagnano. Vercellone, infatti, osserva che:

lo scambio tra l’arte e la realtà, la confusione tra l’una e l’altra è divenuto in fondo il panorama consueto dell’arte contemporanea che, sempre più, assume i lineamenti di un grande evento sociologico che ritrascrive la realtà e interagisce con essa.

Il superamento del divario estetico tra arte e vita appartiene anche alla sensibilità di Albright, come dimostra l’articolazione delle quattro tesi: viene chiamata in causa l’universalità dello sguardo estetico, l’appartenenza dell’opera d’arte alla dimensione linguistica e temporale. Sotto questo profilo, però, la posizione di Heidegger va considerata attentamente. Se infatti da un lato la tematizzazione ontologica che riguarda l’origine dell’opera d’arte va nella direzione del superamento della coscienza estetica come dimensione dell’arte isolata ed autoreferenziale ipostatizzata dal

¹⁷ Albright 2012, p. 8, nota 5, pg. 287.

¹⁸ *Ivi*, p. 8.

romanticismo e dalla modernità in generale, dall'altro la riflessione sull'origine dell'opera d'arte non apre, di per sé, a nessuna forma di recupero empirico della produzione artistica contemporanea, sebbene una delle cifre di quest'ultima sia proprio l'affermazione di un legame con la vita, la società e la quotidianità. Nel superamento della coscienza estetica proposto da Heidegger, in effetti, il recupero del rapporto con la dimensione mondana, linguistica e sociale della dimensione estetica non è esauriente; anzi, se considerato esauriente, è persino fuorviante. In linea generale, va rilevato che il superamento heideggeriano della coscienza estetica, e del soggettivismo (implicito o esplicito) che lo accompagna, si colloca entro la più generale e fondamentale operazione di recupero della tematica ontologica che caratterizza lo Heidegger dei Sentieri interrotti. Il punto di caduta della polemica contro il soggettivismo, il trascendentalismo, il positivismo, l'empirismo e lo psicologismo è sempre l'essere; la filosofia dell'arte di Heidegger non fa eccezione a questo proposito generale che ne anima il pensiero. Non si tratta dunque di un recupero della dimensione mondana nel modo in cui viene tematizzata dalle numerose poetiche novecentesche, a partire dai manifesti dell'avanguardia. Non a caso, Heidegger "si distoglie dall'arte contemporanea perché non vi coglie tendenze esistenziali e ontologiche sia pure superficiali (...). Heidegger, filosofo, considera con distacco le trasformazioni dell'arte, situandosi nella prospettiva della sua concezione che non tiene conto dei fatti concreti"¹⁹. L'arte contemporanea, come celebrazione del banale, del quotidiano e come esercizio della tecnica come dimensione del dominio sulla realtà, è null'altro che l'espressione compiuta dell'epoca dell'immagine del mondo. La distinzione di soggetto e oggetto, che caratterizza, secondo Heidegger, l'epoca contemporanea, rappresenta una singolare condizione di oblio dell'essere: l'uomo pensa di vivere non *nel* mondo, ma *di fronte* ad esso. In questa condizione viene smarrita anche la vera natura dell'arte. La verità, nell'epoca dell'immagine del mondo, è velata: è *solo* immagine. Ed è per questo che è necessaria una riflessione più profonda intorno all'origine dell'arte, che è, insieme, anche riflessione sull'origine e l'essenza della verità.

D'altronde, la riflessione heideggeriana riguarda l'arte nella sua essenza, già sempre presente ed insieme frantesa o nascosta, in ogni epoca per ragioni diverse – perché la verità stessa in ogni epoca si apre e si nega in forme e modi diversi che solo una riflessione destabilizzante e radicale, quale quella ontologica proposta da Heidegger, è in grado di cogliere. Non sono dunque le interrogazioni storicamente collocate che riguardano la qualità artistica di questo o quella specifica opera, o la relazione tra arte e tecnica in una determinata epoca storica, a far problema per Heidegger. La natura dell'opera d'arte, la sua origine e la sua possibilità in relazione all'artista, alla società e all'esperienza in generale sono pensate dal filosofo tedesco in termini fondamentali, con il proposito di cogliere quei tratti di relazione con la verità che, a loro volta, rendono

¹⁹ Morawski 1971, p. 140.

possibili le diverse dimensioni storiche dell'artisticità, le loro manifestazioni e le loro contraddizioni. Ma è proprio questa impostazione a rendere la filosofia heideggeriana insensibile a tematiche quali quelle esplorate analiticamente e diffusamente da un testo come *Panaesthetics*: la disciplina delle arti comparate è tipicamente una riflessione di carattere empirico che mostra, tutt'al più, la possibilità della comunicazione tra le diverse arti, fondata su intuizioni filosofiche inerenti il rapporto tra arte, natura, verità e uomo fra le quali hanno spazio anche alcune suggestioni della filosofia heideggeriana. Certamente, tuttavia, l'arte comparata non dimostra l'unicità dell'arte contro la sua apparente pluralità: a dir il vero, il progetto stesso dell'arte comparata si fonda sull'idea che le arti siano, in ogni caso, molte e diverse. Ed è precisamente questo ad essere chiaro a Nancy, l'altro riferimento filosofico fondamentale di Albright.

Il proposito stesso dell'arte comparata sembra dunque essere un tradimento della ispirazione heideggeriana del lavoro di Albright. Si è tuttavia individuato nel rapporto tra linguisticità delle opere d'arte e presenza del residuo, che garantisce l'unicità dell'opera, uno dei luoghi di tensione teorica più interessanti di *Panaesthetics*. La sfida è quella di pensare congiuntamente i due poli di questo rapporto apparentemente contraddittorio. Come conciliare l'appartenenza dell'opera alla dimensione linguistica, che ne garantisce la trasmissione e la contaminazione mondana, con la sua permanenza in se stessa, il suo essere testimone silenziosa d'una dimensione non semantica che cattura la meraviglia e l'attenzione dello spettatore? Forse proprio in questa dialettica tra critica ed ermeneutica, da una parte, e residuo, dall'altra, si cela un tratto heideggeriano mai esplicitamente richiamato nel testo di Albright, ma che caratterizza in profondità la filosofia dell'arte di Heidegger: si tratta della relazione conflittuale tra Terra e Mondo. Com'è noto, ne *L'origine dell'opera d'arte*, l'opera d'arte è il luogo della lotta tra Mondo e Terra.

Il Mondo, afferma Heidegger, “non è il mero insieme di tutte le cose, numerevoli e innumerevoli, note e ignote. Il Mondo non è neppure una semplice rappresentazione aggiunta alla somma delle cose semplicemente-presenti. (...). Dove cadono le decisioni essenziali della nostra storia, da noi raccolte o lasciate perdere, disconosciute e nuovamente ricercate, lì si mondifica il Mondo”²⁰. Nel Mondo il *Dasein* si ritrova ad esistere come progetto gettato; le direttrici essenziali intorno a cui si costituisce un destino, che sono culturali, linguistiche, storiche e simboliche, vengono all'uomo: questo venire all'uomo non è che il mondificarsi del Mondo per l'uomo. Nell'opera, si espone un Mondo. Il mondificarsi del Mondo è il momento in cui il Mondo acquista il privilegio dell'articolo indeterminativo, “un”: ogni Mondo è dimensione di apertura significativa e di senso, che è sottoposta ai cambiamenti imposti dal prosieguo del gioco storico. Che il Mondo in Heidegger sia il luogo del significato come accadere della verità in relazione allo sguardo dell'uomo storico che la coglie nell'apertura temporale

²⁰ Heidegger 1968, p. 30.

dell'ente, ed abbia dunque a che fare con la sfera della produzione collettiva dei significati, è del tutto chiaro: "Il Mondo è l'autoaprentesi apertura delle ampie vie delle opzioni semplici e decisive nel destino di un popolo storico"²¹. In quanto dimensione dei significati, il Mondo è quel polo costitutivo dell'opera d'arte che rende possibile la sua ermeneutica, la sua critica e la sua dispersione nel gioco della trasmissione storica. Se l'opera, in quanto luogo dello storicizzarsi della verità, trova nel Mondo uno dei suoi due poli costitutivi, se ne deve trarre, da un lato, la conferma dello statuto storico ed evenemenziale della verità, e, dall'altro, l'affermazione del ruolo del Mondo come espressione della storicità dell'opera d'arte e della verità in essa manifestata. Il fatto però che nel Mondo non si risolva interamente l'opera d'arte è decisivo. Ciò significa che, in Heidegger, l'opera d'arte non si risolve nella dimensione linguistica, storica e destinale che il Mondo porta con sé. Il richiamo alla terrestrità dell'opera, da questo punto di vista, limita la sua dispersione mondana e, per così dire, ermeneutica, imponendo un riferimento ontologico più forte, ma allo stesso tempo muto, che riguarda unicamente la singola opera ed il rapporto specifico che in essa si realizza tra "un" Mondo e "la" Terra.

Il punto è insomma che l'opera d'arte, oltre ad esporre un Mondo, portatore dei significati storici affidati al gioco della temporalità, rinvia sempre a qualcosa d'altro, che risuona nella silenziosa presenza terrestre. Come è noto, la Terra si presenta in Heidegger come il fondo vitale a cui ogni dischiudersi mondano rinvia; un fondo muto e resistente, che ingaggia, in virtù del suo carattere ineffabile, una lotta aperta con il Mondo. Non solo dunque l'opera si muove, per dir così, nella costituzione temporale del Mondo; essa anche riposa, dimora in se stessa e fonda in se stessa la propria unicità inesauribile. La resistenza che la Terra, "l'autochiudentesi per essenza"²², agisce nei confronti del Mondo non è tuttavia un mero negativo. Essa è la condizione del sorgere del Mondo come apertura. Ecco perché Heidegger afferma che "l'autochiudersi della Terra non è per nulla una chiusura uniforme e rigida; esso si svolge in una pienezza inesauribile di maniere e forme semplici"²³ che sono oggetto di una considerazione privilegiata da parte dell'artista, che nulla ha a che spartire con la strumentalità. Heidegger scrive:

Lo scultore ha certamente bisogno della pietra, con cui anche il muratore ha a che fare a modo suo. Ma lo scultore non usa la pietra. Ciò avviene solo, in certo modo, quando l'opera fallisce. Certamente anche il pittore ha bisogno della materia colorata ma anziché usarla la porta ad illuminarsi. (...) In nessun caso è presente nell'opera qualcosa come un materiale d'opera"²⁴ (*Ivi*, pp. 32-33).

²¹ *Ivi*, p. 33.

²² Heidegger 1968, p. 32.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, pp. 32-33.

In questo senso, è importante distinguere la Terra, viva nella sua chiusura generosa e libera, e la materia, morta nel suo essere a disposizione di uno sfruttamento antropocentrico. Lo sguardo che muove l'artista coglie la Terra nel suo presentarsi silente, nel suo semplice donarsi come chiusa e resistente. Si tratta di uno sguardo rispettoso e carico di meraviglia: lo sguardo che sta alla base del wonder, o residuo, di Albright, e che, anche in Albright, ha a che fare con l'unicità del medium in cui l'opera viene a compiersi. Sul residuo, Albright dice le seguenti parole:

By *residue*, I mean the *x* that critics and intermedial artists keep trying to elucidate, to bring into the field of the comprehended, but that will always remain untouched, or touched only glancingly, obliquely (...) Here the original medium is everything; here the signifiers in the artwork point to signifieds that can exist only in the original medium, indeed only in the original artwork, triumphant in its autotelic solitude.²⁵

Sarebbe ovviamente possibile fraintendere il residuo di Albright considerandolo una specie di “resto” romantico, soprattutto alla luce dell'accostamento esplicito che l'autore di *Panaesthetics* compie tra residuo e sublime. Si tratterebbe peraltro di una reminiscenza ben difficilmente conciliabile con l'impianto fondamentalmente post-estetico (cioè oltre i confini della coscienza estetica) e pan-estetico proposto da Albright. In effetti, proprio il riferimento a Heidegger rende possibile pensare l'opera in un contesto che è radicalmente ulteriore rispetto alla coscienza estetica, mantenendo tuttavia un quid di unicità e di ineffabilità, senza ridursi a puro fenomeno culturale, integralmente riducibile a fatto linguistico. La Terra heideggeriana, infatti, non è un residuo romantico intorno al quale fondare l'autoreferenzialità artistica, bensì un'istanza ontologica che radica la produzione artistica esattamente al centro dell'eventualità dell'essere. Se questa impostazione interpretativa è corretta, dunque, sarà possibile riferire la meraviglia²⁶ e l'ineffabilità dell'opera in Albright alla potenza impenetrabile del medium, parola che Heidegger non avrebbe mai perdonato (per via

²⁵ Albright 2012, pp. 220-221.

²⁶ L'opera, in quanto combinazione eventuale di Mondo e Terra, in cui la verità si fa storica, genera un urto che impatta direttamente sulle concezioni ordinarie, quotidiane e inautentiche in cui si muove l'esserci abituario. Il potere della verità in opera è proprio quello di “trasformare i nostri rapporti abituali col Mondo e con la Terra, sospendere ogni modo abituale di fare e di giudicare, di conoscere e di vedere, per soggiornare nella verità che si storicizza nell'opera” (*L'origine dell'opera d'arte*, 1968, p. 50). In fondo, l'esperienza di sollevamento rispetto alle categorie quotidiane, procurata dalla contemplazione dell'opera d'arte, è la stessa che Albright riconduce alla figura del sublime connesso al residuo: “The sublime abolishes the normal categories of experience: time and space grow disoriented, confused; and even the sense of self vanished. A sublime experience in without subject or object” (Albright, 2012, p. 221).

della distinzione tra Terra e mezzo, o Terra e materia), ma che, secondo l'uso albrightiano, per come viene connotata, appare, infine, pertinente.

Lo sfondo heideggeriano del lavoro di Albright, dunque, regge alla prova della verifica. Non solo: sembra che il riferimento alla dialettica Mondo/Terra fondi in maniera appropriata la dialettica tra linguisticità dell'opera e residuo. L'unicità dell'opera d'arte sembra fondarsi, in Heidegger come in Albright, sulla resistenza che uno dei due poli costitutivi oppone all'arrembaggio dell'altro – e all'irriducibile e singolare configurazione che questa lotta tra i due poli assume in ciascuna opera con contenuti e secondo modalità diverse. Ciò che, di contro, non sembra invece fondarsi sull'ispirazione filosofica heideggeriana è, come si è detto, l'attenzione empirica per la pluralità delle pratiche artistiche e l'esame puntiglioso e diffuso delle figure dell'intermedialità che caratterizzano il lavoro sull'arte comparata di Albright. In primo luogo, ovviamente, perché la riflessione di Heidegger è filosofia; laddove, invece, quella di Albright, pur muovendo da tesi ed assunti filosofici, tratta a piene mani i materiali provenienti dalla cultura e dalla storia cimentandosi con una pluralità di discipline con le quali entra in dialogo. Ma vi è forse una ragione più profonda. In verità, l'intermedialità non è il concetto della fusione e dell'unicità dell'arte tout court. Con gli strumenti messi in campo da Albright si può pensare l'unicità dell'opera d'arte; ma non si può in nessun modo pensare l'unicità dell'arte, rispetto alla quale le diverse pratiche artistiche sarebbero solo exempla, o peggio, illusioni. Al contrario, la differenza tra le arti, ancorché mai a priori e già sempre affidata al gioco della storia, è la preconditione per ogni possibile comunicazione intermediale. Ma qui non c'è più Heidegger. Qualche interprete ha anzi intravisto, ne *L'origine dell'opera d'arte*, il misconoscimento del ruolo autonomo e sperimentale delle pratiche artistiche, in quanto, si legge nel testo, "ogni arte, in quanto lascia che si storicizzi l'avvento della verità dell'ente come tale, è nella sua essenza Poesia (*Dichtung*)"²⁷. Ovviamente sarebbe un grave fraintendimento del pensiero heideggeriano, se si concepissero tutte le arti come sottospecie dell'arte della parola²⁸. Non è questa la sede per affrontare il significato, intimamente ontologico, della riconduzione di tutte le arti alla Poesia come *Dichtung*. Ci basti, qui, riconoscere che è assai problematico pensare la pluralità delle pratiche artistiche alla luce di un principio ontologico fondamentale: anche solo per via della sua illuminante potenza, esso finirebbe per ricacciare nella dimensione dell'inautenticità ogni indagine di carattere empirico che riguarda le arti, nella loro insopprimibile pluralità.

²⁷ Heidegger, 1968, p. 56.

²⁸ Non è questo il tipo di principio che Heidegger cerca di cogliere e d'altronde l'autore è su questo chiarissimo: "Se ogni arte è, nella sua essenza, poesia, l'architettura, la scultura e la musica dovranno poter essere ricondotte alla Poesia (*Poesie*). Ma non si tratterà di un arbitrio? Certo, se concepissero le arti suddette come sottospecie dell'arte della parola, se è lecito designare la poesia con questa espressione facilmente equivocabile. Ma la poesia (*Poesie*) è soltanto un modo della progettazione illuminante della verità, cioè del Poetare (*Dichtung*) nel senso più ampio" (*Ivi*, p. 57).

Non a caso, infatti, Albright riconduce la reciproca intima affinità delle arti ad un principio di unità che contempla, a priori, la differenza e la pluralità: il corpo. Non solo il linguaggio in quanto tale, dunque: ma il linguaggio in quanto, in fin dei conti, prodotto dell'esperienza del mondo che è già sempre, ed in primo luogo, esperienza che il corpo fa di se stesso e del mondo. La corporeità è dunque il principio che unifica sempre producendo la diversità ed essendo sin dall'inizio già sempre diversità: ma questa è la lezione che, dalla Fenomenologia di Merleau-Ponty, arriva sino a Jean-Luc Nancy e, per sua via, Albright.

Nancy, Albright, il corpo e la differenza

Il titolo del testo di J.-L. Nancy che Albright cita in nota come un riferimento per il suo libro, *Le Muse*, implica già una prima semplice considerazione inerente la pluralità: "Ci sono le Muse, non la Musa. Il loro numero è stato variabile, come i loro attributi, ma le Muse sono sempre state più d'una. È questa origine multipla che deve interessarci"²⁹. In Nancy, la discussione sulla pluralità delle arti è indissolubilmente legata a quella sull'origine dell'arte, in modo da incontrare rapidamente il punto di vista heideggeriano. Riguardo a questo, Nancy nota che: "Non solo l'arte non risiede essenzialmente nella diversità delle sue "modalità", né delle sue "opere", ma non risiede neppure più nell'arte. La sua singolarità è ancora a monte, con tanta maggior dignità quanto meno riesce percepibile come "arte" e, peggio ancora, come molteplicità di pratiche artistiche"³⁰. Sembra che Albright, che sceglie di lavorare proprio sulla molteplicità delle pratiche ed esperienze artistiche, condivida l'appunto di Nancy e lo faccia proprio.

A sua volta, la riflessione di Nancy non si limita ad affermare la legittimità della pluralità delle arti sulla base della diversità delle pratiche artistiche concretamente esistenti. Al contrario, è questa legittimità a dover essere interrogata. I filosofi che hanno prediletto l'ipotesi di un'Arte unica, alla luce della quale ogni pratica artistica perda la propria identità conchiusa, hanno ragione quando sottolineano la tendenza pluri-sensuale e multi-mediale dell'arte, la mescolanza dei sensi coinvolti nella produzione artistica, quando intendono storicizzare e porre ad un livello di relativa inautenticità i confini che dividerebbero l'espressione artistica secondo criteri (come la corrispondenza tra arte specifica e singolarità del medium) che finirebbero per mutilarla. La stessa fisiologia contemporanea, osserva Nancy, sembra smentire le distinzioni di principio tra i cinque sensi, sulla base di studi che dimostrano l'esistenza di modalità percettive, proprie dell'animale, che non sarebbero relative ad un solo senso per differenza con gli altri.

²⁹ *Le Muse*, 2006, p. 19.

³⁰ *Ivi*, p. 22.

Lo sconfinamento dell'esperienza sensoriale di un senso verso i campi degli altri o verso campi comuni non è mai tale da garantire, però, un'integrazione sensoriale completa. L'eterogeneità dei sensi non è, afferma Nancy, distinzione stabile, ma neppure mera illusione. L'eterogeneità, la differenza, sono invece all'origine dell'esperienza sensoriale e rendono possibile tanto la distinzione quanto la comunicazione e lo sconfinamento. Il rapporto complesso tra singolare e plurale, totale e zonale, viene da Nancy spiegato ricorrendo alla dinamica erotica, secondo la descrizione freudiana. "Le zone erogene non valgono di per se stesse, non si definiscono attraverso la destinazione"³¹, sostiene Nancy, riprendendo Freud, il quale, in *Tre Saggi sulla teoria sessuale ed altri scritti*, afferma: "La funzione spettante alle zone erogene è chiara. Ciò che è valido per una, vale per tutte. Esse vengono completamente impiegate a produrre con appropriata stimolazione un certo ammontare di piacere, dal quale deriva l'intensificazione della tensione (...)"³². Eppure, le zone erogene sono nello stesso tempo "zone", connotate da differenze sensibili, e sensibilmente ben presenti al soggetto esposto alla stimolazione. La dinamica del piacere, secondo Nancy, funziona su differenze di stimolazione, sul non ancora e sul gioco dell'intensificazione che ora si modera ed ora si accentua, sullo spostamento dell'attrito che copre una zona scoprendone un'altra, sulla sinestesia che è ben integrata nel gioco della differenza. Insomma: il desiderio è "la discrezione del piacere"³³.

La riflessione sull'erotismo che Nancy propone non si presta certamente ad una metafora occasionale. Come l'arte, infatti, l'erotismo si fonda sulla priorità del tatto in quanto senso dell'interruzione corporea, grazie al quale il corpo si sa presente a se stesso e, nella differenza, rinasce. Il tatto non è, dunque, un senso come gli altri. Esso, dice Nancy, "fa corpo con il sentire, o fa del sentire un corpo: è il *corpus* dei sensi"³⁴. Se c'è dunque un fondamento unico dell'arte, secondo Nancy, esso è il corpo: extra-artistico, ma già sempre estetico, in quanto *ratio essendi* della complessa avventura sensibile nella quale esso stesso si costituisce e viene a essere per sé. L'esperienza corporea è la dimensione del venire-ad-essere del mondo nella sua diversità originaria: la pluralità del mondo riecheggia nella pluralità intrinseca all'esperienza sensibile, senza per questo esserne fondata o, al contrario, esserne a fondamento. Le arti non sono nient'altro che la celebrazione di questa inesauribile pluralità, il segno della differenza come cifra del fondamento, al posto e in luogo del fondamento. Infatti, nella visione di Nancy, l'arte articola l'unità vivente dell'organico, della percezione e dell'azione in "zone", le quali vengono astratte, esplorate, potenziate. La musica, per esempio, si fonda sull'astrazione del suono dall'esperienza percettiva, la quale lo contempla sempre mescolato con altri aspetti che toccano altri sensi, e fonda un dominio sonoro in cui,

³¹ *Ivi*, p. 35.

³² *Ivi*, p. 517.

³³ *Le Muse*, 2006, p. 36.

³⁴ *Ivi*, p. 37.

solo ed astratto dal resto, diventa oggetto di una considerazione speciale. Il mondo astratto della musica si costituisce di armonie e note, sequenze melodiche e tonalità, ritmi e timbri. In questo modo, l'astrazione non indebolisce l'esperienza percettiva, ma ne intensifica una zona. Ecco le parole di Nancy:

Così facendo, l'arte dis-loca il "senso comune" o la sinestesia ordinaria, o la fa toccarsi da sé in un'infinità di punti o di zone. La diversità prolifera, non solo tra i grandi registri sensoriali, ma attraverso ognuno di essi: colore, sfumatura, impasto, luce, ombra, superficie, massa, prospettiva, contorno, gesto, movimento, colpo, grana, timbro, ritmo, sapore, profumo, dispersione, risonanza, tratto, duzione, dizione, gioco, pausa, lentezza, profondità, istante, durata, velocità, durezza, spessore, vapore, vibrazione, struttura, emanazione, penetrazione, sfioramento, tensione, tema e variazione, et cætera, cioè all'infinito dei tocchi demoltiplicanti.³⁵

La zona, opportunamente invasa da un'esperienza che si concentra su di lei (proprio come avviene nel caso della zona erogena), destina i prodotti della sua stimolazione alla intensificazione dell'unità estetica, alla sinestesia costitutiva del corpo proprio. All'attenzione per le dinamiche peculiari di articolazione di singolare e plurale del corpo proprio, di radice fenomenologica, si aggiunge, nel tono e nei contenuti stessi della teoria estetica di Nancy, un riferimento significativo al pensiero di Derrida. In Nancy, porsi contro l'unità delle arti si traduce in un essere contro la pretesa, di matrice metafisica, idealistica, ontologica o trascendentale, di ridurre l'arte ad una qualche forma di Assoluto, l'Uno che contiene e sintetizza dualità e pluralità. La priorità della differenza, da un lato, situa l'origine dell'arte nel terreno antepredicativo dell'esperienza sensibile e delle sue sfumature inesauribili; dall'altro, difende il principio dell'indicibilità dell'opera d'arte, almeno nella misura in cui l'opera non può essere ridotta a forma culturale discorsivamente risolvibile. La priorità dell'artistico, che Nancy fa valere anche rispetto alla sfera del religioso, è tuttavia solo un indice, per dirla con Derrida: non si tratta del privilegio di una rivelazione superiore. La priorità dell'arte è la celebrazione del plurale, della differenza e, dunque, del rifiuto dell'Assoluto, compreso ovviamente quello artistico:

Superare il Romanticismo, significa pensare rigorosamente l'in-finito, cioè la sua costituzione finita, plurale, eterogenea. La finitezza non è la privazione, ma l'affermazione in-finita di ciò che è continuamente prossimo alla fine, che *tocca* la sua fine.³⁶

Anche la filosofia di Nancy, così risolutamente anti-idealistica, riconosce all'opera d'arte un residuo resistente alla dispersione semantica ed ermeneutica, come ha fatto Albright:

³⁵ *Ivi*, cit., pp. 42-43.

³⁶ *Ivi*, p. 60.

Non è possibile toccare, entrare in contatto (attraverso il discorso del senso) con l'opera d'arte. Non è possibile far entrare quest'opera nell'elemento del senso (...) se non interrompendo la presa del discorso (conformemente alla legge del tatto, del toccare) attraverso un "ermetismo" in cui l'opera d'arte si tocca solo da sé, o è, rispetto a sé, la sua propria immanenza.³⁷

Questo residuo, questa ineffabilità vale anche come resistenza dell'oggetto artistico alla forma linguistica della comprensione e della spiegazione. Come la Terra heideggeriana, come il residuo di Albright, così anche l'opera artistica di Nancy non può essere esaurita dalla dimensione linguistica. Tuttavia, da Nancy più che da Heidegger, Albright riprende la centralità della corporeità come principio e destinazione dell'esperienza estetica, come dimostra l'attenzione che, nelle ultime pagine di *Panaesthetics*, l'autore rivolge alla danza: "I have had little to say about dance in this book (...) mostly because I understand each art individually as a dance, and all the arts together as the aggregate dance of the body of the whole human race"³⁸. Sul corpo, Albright è ancora più esplicito: "All art is inscribed on the body. The corporeality of art may not always be easy to see, but it is always there (...) The arts are easy to join because they were never strongly separated in the first place"³⁹. Ed è proprio questa la cifra della riflessione di Nancy.

Conclusioni

Se qualcosa di fondamentale deve esserci alla base tanto della filosofia dell'arte di Heidegger, quanto di quella di Nancy, ciò deve consistere nell'attenzione per l'arte come dimensione originaria: dell'essere in Heidegger, dell'esperienza corporea in Nancy. La tensione tra le figure dell'essere messe in campo da *L'origine dell'opera d'arte* e quelle dell'esperienza su cui ha lavorato Nancy è la tensione che anima i presupposti teorici di Albright. Non sembra che l'autore si sia dedicato a sciogliere i nodi evidentemente aperti da questo non semplice incontro di prospettive teoriche: è per questo che *Panaesthetics* dà talvolta l'impressione di non puntare alla piena precisione filosofica. Se tra le quattro tesi esposte in apertura vi sono punti di attrito oppure, talvolta, passaggi non giustificati, dobbiamo tenere conto che ciascuna delle tesi prese per sé ha alle spalle la lettura dei contributi di Heidegger, di Nancy e di molti altri ancora. D'altra parte, come si è detto, la scommessa dell'autore è quella di lavorare sulla pratica dell'arte comparata. In ogni caso, la combinazione, ancorché tensionale, di elementi tratti dalla tradizione ontologico-ermeneutica aperta da Heidegger, e da altri, raccolti dal pensiero francese contemporaneo, apra la possibilità di pensare un'arte non assoluta che stia tuttavia sul crocevia originario tra uomo e realtà, esperienza ed essere.

³⁷ *Ivi*, p. 57.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Panaesthetics*, 2012, p. 281.

Un'arte che, per questo, sia oggetto di un'attenzione che trascenda vigorosamente i limiti della coscienza estetica, dove la modernità, credendo di renderle servizio, l'ha confinata.

BIBLIOGRAFIA

- ALBRIGHT Daniel, 2014. *Panaesthetics*, New Haven: Yale University Press.
- BATTEUX Charles. 1983. *Le belle arti ricondotte a un unico principio*, Palermo: Aesthetica (tr. it. di E. Migliorini di *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1746).
- FREUD, Sigmund. 1970. *Tre Saggi sulla teoria sessuale ed altri scritti*, in Id., *Opere (1900-1905)*, Torino: Bollati Boringhieri (tr. it. di C. Musatti di *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905).
- GADAMER H.G. 1983. *Verità e Metodo*, Bompiani, Milano (tr. it. di G. Vattimo di *Wahrheit und Methode*, 1960).
- KANT, Immanuel. 1993. *Critica del giudizio*, Torino: UTET (tr. it. di A. Bosi di *Kritik der Urteilskraft*, 1790).
- HEIDEGGER, Martin. 1968. *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze (tr. it. di P. Chiodi di *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1936, in *Holzwege*, 1950).
- 1968. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia: Firenze (tr. it. di P. Chiodi, *Die Zeit des Weltbildes*, 1938, in *Holzwege*, 1950).
- MORAWSKI, Stefan. 1971. *Absolute e forma. A proposito della filosofia dell'arte di Malraux*, Bari: Dedalo Libri (tr. it. di M. Bianchi di *Absolut i forma: studium o egzystencjalistycznej estetyce André Malraux*, 1965).
- NANCY, J.L. 2006. *Le Muse*, Reggio Emilia: Diabasis (tr. it. di C. Tartarini di *Les Muses*, 1994).
- VERCELLONE, Federico. 2013. *Dopo la morte dell'arte*, Bologna: Il Mulino.