

IL BOSCO SACRO

STUDI DI ESTETICA

4

Direttore

Romeo BUFALO
Università della Calabria

Comitato scientifico

Mauro CARBONE
Université Jean Moulin Lyon 3

Francesco LESCE
Università della Calabria

Pietro MONTANI
Sapienza Università di Roma

Aldo TRIONE
Università degli Studi di Napoli Federico II

Federico VERCELLONE
Università degli Studi di Torino

Lorenzo VINCIGUERRA
Université de Picardie "Jules Verne" di Amiens

Francesco VITALE
Università degli Studi di Salerno

Redazione

Luisa SAMPUGNARO
Università della Calabria

IL BOSCO SACRO

STUDI DI ESTETICA



Il panorama della filosofia italiana degli ultimi decenni è caratterizzato da un interesse crescente per una serie di tematiche che stanno riconfigurando lo statuto teorico dell'Estetica. La quale, come è noto, non delimita un ambito specialistico, e cioè quello che, tradizionalmente, è ruotato intorno al binomio "arte e bellezza", ma si apre su un territorio molto vasto, che include certo le diverse filosofie dell'arte e della bellezza, ma le include in stretta connessione con le riflessioni sul "sensibile" (e sulla "facoltà di sentire"), sull'universo delle tecniche contemporanee e delle immagini da esse prodotte, sulla natura e la funzione delle nuove forme e pratiche mediali, sulla rilevanza che le sfere del desiderio e delle emozioni svolgono nell'organizzazione e nella pratica delle nostre "forme di vita" individuali e collettive. La riflessione estetica, così intesa, sta assorbendo domini sui quali discipline e saperi tradizionali (come l'etica, l'epistemologia, la psicologia, la filosofia politica, ecc.) non sembrano più esercitare in modo incontrastato la loro attività "legislatrice".

La collana nasce, pertanto, dall'esigenza di perlustrare la molteplicità dei rapporti che l'Estetica come filosofia del sensibile intrattiene non solo con settori di ricerca ad essa contigui, come la storia filosofica delle arti, le teorie della bellezza, il lessico dell'estetica, ma anche con aree che, fino a poco tempo fa, le erano rimaste estranee, come il simbolico, il sacro, il mondo delle tecniche, la bioetica, etc.

Essa si compone di una serie di volumi in cui la chiarezza espositiva coesiste con il rigore e la profondità dell'analisi, e si rivolge ad un pubblico colto, non necessariamente specialistico.

La pubblicazione di questo volume è stata finanziata con i fondi del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria.

Mario Rossi

Scritti di estetica e di filosofia dell'arte

a cura di
Romeo Bufalo





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXX
Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it
info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20
00020 Canterano (RM)
(06) 45551463

ISBN 978-88-255-2891-6

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2020

Indice

9 *Introduzione*
di Romeo Bufalo

25 *Nota editoriale*

Parte I

29 *Estetica e dialogica*

35 *L'operazione artistica*

45 *Per un realismo operativo*

83 *Il realismo nelle poetiche di V. Majakovskij e di B. Brecht*

Parte II

151 *Modernità della categoria funzionale di «systasis» nella «Poetica» di Aristotele*

169 *Il concetto di finalità trascendentale nella terza Critica*

187 *La problematica del realismo nelle Lezioni di estetica di Hegel*

Appendici

281 *Storicità del discorso musicale*

289 *Galvano Della Volpe e il problema della storicizzazione dell'estetica*

Introduzione

Un'estetica del 'realismo operativo'

ROMEO BUFALO

A rileggerli oggi, a distanza di più di mezzo secolo dalla loro prima pubblicazione, questi scritti di estetica e di filosofia dell'arte di Mario Rossi, che qui vengono ripubblicati insieme per la prima volta, suscitano un'impressione di spaesamento e, insieme, di *déjà-vu*. Lo spaesamento (che non è di per sé un male; anzi, spesso è un'esperienza molto salutare perché ci costringe a fare, o a rifare, i conti con ciò con cui ci sembrava di averli già fatti) è legato alla circostanza che, rispetto al dibattito estetico degli ultimi decenni, sviluppatosi prevalentemente intorno allo statuto dell'estetica, al recupero delle sue originarie matrici baumgarteniane ed al suo rapporto (specie in ambito analitico) con l'ontologia e la filosofia dell'arte, queste pagine ci immettono in un'altra atmosfera. Più precisamente, si situano in un 'universo di discorso' in cui, invece che di ontologia e di ermeneutica dell'opera d'arte, o del suo carattere più o meno disvelante-veritativo, ecc., si parla di 'contenuti' e 'forme' delle produzioni artistiche (e dei loro storici contrasti) e, da una prospettiva marxista, si considera l'arte in genere come uno degli ambiti 'sovrastrutturali' di produzione in cui gli uomini elaborano 'operativamente' ipotesi di soluzione dei problemi che riguardano la 'struttura', ossia le vicende della loro vita; allo stesso modo in cui, per Aristotele, la composizione tragica imita il 'fine della vita', ossia la felicità, o l'infelicità, dell'uomo, come Rossi sottolinea in apertura del saggio sulla *Poetica* aristotelica qui riproposto. Il *déjà-vu* è invece riconducibile, specie per i lettori meno giovani, a quella stagione in cui, soprattutto nel nostro Paese, si svilupparono interessanti discussioni e vivaci (e salutari) polemiche intorno alla possibilità (e, per alcuni, alla necessità) di un'arte 'realista', o del cosiddetto 'realismo socialista', e, di riflesso, intorno alla possibilità (ed alla necessità) di un'estetica marxista, di cui la *Critica del gusto* di Galvano Della Volpe, maestro di Rossi, della cui 'Scuola' fu uno dei principali esponenti assieme a Nicolao Merker

e a Lucio Colletti, costituiva un caso esemplare¹. Potrebbe sembrare, dunque, che l'operazione qui proposta, più che da generali ragioni teoriche e storico-culturali, sia dettata da un sentimento di riconoscenza e di stima che un allievo, in genere, nutre per il proprio maestro. E invece no. Perché se si ha la pazienza di leggerli uno dopo l'altro come capitoli di un unico volume, i saggi ed i brani di cui si compone il libro delineano un mosaico che presenta ancora diversi elementi di originalità e di grande interesse teorico, come cercherò di argomentare nelle pagine che seguiranno.

Per molti studiosi (non solo italiani) di filosofia, il nome di Mario Rossi è legato alla monumentale ricostruzione del periodo filosofico e, più latamente, storico-culturale che da Hegel, attraverso le complesse vicende della sua Scuola, giunge alla nascita del materialismo storico di Marx. I quattro tomi con cui l'editore Feltrinelli ripubblicò, agli inizi degli anni '70, i due grossi volumi (di circa duemila pagine complessive) dedicati a *Marx e la dialettica hegeliana*² pubblicati tra il 1960 ed il 1963 dagli Editori Riuniti, portano infatti il nuovo titolo *Da Hegel a Marx*³ per segnalare, fin dal titolo, che non si trattava solo di un meticoloso e circostanziato lavoro specialistico, ma di un'opera di ampio respiro storico-filosofico e teorico-politico relativa ad un periodo cruciale della contemporaneità. Il progetto storico-filosofico che sta alla base di questi lavori conoscerà poi una tappa ulteriore con la pubblicazione, nel 1974, di un altro importante libro di Rossi: *Cultura e rivoluzione. Funzionalismo storico e umanismo operativo*⁴.

1. L'opera di Della Volpe fu pubblicata per la prima volta nel 1960 presso Feltrinelli e suscitò un ampio dibattito non solo tra gli addetti ai lavori, ma anche fuori dalla cerchia degli specialisti. In particolare, gli spunti di estetica cinematografica e musicale e di semiotica dell'architettura ivi contenuti provocarono numerosi interventi da parte di musicologi, critici cinematografici ed architetti spesso ospitati anche su settimanali di grande diffusione. Per un quadro generale del dibattito italiano su marxismo e realismo, si rinvia a C. Muscetta, *Realismo e controrealismo*, Del Duca, Milano, 1958; C. Salinari, «Introduzione» a K.Marx-F.Engels, *Scritti sull'arte*, a c. di C. Salinari, Laterza, Bari, 1967; A. Guiducci, *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*, Feltrinelli, Milano, 1967; R. Luperini, «Realismo nella problematica marxista», in G. Scaramuzza (a cura di), *Letteratura 2*, Enciclopedia Feltrinelli-Fischer, Feltrinelli, Milano, 1976, pp. 384-420.

2. M. Rossi, *Marx e la dialettica hegeliana*. I: *Hegel e lo stato*; II: *La genesi del materialismo storico*, Editori Riuniti, Roma, 1960-1963, pp. 877 e 1041.

3. M. Rossi, *Da Hegel a Marx*, I: *La formazione del pensiero politico di Hegel*; II: *Il sistema hegeliano dello stato*; III: *La Scuola hegeliana. Il giovane Marx*; IV: *La concezione materialistica della storia*, Feltrinelli, Milano, 1970-1975.

4. M. Rossi, *Cultura e rivoluzione. Funzionalismo storico ed umanismo operativo*, Editori Riuniti, Roma, 1974, pp. 670.

Mario Rossi era nato a Napoli nel 1916, dove, come ricorda Nicolao Merker⁵, aveva avuto una formazione giovanile indipendente dalle scuole culturali che dominavano negli anni '30 del secolo scorso. Nella città natale studiò lettere classiche e composizione musicale. Entrambe queste circostanze segneranno, in qualche modo, il futuro lavoro del filosofo. La sua notevole competenza (teorica e pratica) in campo musicale sono verosimilmente all'origine dei suoi interessi di estetica, mentre gli studi classici, osserva ancora Merker, avranno avuto una parte importante «nel creargli quel gusto dell'esattezza filologica, della documentazione scrupolosa, che poi negli scritti storici e storico-teoretici si affinerà fino a diventare, in lui, la base indispensabile per l'approccio ad ogni ordine di fatti, della logica, dell'etica, dell'estetica, dell'economia e della politica»⁶.

Dopo la laurea in lettere classiche, e mentre insegnava latino e greco in un liceo di Vibo Valentia, incontrò all'Università di Messina, tra il '46 ed il '47, Galvano della Volpe, che ebbe su di lui un'influenza decisiva. È a partire da questo incontro, infatti, che maturarono in Rossi gli interessi di storiografia filosofica marxista e di marxismo teorico che egli svilupperà per oltre un trentennio con apporti di notevole originalità⁷.

Conseguita una seconda laurea in Filosofia, e divenuto assistente di Della Volpe alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Messina, ottenne, nel 1954, la libera docenza e tenne gli insegnamenti di Estetica e di Storia della filosofia, prima nella Facoltà di Lettere e poi, in qualità di professore ordinario, in quella di Magistero, dove diresse l'Istituto "Galvano Della Volpe". Dal 1971 fino alla precoce scomparsa, avvenuta nel 1978, occupò la cattedra di Storia della filosofia e diresse l'Istituto di Filosofia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena, dove si era nel frattempo trasferito.

Si è già detto che il nome di Mario Rossi è noto negli ambienti filosofici per i suoi densi ed originali studi su Marx ed Hegel. Meno noti sono invece i suoi scritti di estetica e di filosofia dell'arte⁸ contenuti

5. N. Merker, «Funzionalismo critico, materialismo storico e scienze umane negli scritti di Mario Rossi», in R. Bufalo (a cura di), *Storia e sapere dell'uomo. Marxismo, etica e filosofia in Mario Rossi*, F. Angeli, Milano, 1990, p. 9.

6. *Ibidem*.

7. *Ivi*, p. 10.

8. Ho ritenuto di qualificare i testi di cui si compone questo volume come "scritti di estetica e di filosofia dell'arte" perché essi si muovono, in realtà, sul doppio registro cui rinvia il termine 'estetica'. Essi sono infatti, da un lato, tutti (o quasi tutti) attraversati, per così dire, dalla linea della

in questo volume. Il fatto è che Rossi aveva l'abitudine di mimetizzare, per così dire, i suoi lavori di estetica (come pure quelli di logica e di teoria della conoscenza, di filosofia del linguaggio, di economia, ecc.) pubblicandoli come parti o capitoli di volumi 'maggiori' (fondamentalmente, in *Da Hegel a Marx* e in *Cultura e rivoluzione*). Ciò è sicuramente all'origine della scarsa conoscenza di cui questi scritti godettero, quando apparvero, presso gli specialisti. Il lungo saggio (quasi un libro) sul realismo nelle *Lezioni di estetica* di Hegel, ad esempio, costituisce l'ampio capitolo secondo del secondo volume (*Il sistema hegeliano dello stato*) del suo *Da Hegel a Marx*⁹. Per cui, se uno studioso non prende in mano quel libro per approfondire qualche problema particolare ivi trattato o semplicemente per consultarlo, non saprà mai dell'esistenza di queste cento fittissime pagine in cui l'autore intravede una significativa dimensione 'realistica' nelle *Lezioni di estetica* di Hegel e discute questioni cruciali della sua riflessione estetica (dalle suggestive pagine sulla determinatezza esteriore dell'ideale, ai risvolti linguistici e filosofico-linguistici del capitolo sull'arte simbolica, al tema dell'importanza dei mezzi espressivi, a quello, fondamentale, della fine dell'arte). Analogamente, se non sfoglia le quasi settecento pagine di cui si compone *Cultura e rivoluzione*, lo studioso di prima ignorerà anche l'esistenza di riflessioni di estremo interesse dedicate alla "sovrastruttura artistica" (nella Prima parte del libro e, soprattutto, nella Quarta, esplicitamente dedicata alla delineazione di un'estetica storico-materialistica 'incardinata' su una "poetica del realismo operativo")¹⁰ e di alcuni rilevanti saggi di 'storia dell'estetica' che forse in pochi conoscono. Si tratta del già accennato saggio sulla *Poetica* di Aristotele¹¹, di una molto densa riflessione sul concetto di 'finalità' nella *Critica del giudizio* di Kant¹² e, infine, di un

volpiana di un recupero filosofico di quello che Della Volpe chiamava il 'molteplice-sensibile', ossia la contingenza dell'esperienza, il 'discreto materiale', in una parola: la sfera dell'*aisthesis*. Dall'altro, costituiscono i frammenti di una (certo non definitiva e non sistematica) filosofia dell'arte, cui, a scanso di equivoci 'romantici', Rossi preferiva il termine 'poetica' come più idoneo a qualificare una teoria filosofica di quelle particolari produzioni storico-umane che sono le opere d'arte, nelle quali si afferma, a suo avviso, in modo eminente il 'dover-essere' etico dell'uomo.

9. «La problematica del realismo nell'estetica di Hegel», in *Da Hegel a Marx*, cit., II, pp. 469-565.

10. «Per la poetica di un realismo operativo. I. La sovrastruttura artistica», in *Cultura e rivoluzione*, cit., pp. 565-602.

11. «Modernità della categoria funzionale di "systasis" nella *Poetica* di Aristotele», ivi, pp. 525-542.

12. «Il concetto di finalità trascendentale nella terza *Critica*», ivi, pp. 543-562.

ampio resoconto storico-critico delle poetiche di Vladimir Majakovskij e di Bertolt Brecht¹³. L'operatore teorico, il collante filosofico di tutti questi scritti, che sarebbe riduttivo definire di storia dell'estetica, è rappresentato dal 'realismo operativo', mutazione, lessicale e funzionale, di quell'*umanismo operativo* con cui, assieme al *funzionalismo storico*, Rossi caratterizza la sua rilettura del marxismo e la sua concezione generale della filosofia come *l'etica umanistica e storica del nostro tempo*

Nel saggio sul concetto aristotelico di "systasis" si sostiene che, rispetto alla linea antimimetica ed antirealistica della speculazione platonica sull'arte, la *Poetica* di Aristotele rappresenta un radicale mutamento di scena, giacché assume un atteggiamento *realistico* «come la cosa più ovvia del mondo, e il filosofo ci appare, fin dal primo quadro, intento a osservare, scrutare e quasi a vivisezionare l'organismo dell'opera tragica per scoprirne il funzionamento fisiologico»¹⁴. La modernità del testo aristotelico, a ragione considerato il primo libro dell'estetica occidentale, consiste, a parere di Rossi, nella considerazione integrale dell'opera d'arte in esso contenuta, di cui coglie e giustifica filosoficamente l'aspetto *pratico* e *produttivo* non meno che quello *teorico* e *gnoseologico*. Ciò consente una trascrizione in chiave moderna di quello che per Rossi è il concetto-chiave della *Poetica*, vale a dire il concetto di *systasis mythou*, o *composizione della favola*. Una trascrizione che, rilevando il carattere *operativo* della *factio*, la risignifica con il termine di *produzione*. Questo termine esprime infatti molto bene sia il collegamento dell'attività compositiva artistica con un materiale preesistente di esperienze di vita (che la tragedia rielabora problematicamente), «sia il suo avere per effetto una realtà nuova e unitaria [...] capace di inserirsi a sua volta nel corso delle esperienze culturali per condizionarle»¹⁵.

Una linea realistico-operativa, questa intravista in Aristotele, che Rossi ritrova, venti secoli dopo, nella kantiana *Critica del giudizio*. La quale non è, come, a partire proprio da quegli anni, andrà sostenendo con forza Emilio Garroni¹⁶, un'opera di 'estetica' intesa come disciplina particolare (o come "filosofia speciale"), «ma di filo-

13. «Per la poetica di un realismo operativo. Il Majakovskij e Brecht», ivi, pp. 603-666.

14. «Modernità della categoria funzionale di "systasis"..., cit., p. 530.

15. Ivi, p. 531.

16. Almeno a partire da *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del giudizio»*, Bulzoni, Roma, 1976, ma poi, soprattutto, in *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

sofia generale, in cui l'estetica subentra solo a un certo punto per contribuire a risolvere il *problema di fondo di tutta la filosofia di Kant*, che è quello del rapporto tra le facoltà umane e la realtà»¹⁷. In tale quadro, la dimensione estetica, il cui principio è quello della *finalità trascendentale*, è ciò che consente il passaggio dalla sfera sensibile a quella sovrasensibile, ossia dal mondo della necessità a quello della libertà. Ma il risvolto pratico/operativo di quest'opera viene individuato da Rossi nel momento in cui Kant passa dal piano estetico a quello artistico. Qui infatti, istituendo un legame costitutivo con il sentimento di piacere, il bello kantiano assume il significato dell'accordo dell'oggetto con la facoltà del giudizio di gusto¹⁸. Ciò che rende possibile tale accordo, e dunque consente di risolvere il segreto del rapporto tra la finalità trascendentale, il sentimento di piacere e la realtà, è *l'attività artistica incorporata nell'opera*. Nella lettura di Rossi tale attività operativa dell'uomo è quasi fusa, fa tutt'uno, con un'interpretazione non teoreticistica della finalità kantiana, la quale, come conformità a scopi che noi attribuiamo alla natura, deve essere intesa «come l'attitudine di essa a conformarsi ai *nostri* scopi ed a ricevere pertanto le *modificazioni trasformatrici* che li realizzano»¹⁹.

Cultura e rivoluzione è una sorta di libro-testamento, per giunta non definitivo, in cui Rossi ha fatto confluire risultati *in fieri* di ricerche più che decennali²⁰. Ed in cui un ruolo di primo piano è occupato dall'estetica, anzi, nel linguaggio di Rossi, dalle poetiche, intese come inquadramento problematico-risolutivo dei contrasti accertabili nei processi di produzione artistica di una certa epoca tra contenuti storico-sociali e concettuali e forme di comunicazione che hanno il compito di esprimerli.

17. «Il concetto di finalità trascendentale nella terza *Critica*», cit., p. 545. Corsivo mio.

18. Ivi, p. 552.

19. Ivi, p. 554. Ultimo corsivo mio. Detto per inciso, Rossi non scorge, nella teoria kantiana dell'immaginazione come facoltà di produrre *idee estetiche*, quella capacità di estensione del pensiero, o di *arricchimento di senso* (v. la 'capacità di pensare molto' che Kant collega alle idee estetiche prodotte dal 'genio' artistico) su cui Della Volpe aveva costruito, nella *Critica del gusto*, la fondamentale categoria del *polisenso*. Ma che, a dire il vero, non aveva scorto neanche Della Volpe, nonostante fosse andato molto vicino quando, sempre nella sua opera di estetica più importante, aveva sostenuto che la *Gedankenfülle* con cui Kant qualifica l'idea musicale fosse una *pienezza di pensiero* impronunciabile; ma non nel senso di una sua ineffabilità mistica, bensì nel senso in cui può essere impronunciabile un'idea-tema (o un'idea-serie) musicale e non, putacaso, poetico-letteraria (Cfr. G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, 1966, p. 148).

20. N. Merker, *op. cit.*, p. 29.

Il libro è diviso in quattro parti. La prima è dedicata all'etica (*Fondamenti di un'etica umanistica*), la seconda all'economia (*Sul plusvalore*), la terza all'unificazione moderna delle scienze da una prospettiva materialistico-storica (*Unificazione del sapere ed enciclopedia delle scienze*), la quarta a problemi estetici e, più propriamente, di filosofia dell'arte (*Per la poetica di un realismo operativo*). Anche se l'etica ne costituisce la prima parte, l'intonazione di tutto il libro è, fondamentalmente, etica. La filosofia nel suo insieme, oggi, secondo Rossi, ha un senso solo se si pone come *ergologia storico-deontologica*, vale a dire come *discorso sull'operare umano* nel suo unitario valore deontologico e nella pluralità delle sue specificazioni operative. Essa è, in altri termini, come si è già detto, *l'etica umanistica e storica del nostro tempo*²¹. Da questo punto di vista, "cultura" e "rivoluzione" sono, nella prospettiva di Rossi, i termini di una relazione inscindibile. La cultura, ossia la teoria intesa come ricognizione dell' 'enciclopedia delle scienze' di un'epoca, è sempre accompagnata da un'istanza pratica-operativa, trasformatrice e rivoluzionaria (da qui il titolo: *Cultura e rivoluzione*). Il sapere relativo a ciò che c'è, all'esistente (=la cultura), ha il compito di segnalare ciò che *non c'è* e che *deve essere* (=istanza rivoluzionaria). Il *dover-essere* dell'uomo non ha nulla a che vedere col *sollen* kantiano-fichtiano; nella prospettiva di Rossi esso concerne l'insieme delle operazioni (teoriche e pratiche) con cui gli uomini tendono a salvaguardare ed a potenziare il loro 'essere esistenziale' e la loro dimensione intersoggettiva-universale. Questo pensiero trova una perspicua condensazione nella stringatezza quasi aforistica delle prime proposizioni dei *Fondamenti di un'etica umanistica*. «L'uomo –scrive Rossi– è l'ente che è e si afferma come un *dover-essere*. Egli (ognuno e tutti) è l'unico essere cui possa riferirsi l'essere in un senso ontologico [...] perché è l'unico per cui hanno un senso sia l'essere predicativo [...] sia l'essere esistenziale». E concludeva lapidariamente: «Dunque l'uomo è la radice dell'essere e l'approdo degli enti»²².

Nella terza sezione dell'etica, dedicata all'*Operazione deontologica* (le prime due sono dedicate, rispettivamente, all'affermazione deontologica ed alla Negazione deontologica), Rossi esamina i modi stori-

21. M. Rossi, *Cultura e rivoluzione*, cit., p. 109.

22. *Ivi*, p. 31. Tutta l'etica umanistica dell'autore (e tutta la filosofia in quanto coincidente con l'etica umanistica) sviluppa questo assunto che è, anche se in modo non esplicito, una sorta di controcanto del *Sein-zum-Tode* heideggeriano. L'essere storico dell'uomo, sembra dire Rossi, è, radicalmente, un essere-per-la-vita; un essere che si dispiega processualmente ed operativamente in vista della sua *affermazione* deontologica, contro ogni sua, effettiva o potenziale, *negazione*. *Il che significa che l'essere dell'uomo è un essere contro la morte*.

camente circostanziati con cui gli uomini producono gli strumenti culturali, storico-teorici con cui cercano di garantire l'affermazione deontologica e di contrastarne i tentativi (potenziali o reali) di negazione. È un discorso su quelle che, marxianamente, sono le produzioni sovrastrutturali di un periodo storico e di una determinata compagine sociale. Ed è proprio nell'esaminare la fisionomia e la diversa incidenza storica che tali produzioni manifestano sul piano della struttura, che Rossi si sofferma sulla sovrastruttura artistica, che egli tratta in strettissima connessione con la sfera del linguaggio.

Il linguaggio occupa una posizione strategica nella prospettiva 'operazionistica' di Rossi (basterebbe, a testimoniare, il lungo, importante e impegnativo saggio che, nella terza parte dell'opera, il filosofo dedica al pensiero linguistico di Louis Hjelmslev²³, anche questo pressoché sconosciuto dagli studiosi di linguistica e di filosofia del linguaggio). Il linguaggio è infatti, a suo avviso, lo strumento operativo per eccellenza con cui gli ambiti sovrastrutturali di produzione realizzano storicamente e socialmente il loro compito²⁴. La particolarità delle attività sovrastrutturali (giuridiche, politiche, religiose, artistiche, ecc.) è infatti che esse operano non solo *tramite* il linguaggio, ma, soprattutto, *sul* linguaggio al fine di rendere le forme storiche, che di quelle attività sono il prodotto, idonee alla loro specifica funzione. Sulla scia di Della Volpe²⁵, Rossi ripropone l'intreccio inestricabile, funzionale e dialettico che stringe pensiero e linguaggio. La lingua è per lui, saussurianamente, il patrimonio storico-sociale in cui sono depositati i risultati dell'attività razionale dei membri di una comunità di parlanti. Dalla considerazione di tale attività razionale-linguistica, che caratterizza le operazioni sovrastrutturali in genere, Rossi ricava una particolare *semiologia operazionistica* in cui distingue: a) un livello *sostanziale*, in cui i segni si presentano nella loro generale connessione di significante a significato e nella loro utilizzazione ordinaria; b) un livello *operativo*, che riguarda i concreti usi ed i processi di trasformazione dei segni guidati da una *disciplina operativa*²⁶.

23. «Lo strutturalismo: struttura e funzione in Louis Hjelmslev», in *Cultura e rivoluzione*, cit., pp. 436-494. Anche questo importante contributo all'analisi filosofica circostanziata di uno degli autori più rilevanti della linguistica teorica del Novecento è passato, sostanzialmente, sotto silenzio a causa della sua collocazione editoriale.

24. M. Rossi, *Fondamenti di un'etica umanistica*, cit., p. 98.

25. Che, nel capitolo 'linguistico' della *Critica del gusto* («La chiave semantica della poesia») aveva rilanciato l'idea romantica (humboldtiana) della mutua dipendenza di pensiero e lingua.

26. M. Rossi, *op. cit.*, p. 100.

All'interno del primo livello (sostanziale), Rossi distingue poi: 1) una sfera *semiotica*, ossia l'insieme dei *sintomi*, *indici* o *segni naturali* che rientrano in un sistema generale di comunicazione; 2) una sfera *semantica*, o dei *segni* storico-istituzionali caratterizzati da un particolare rapporto di significazione. La sfera semantica, a sua volta, si articola in tre sottosfere: a) una sfera *designativa* (caratterizzata da una relazione di tipo referenziale o *essolinguistica*); b) una sfera *rappresentativa*, la cui intenzionalità è, anche qui, *essolinguistica*, ma in cui il rapporto tra segno e designato non costituisce una unità universale di esperienze, ma realizza una loro *riproduzione interpretativa*; 3) una sfera *costitutiva* o *endolinguistica*, in cui il piano del significante del segno rinvia ad un significato che «non è altro dai rapporti linguistici istituiti dal sistema storico in cui il processo di significazione si iscrive senza possibilità di trasposizioni da un sistema all'altro»²⁷.

Alla prima sottosfera appartengono i segni del linguaggio verbale; alla seconda i segni delle *arti figurative*; alla terza quelli della musica e delle *arti astratte* in genere.

Quello che però a noi interessa maggiormente, dal nostro punto di vista, è il secondo livello, ossia il *livello operativo* della *semiologia operazionistica* proposta da Rossi. Si tratta, come si è visto, del livello caratterizzato dall'uso e dalla trasformazione dei segni secondo una disciplina operativa di cui il filosofo fornisce una sintetica giustificazione teorica. Sui *sintomi*, o *indici* o *segni naturali* presenti nel livello sostanziale, operano prevalentemente le tecniche e le diverse scienze naturali. Sui segni linguistici ordinari operano la psicologia e la sociologia del linguaggio, le quali trattano questi *segni* come se fossero dei *sintomi*, per l'appunto. Sui processi *semantico-designativi* operano invece le arti verbali, le scienze linguistiche e le scienze in genere nel loro momento metodologico, ossia in quel momento dell'indagine in cui si istituisce il *discorso definitorio* di ciascuna di esse. Sulla sfera *semantica rappresentativa* operano invece, come si è visto, le arti figurative, le quali danno vita ad un «coerente sistema di stilizzazioni segniche che *interpretano* i dati delle esperienze visive»²⁸ grazie alla mediazione svolta dalle tecniche compositive del sistema storico in cui le opere vengono prodotte. Infine, sulla sfera *semantica costitutiva*, o *endolinguistica*, operano la musica e le arti astratte.

27. Ivi, p. 101.

28. M. Rossi, *op. cit.*, p. 102.

Di estremo interesse è qui l'abbozzo di estetica musicale proposto da Rossi, sia perché ci fornisce la cifra delle sue profonde conoscenze teorico–artistiche (musicali, in questo caso), sia perché esemplifica molto bene il senso di quella apparentemente astrusa semantica endolinguistica che è una delle direzioni in cui si articola la sua semiotica operazionistica.

Partendo dal 'dato' dell'esperienza musicale, ossia da quello che Rossi definisce il 'significante sonoro' ritagliato all'interno del continuum della catena musicale, il suo 'significato' non rinvia né al sentimento, né ad un'esperienza di tipo essolinguistico. Né, tantomeno, ad una imprecisata 'idea musicale' (v. Hanslich). Esso è invece attingibile, a parere del filosofo, su un piano tecnico–operativo, ossia all'interno del «*sistema storico* di organizzazione melarmonica dei suoni al quale appartiene la composizione musicale»²⁹. Così, ad esempio, in un sistema *modale* «il significato coinciderà coi valori tetracordali e con quelli ritmico–strofici subordinati alla struttura del testo verbale». Nel sistema *tonale*, invece, esso coinciderà «con i valori armonici delle note, degli intervalli e degli accordi in funzione tensionale secondo la dinamica delle funzioni di dominante / tonica, fino alla massima tensione dell'accordo di tredicesima [...], e [coinciderà] con le funzioni formali e contrappuntistiche del segno (l'esser imitazione canonica a un dato intervallo, l'esser controsggetto in una fuga, l'esser seconda idea dell'esposizione in una forma di sonata, ecc.)»³⁰. Nella musica seriale, infine, quello che Rossi chiama *significato* musicale, sarà dato, oltre che dai valori formali, dalle *funzioni seriali* del 'segno' musicale, ossia dalla sua corrispondenza ai valori istituiti nella sede della progettazione linguistica che precede il lavoro compositivo.

In questa semantica endolinguistica rientrano, secondo Rossi, oltre alla musica, la pittura e la scultura astratte. In tali forme dell'arte contemporanea, infatti, analogamente a quanto accade nella musica, il 'significato' consisterà nella correlazione storico–funzionale tra prassi compositiva (e performativa in genere) e legittimazioni teoriche programmatiche enunciate in sede di poetica delle varie arti.

Infine, mentre musica, pittura e scultura sono caratterizzate da operazioni su una sola sfera semantica, su più sfere operano invece altre arti come l'architettura (sfera rappresentativa e costitutiva), il teatro (sfera designativa e rappresentativa), il cinema (sfera designati-

29. Ivi, p. 103.

30. Ivi, p. 104.

va, rappresentativa e costitutiva). Per quanto riguarda l'arte letteraria, essa rivela forti tendenze a valicare la soglia di una semantica costitutiva, da cui però la tiene lontana l'ineliminabile valore designativo (essolinguistico) delle parole di una lingua storico-naturale che restano pur sempre il materiale delle sue operazioni. Rossi delinea così, all'interno di una prospettiva etica, un originale 'sistema' contemporaneo delle arti centrato su una essenziale componente semiotico-operativa che variamente le attraversa e le unifica. E che costituisce la cifra materialistico-storica di questa sua originale prospettiva.

Naturalmente, la considerazione degli aspetti semantici delle opere d'arte, con cui il filosofo si inseriva, con una *stimmung* personalissima, nel coevo dibattito sul rapporto tra semiotica ed estetica (e che vide impegnati autori come Galvano Della Volpe, Gillo Dorfles, Emilio Garroni, Umberto Eco, solo per citare i più noti), non esauriva l'estensione produttiva dell'operazione artistica in generale, limitandosi, come era giusto che fosse in una prospettiva storico-materialistica dell'esperienza artistica quale quella da cui si collocava Rossi, ad una considerazione dell'incidenza dei mezzi tecnici-compositivi sui risultati espressivi delle singole opere.

La conclusione 'dialettica' che Rossi ricavava da questa sorta di 'analitica' dell'opera d'arte riguardava la reciprocità di incidenza fra i due livelli in cui si articola la sua semiologia operazionistica, e cioè l'ambito referenziale, essolinguistico e la sfera costitutiva o endolinguistica, per cui aspetti tecnico-compositivi dell'opera d'arte possono chiarire problemi di significazione e viceversa. L'arte è, da questo punto di vista, un'attività sovrastrutturale spesso confinata, specie ad opera delle estetiche post-romantiche ed avanguardistiche, ad un livello lontano da quello della realtà storico-sociale, e spesso in funzione antagonista rispetto ad essa. Ciò non toglie che il compito di una considerazione umanistica dell'attività artistica sia quello di ricongiungere arte e vita, struttura e sovrastruttura; ossia quello di intendere l'attività artistica come produzione storico-culturale «intenzionalmente specificata»³¹. Con questa espressione Rossi intendeva dire che la produzione artistica, al pari delle altre attività produttive, è caratterizzata dall'affermatività deontologica. Rappresenta cioè un modo (forse uno dei più efficaci) con cui gli uomini affermano il loro 'dover essere' esistenziale ed etico, cui è connessa la storicità e socialità, e dunque la piena ed integrale umanità, delle opere d'arte.

31. Ivi, p. 106.

È su questo ampio e articolato retroterra filosofico, che Rossi definiva storico–funzionalistico e di cui l’etica umanistica forniva le coordinate di fondo, che egli delinea la sua *poetica*³² di un *realismo operativo*. La novità stava tutta in quell’aggettivo (‘operativo’) in cui l’autore scorgeva il succo filosofico del marxismo come istanza etico–pratica di *trasformazione*, oltre che di conoscenza, del mondo storico. Un’istanza (era questa la novità) radicata nel momento stesso della sua comprensione teorica, secondo una relazione chiasmatica per cui alla dimensione pragmatica della teoria fa riscontro la componente teorica della prassi. Per questo all’estetica idealistico–romantica, che aveva sì colto i contrasti che attraversano le opere d’arte della tarda modernità, ma li aveva pacificamente risolti nel momento misterioso della loro ‘riuscita’ (v. Croce), Rossi oppone un’estetica del realismo³³.

Il fatto che tale realismo sia *operativo* significa innanzitutto che esso non va confuso con le varie forme di *rispecchiamento* più o meno meccanico della realtà, naturale e sociale, di una determinata epoca storica. Tale realismo del rispecchiamento, che ha caratterizzato tante estetiche ‘marxiste’ nel corso del ‘900, non riesce infatti a spiegare quella parte di realtà (ed è molta) «che non si lascia rispecchiare senza che vi si *intervenga a modificarla* e a ridisporla intenzionalmente»³⁴. Inoltre, le varie teorie realistico–mimetiche dell’arte sembrano in genere trascurare, in favore dei contenuti storico–sociali, gli aspetti problematici relativi al piano linguistico–formale delle opere; sui quali si sono invece soffermati, quasi esclusivamente, gli indirizzi *spiritualistici*, i quali hanno però (questo il difetto simmetrico a quello denunciato nella concezione mimetica) trascurato quasi del tutto le esigenze *realistiche* legate alla sfera dei contenuti. Mentre poi, nelle sue forme meno ingenue, il realismo del rispecchiamento paga il prezzo di una sua contaminazione proprio con quell’estetica idealistica e spiritualistica che avrebbe dovuto contrastare, come nel caso, esemplare, di György Lukács³⁵; laddove forme perspicue di realismo

32. Il termine ‘poetica’, per il suo immediato richiamo al campo semantico dell’*operatività*, era preferito, come abbiamo visto, da Rossi ad ‘estetica’, più compromesso, a suo avviso, con la sfera del ‘sentimento’, che egli leggeva, in modo forse troppo severo, sulla scorta di Della Volpe, come sinonimo di misticismo ed irrazionalità, trascurando la decisiva riabilitazione kantiana di esso come capacità di sentire (o di non sentire) l’accordo con la pluralità e la contingenza del mondo.

33. «Per la poetica di un realismo operativo», in *Cultura e rivoluzione*, cit., pp. 525–666.

34. Ivi., cit., p. 568, corsivo mio.

35. Ivi, p. 569.