

## ESTETICA E TELEOLOGIA NE *L'ACTION*

SOMMARIO: 1. Formazione e interessi estetici in Blondel. – 2. Estetica come scienza della sensibilità. – 3. Momento poetico dell'*action*. – 4. Conclusione della teleologia nel sublime.

Sappiamo che Blondel con la sua *Action* intende elaborare una scienza della pratica mediante una critica della vita; e della vita realmente vissuta, con tutte le sue varianti belle, brutte ed anche tragiche. «La difficoltà di quest'opera, secondo quanto dichiara lo stesso Blondel nell'introduzione all'*Action*, consiste nel non introdurre nulla di esteriore e di artificiale in questo dramma profondo della vita, di raddrizzare, se è il caso, la ragione e la volontà mediante la ragione e la volontà medesime, di far produrre, con un progresso metodico, agli errori, alle negazioni, alle deficienze di qualunque natura la verità latente di cui vivono gli spiriti e di cui forse possono morire per l'eternità» <sup>(1)</sup>. E nella pagina seguente, Blondel paragona lo scopo del suo lavoro a quello dell'arte, il cui «ultimo sforzo è quello di far fare agli uomini quello che vogliono e di far conoscere loro quello che sanno» (1893, XXIII; 1993, 79). Perciò i riferimenti al profondo dramma della vita e alla finalità dell'arte, che incontriamo nell'introduzione dell'*Action*, possono incoraggiare una ricerca dell'estetica nell'opera di Blondel, in quanto testimoniano la sua sensibilità artistica; e che l'*Action* sia

(1) M. BLONDEL, *L'Action*, Paris, Alcan, 1893, XXII; tr. it. *L'Azione*, a cura di Sergio Sorrentino, Roma, Paoline, 1993, 77. La prima traduzione italiana dell'*Action* è di Ernesto Codignola, in due volumi, Firenze, Vallecchi, 1921 (rist. 1930-1932). Nel presente articolo utilizzo la recente nuova versione di Sorrentino, apportandovi talvolta qualche ritocco richiesto da una maggiore fedeltà al testo francese e indicando, dentro l'esposizione, le pagine del testo francese del 1893 e della versione italiana del 1993.

un'opera altamente letteraria, oltre che filosofica, credo sia giudizio unanime in tutti coloro che ne sanno apprezzare la profondità delle analisi psicologiche, nella linea dei grandi pensatori francesi, e la costruzione linguistica che sa coniugare i procedimenti diretti e indiretti o metaforici con grande abilità stilistica e vivacità esemplificativa.

Il tema però, assegnato al mio contributo, allude palesemente alla *Critica del Giudizio* di Kant; di qui la domanda circa l'esito d'un simile approccio. Vorrei situarmi subito, senza esitazione, affermando che ci sono certamente alcuni punti di convergenza significativi tra l'*Action* di Blondel e la *Critica del Giudizio* di Kant, anche se non sono immediatamente evidenti, poiché, mentre in Kant il giudizio estetico (gusto) e il giudizio teleologico (vita) sono due modalità del giudizio riflettente che tenta di organizzare l'esperienza in leggi empiriche, in Blondel l'estetica riguarda il bello e l'arte, e la teleologia è una dimensione essenziale della dialettica dell'*action*, che tutto tiene e conduce fino all'unico necessario; in breve, la *teleologia kantiana è sospensiva, quella blondeliana è conclusiva*. Ne segue che la trattazione dei temi estetici, in Blondel, avviene dentro la dimensione teleologica: *la sua estetica è una teleologia*. Cercherò di dimostrare questa affermazione, argomentando dal testo stesso dell'*Action*, lasciando parlare, per quanto mi sarà possibile, lo stesso Blondel. Con ciò il presente articolo diventa anche una rilettura dell'*Action*, condotta con la particolare attenzione accordata all'estetica e alla teleologia.

L'estetica, in forma esplicita, compare fin dalle prime pagine dell'*Action*, però secondo una prospettiva negativa: il rigore scientifico, con il quale Blondel intende strutturare la «critica della vita o via diretta» per determinare una «scienza della pratica o via indiretta», gli impone di non dare niente per concesso, nemmeno che la vita possa costituire un problema per chi la vive. Ora nella prima parte dell'*Action* Blondel dimostra che ogni uomo nell'atto stesso di vivere risolve necessariamente in qualche modo il problema della vita, poiché «nella pratica nessuno elude il problema della pratica; e ognuno non solo lo pone, ma inevitabilmente lo risolve a modo proprio» (1893, X; 1993, 67). In altre parole, nell'*action* sono sempre implicite una domanda ed una risposta; e questo le consente di confutare ogni forma di scetticismo, quello estetico in particolare, ossia quella concezione della vita, abbastanza diffusa in Francia, negli ultimi due decenni del diciannovesimo secolo, per opera soprattutto di E. Renan e di M. Barrès, che rivendicavano la legittimità di un'etica estetizzante, tale cioè da sostituire il lavoro con il gioco, il dovere con il piacere, il vero con «un'anarchia estetica, l'imperativo morale con una fantasia infinita,

la compatta unità dell'azione con un ricamo in cui il pieno della scienza mette in evidenza il vuoto del sogno universale» (1893, 18; 1993, 101). È quasi d'obbligo richiamare qui l'opera di J. M. Guyau, *Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction*, del 1885, che ebbe un enorme successo e tenne campo per quasi cinquant'anni.

Questo però non significa che Blondel fosse uno spirito arido, poco sensibile alla bellezza: nel prospettare il posto che la teoria evoluzionista potrà assumere nel sistema delle scienze sperimentali, ipotizza il superamento dell'ordine geometrico con una finalità estetica (cf 1893, 74; 1993, 166); e nella *Bibliographie catholique* del 1889, recensendo un'opera di Fouillée su Guyau, per la prima volta indica il Cristo, immagine visibile dell'invisibile Iddio, come l'unico ideale di bellezza: «nel Verbo incarnato coincidono la pienezza della bellezza invisibile e gli elementi perfetti della bellezza visibile: tutto ciò che è bello partecipa di questa luce essenziale ed eterna» <sup>(2)</sup>. Perciò la confutazione dell'estetismo non implica in Blondel un deprezzamento per la bellezza e l'arte in genere; conferma di ciò si può trovare nella terza parte dell'*Action*, in cui Blondel, esponendo la prima espansione dell'*action* (nella terza tappa) e il suo passaggio dalla sfera individuale a quella sociale (nella quarta tappa), ci offre appunto una spiegazione di come nasca l'arte e del suo ruolo ineliminabile nella vita umana.

Anzi nel *Projet de thèse* (1890-1891), Blondel aveva riservato un intero capitolo all'arte <sup>(3)</sup>, in cui sottolineava l'intimo legame fra i tre livelli dell'*action* (posti in essere dal fare, dall'agire e dal pensare) e la relativa autonomia che le nostre opere acquistano nell'ambito sociale. Perciò, se noi seguiamo i nostri atti, anche i nostri atti seguono noi, così che le nostre opere portano i segni della nostra personalità e diventano come nostre creature, quasi fossero degli esseri viventi, anzi nostri figli. «Così non solo siamo in noi stessi un sistema, una sintesi, un organismo, ma in più comunichiamo, fuori di noi, a tutto ciò che tocchiamo, muoviamo e usiamo,

(2) M. BLONDEL, Recensione di *La Morale, l'art et la religion d'après M. Guyau*, par A. Fouillée, in «Bibliographie catholique», 80/2 (1889) 134. Secondo questo testo, ed altri simili, possiamo già rilevare che l'ideale della bellezza, secondo Blondel, è nell'uomo, anzi nella persona umana «considerata come un'unità vivente di parti che derivano la loro bellezza dal loro rapporto intimo con il tutto» (1893, 257; 1993, 355). Perciò il conseguimento della perfetta bellezza coincide con la realizzazione perfetta della persona umana.

(3) L'*Action*, tesi di dottorato di M. Blondel, fu oggetto di quattro redazioni successive: un primo *Brouillon* (1889-90), una *Dictée* (1890), un *Projet de thèse* (1890-91) e il testo presentato a E. Boutroux. Il capitolo del *Projet de thèse* porta il titolo «L'Oeuvre constituée» (nn. 557-563 degli «Archives M. Blondel») ed è stato pubblicato nelle *Notes d'Esthétique 1878-1900*, da me curate e commentate nel 1973 (Roma, PUG, 200-211).

questo nostro carattere di armonia e di finalità interna» (4). Le nostre opere, senza distinzione, rappresentano dunque la nostra interiorità progettata; ed è acquisito che ogni nostra opera «o continua a prodursi mediante l'espressione spontanea del linguaggio naturale o assume un vestito, più o meno convenzionale, sotto il quale essa sopravvive come un germe deposto nel simbolo materiale» (5). Ora l'opera d'arte è come una sintesi di elementi organizzati da un'idea direttrice, che è poi l'ispirazione dell'artista; è come un corpo vivo di durata più o meno effimera; e si comporta, nell'ambiente in cui compare, come un essere che ha la sua propria evoluzione, la sua storia, le sue trasformazioni e il suo destino.

Infine, un'approfondita lettura dell'*Action* ci fa scoprire che Blondel prende in esame più l'arte che la bellezza e quindi sembra dare più peso alla poetica che all'estetica. Questa attitudine è giustificata dalla sua attenzione a non concedere nulla all'estetismo, perché se cerchiamo di contestualizzare i riferimenti espliciti alla bellezza, presenti nell'*Action*, e di situare l'intera opera nella genesi del suo pensiero, dobbiamo prendere atto che nella filosofia blondeliana esiste un'estetica, piuttosto sotterranea ma ben elaborata nelle sue linee essenziali. Per farla emergere, credo opportuno esaminare l'iniziazione all'estetica operata dalla formazione filosofica ricevuta da Blondel, il collegamento tra l'estetica e la sensibilità umana in quanto umana, la funzione teleologica dell'arte nella dialettica dell'*action* e la conclusione della teleologia dell'*action* mediante un'opzione sublime.

## 1. FORMAZIONE E INTERESSI ESTETICI IN BLONDEL

Blondel fu iniziato ai problemi di estetica, nel Liceo di Digione, dal suo professore di filosofia A. Bertrand, del quale conservò e utilizzò più tardi il corso di estetica. Per Bertrand l'estetica era la scienza del bello, come la intendeva Ch. Lévêque nella famosa opera *La Science du Beau* (1861), che studiava appunto le leggi che l'uomo deve rispettare affinché la sua sensibilità consegua il bello, oggetto che le è proprio. Inoltre Bertrand considerava l'estetica un capitolo della psicologia, ossia un momento dell'investigazione filosofica sulle componenti della persona umana, delle quali la sensibilità era una; non però una come le altre, in quanto era posta all'origine della vita, prima della distinzione tra anima e

(4) M. BLONDEL, *Notes d'Esthétique 1878-1900*, établies, présentées et annotées par S. Babolin, Roma, Pontificia Universitas Gregoriana, 1973, 204.

(5) *Ivi*, 208.

corpo, dove l'anima è nel corpo e soprattutto il corpo nell'anima. Sulla stessa linea, Blondel subì poi anche l'influsso di Th. Jouffroy e F. Ravaisson, i quali concordavano nel ridurre l'estetica ad una questione di psicologia e nel definire l'arte mediante la bellezza.

Ciò che portò Blondel a superare questa concezione psicologica dell'estetica fu la sua facile risoluzione, per l'eccessivo valore accordato al sentimento, nell'estetismo dilettantistico, di cui furono vivaci assertori appunto Renan e Barrès, autori molto studiati da Blondel, allo scopo di comprendere le forti aporie del loro pensiero e, quindi, di poterli confutare con le loro stesse argomentazioni. In questa fase di critica al dilettantismo e allo sperimentalismo o esseismo, l'influsso di Guyau fu determinante per Blondel, in quanto gli permise di porsi sul terreno del positivismo e di superarlo, mettendo in evidenza che i problemi posti dall'estetica erano più ampi delle soluzioni che in essa trovavano <sup>(6)</sup>. Secondo questo intendimento, parve geniale a Blondel il libretto di poesie, *Vers d'un philosophe* (1881), di Guyau, poiché esprimeva quel vitalismo estetico che troverà continuazione in G. Séailles, con il suo *Essai sur le génie dans l'art* (1883), e, in senso più sociale e umanitario, in Sully-Prudhomme, nell'opera *Expression dans les beaux-arts* (1883) e nel suo poema *Bonheur* (1888).

Alla fine Blondel abbandonò la linea vitalista, che avrà una sua storia <sup>(7)</sup>, per fissare maggiormente la sua attenzione sul rapporto esistente tra estetica e destino dell'uomo: interesse che gli era forse congenito, ma che proprio Sully-Prudhomme contribuì non poco a stimolare. Per questa sensibilità, soprattutto attraverso l'opera dell'amico J. Pérès, *L'Art et le réel: essai de métaphysique fondée sur l'esthétique* (1897), Blondel subirà l'influsso di Kant, di Schelling e di Schopenhauer ed esprimerà forti apprezzamenti per le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (1795) di Schiller, per il saggio *Che cos'è l'arte?* (1897) di L. Tolstoj e per le *Questions de morale et d'éducation* (1895) di E. Boutroux.

In conclusione Blondel, nello sforzo di maturare un suo pensiero sull'estetica, passò attraverso varie fasi, nelle quali si sottolineava un po' troppo esclusivamente un solo aspetto dell'estetica: lo psicologico, lo scientifico positivo, l'ontologico, lo psicagogico.

(6) Oltre al *Cours de Philosophie* (VI, lezione 60) di A. Comte, si dovrebbe fare riferimento alla *Philosophie de l'art* (1881) di I. Taine e alle stesse due opere più significative di Guyau: *Les Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884) e *L'Art au point de vue sociologique* (1889).

(7) Il vitalismo estetico di Guyau e di Séailles troverà ottima espressione, con una dimensione metafisica, in H. Bergson e V. Basch, ai quali si ispirerà proprio la scuola estetica di Aix-en-Provence, rappresentata da J. Segond (che succederà a Blondel nel 1929), da H. Bremond, P. Souriau e F. Paulhan.

Dopo vari tentativi, Blondel riuscì, mi sembra, a fondere in un suo pensiero, originale ed unitario, tutti questi aspetti; e quando stese l'*Action*, aveva quindi in mente una sua proposta estetica e la fuse e stemperò con il procedimento rigorosamente dialettico imposto alla sua tesi di dottorato. Le *Notes d'Esthétique*, ed anche i *Carnets intimes*, ci permettono di scoprire questa estetica, prima che sia versata nella dialettica dell'*action*, offrendoci così una prospettiva nuova secondo cui rileggere la stessa *Action* e rilevare così il risultato finale dell'operazione.

Negli anni che precedettero il suo insegnamento al Liceo Mignet d'Aix-en-Provence, Blondel, certamente allo scopo di capire le implicanze teoretiche dell'estetismo, ebbe modo di riflettere su temi estetici (come il teatro, la malinconia e il sentimento della tristezza, l'attività espressiva ed artistica dell'uomo, la sensibilità) e maturò soprattutto un metodo d'investigazione che si può sintetizzare nel motto latino: *ab exterioribus ad interiora, ab interioribus ad superiora*. Successivamente Blondel strutturò un discorso estetico che, pur partendo dal corso di Bertrand, si rese progressivamente autonomo e si precisò in quattro tappe fondamentali: il sentimento estetico, la definizione del bello, il bello nella natura e nell'arte, il bello nei confronti del vero e del bene. Tale impostazione fu rivista più tardi da Blondel, in quanto cercò di giustificare meglio, proprio attraverso la finalità estetica, come il sentimento estetico e la bellezza potessero essere il principio dell'arte e della morale, giungendo così ad una posizione abbastanza definita sull'estetica, qualificabile come scienza della bellezza, nel contesto più ampio del senso o destino della vita, scoperto, sperimentato e giustificato.

Nel determinare le linee di questa scienza della bellezza, si deve notare che il bello, per Blondel, è presente nell'oggetto formalmente e non materialmente, in quanto esso viene a simbolizzare il completo processo soggettivo di colui che lo scopre, lo produce o riproduce. Perciò nella bellezza, oggetto di contemplazione e di produzione, si esprimono sempre l'intero destino d'un uomo, il suo modo di atteggiarsi di fronte ai grandi problemi, suscitati dalla natura, dalla storia e dalla religione. Mediante la bellezza, comunque si esprima, acquistano plasticità tutti i valori della vita umana, sia nell'ordine della verità che della bontà: un'intuizione geniale è una verità bella, e un atto eroico è una bella azione. Ora, come il vero è l'oggetto proprio dell'intelligenza e il bene della volontà, così il bello è l'oggetto proprio della sensibilità; e come la logica è scienza normativa del pensare e l'etica è scienza normativa dell'agire, così l'estetica è la scienza normativa del sentire. Evidentemente il significato di norma si deve intendere analogicamente nei tre differenti ordini. Infine non è possibile uno sviluppo armonico del-

l'intelligenza e della volontà che prescinda da una maturazione della sensibilità. Perciò l'estetica, per Blondel, non è altro che un momento o un aspetto dell'educazione integrale della persona umana.

Tale educazione integrale è fondamentalmente una *psicagogia* e si realizza mediante l'educazione della sensibilità. Però, per Blondel, la sensibilità non deve essere intesa sensualisticamente, poiché non è sensitività; non è neppure una facoltà, ma è piuttosto ciò da cui tutte le facoltà emergono; è ciò che persiste in esse e che le conduce all'estasi ossia all'esperienza sintetica della realtà totale circostante; è ciò che, quale filo conduttore della vita dello spirito, dispiega tutte le potenzialità dell'uomo senza disperderle. Perciò, in forza di tale sensibilità, germinalmente presente in ogni facoltà, il singolo oggetto formale può ricevere una specie di ritocco che lo rende appunto bello; ci sono quindi diverse forme di bellezza, che si possono sintetizzare nelle tre categorie del bello fisico e sensitivo, del bello intellettuale e del bello morale. Il bello è quindi ciò che tiene in esercizio tale sensibilità di fondo, ritoccando costantemente, dal punto di vista formale, l'oggetto specifico delle diverse facoltà e dando così vita come ad un movimento di risonanza e di verifica nello spirito dell'uomo. L'estetica si potrebbe quindi definire una ricerca dell'oggetto della sensibilità, condotta con metodo e con lo scopo di studiarne e di procurarne lo sviluppo normale, che realizzi il progetto da cui essa procede e il destino cui essa tende.

Ora lo sviluppo normale della sensibilità avviene mediante l'acquisizione progressiva del bello; di qui l'istituzione d'un itinerario estetico dello spirito, di cui si possono tracciare le tappe principali, tenendo presente però che il passaggio da una tappa all'altra non avviene mediante la perdita di una e l'acquisizione di un'altra, bensì mediante l'assunzione della tappa precedente in quella seguente. Nasce così una specie di dialettica o di movimento cicloidale estetici, per cui l'esercizio di una facoltà inferiore predispone all'esercizio della facoltà immediatamente superiore, mentre l'esercizio di una facoltà superiore assume e sublima l'esercizio della facoltà immediatamente inferiore. Tale fenomeno di predisposizione e di assunzione deve essere inteso come azione non solo di condizionamento e di risonanza, ma anche e soprattutto di collegamento: si potrebbe dire che, se il bello è la sintesi dei trascendentali, la sensibilità è il vincolo delle facoltà umane.

Di tale itinerario estetico è importante rilevare tre tappe: la nascita del sentimento estetico, dal rapporto esistente tra l'uomo e la natura tramite l'istituzione dei segni intenzionali; l'espressione della bellezza nella persona umana, nelle sue azioni e nelle sue opere; la

funzione dell'arte nella realizzazione della comunione degli spiriti, nell'umanizzazione del cosmo e nella ricerca dell'essere assolutamente necessario. In conclusione la bellezza artistica e la bellezza naturale si fondono nella bellezza dell'uomo, che fa da vincolo universale nel processo di umanizzazione cosmica. Però in tale processo l'uomo entra, per così dire, in collaborazione con Dio; perciò umanizzazione e divinizzazione sono un unico processo, che tende all'attuazione della bellezza ideale fino alla realizzazione dell'uomo perfetto, tramite il Verbo incarnato, mediatore universale ed assoluto, per il quale tutte le cose sono e nel quale tutte le cose trovano sussistenza e significato.

## 2. ESTETICA COME SCIENZA DELLA SENSIBILITÀ

Per Baumgarten l'estetica è scienza della conoscenza sensitiva, per Blondel sarà scienza della pratica sensibile determinata attraverso la critica della vita sensibile, che è sintesi di pulsioni e percezioni, di desideri e immagini. «Questo organismo di carne, di appetiti, di desideri, di pensieri di cui sento perennemente l'oscuro lavoro è un laboratorio vivente: ecco dove deve formarsi la mia scienza della vita» (1893, XII; 1993, 69); di qui l'intrinseca normatività dell'estetica in ordine alla sensibilità. Inoltre, mi sembra decisivo mostrare come la ragione emerga dalla vita e, più precisamente, dalla sensibilità. Perciò la ragione risulterà radicata nella sensibilità e nella vita, così che non sarà più uno strumento estrinseco che esamina la vita dell'uomo come esaminerebbe quella degli altri viventi e degli altri esseri. Con ciò Blondel evita il formalismo kantiano, ossia il rischio di elaborare una teoria della razionalità senza contenuti e una teleologia senza scopo: la teleologia dell'*Action* è intrinseca alla razionalità e pertanto necessariamente conclusiva, pur negando sempre qualsiasi scopo predisposto dall'intenzionalità.

Per enucleare la dottrina di Blondel sulla sensibilità, cui l'estetica è legata, si deve esaminare la seconda tappa della terza parte dell'*Action*, nella quale Blondel scopre, a fondamento dell'oggettività fenomenica, la soggettività dell'*action*, intesa come sintesi o dinamismo di desideri e di immagini o rappresentazioni. L'analisi di questa soggettività ci conduce a scoprire che la nascita della coscienza è legata ad un lavoro oscuro, che congiunge la vita psichica con la vita biologica dell'uomo: attraverso il corpo, l'uomo assorbe le energie vitali, gli influssi e gli stimoli dell'ambiente e della cultura. «Senza dubbio questi stimoli interni dipendono da cause più profonde e, per così dire, sotterranee, come germi in-

consci della coscienza. Ma dal momento in cui si elevano e si espandono nella vita soggettiva, con ciò che manifestano dominano tutto ciò che celano in sé. Pertanto il principio stesso di qualsiasi fenomeno cosciente è un dinamismo; e più si intensifica questa luce interiore, meglio concentra le forze e i raggi della natura. Forse che, nel linguaggio delle apparenze scientifiche, in pieno contesto del mondo, sotto l'oppressione delle energie fisiche e tra le ruote dell'ingranaggio universale, i movimenti non seguono gli impulsi del desiderio? È possibile, è anzi vero che l'immagine o la tendenza deriva dal determinismo sconosciuto che precede o prepara il risveglio della coscienza. Ma l'immagine o l'idea trova, in ciò che la suscita e in ciò che essa è, la potenza di produrre un movimento proprio. C'è dunque una spontaneità motrice che dipende dalla spontaneità soggettiva: il determinismo psicologico assorbe il determinismo fisico e, senza abolirlo, vi si sostituisce o vi si sovrappone adoperandolo» (1893, 103-104; 1993, 197-198). L'*action* volontaria resta dunque una volontà di vita e sostiene «un oscuro lavoro che drena tutte le forze della vita per alimentare la sorgente della coscienza» (1893, 105; 1993, 199).

La coscienza distinta ha già percorso quindi un lungo cammino, quando viene alla luce; e Blondel scopre questo cammino, mettendo in evidenza la presenza oppositiva del desiderio e dell'immagine: al desiderio collega il *mobile* (movente o stimolo), all'immagine il *motif* (motivo o motivazione). È l'immagine o rappresentazione, che orienta il desiderio. Su questa linea progressivamente Blondel giunge alla scoperta della riflessione in atto, della *ragione come atto*, che emerge dall'immaginazione in quanto tale, ancor prima che si determini come rappresentativa o creativa.

Il primo passaggio consiste nel constatare che lo stimolo non stimola senza una motivazione. In altre parole, le pulsioni, le energie diffuse della psiche, hanno bisogno di essere raccolte in una sintesi mentale, di essere cioè rappresentate sotto la forma unica di un fine da realizzare. Questo fatto significa che i nostri desideri non possono essere soddisfatti direttamente, ma solo attraverso immagini o rappresentazioni.

Il secondo passaggio è la presa d'atto che la stessa motivazione non motiva, se non diventa a sua volta stimolante; e quando un motivo diventa stimolo, l'immagine si trasforma in desiderio e quindi diventa essa stessa forza nel raggiungimento d'un fine. Di conseguenza l'energia del desiderio, assunta dalla motivazione o dall'immagine, si trasforma in una finalità concreta, che è una prospettiva, anzi una promessa; perciò, rispetto agli stimoli, la motivazione è una sintesi di forze, una mediazione tra l'interiore e l'esteriore, un'azione immanente e transeunte. Per questo la luce

interiore della coscienza, resa evidente dalla motivazione, nata dall'energia degli stimoli, diventa essa stessa forza: «l'immagine, che risulta da movimenti, è causa di movimenti; e il pensiero fecondato incessantemente dalla natura, la feconda a sua volta, come un organismo che digerisce e vivifica tutto ciò che assume» (1893, 108; 1993, 202). Nella soggettività dell'*action* prende corpo, così, una dinamogenia mentale, che svolge tre operazioni: la *nascita* della coscienza, che deriva da una serie di atti elementari e inconsci, da una molteplicità di stimolazioni e motivazioni e non dall'ultimo stimolo di cui siamo coscienti; la *distinzione* della coscienza nella sua totalità, come sintesi e atto, rispetto agli elementi inconsci che l'hanno preparata; infine la *fecondità* della coscienza, che prepara ed abbozza una serie di atti nuovi, di cui non prevede il termine, ma che essa stessa si propone come fine, almeno provvisorio.

A questo punto, s'impone un terzo passaggio: una motivazione non è motivazione se è sola. Qui scopriamo che il determinismo psicofisico della coscienza è paragonabile ad una *coincidentia oppositorum* <sup>(8)</sup>, poiché ogni motivo evoca altri motivi contrari ed antagonisti; però questo antagonismo non è tale da alienare la coscienza, ma da sviluppare un più forte dinamismo della coscienza stessa, per cui la sua coincidenza degli opposti si trasforma in *potentia oppositorum*: «concepire nettamente un atto significa immaginare, al tempo stesso, la possibilità almeno vaga di atti differenti, i quali svolgono una funzione di contrasto e servono a precisare, per eliminazione e per approssimazione, la concezione primitiva. Ogni concezione quindi è come una frazione che ha senso solo se rapportata all'unità totale e richiede il compimento di un'altra frazione» (1893, 111; 1993, 205). Ciò che realizza questa *coincidentia et potentia oppositorum* è la riflessione, ossia una motivazione, superiore a tutte le altre motivazioni che essa unifica; e Blondel chiama questa riflessione *la ragione*. Così la ragione diventa l'unità superiore e, direi, il motivo dominante dei motivi dominati. La conoscenza riflessa appare così una sintesi di secondo livello, una rappresentazione di rappresentazioni. Questo modo di concepire la ragione mette bene in evidenza che la vita intellettuale, la presenza della ragione, compare e funziona in continuità con la vita psicoemotiva e quindi con la dinamogenia mentale.

(8) Questa espressione mi sembra sintetizzi bene l'intimo antagonismo delle energie psichiche della coscienza: «Se è vero, scrive Blondel, che *ogni atto di coscienza* è una sintesi di forze e un nuovo principio di forza, è altrettanto vero che *ogni coscienza di un atto* (idea o sentimento) risulta da un conflitto, da un guasto e da un arresto nel dinamismo mentale, da una *inibizione* almeno parziale» (1893, 111; 1993, 205).

Sintetizzando le riflessioni di Blondel sulla volontà profonda della coscienza, possiamo dire che lo stimolo non stimola senza una motivazione, altrimenti sarebbe una forza cieca o un desiderio vago; una motivazione non è motivo se non diventa a sua volta stimolazione, realizzando una sintesi di stimoli o desideri; e un motivo non è mai solo, perché se fosse solo diventerebbe un'idea fissa e non un'idea. La coincidenza degli opposti diventa così una *costellazione dinamica delle motivazioni operanti*, che hanno una funzione dominante nei confronti dei desideri; e da queste costellazioni emerge la riflessione, che svela la presenza della ragione in atto. Con ciò si prova come la ragione emerga dalla sensibilità e come sia ingiustificato contrapporre la sensibilità alla ragione e, quindi, anche il simbolo al concetto.

Su questa analisi di Blondel, che ho sintetizzato da un mio punto di vista, mi sembra importante rilevare la priorità del *senso dell'esperienza* sul *significato della ragione*. Infatti le stimolazioni sono forze, pulsioni vitali, che legano il soggetto al mondo dei viventi e alla terra, da cui l'uomo trae il suo alimento; e queste forze, per diventare principi efficaci di azione, hanno bisogno di un sentimento illuminato da un'idea; e questo sentimento è appunto il senso, inteso come l'*essere sensato dell'esperienza* vissuta e cioè quel senso che rende un'esperienza significativa per la vita. Questo particolare mi permette di evidenziare un punto di convergenza, di estremo interesse, tra l'*Action* e la *Critica del Giudizio* di Kant.

Ora questa priorità del senso (*Sinn*) sul significato (*Bedeutung*) mi sembra particolarmente feconda; e si può dimostrarlo con un rapido riferimento al pensiero di Kant, per il quale la questione del significato è dominante nella *Critica della ragion pura*, mentre la questione del senso è dominante nella *Critica del Giudizio*. Nella prima *Critica* la funzione degli schemi è di dare significato ai concetti: «i concetti sono del tutto impossibili, né possono avere un qualsiasi significato (*Bedeutung*), ove non sia dato, o a loro o almeno agli elementi di cui constano, un oggetto – *Begriffe ganz unmöglich sind, noch irgend einige Bedeutung haben können, wo nicht, entweder ihnen oder wenigstens den Elementen, daraus sie bestehen, ein Gegenstand gegeben ist*» (KRV B 178, A 139). Nella terza *Critica* la nozione di *senso comune*, nell'analitica del bello, coincide con quella di *comunicabilità universale*; perciò lo schematismo diventa un caso del problema più generale dell'esibizione e tale quindi da riguardare non solo i concetti ma anche le parole. Qui il senso si aggancia al sentimento e diventa la *condizione indeterminata del significare*, ossia dell'essere sensato dell'esperienza, dell'espressione e dei significati di concetti e di parole: non solo facciamo esperienze, ma nel farle sentiamo di

*essere-nell'esperienza* e quindi che ha senso fare esperienza e che dall'esperienza fatta può sorgere una conoscenza effettiva. La comparsa del senso, nella coscienza in atto, si rivela come la condizione di senso di tutte le esperienze possibili, di tutti i significati determinabili, dei concetti, delle parole e delle decisioni.

Nella *Critica del Giudizio*, il dominio della sensibilità si allarga al punto che proprio l'esperienza e, direi, il concetto costruttivo del piacere diventa il paradigma che consente di capire e definire il giudizio estetico e la stessa bellezza data all'uomo. Però Blondel non solo accetta questa posizione kantiana, ma la supera in un più profondo ed ampio dinamismo, nel quale scompare l'opposizione della sensibilità alla razionalità, dell'estetico all'etico: il dinamismo, evidenziato da Blondel, tra stimolo (o desiderio) e motivo (o rappresentazione) trasforma la dialettica dell'*action* da regressiva in progressiva, apre la strada alla scoperta della libertà e, nello stesso tempo, preserva il suo pensiero dall'intellettualismo e dal volontarismo, conservando l'aggancio con la volontà volente profonda (o volontà di vivere) e il senso dell'esperienza d'una vita concreta.

Nell'azione riflessa, in quanto motivo di motivi, c'è un'energia che fa l'unità della coscienza, istituendo il suo dominio sulle forze antagoniste del determinismo psicofisico. Questo fatto pone a Blondel un problema: come è possibile che la riflessione abbia «un'azione propria senza essere separata dalle sue condizioni, un'azione necessaria senza essere necessitante, un'azione decisiva senza essere determinante?» (1893, 117; 1993, 211). La soluzione di questo problema è l'*affermazione necessaria della libertà e il suo necessario esercizio*. Il determinismo psicofisico dell'immaginario della coscienza, in forza della sua origine e della sua struttura, è in noi la risonanza del mondo intero e l'espressione della nostra natura; è la nostra percezione, permanente e latente, di un universo al quale anche noi partecipiamo. Ora la percezione di questa partecipazione alla vita dell'universo è resa dall'idea dell'infinito e cioè dall'azione prodotta dalla promessa prospettata dai motivi nell'atto di dominare gli stimoli: il potere infinito dei desideri si converte così in un'attesa senza limiti <sup>(9)</sup>.

D'altra parte la riflessione, nata dalla conversione degli stimoli in motivi, è anche sintesi energetica e quindi trascina con sé il

(9) «Non vi è sintesi effettiva, non vi è atto interno, non vi è stato di coscienza, per quanto oscuro, che non sia trascendente in rapporto alle sue condizioni, e in cui non sia presente l'infinito, – l'infinito, ossia in questo caso ciò che trascende ogni rappresentazione distinta e ogni motivo determinato; ciò che è senza comune misura con l'oggetto della conoscenza e con gli stimoli della spontaneità» (1893, 118; 1993, 212-213).

potere infinito dei desideri, diventando così l'*idea regolatrice di tutto il determinismo psicofisico della coscienza*; e questa direzione, presente in ogni azione riflessa, non ha un termine definito: è perciò una finalità senza scopo, anzi una finalità estetica posta in essere dalla causa formale<sup>(10)</sup>. Questa nozione di finalità, che regge tutto l'impianto teoretico dell'opera di Blondel, congiunge l'*Action* più con la *Critica del Giudizio* che con la *Critica della ragion pratica*, in quanto è una finalità che esprime propriamente la gratuità d'un dono e non l'imperativo d'un dovere, poiché in ogni intenzione si nasconde sempre la volontà d'un superfluo. Perciò la teleologia blondeliana si carica della libertà dell'opzione, diversamente da quella kantiana caricata dal determinismo della scienza della natura. «La ragione decisiva d'un atto, precisa Blondel in un testo un po' lungo ma assai significativo, non ci sembra mai risiedere in nessuna delle tendenze parziali che hanno contribuito a renderlo possibile. Ai nostri occhi essa sta in questo potere, che nessuna delle determinazioni particolari potrebbe esaurire e che, assorbendo tutte le ragioni particolari, sembra naturalmente capace di dominare l'insieme delle forze definite: energie fisiche, appetiti, tendenze, motivi, determinismo della natura e dello spirito. L'azione cosciente trova la sua spiegazione e la sua ragione totale solo in un principio irriducibile ai fatti di coscienza come ai fenomeni sensibili: essa è

(10) Il capitolo su «La coazione» (parte III, quarta tappa) esamina il rapporto tra causa efficiente e causa finale, con esplicito riferimento alla causa formale, intesa come la causa che supera lo scopo della causa finale. In questo senso mi sembra che Blondel riprenda la nozione di «finalità senza scopo» della *Critica del Giudizio* di Kant. «In qualunque senso orientiamo la nostra attività, osserva Blondel, dobbiamo sempre tenere conto del termine di espansione cui essa si applica, perché è da quest'ultimo che deriverà, in parte, la fisionomia dell'opera perseguita e desiderata. Ciò che si chiama la causa formale non è dunque esclusivamente di pertinenza dell'iniziativa della causa efficiente, ma essa dipende tanto dall'oggetto cui tende l'operazione quanto dal soggetto da cui essa promana. Infatti, se un oggetto funge da scopo all'atto in quanto condizione susseguente, ciò avviene perché ci attendiamo da esso altro da ciò che vi apponiamo. A dire il vero, per la nostra volontà non c'è causa finale se non quella in cui prevediamo, cerchiamo ed esigiamo una causa efficiente. È dunque a torto che, studiando la finalità intenzionale, si prenda in esame unicamente la volontà che mira a uno scopo, come se essa riuscisse a raggiungerlo da sola, con le proprie risorse e con i propri sforzi isolati: la causa finale in parte è la sua causa efficiente. Essa fornisce non soltanto il termine, ma anche il contorno dell'azione che a essa si protende e l'invoca. È altresì a torto che si limiti lo sguardo allo scopo previsto e predeterminato, perché immaginando di volere questo solo fine per se stesso, spesso a nostra insaputa noi perseguiamo ben altro, cioè il suo effetto, il suo dono, la sua incorporazione nel nostro volere. In altri termini, se quella sembra essere una causa finale, di fronte alla quale noi svolgiamo il ruolo di causa efficiente, ciò avviene alla condizione reciproca e con l'intenzione segreta che essa sarà una causa efficiente di cui noi costituiremo la causa finale» (1893, 215-216; 1993, 311-312).

cosciente della propria iniziativa solo in quanto si attribuisce un carattere di infinitezza e di trascendenza. Ora è proprio della riflessione di disporre per proprio conto delle risorse della spontaneità. Ciò che l'agente ha fatto d'istinto può, facendo leva sull'invenzione, rinnovarlo ad arte. Ciò che era compreso nell'espansione naturale della propria energia può essere dominato e sfruttato dall'agente. Ciò che risultava da una forza non deliberata, egli sa farne lo scopo di uno sforzo nuovo. E imitando se stesso, egli impiega al servizio di una causa finale tutta la potenza delle cause efficienti che porta in sé. Dal momento in cui l'azione cosciente gli appare come un risultato irriducibile alle condizioni determinate da cui procede, egli fa di questo stesso risultato il principio di sue eventuali decisioni. E la virtualità infinita, celata nella natura del soggetto agente, diventa sentimento della volontà libera» (1893, 119; 1993, 213).

Perciò la libertà nasce proprio dal determinismo della natura e dello spirito, dalla struttura primordiale dell'immaginario umano, in cui le energie fisiche e psichiche sono unite in costellazioni isomorfe, prodotte appunto dalle forme unificanti dei motivi dominanti: e come le costellazioni dei desideri godono dell'infinita potenza dell'immaginazione, così l'iniziativa dell'idea regolatrice dell'azione cosciente esprime l'infinita attesa dei desideri. «L'atto volontario va dall'infinito all'infinito, perché in esso l'infinito è la causa efficiente e la causa finale. La libertà, lungi dall'escludere il determinismo, ne scaturisce e ne fa uso; il determinismo, lungi dall'escludere la libertà, la prepara e la produce» (1893, 120; 1993, 214).

L'affermazione necessaria della libertà in atto implica una tripla verità, che Blondel sintetizza in tre formule latine: *immunitas a necessitate* (coscienza di una forza immune dalla necessità), *necessitas libertatis* (coscienza necessaria della libertà come di un'idea regolatrice del determinismo), *necessitas a libertate* (coscienza che il determinismo è ratificato come tale dall'azione direttrice della libertà). La libertà però non è fondata su ciò che la precede, ma su ciò che la segue: la vera ragione della sua azione è il fine o la promessa che contiene in sé. Perciò la *necessitas libertatis* si converte in un'azione teleologica, necessaria all'espansione della libertà. Si giunge così al punto cruciale dell'azione volontaria, che impone il passaggio dall'autonomia interiore, che giustifica la sua necessità, all'eteronomia del suo oggetto che giustifica la sua libertà: è il passaggio dalla libertà necessaria alla libertà libera. «Il nostro compito ormai è quello di svolgere il contenuto della volontà che è coerente con il movimento stesso che essa si imprime nel suo primo slancio. Precisamente grazie a questa espansione, e grazie a un metodo la cui

originalità è incomparabile, essa scoprirà se ha una norma da osservare, un'operazione da eseguire, delle relazioni morali e sociali da istituire» (1893, 127; 1993, 221).

La libertà, per essere tale, deve misurarsi con l'eteronomia delle sue scelte; questa esigenza si giustifica in forza del suo intrinseco legame con la volontà. Infatti diventa insostenibile che la libertà scelga se stessa, come fine del suo volere, in quanto farebbe coincidere *ciò per cui* si vuole con *ciò che* si vuole: «come, vista dall'intimità del soggetto, sembrava onnipotente perché compendia in sé tutte le energie della vita e del pensiero, così, considerata come oggetto e come scopo, sembra niente» (1893, 132; 1993, 226), anzi una parvenza di oggetto, una finzione. Questa sperimentazione pratica impone dunque all'esercizio della libertà la distinzione tra volontà volente (*quod procedit ex voluntate*) e volontà voluta (*quod voluntatis objectum fit*). In altre parole, l'infinito potere della libertà, per rimanere tale, deve determinarsi; ed ogni determinazione è una negazione. Alla fine, l'apertura della libertà all'eteronomia avviene mediante il dovere morale, l'imperativo etico, che più che un *devi* è un *esegui*; e così «l'eteronomia morale diventa il completamento necessario dell'autonomia della volontà» (1893, 135; 1993, 229).

Nasce così l'avventura della libertà, un esodo inevitabile<sup>(11)</sup>, una continua ricerca di adeguare la volontà voluta alla volontà volente, condotta non in astratto ma in concreto, mediante un continuo compromettersi con le scelte pratiche che la stessa vita impone. «Allora la prospettiva sembra rovesciata, e il movimento che finora era sembrato centripeto diventa in qualche modo centrifugo. Dopo aver assorbito e dominato l'intero oggetto della sua conoscenza e tutto il dinamismo della natura, il soggetto si trova obbligato a uscire da se stesso e a sottomettersi a una legge di distacco, proprio

(11) «Pertanto, dopo che questa coscienza dell'obbligazione pratica è sorta, è finita. Qualunque cosa si voglia, in conformità o contro tale coscienza, dalla sola volontà (a prescindere da ciò che vuole) procede un immenso concatenamento di conseguenze necessarie. Quindi, pur condannando il formalismo morale, non si tratta più ormai di offrire alla volontà una materia e di immettere dal di fuori un contenuto nell'azione. Tutt'altro. Si tratta, qualunque siano le formule, i precetti o le falsificazioni della morale, qualunque siano le deficienze o le negligenze pratiche, si tratta, dico, di determinare l'elemento comune a qualsiasi impiego della libertà, di riaffermare quello che resta necessario e inevitabile, sotto quello che è arbitrario e variabile. In ciò che si vuole liberamente c'è un determinismo latente. E solo il rigore di tale necessità consente una vera scienza dell'azione; solo lo svolgimento di essa rivela a poco a poco alla volontà la serie dei mezzi che essa si impone da sé; solo tale necessità ha per l'uomo un'importanza perentoria, poiché gli svela ciò che non può evitare di essere prima o poi, e con una logica inesorabile ricava dalle sue azioni volute tutto ciò che esse già contengono» (1893, 136-137; 1993, 230-231).

per non vincolarsi a una forma imperfetta del proprio sviluppo. Sembra allora che occorra cercare fuori di noi il perfezionamento della vita interiore» (1893, 137; 1993, 231). Su questo movimento centrifugo, nel quale ogni uomo, dopo aver assorbito tutti gli stimoli della natura e dopo aver organizzato tutti i progetti della sua immaginazione, esce da se stesso e si assoggetta alle leggi, di diversa natura, proprio per non rimanere bloccato in una forma imperfetta del suo svolgimento, prende forma il fenomeno della cultura, con tutte le sue manifestazioni. Ora a me interessa puntare l'attenzione sull'attività estetica e poetica e, soprattutto, sull'arte; e credo che possiamo esplicitare la poetica blondeliana seguendo il capitolo «L'Oeuvre constituée» del *Projet de thèse* e il capitolo «Influence et Coopération» della quarta tappa della terza parte dell'*Action*.

### 3. MOMENTO POETICO DELL'*ACTION*

L'*action*, rispondendo all'imperativo di dare un oggetto adeguato alla volontà volente, agisce nella vita organica e poi si espande nell'ambiente circostante; nasce così, attraverso progressivi passaggi, tutta l'attività espressiva dell'uomo, una specie di *azione dell'azione*, strutturata in segni e simboli <sup>(12)</sup>, che fa evolvere l'azione individuale in azione sociale. Si tratta di un'espansione della soggettività, nella quale l'intenzionalità dell'agente è superata dall'intenzionalità dell'azione compiuta: «ogni atto scaturito dall'organismo umano, anche al di fuori di noi, è un organismo di segni e un simbolo espressivo della vita soggettiva» (1893, 204; 1993, 300). In questo contesto Blondel esamina l'opera umana, il prodotto delle mani dell'uomo, che non solo va sempre oltre l'intenzionalità di produrlo ma anche concorre all'autocomprensione dell'agente e alla comunicazione e comunione di tutti i possibili agenti interessati. «Non appena la nostra opera è compiuta, così come è cessata la cieca operazione da cui promana, diventa per noi e per tutti gli altri un oggetto in cui impariamo a rispecchiarci. Non conosciamo il nostro volto fin tanto che uno specchio non ce lo rivela: l'azione è lo specchio che ci rimanda un'immagine visibile

(12) Secondo Blondel i termini *segno* e *simbolo* non sono sinonimi: il segno designa l'aspetto arbitrario dell'espressione, mentre il simbolo significa la struttura naturale dell'atto espressivo. «L'armonia interna di un simbolo espressivo e vivo, fin nelle sue parti più infime, non è mai sentita che all'ingrosso; ed è il carattere arbitrario dell'espressione che finisce per prevalere. Ma se la convenzione artificiale nasconde, non abolisce questa istologia espressiva del segno naturale. Sussiste un linguaggio inconscio che parla a dei sensi inconsci; e, come tutti gli altri linguaggi, esso può essere appreso e perfezionato con l'uso» (1893, 220; 1993, 316).

del nostro carattere. Essa è fatta per essere vista. Il fine perseguito consapevolmente non esaurisce il desiderio. Ciò che facciamo, lo facciamo ancora per cose diverse da quelle che crediamo. Nell'intenzione si cela qualcosa di superfluo; e questa tendenza inclusa si ritrova nello stesso risultato dell'operazione» (1893, 227-228; 1993, 323-324).

Nel precisare questa intenzionalità aperta, legata al riemergere d'un inesauribile superfluo, d'uno straripamento del desiderio che esige un continuo supplemento di soddisfazione, Blondel s'ispira chiaramente alla *Critica del Giudizio* di Kant, alle sue definizioni del bello, in particolare alla finalità senza scopo: «in qualsiasi azione veramente umana c'è quello che Kant chiama *una finalità senza scopo*, cioè una realtà indipendente dalle occasioni immediate che ne sono state il pretesto e dagli agenti che l'hanno prodotta, una virtualità indefinita» (1893, 230; 1993, 325-326), benché «soggettiva, capace di organizzare altre spontaneità e di farle servire ai suoi disegni» (1893, 218; 1993, 314). Così Blondel, ispirandosi a Kant, lo interpreta in modo da condurre la teleologia estetica verso il trascendimento d'ogni fine particolare e da scoprire così la via del definitivo superamento dell'estetismo nell'opzione posta in essere dalla scoperta del sublime. Le sue riflessioni sull'arte, intesa come idea reale o parola assoluta e simbolo di tutto il possibile sviluppo della volontà volente, sono essenziali ed articolate in problemi specifici; sono però anche precedute dalle considerazioni sulla bellezza e sul giudizio di gusto, per cui possiamo dire che la poetica blondeliana si radica in un'estetica teleologica e, svolgendosi nell'attività artistica, si converte in una teleologia simbolica.

In ogni opera compiuta, nonostante il suo immediato significato legato a particolari e contingenti funzioni, «sussiste un bisogno più vasto che comincia già a cercarvi soddisfazione. Avocando a sé il risultato di una collaborazione, l'uomo è portato a evocare, a volere non più soltanto l'opera, ma la stessa intimità dell'operatore e del collaboratore. Egli vuole mettere nel suo atto ciò che è universale in ogni soggetto; ed è proprio questo che vuole sia ritrovato nel suo atto. Quindi, ancora una volta, bisogna differire ed allargare la nozione che conviene farsi della finalità [...]. Grazie all'apporto del nostro partner, che mantiene a distanza causa ed effetto, l'azione consumata è sempre differente dall'azione progettata, e si separa da noi. Comincia a comportarsi autonomamente e a fruire di una specie di vita impersonale. La nostra idea, proprio mentre è *nostra*, è *una* idea; e in ogni idea c'è un principio universale. Perciò agendo ci proponiamo ineluttabilmente una soddisfazione dell'amor proprio, diciamo così, disinteressato. Quel che facciamo, lo facciamo (anche quando avviene per egoismo) con una specie di lusso, di

arte e di superfluo» (1893, 228; 1993, 324). Questo testo è bilanciato sulle due nozioni di *soddisfazione* e di *finalità*: la soddisfazione è disinteressata, universale e ineluttabile, mentre il fine conseguito da un'opera trascende il motivo iniziale dell'azione e si concretizza in un dinamismo autogeno dagli sviluppi imprevedibili. In questo modo Blondel rilancia le definizioni sulla bellezza e sul sublime di Kant, in modo personale ed originale, ed inserisce la bellezza nella dinamica dell'*action*, come ciò che le conferisce un valore universale, socialmente comunicabile, capace di rendere operante lo svolgimento completo della volontà, fino alla sua piena soddisfazione.

Tento ora di evidenziare l'influsso dell'estetica kantiana sull'estetica di Blondel, esaminando le definizioni del bello secondo la categoria del piacere (disinteressato, universale e necessario) e della finalità (senza la rappresentazione d'uno scopo).

### *Piacere estetico e soddisfazione dell'amor proprio*

Nella prima definizione del bello, Kant si destreggia tra due nozioni (piacere e interesse) tipicamente empiriche, senza cadere in una definizione sensista della bellezza; la sua concezione dell'immaginazione e il ruolo che le attribuisce fanno svanire il rischio del sensismo estetico. Inoltre, per Kant, il sentimento del bello è contemplativo, cioè non comporta nessun impulso all'azione e non soddisfa direttamente nessuna inclinazione. Il bello non si propone come termine di un'azione, ma come uno stato dello spirito; e non suscita nessun desiderio, poiché davanti ad esso siamo disinteressati; e ciò che libera il bello dall'interesse è appunto l'immaginazione, non quella riproduttiva ma quella *produttiva e spontanea*.

Blondel riprende questa visione della bellezza motivando la funzione educatrice dell'arte, che è appunto capace di promuovere la scoperta della verità e lo sviluppo della libertà, proprio a motivo del suo intrinseco disinteresse. «La fatica del maestro non è nulla a paragone del beneficio che prova a essere meglio gustato dai suoi alunni, a interessarli un po' di più, a far progredire in loro una nuova luce e una più elevata concezione della vita. Non bisogna credere che questo ardore di proselitismo sia estraneo alla comunicazione del vero. Esso è l'anima dell'insegnamento, perché è tutt'uno amare la verità e amare le intelligenze, conoscerla e volerla diffondere, cercarla in sé e suscitare negli altri, viverne e farne vivere gli spiriti» (1893, 243; 1993, 340). Per Blondel la verità è vivente, amante ed amata, unicamente in uno spirito vivente; ed acquista il fascino dell'ideale e la forza della convinzione solo se proviene dalla vita palese d'una persona.

Il bello, concepito come piacere universale, giustifica l'universalità razionale dell'arte, il suo strutturarsi come linguaggio. Anche in questo è evidente la diversità di prospettiva, in Kant e in Blondel, in quanto la soggettività universale ha un differente svolgimento nell'esprimere l'intenzionalità del conoscere o l'intenzionalità dell'agire: «l'azione è la moltiplicazione del verbo interiore che, avendo rivestito un corpo per offrirsi a tutte le sensibilità, si propone in comunione all'universo e vi diffonde all'infinito il suo seme fecondante: è l'oggetto della riproduzione spirituale. In tal modo si spiega come tutti i segni, tutte le opere e tutte le produzioni dell'uomo o della natura abbiano il loro sommario vivente nel linguaggio» (1893, 232; 1993, 328).

Secondo Kant, l'accordo soggettivo dell'immaginazione con l'intelletto si presenta come universale; perciò il bello è anche ciò che è rappresentato, senza concetti, come oggetto di un piacere universale: quando si giudica bella una cosa, si pretende che sia tale per tutti e si parla della bellezza come se fosse una qualità della cosa. L'universalità d'una simile bellezza è soggettiva, non connessa con il concetto, in quanto indica la validità comune d'una rappresentazione, non in ordine al fatto che significa le stesse cose conosciute ma in ordine a ciò che suscita nel conoscente. Tale universalità è da intendersi come uno stato dell'animo, che deriva dalla relazione delle facoltà conoscitive tra di loro, intese come condizioni *apriori* del modo di sperare e di rappresentare delle stesse facoltà: «la bellezza, senza il riferimento al sentimento del soggetto, per sé non è nulla» <sup>(13)</sup>.

Non si può negare che l'universalità estetica derivi da una qualche struttura trascendentale del conoscere. Si deve pure ammettere che anche il piacere estetico nasce dall'armonia della conoscenza, dalla concordia e dal libero esercizio delle facoltà. Si deve osservare infatti che la struttura *apriori* è solo un momento primo, potenziale del bello, che si attua unicamente attraverso elementi obiettivi, dati nelle rappresentazioni. Per Blondel l'universalità dell'arte, certamente legata all'universalità della bellezza, deriva soprattutto dall'universalità del linguaggio, come da un «equivalente manipolabile, animato e intellettualizzato, dell'universo intero. Le parole conservano in sé qualcosa di tutti gli oggetti che evocano e di tutti i pensieri di cui si nutrono e si servono. Gravide di luci e di misteri, esse non rendono mai del tutto il verbo interiore e lo trascendono sempre. Come la nuvola è un misto di ombre e di raggi, così né le parole adeguano l'infinito dei pensieri, né i pensieri adeguano l'infinito delle parole. Esprimono a vicenda

(13) *Critica del Giudizio*, par. 9; tr. it.: Bari, Laterza, 1992, 49.

l'individuale e l'universale; e per questo le parole creano l'atmosfera intellettuale degli spiriti. Grazie ad esse non c'è nulla che non sia una sorta di alimento già digerito dalle coscienze. E se qualsiasi azione può essere espressa e spiegata per mezzo della parola, ciò avviene perché dapprima ogni azione è una parola implicita, cioè esprime un bisogno di rivelarsi a tutti» (1893, 232; 1993, 328).

Secondo la prospettiva del piacere, in Kant, o della soddisfazione, in Blondel, dobbiamo esaminare ancora il tentativo di definire il bello come relazione necessaria con il piacere. Nel precisare di quale necessità si tratti, Kant esclude la necessità empirica, teoretica e pratica: non si tratta di una necessità empirica, perché nessuna prova empirica può produrre un giudizio di gusto; non si tratta nemmeno di una necessità teoretica o pratica, perché entrambe poggiano su principi oggettivi e incondizionati, cioè su regole assolute indispensabili per poter formulare un giudizio determinante nella conoscenza e nell'agire morale; si tratta invece di una necessità che impegna il giudizio riflettente e che deve essere pertanto soltanto soggettiva e quindi non più che esemplare; ed è la necessità dell'accordo di tutte le facoltà che costituisce il giudizio di gusto, «considerato come esempio di una regola universale che però non si può addurre» <sup>(14)</sup> e che sembra suggerire la sua coincidenza con la finalità formale. Inoltre l'esemplarità del giudizio di gusto è il risultato di quello che Kant chiama principio soggettivo del *senso comune*, inteso come l'effetto del libero gioco delle nostre facoltà conoscitive. Di fronte all'esibizione di un oggetto, dato attraverso la rappresentazione che ne dà l'immaginazione, quest'ultima si relaziona all'intelletto, non mediante un concetto ma mediante una proporzione che è la più favorevole per entrambi (immaginazione e intelletto), in relazione alla conoscenza generale. In altre parole: il giudizio di gusto è la consapevolezza che l'immagine della cosa bella si armonizza con l'intelletto; armonia che è rappresentata, come oggettiva, dal senso comune inteso come norma, ideale ma indeterminata, del giudizio di gusto. L'armonia tra l'immaginazione e l'intelletto, più esattamente, si verifica attraverso il libero gioco delle facoltà; e tale gioco libero si ha quando l'immaginazione schematizza senza concetti, in maniera cioè indeterminata ma non arbitraria, e secondo proporzione, in quanto è sottoposta sempre e comunque alla facoltà dell'universale che è l'intelletto, in virtù della finalità formale di quest'ultimo, secondo un passaggio dal particolare all'universale che è caratteristico del giudizio riflettente.

Ora Blondel, nell'introdurre la riflessione sull'arte, parla anche di soddisfazione ineluttabile, che, credo, si possa considerare una

(14) *Critica del Giudizio*, par. 18; tr. it.: Bari, Laterza, 1992, 66.

forma di piacere necessario. Il piacere, secondo Blondel, è il frutto dell'azione compiuta: «c'è piacere, quando un elemento estraneo s'incorpora all'organismo, quando l'organismo stesso partecipa maggiormente alla vita soggettiva, quando grazie ad un movimento di concentrazione, dal di fuori al di dentro, l'energia centrale e la volontà risultano accresciute, comprese, obbedite. Ecco perché il piacere si aggiunge all'atto, non per renderlo perfetto, ma per testimoniare che è perfetto, ossia che un circuito si è appena chiuso, che c'è un ritorno o uno sbocco nell'attività. Ecco perché il piacere, nel momento stesso in cui funge da ricompensa, serve anche da incoraggiamento, da forza e da attrattiva per l'azione. Infatti sembra che nel piacere la volontà ritrovi se stessa. Essa si raccoglie attraverso l'oggetto che assimila a sé, come se, rimanendo ovunque presso di sé, dovesse costituire il vincolo universale e rendere sottomesso e immanente a se stessa il mondo che si compendia nella nostra vita» (1893, 196-197; 1993, 292). Il piacere necessario è quindi legato alla perfezione dell'atto e non propriamente all'armonia delle facoltà; si raggiunge così una definizione classica della bellezza intesa appunto come perfezione dell'essere.

### *Finalità estetica*

Infine esaminiamo la definizione del bello, proposta da Kant, come finalità senza rappresentazione d'un fine. Quando un oggetto ci soddisfa sembra sia in accordo con le nostre facoltà: tale è l'accordo del cibo con il nostro appetito nel piacere dei sensi e tale è pure l'accordo di un oggetto fabbricato con un concetto che ci eravamo formati di esso. In ambedue i casi diciamo che l'oggetto è quello che deve essere. Ora il bello non produce una simile soddisfazione, ma presenta un terzo caso del tutto differente dai due precedenti: non soddisfa un appetito sensibile in quanto non si riferisce al nostro equilibrio biologico, né provoca piacere in forza di una sua conformità ad una regola concettuale <sup>(15)</sup>.

(15) «La coscienza della finalità puramente formale, nel gioco delle facoltà conoscitive del soggetto, rispetto a una rappresentazione con cui un oggetto è dato, è il piacere stesso, perché essa implica un fondamento della determinazione dell'attività del soggetto, diretto a vivificare le sue facoltà conoscitive, e quindi una causalità interna (che è finale) rispetto alla conoscenza in generale, senza però essere limitata ad una finalità soggettiva di una rappresentazione in un giudizio estetico. Questo piacere non è in nessun modo pratico, né come quello del piacevole patologico, né come quello che ha a fondamento intellettuale la rappresentazione del bene. Esso ha però una causalità in se stesso, che consiste nel conservare, senza uno scopo ulteriore, lo stato della rappresentazione stessa

Non si deve dunque stabilire, a proposito dell'oggetto bello, nessun fine preciso: il bello è ciò che deve essere, ma non si sa cosa debba essere. Questo paradosso è la conseguenza di precedenti paradossi: c'è finalità, perché c'è una soddisfazione valida universalmente; però non c'è fine, perché non ci sono, né interesse sensibile, né interesse razionale. Questa *finalità senza fine* (o rappresentazione estetica della finalità) potrà essere chiarita solo negativamente, ossia mettendo a confronto il giudizio estetico sia con le funzioni dello spirito che con le tendenze naturali. Solo «la finalità soggettiva nella rappresentazione di un oggetto, senza nessun fine (né oggettivo, né soggettivo), e quindi la semplice forma della finalità nella rappresentazione con cui un oggetto ci è dato, può costituire il piacere, che giudichiamo senza concetto come universalmente comunicabile, e, per conseguenza, la causa determinante del giudizio di gusto» <sup>(16)</sup>. Possiamo quindi concludere che *il bello consiste nella semplice forma della finalità* ossia in una finalità formale.

Ora Blondel valorizza, più delle altre, questa definizione del bello e interpreta la finalità kantiana secondo la dinamica dell'*action*; perciò la finalità senza rappresentazione d'un fine viene assunta come finalità illimitata, così da coincidere con la stessa volontà volente che non è soddisfatta da alcuna volontà voluta.

Blondel congiunge la causa efficiente e la causa finale con la causa formale. Ora per capire questa causa formale, credo si debba fare ricorso all'immaginazione o rappresentazione e quindi alla produzione d'un tipo ideale. «Per penetrare nel sistema universale dei fenomeni, l'azione, producendosi, deve diventare l'alimento del contesto in cui compare. Allo scopo di farsi oggetto e di manifestarsi sensibilmente, la nostra vita soggettiva evoca soggetti ancora estranei ad essa. Per aiutare l'immaginazione con l'ausilio dell'analogia, occorre allora che ci collochiamo nella visuale da cui consideravamo in noi le condizioni elementari e le sorgenti inconse dell'azione. In tal modo avremo una rappresentazione più agevole del modo in cui la nostra operazione volontaria, calata nel dominio dei fatti bruti, diventa a sua volta la sorgente invisibile e lo stimolo necessario di altre energie e di azioni partite da altrove rispetto a noi. Noi rientriamo nel determinismo della natura per sollecitarlo a nostro piacimento e per orientarlo verso i nostri fini» (1893, 218; 1993, 314). Sollecitare e orientare possono esprimere bene la dif-

e l'attività delle facoltà conoscitive. Noi indugiamo nella contemplazione del bello, perché essa si rinforza e si riproduce da sé: e questo indugio è analogo (ma non identico) a quello che si ha, quando qualche attrattiva nella rappresentazione dell'oggetto eccita ripetutamente l'attenzione, mentre l'animo resta passivo» (*Critica del Giudizio*, par. 12; tr. it.: Bari, Laterza, 1992, 53).

(16) *Critica del Giudizio*, par. 11; tr. it.: Bari, Laterza, 1992, 52.

ferenza tra causa formale e causa finale: la prima è legata ad un'idea e al nostro gusto (o alla *species expressa* e al gusto, secondo il linguaggio della scolastica), mentre la seconda è legata ad un concetto e alle nostre intenzioni (per volere bisogna sapere cosa volere, anche se alla fine si vuole più e altro di quello che si è inteso volere, ossia il bene è sempre voluto all'interno del bello). Perciò la causa formale è la causa esemplare, che collega quella efficiente e quella finale, nel senso che le contiene, come in un contesto più ampio; e l'esemplarità è immediatamente legata all'espressione e quindi all'istituzione di un segno: «espandendosi nel dinamismo dell'ambiente, l'azione vi porta, grazie al meccanismo del segno, un'intenzione e un'idea. Essa conserva un senso e una fisionomia individuale, racchiusi nel simbolo espressivo che viene a proporre, e persino ad imporre, al sistema totale grazie alla costrizione del determinismo; si tratta di una virtualità soggettiva capace di organizzare altre spontaneità e di farle servire ai suoi disegni. Così si rende sempre più palese la finalità e l'efficacia di questa prima opera prodotta, che è l'espressione immediata dell'operazione stessa: essa diventa lo strumento del regno della volontà in via di crescita. Persino là dove sembriamo violentare la materia bruta, il nostro intervento è solo un segno, nel senso che facciamo appello a una reazione e paghiamo il prezzo di un aiuto» (1893, 218-219; 1993, 314-315). E più avanti: «L'intenzione ideale sembra interamente ricavata dall'iniziatore; la risposta sembra venire interamente dal collaboratore; ma di fatto vi è reciprocità tra la forma e la materia, e nell'opera vi è una doppia operazione simmetrica: ciascuno crede di fare tutto» (1893, 223; 1993, 319).

In questo modo Blondel sembra legare la causa esemplare alla bellezza; e come la bellezza è sintesi di verità e bontà, analogamente la causa esemplare è sintesi delle cause efficiente e finale. Si chiarisce così un'affermazione o previsione riguardo alle scienze biologiche, fatta sopra, secondo cui «la connessione degli organi e la correlazione delle forme, la cui armonia negli esseri superiori sembra obbedire più a una legge di finalità estetica che a un ordine geometrico, dipende dalla natura specifica delle combinazioni elementari che si esprime nell'insieme dell'essere vivente» (1893, 74; 1993, 166).

#### 4. CONCLUSIONE DELLA TELEOLOGIA NEL SUBLIME

Attraverso la dialettica dell'*action*, Blondel conduce la ragione a realizzare, necessariamente, una opzione di fronte all'unico necessario, che non è soltanto l'essere necessario ma soprattutto l'evento storico del Cristo, l'Emmanuele che presenta una possibi-

lità di pienezza di umanità, che deve essere presa in esame. Il rifiuto pregiudiziale di tale possibilità farebbe precipitare l'estetica nell'estetismo, mentre l'esame della possibilità e la sua attuazione consentirebbero il compiersi dell'estetica secondo la dimensione del sublime; e il sublime è una categoria estetica. Infatti la bellezza è qualcosa che soddisfa la volontà volente, però non totalmente; in questo senso è una bellezza sublime, un piacere negativo. Anche su questo punto il confronto tra Kant e Blondel è assai fecondo.

Per Kant il sublime, diversamente dal bello, è informe e spiacevole: il bello della natura si riferisce alla forma dell'oggetto, bene definita nei suoi limiti; il sublime invece si può scoprire anche in una cosa informe. Il bello poi dà immediatamente alla vita un senso di esaltazione mediante il libero esercizio dell'immaginazione; il sublime invece dà un senso di sospensione che viene realizzata da una più alta espressione della potenza spirituale per cui in esso c'è qualcosa di più grave e di più severo nell'esercizio dell'immaginazione; perciò «il piacere del sublime non è tanto una gioia positiva, ma piuttosto contiene meraviglia e stima, cioè merita di essere chiamato un piacere negativo» (17).

Però lo specifico del sublime è dato dalla sua capacità di vanificare ogni operazione dell'immaginazione. Nel bello l'uomo percepisce se stesso quasi privo di sensi e trasferito in un puro ordine di finalità formale; invece ciò che eccita il sentimento del sublime sembra trascendere la forza della nostra immaginazione, essere inadeguato alla sua capacità rappresentativa e farle quasi violenza. Perciò il sentimento del sublime è un movimento dell'animo, un giudizio estetico, che riguarda l'assenza di forma d'un oggetto spiacevole; e la mancanza di forma può verificarsi nella facoltà di conoscere, quando trascende ogni grandezza del numero verso la totalità dell'infinita grandezza, oppure nella facoltà di desiderare, quando trascende la potenza della natura verso la totalità dell'io trascendentale, ossia verso la destinazione sovrasensibile dell'uomo.

In breve, secondo Kant, il sublime è ciò che è semplicemente grande, oltre ogni confronto; e questo significa che oggetto del sublime non è più qualcosa che è rappresentabile nello spazio, ma è lo stesso spazio. Ne segue che l'immaginazione, il cui ruolo è essenziale nel sentimento del bello, non svolge alcun ruolo nel sentimento del sublime, poiché non servono più né oggetti, né immagini: il sentimento del sublime stempera l'immaginazione nella sensibilità pura dello spazio. L'immaginazione del bello è *libera per realizzare un ordine negli oggetti che siano comprensibili per l'in-*

(17) *Critica del Giudizio*, par. 23; tr. it.: Bari, Laterza, 1992, 74.

tendimento; l'immaginazione del sublime invece è *libertà totale*, è anzi, per così dire, l'immaginazione inimmaginabile di un faccia a faccia (immediato, emozionante e trasgressivo) tra il potere di pensare (che non è ancora la facoltà dei concetti) e il potere di sentire (la sensibilità pura che non è ancora facoltà delle immagini). Risultato finale: si intravede la possibilità di una fantastica trascendentale come estetica del sublime, in quanto il sentimento del sublime instaura una comunicazione diretta tra la sensibilità pura e la ragione, senza la mediazione della «facoltà delle immagini». Ecco perché il bello, come lo schematismo dell'immaginazione, tende a rendere soffice il passaggio dall'esperienza alla conoscenza.

Ora Blondel sembra legare la nozione di sublime al superamento del limite e al divino: la bellezza umana è sublime, perché ha il potere d'immettere in ogni azione «l'equivalente simbolico di tutte le aspirazioni ancora implicite del volere» (1893, 229; 1993, 325); e nella sua concezione della bellezza è implicita quella del sublime, in quanto la bellezza data è sempre limitata (dal brutto) rispetto alla bellezza attesa. Infatti «la bellezza ha un fascino che va ben al di là e al di sopra di chi la percepisce o di chi la riveste: come nelle opere del genio si cela un significato molto più vasto di quanto si percepisca in un primo momento, così nella bellezza si trova un'espressione impersonale che si gusta meglio quanto più si è di animo nobile. Siamo in presenza di un sentimento che per la sua stessa ampiezza e il suo irraggiamento diventa un'angoscia e un mistero; come se, in ciò che amiamo, la nostra ammirazione investisse un amore remoto e più potente, di cui la bellezza conosciuta non sarebbe che un simbolo debole. Quindi in ogni opera umana c'è un misticismo incoativo [...]. Pertanto l'arte è, quasi per una visione anticipatrice, il compendio mitico di tutto lo sviluppo futuro della volontà in cerca del suo perfetto compimento: nell'opera sensibile, nel fenomeno, essa inserisce fittiziamente il reale, il vivente, l'umano, il divino» (1893, 229; 1993, 325).

Per questa ragione la funzione della bellezza, rispetto alle aspirazioni della volontà, ricompare nell'argomento teleologico in favore dell'essere necessario: «la prova teleologica non commisura la Causa che afferma alla stregua degli effetti; ma, riconoscendola in essi, la colloca fuori di essi e trova nella bellezza relativa delle cose il principio stesso di ogni bellezza» (1893, 346; 1993, 448). L'essere necessario della volontà, affermato come principio d'ogni bellezza, è la stessa causa esemplare di ogni atto umano, la quale supera la sproporzione esistente tra la causa efficiente e la causa finale; nelle nostre conoscenze ed azioni sempre imperfette, questa suprema bellezza è la presenza e l'azione necessaria d'una sapienza e d'una potenza perfette, «d'un pensiero totale e d'una azione to-

tale» (1893, 347; 1993, 450); in breve: «tutto quello che c'è di bellezza e di vita nelle cose, tutto quello che c'è di luce e di potenza nell'uomo, implica, nella sua imperfezione e nella sua stessa debolezza, una perfezione suprema» (1893, 346; 1993, 448). In forza della sua teleologia estetica, Blondel scopre Dio come «l'identità assoluta del reale e dell'ideale, della potenza e della sapienza, dell'essere e della perfezione; ecco cos'è lui, perché io sia quello che sono» (1893, 347; 1993, 449-450).

Con ciò risulta chiaro come l'estetica di Blondel si innesti e si stemperi in tutta la dialettica dell'*action* e come conduca, per la sua parte, all'opzione ultimativa, in ordine al superamento del fenomenico e al pronunciamento sull'essere necessario <sup>(18)</sup>. Si potrebbe anche dire che, per Blondel, l'estetica è una propedeutica alla cristologia, in quanto l'opzione da realizzare, in concreto, si attua davanti alla presenza storica del Verbo incarnato, che offre una possibilità a quel bisogno ineliminabile di religione, i cui tentativi umani di soddisfazione conducono, anche con l'aiuto dell'estetismo, a molti possibili misticismi che si rivelano, tutti, alla fine, forme diversificate di autolatria.

SANTE BABOLIN

*Università Gregoriana di Roma*

31 luglio 1993

(18) L'opzione suprema, cui Blondel perviene attraverso il metodo dei residui, è così posta alla fine della terza parte dell'*Action*: «Da una parte c'è la necessità di fare piazza pulita di tutte le invenzioni che, partendo dall'uomo e procedendo dal santuario più intimo del suo cuore, hanno come obiettivo ridicolo e patetico di monopolizzare il divino. Dall'altra il sentimento dell'impotenza e del bisogno che l'uomo ha di un compimento infinito rimane insaziabile. Perciò, per quanto artificiale sia ogni religione naturale, altrettanto naturale è l'attesa di una religione» (1893, 321; 1993, 422).