

ANDREA GATTI

## LA MERAVIGLIA COME DISPOSITIVO ESTETICO

**Abstract.** It has long been said that philosophy begins with wonder; more truly, this feeling seems to be at the origin of our aesthetic appreciation; however, to what extent wonder should be acknowledged as preliminary, central or marginal with respect to aesthetic pleasure is something that must be evaluated especially considering the experiences generated by the art of the so-called *avant-garde*, whose aesthetics seems to coincide precisely with the intent of arousing a sense of wonder (and shock) in the spectator. This essay aims to show the modalities in which the feeling of wonder can be a source of aesthetic pleasure; it also addresses an analysis of the theories advanced on this subject by modern and contemporary philosophers.

**Keywords.** Philosophy of Wonder, Aesthetics of Wonder, Contemporary Aesthetics.

V'è ragione di ritenere che le asserzioni tanto spesso riportate di Platone e Aristotele riguardo il generarsi della filosofia dalla meraviglia<sup>1</sup> vadano prese con cautela e assenso non incondizionato. Anche

<sup>1</sup> Vd. Platone, *Teet.* 155c-d, e Aristotele, *Metaf.* 982b. Vale la pena notare che ancora A.N. WHITEHEAD, *I modi del pensiero* (1938), trad. it. di P.A. Rovatti, Milano, Il Saggiatore, 1972, ribadiva: «La filosofia comincia dalla meraviglia. E, alla fine, quando il pensiero filosofico ha fatto del suo meglio, resta la meraviglia» (p. 230).

se restituiscono un'immagine accattivante del filosofo, qui liberato della sua aria superciliosa e ricondotto a un candore quasi fanciullesco tutto occhi spalancati sul mondo, non s'individua in quegli asseriti che *una* possibile origine della filosofia, per la quale possono notoriamente rinvenirsi cause efficienti non meno plausibili, diverse e addirittura opposte: Pitagora, ad esempio, sosteneva al contrario che il filosofo «non deve meravigliarsi di nulla» (*medèn thaumàzein, nihil admirari*)<sup>2</sup>. Ancor meno l'asserzione di Platone e Aristotele istruisce riguardo la meraviglia in sé, la quale vi rimane indeterminata e indistinta da atteggiamenti emotivi contigui quali lo stupore, la sorpresa, la sospensione attonita, o addirittura, come osservava Emanuele Severino sempre a proposito dell'origine del filosofare, lo sgomento<sup>3</sup>.

Fin troppo facile, d'altra parte, ammettere che l'asserto sulle conseguenze epistemiche del *thauma* suona più veridico se reso bustrofedico, essendo quasi certamente vero che la filosofia lascia meravigliati quando avverte ad esempio che la credenza nell'esistenza del mondo esterno è teoreticamente ingiustificata e fallace, che il tempo non esiste e neppure esiste l'io<sup>4</sup>. A sviluppare il tema della meraviglia come dispositivo estetico e modalità operativa nella creazione e fruizione delle forme espressive contemporanee, giova così prendere l'abbrivo intanto dal chiarimento del peculiare carattere della meraviglia *estetica* mediante una fenomenologia del suo impiego, onde rilevare subito e in concreto implicazioni e limiti, appunto, ad essa

<sup>2</sup> L'asserzione μηδὲν θαυμάζειν («non meravigliarsi di niente») di cui riferiscono poi Cicerone (*Tusc.* III 14, 30) e Orazio (*Epist.* I 6, 1-2), fu attribuita da Plutarco a Pitagora nei *Moralia* (44b).

<sup>3</sup> E. SEVERINO, *Il giogo. Alle origini della ragione: Eschilo*, Milano, Adelphi, 1989, p. 352.

<sup>4</sup> Sulla filosofia della meraviglia vd. almeno H.L. PARSONS, *A Philosophy of Wonder*, «Philosophy and Phenomenological Research», 30, 1969, pp. 84-101; C. VERHOEVEN, *The Philosophy of Wonder. An Introduction and Incitement to Philosophy*, Engl. transl. by M. Foran, New York, Macmillan, 1972, con la rec. di W.P. HAAS, in «The Thomist», 35, 1972, pp. 715-720; W. COVINO, *The Art of Wondering. A Revisionist Return to the Art of Wondering*, Portsmouth, Boynton Cook Publ., 1988; E. BERTI, *In principio era la meraviglia. Le grandi questioni della filosofia antica*, Bari, Laterza, 2008; *Philosophy begins in Wonder*, ed. by M. Funk Deckard and P. Losonczi, Eugene (OR), Wipf and Stock Publ., 2010; A. SHINKEL, *Wonder, Mystery, and Meaning*, «Philosophical Papers», 47, 2018, pp. 1-27.

correlati<sup>5</sup>. Inoltre, nel pieno rispetto del principio di *ysteron proteron* e *contro* la prescrizione platonica e aristotelica, ci si occuperà della meraviglia prima come effetto che come causa, considerandola come dispositivo agente all'interno di forme non casualmente organizzate a quello scopo. Perché è vero che la meraviglia estetica può riguardare anche il paesaggio, ad esempio, il quale offre non di rado visioni che lasciano piacevolmente stupefatti, ma in tal caso manca quella componente intenzionale che – come per Hegel nelle lezioni di Heidelberg e di Berlino – rende l'arte più interessante della natura, almeno nei circoscritti limiti di questa indagine.

A questo scopo, una preliminare pulizia di campo e un'evidenziazione scrupolosa del suo perimetro concettuale consentono immediatamente di chiarire che la meraviglia poco o nulla ha a che fare, ad esempio, col "meraviglioso" come categoria estetica. Quest'ultimo rimanda a modalità espressive meno suscettibili di analisi trascendentali in senso kantiano, o di antropologie filosofiche che di istanze critiche sulle forme retoriche dell'iperbole immaginifica, come la narrazione di divisione di acque ad opera di profeti e patriarchi, giganti con un occhio solo, ippogrifi e viaggi sulla luna, divinità *ex machina*, *avatar* cinematografici. Del meraviglioso come genere narrativo e figurativo si sono occupati teorici eminenti da Aristotele a Gracián, da Bodmer e Breitinger a Chateaubriand, da Tieck a Schelling, ma la meraviglia mostra implicazioni teoretiche e valenze filosofiche più ampie. Lo si evince dalla semplice considerazione che non necessariamente una narrazione o una figurazione che includa il meraviglioso genera meraviglia, al modo in cui può essere tutt'altro che sublime la rappresentazione del sublime. Il meraviglioso è un genere insidioso,

<sup>5</sup> Sull'estetica della meraviglia: N. SINCLAIR and A. WATSON, *Wonder, the Rainbow and the Aesthetics of Rare Experiences*, «For the Learning of Mathematics», 21, 2001, pp. 39-42; Th. LEDDY, *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life*, Petersborough, Broadview Pr., 2012; L.L. KEARNS, *Subjects of Wonder: Toward an Aesthetics, Ethics, and Pedagogy of Wonder*, «The Journal of Aesthetic Education», 49, 2015, pp. 98-119; S. GALLAGHER *et al.*, *A Neurophenomenology of Awe and Wonder. Towards a Non-Reductionist Cognitive Science*, London, Palgrave Macmillan, 2015; R. QUACCHIA, *The Aesthetic Experiences of Aura, Awe, and Wonder: Reflections on Their Nature and Relationships*, «Contemporary Aesthetics», 14, 2016, s.p.; J. FINGERHUT and J.J. PRINZ, *Wonder, Appreciation and the Value of Art*, in *The Arts and the Brain*, ed. by J.F. Christensen and A. Gomila, Amsterdam, Academic Pr. and Elsevier, 2018 («Progress in Brain Research», 237) pp. 107-128.

perché rischia facilmente di tramutarsi in grottesco: in qualunque autore meno dotato di Shakespeare l'apparizione dell'ombra di Banquo a quel punto del *Macbeth* (a. III, sc. IV) avrebbe con ogni probabilità corso il rischio di suscitare più riprovazione infastidita, se non ilarità, che meraviglia. Né quest'ultima va posta a base di quella valutazione estetica che fa di «Meraviglioso!» un'espressione di anomalo e amplificato responso estetico, lo stesso, per intenderci, che porta a dire «Bellissimo!», suo meno enfatico sinonimo. Al contrario, la meraviglia di cui intendo qui occuparmi fa riferimento a un piacere *sui generis*, precisamente connotato e riconoscibile nelle sue dinamiche, che sono in larga misura difforni – per origine ed effetto – da quelle generate dal riconoscimento della bellezza. D'altronde, a suggerire che la meraviglia dia luogo a un piacere di tipo particolare è il fatto che altri attributi ammirativi non privi di connotazione estetica come “stupendo” o “sorprendente”, che dopotutto trovano radice in quello stesso atteggiamento di sospensione attonita (stupore e sorpresa) che connota la meraviglia, non si sono mai sostantivati in categorie estetiche autonome. Non v'è uno “stupendo” o un “sorprendente” come modalità narrativa, al modo in cui ci sono invece il meraviglioso o il fantastico. Simile elevazione e nobilitazione non è mai avvenuta perché evidentemente stupore e sorpresa difettano di dinamiche o caratteri essenziali alla loro trasformazione da *cause a oggetti* di valutazione, da reazione emotiva a dispositivo estetico: caratteri e dinamiche che s'è voluto invece porre al centro di questa indagine.

### I. Tentativo di definizione

In senso specificamente estetico, la meraviglia denota quel piacere inaspettato e inusuale che talvolta procurano – anche in assenza del “meraviglioso” – la lettura d'un libro, l'ascolto di una sinfonia, la contemplazione di un dipinto, ma anche la visione di un paesaggio, di un edificio, di un assetto urbano o di un filmato pubblicitario ove questi procurino non un semplice piacere estetico, bensì un piacere estetico di tipo particolare, all'origine del quale sta un iniziale momento di disorientamento cui segue il riconoscimento e l'apprezzamento dell'originale e sofisticata tecnica che l'ha provocato. Perché è ovvio, non tutto quello che meraviglia dà piacere. In un'espressione del linguaggio comune come: «Mi meraviglio di te», la

meraviglia attesta piuttosto una delusione e un'insoddisfazione che il suo contrario; dall'altro, anche ciò che meraviglia e dà piacere, non sempre dà un piacere di tipo *estetico*, «La mia auto va che è una meraviglia», esprime un'insoddisfazione più funzionale che estetica. Oppure, nel caso dei paradossi logici, ad esempio, la meraviglia dà origine, se la dà, a un piacere di tipo intellettuale che consegue al corto circuito cognitivo provocato dalla contraddittorietà di asserzioni come quella di Goodman: «Voglio vendervi un libro in dono»<sup>6</sup>.

Da simili premesse si comprende che la meraviglia in generale è uno stato d'animo o un sentimento complesso, che aduna in una definizione la successione di più stati d'animo distinti sul piano non solo ontologico ma anche semplicemente temporale. In alcune pagine della sua *Estetica* (1954) Luigi Pareyson riconosceva il paradigma per un'adeguata qualificazione del piacere estetico proprio nella meraviglia, e metteva in evidenza come questa fosse composta da un «momento di sorpresa e da un momento contemplativo», tali per cui la meraviglia unirebbe da una parte «il piacere mosso tipico dello scotimento, della sorpresa», e dall'altra «il piacere immobile in cui si placa lo sguardo fattosi improvvisamente intento»<sup>7</sup>. L'assunzione è pienamente condivisibile, ma passibile anche di una minima integrazione, a chiarimento della nozione soprattutto di “momento contemplativo”, giacché credo che fra sorpresa e contemplazione (comune a tutte le forme di meraviglia) vi sia nel caso della meraviglia *estetica* un'ulteriore componente intermedia dalla quale effettivamente e essenzialmente dipende il piacere estetico, che solo a certe condizioni si determina come tale.

La domanda da cui conviene partire è: a quali condizioni la meraviglia diventa dispositivo estetico e si fa espressione di un piacere *sui generis* che determina una particolare forma di apprezzamento? Dato costitutivo e prioritario della meraviglia è la sorpresa, certo, quel dato inatteso che determina una sorta di interruzione dell'assetto cognitivo ordinario. È questa interruzione a far sì che le logiche della meraviglia risultino difformi da quelle della bellezza: riprendendo per comodità e convenzione estetologica il dettato della kan-

<sup>6</sup> N. GOODMAN, *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazione e simboli* (1968), trad. it. di F. Brioschi, Milano, EST, 1988, p. 16. Su storia, struttura ed effetti cognitivi dei paradossi vd. almeno N. FALLETTA, *Il libro dei paradossi* (1983), trad. it. di L. e M. Parodi, Milano, Longanesi, 2002<sup>4</sup>; e P. ODIFREDDI, *C'era una volta un paradosso. Storie di illusioni e verità rovesciate*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>7</sup> L. PAREYSON, *Estetica* (1954), Milano, Bompiani, 1988, p. 200.

tiana *Critica del Giudizio* (1790), il libero gioco fra immaginazione e intelletto (I 1, 9,) che determina il giudizio di bellezza, risulta difficilmente ipotizzabile nel caso della meraviglia. Da un lato l'immaginazione sembra essere fuori gioco perché la meraviglia si determina quando qualcosa la supera; dall'altro, visto lo smarrimento che procura, la meraviglia sembra non consentire all'intelletto di giocare affatto, impegnandolo piuttosto a riprendersi da quello smarrimento e a razionalizzare la sorpresa. Se e solo se quella comprensione ripristina il libero gioco fra immaginazione e intelletto, coincidente col riconoscimento della qualità, dell'appropriatezza e del valore dei mezzi espressivi che proprio per essere eccezionali hanno determinato quello smarrimento, allora il piacere che ne consegue è un piacere *estetico*.

La bellezza comporta un'insolita *intensificazione*<sup>8</sup> delle esperienze ordinarie; la meraviglia uno *iato*, sebbene momentaneo, che deve essere superato affinché essa non coincida semplicemente con una piacevole sorpresa, ma si traduca in vera e propria esperienza estetica. È precisamente questo a caratterizzare la meraviglia estetica: il suo sorgere dalla considerazione di *come* e anche *perché* lo stupore prima e il piacere poi si siano determinati, in vista di quali valori e idee, in virtù di quale *téchne*. La disposizione alla comunicazione di un valore o significato (morale, estetico, politico, religioso ecc.) individuato dall'autore come ragion d'essere della propria creazione distingue la meraviglia estetica dallo stupore generato ad esempio dal gioco di prestigio o dalla magia illusionistica che pure sono a loro modo arti con una definita componente formale e tecnica, volta alla generazione di sorpresa nello spettatore; con la differenza che in queste la meraviglia non è motore di un'acquisizione intellettuale, ma semplice effetto di una falsificazione percettologica; nel gioco di prestigio la domanda sul *come* si generi meraviglia è legittima, quella sul *perché* insensata; nel gioco di prestigio, inoltre, il momento della comprensione, lungi dal contribuire al piacere, lo invalida, giacché la meraviglia, una volta compreso il trucco, scompare.

<sup>8</sup> Adotto il termine da J. DEWEY, *Arte come esperienza* (1934), trad. it. a c. di G. Matteucci, Palermo, Aesthetica Ediz., 2012, p. 45: «L'esperienza, nella misura in cui è esperienza, è vitalità intensificata. Anziché riferirsi a un essere chiuso entro i suoi propri privati sentimenti e sensazioni, comporta un commercio attivo e vigile con il mondo [...]. Anche nelle sue forme rudimentali essa contiene la promessa di quella percezione piacevole che è l'esperienza estetica».

Sia chiaro, il piacere della meraviglia estetica, oltre che momentaneo e transitorio, può addirittura essere fallace, non commisurato all'effettivo *valore* estetico che un concorde giudizio critico attribuirebbe al dato causale. È noto che nel progettare piazza San Pietro Bernini sfruttò la struttura urbana preesistente facendo in modo che si accedesse alla piazza attraverso le stradine strette e tortuose del Borgo, il quartiere attorno alla Basilica demolito negli anni 1930-50 per aprire via della Conciliazione. Quelle strade si presentavano strutturate in modo tale che nulla lasciava immaginare l'improvviso e stupefacente aprirsi della piazza e del colonnato monumentali, che con la loro magnificenza e imponenza lasciavano senza fiato i grantouristi di tutta Europa. In quel caso però la meraviglia era solo parte del piacere estetico che la piazza suscitava nei visitatori, e si limitava a favorire l'apprezzamento di qualcosa comunque dotato di un'indiscutibile intenzione estetica autonoma.

Diverso è il caso di forme artistiche che possono sì essere generatrici di meraviglia, ma non necessariamente di apprezzamento estetico: prendiamo l'esempio più ovvio, il *trompe l'oeile*, ma non nelle sue forme classiche, bensì in quelle contemporanee, più decise – vorrei dire aggressive – nell'intento di generare meraviglia. Le illusioni ottiche create da *street artists* come Edgar Müller o Julian Beever, che simulano crepacci e figure anamorfiche sui marciapiedi cittadini, sono sicuramente volte a quello scopo. Tuttavia, la meraviglia è qui dispositivo finalizzato a generare un apprezzamento che, almeno in artisti meno dotati di quelli menzionati, può restare ad essa circoscritto; molte delle opere di quel tipo non sembrano voler evocare o proporre poetiche o valori estetico-formali atti a modificare o integrare i nostri standard valutativi, sicché al momento di conflitto fra immaginazione e intelletto può non seguire il libero gioco, o il momento propriamente giudiziale, che porta il semplice stupore alla meraviglia estetica, perché nessun dato – nelle intenzioni dello stesso artista – si offre a quella valutazione. Si è più spesso di fronte a giochi ottici, appunto, che a comunicazioni di senso<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> In generale, però, su natura, forme e valore estetico della *street art*: A. GRALIŃSKA-TOBOREK, *Street art and space*, in *Aesthetic Energy of the City. Experiencing Urban Art & Space*, ed. by A.G.-T. and W. Kazimierska-Jerzyk, Lodz, Lodz Univ. Pr., 2016, pp. 85-99, con bibliogr. (p. 98 s.). D. DOGHERIA, *Street art: storia e controsporia, tecniche e protagonisti*, Firenze, Giunti, 2015; N.A. RIGGLE, *Street Art: The Transfiguration of the Commonplaces*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 68, 2019, pp. 248-257; *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the*

Un'opera per la quale non si può fare a meno di usare il termine "meraviglia" è la falsa prospettiva della Galleria Borromini a Palazzo Spada. Si tratta di un portico colonnato lungo meno di 9 metri che grazie a una geniale costruzione prospettica dell'architetto sembra allungarsi per più di 30 metri. L'effetto è stato ottenuto facendo convergere i piani (alto, basso, destra, sinistra) in un unico punto di fuga; così, mentre il soffitto si abbassa gradualmente verso il fondo, con medesima gradualità il pavimento in mosaico, al contrario, sale. E quello che sembra un porticato imponente in realtà costringe il visitatore a piegarsi e ad abbassarsi man mano che lo percorre in tutta la sua lunghezza fino ad arrivare al fondo della galleria e ad accorgersi delle sue ridotte proporzioni. Ebbene, fino a che non si diviene consapevoli della sua singolarità, la galleria Borromini non dice molto di più o di diverso rispetto ad infinite altre gallerie o costruzioni architettoniche, pur bellissime, dello stesso tipo; solo quando si diventa consapevoli di quella meraviglia illusionistica il colonnato acquista un valore particolare.

A metà strada fra illusione e arte si pongono le immagini iperrealiste di artisti come Roberto Bernardi o Jason De Graaf, i quali propongono opere che sembrano semplici nature morte fotografiche, sperimentazioni di fermo immagine, immagini pubblicitarie, illustrazioni da National Geographic: ma nel momento in cui si scopre che quelle che sembrano fotografie neanche troppo originali, sono in realtà immagini eseguite a mano, improvvisamente l'interesse si attiva proprio grazie alla meraviglia, della quale soprattutto vivono simili opere iperrealistiche<sup>10</sup>. Ne deriva che, in generale, quando le forme espressive tendono piuttosto al virtuosismo formale che alla comunicazione di senso, la meraviglia non funziona esattamente

*City*, ed. by K. Avramidis and M. Tsilimpounidi, New York, Routledge, 2017, con la rec. di J. LENNON, in «American Studies. Mid-American Studies Association», 57, 2018, pp. 171-172.

<sup>10</sup> J.R. TAYLOR, *Exactitude. Hyperrealist Art Today*, ed. by M. Bollaert, New York, Thames & Hudson, 2009; L.K. MEISEL, *Photorealism*, New York, H.N. Abrams Publ., 1980; Id., *Photorealism Since 1980*, New York, H.N. Abrams Publ., 1993; J.-L. CHALU-MEAU, *Peinture et photographie: Pop art, figuration narrative, hyperréalisme, nouveaux pop*, Paris, Ed. du Chêne, 2007; *Photorealism: The Liff Collection*, ed. by L. Chase, Naples, Naples Museum of Art, 2001; P. Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Quodlibet, Roma 2015; Id., *Hyper-realism*, in *International Lexicon of Aesthetics*, Spring 2018 Edition <<https://lexicon.mimesisjournals.com/archive/2018/spring/HyperRealism.pdf> DOI: 10.7413/1825863 0016 (cons. 03/2020)> con bibliogr. aggiornata.



come dispositivo estetico: perché sia tale, la crisi che provoca deve dar luogo a una reazione dalla quale scaturisca alla fine un'aumentata comprensione.

L'illusione ottica, però, rappresenta il grado più basso e concettualmente non mediato delle possibilità di cui l'arte dispone per generare meraviglia. Sappiamo che molte delle forme espressive più recenti perseguono deliberatamente l'intento di disattendere le aspettative e generare meraviglia o, nelle loro forme più estreme, sconcerto. *Èpater le bourgeois*, stupire il borghese, era una delle poetiche imperanti fra gli artisti decadenti di fine Ottocento, e in quella scia l'arte contemporanea sembra perseguire deliberatamente il medesimo intento: cosa che ottiene rappresentando – ad esempio e per paradosso – l'assolutamente banale, il più che familiare, come nel caso fin troppo ovvio del *ready made*. Con una specificazione: quando Duchamp sottomette al giudizio critico del pubblico e degli esperti uno scolabottiglie (*Bottle Rack*, 1914) o una pala per la neve (*In advance of the Broken Arms*, 1915), alla meraviglia del critico esperto può corrispondere lo shock del pubblico, giacché questo, a differenza del primo, non individua con sicurezza il senso di quell'esposizione, la qualità estetica del gesto artistico, i valori formali e concettuali ai quali essa fa riferimento in termini critici. La meraviglia estetica deve potersi ricomporre alla fine in un giudizio e in una comprensione delle qualità che l'hanno determinata e del senso cui piega sorprendenti modalità espressive. Lo shock è perturbante perché manca il momento sintetico, quello che fa sì che entrambi i momenti (sorpresa e comprensione, tesi e antitesi) si ricompongano in una sintesi valutativa che dia luogo al piacere estetico. Nel caso dell'arte figurativa tradizionale la meraviglia non impedisce la comprensione dei motivi che la suscitano. Nello shock di opere come quelle di Ron Mueck, ad esempio, quella sintesi non è data, la visione resta inquietante; impedisce l'abbandono al libero gioco, e al piacere che ne consegue, perché mantiene impegnati nello sforzo di capire, e costringe al disagio di un'ermeneutica perennemente irrisolta. Lo shock provoca un trauma; la meraviglia un'esperienza, la cui natura e valore sono stati ampiamente descritti da Dewey nel suo capolavoro del 1934, *Art as Experience*.

## II. *Meraviglia e Conoscenza*

A questo punto è forse chiaro che la meraviglia è un sentimento non assoluto ma comparativo, e sorge dall'irrompere di qualcosa, diceva Aristotele nella *Poetica*, «fuor d'ogni nostra aspettazione» (1452a), contrastando con ciò che si reputava possibile fino a quel momento. In campo artistico, la meraviglia sorge di fronte a una novità inaspettata – in termini formali o concettuali – che destabilizza, nel bene o nel male, le esperienze estetiche accumulate fino a quel momento: come vedere un orinatoio o confezioni di prodotti commerciali esposti e sorvegliati in un museo e riprodotti sui cataloghi d'arte; e poiché il complesso di esperienze che organizzano il giudizio variano da individuo a individuo, la meraviglia, come sentimento estetico, risulta essere a sua volta soggettivo e incomunicabile. Banalmente, una limitata esperienza in campo musicale farà trovare “meraviglioso” quello stesso brano che lascia indifferente, se non infastidito, l'esperto musicologo; per contro, la mancata esperienza impedirà al dilettante di cogliere l'eccellenza che lascia senza parole l'esperto. L'esperienza è il terreno sui cui fiorisce la meraviglia; quanto più, però, quel terreno si stratifica, tanto meno la meraviglia ha speranza di affondarvi le radici. Quando si usano espressioni del tipo: «Ma di cosa ti meravigli?» oppure: «Non c'è nulla di cui meravigliarsi», in qualche modo s'irride la scarsa esperienza del mondo su cui si radica la sorpresa dei nostri interlocutori. L'*ingénu* di Voltaire (1767) è un saggio al contrario proprio perché in lui l'assenza d'esperienza consente una visione della verità non oscurata da alcuna distorsione culturale.

Il rapporto della meraviglia con l'esperienza estetica induce a evidenziare come la prima sia inversamente proporzionale – per non dire antinomica – alla seconda. È un destino antropologico: quello che si guadagna in conoscenza lo si perde in stupore. I celeberrimi *Canti dell'Innocenza e dell'Esperienza* (*Songs of Innocence and of Experience*, 1794) di William Blake recano non a caso come sottotitolo: «Rappresentazione dei due stati *contrari* dell'anima umana»; e infatti in quei canti sono ripartite e contrapposte la visione meravigliata e gioiosa dell'innocenza e quella più cinica e disillusa dell'esperienza, il bambino e l'adulto, l'agnello e la tigre, la fantasia e la ragione. L'innocenza è condizione ineludibile per il sorgere di quello stupore entusiastico che l'esperienza tende a inibire: la meraviglia del bambino alla magica apparizione dei regali sognati sotto l'albero la mattina di Natale farà sorridere di condiscendente superiorità il non meraviglia-

to e più esperto fratello maggiore. L'esperienza frena l'insorgere della meraviglia, dando luogo ad altrettanti errori critici del suo fluire incontrollato: è il motivo per cui Ruskin stroncò Whistler, Renoir consigliò a Manet di smettere di dipingere, Zola si convinse che Baudelaire fosse destinato a essere dimenticato, e Russell, logico espertissimo, fu molto meno meravigliato che critico nei confronti del sistema di Wittgenstein: sistema che ancora oggi non cessa invece di meravigliare studiosi meno intransigenti (ed esperti) di lui. L'esperienza rende smaliziati riguardo la circostanza che è impossibile contravvenire ai suoi principi: "nihil admirari" "il filosofo non si meraviglia di nulla", appunto, neanche – da un certo punto di esperienza in poi – della filosofia stessa; allo stesso modo, quanto più alto è in un critico il livello delle esperienze estetiche, tanto più è difficile che qualcosa possa oltrepassarle, meravigliandolo. Quando succede, però, l'arte compie il suo miracolo, giacché allarga gli angusti confini delle coscienze individuali e restituisce una visione meno impoverita del mondo: e lo fa grazie alla preziosa e inedita funzione che la meraviglia, come dispositivo estetico prima e come reazione estetica poi, svolge in maniera esemplare.

### III. *Percezione e meraviglia*

L'opera d'arte può rigenerare quella meraviglia aurorale, anchilosata dall'esperienza, che consente di tornare a vedere «un mondo in un granello di sabbia, e un cielo in un fiore selvaggio» per dirla ancora con Blake (*Auguries of Innocence*, 1803 vv. 1-2). Nel momento in cui sottopone alla nostra contemplazione uno scolabottiglie, Duchamp non solo cerca di suscitare un senso di meraviglia per le impensate possibilità dell'arte ma si sforza anche di restituire uno sguardo nuovo e vergine sulla cosa. Ora, Goodman aveva certamente ragione quando, prafarasando Kant, riferiva che «l'occhio innocente è cieco e la mente vergine è vuota»<sup>11</sup> ma, a prescindere da questi estremi, è possibile che l'arte, nelle sue forme più alte, possa restituire uno sguardo meno sclerotizzato sul mondo, occhi nuovi e purificati da tutte le cristallizzazioni della storia e della cultura dello sguardo (tema che non ha mancato di affascinare artisti e teorici dell'arte quali Baudelaire, Simmel, Moholy-Nagy, Kracauer, Male-

<sup>11</sup> *I linguaggi dell'arte*, cit., p. 15.

vich, Riegl, Benjamin). Nel suo saggio *Sulla vita* (*On Life*, 1832) Shelley affermava la propria meraviglia nei confronti dell'esistenza: «La vita, e il mondo, o quale che sia il nome che diamo a ciò che noi siamo o sentiamo, sono cose stupefacenti»: ciò che viene troppo spesso oscurato, dice il poeta, dal «velo dell'abitudine»<sup>12</sup>. Le cascate di Tivoli, un giardino all'italiana in piena fioritura primaverile o la città improvvisamente imbiancata al risveglio da una coltre di neve non necessitano di prescrizioni allotrie per suscitare meraviglia, ma non suscita sempre emozione la città nei giorni ordinari, a meno che quell'emozione non venga rammemorata da un racconto di Virginia Woolf, un dipinto di Boccioni o Klee, un brano musicale di Gershwin, un'installazione di Anish Kapoor. «Si potrebbe dire» – scrive Wittgenstein nel 1947 – «l'arte ci mostra i prodigi della natura. Il suo fondamento è il concetto dei prodigi della natura»<sup>13</sup>. Attraverso l'arte è possibile riacquisire una sensibilità nei confronti di campi di girasoli, stagni di ninfee e onde marine che proprio grazie alle indicazioni artistiche si torna (e si impara poi sempre) a guardare con rinnovata meraviglia, come piccoli miracoli spesso misconosciuti nell'urgenza delle cure quotidiane. «L'esperienza di vedere il mondo come un miracolo» è oggetto della trattazione di Wittgenstein nella sua conferenza sull'etica del 1929<sup>14</sup>; ma prima di lui William Wordsworth in *Intimations of Immortality* (1804), Shelley nell'*Ode to a Skylark* (1820), Walt Whitman in *Leaves of Grass* (1855), Tagore nel *Gītānjali* (1910), fino a Seamus Heaney in *Seeing Things* (1991) hanno ribadito lo stesso concetto, impegnandosi in un'arte che aveva per scopo restituire proprio uno sguardo meravigliato al lettore.

#### IV. L'artista meraviglioso

Ma appunto evocando i nomi di Wordsworth, Blake, Duchamp, Bernini, Michelangelo viene in mente che nell'indagine sulla meraviglia come dispositivo estetico e meccanismo di ritorno meravigliato al

<sup>12</sup> P.B. SHELLEY, *Sulla vita* (1832), in *Opere*, trad. it di a. c. di F. Rognoni, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, pp. 1009-1014, con la citaz. (p. 1009).

<sup>13</sup> L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi* (1914-51), a c. di G.H von Wright, con la collab. di H. Nyman, trad. it. a c. di M Ranchetti, Milano, Adelphi, 1995<sup>4</sup>, p. 111.

<sup>14</sup> In *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, trad. it. a c. di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1988<sup>5</sup>, pp. 5-18: p. 17.

mondo v'è un elemento ancora da considerare, ed è la figura di colui che dispone la meraviglia a quel fine: il genio.

Un fatto su cui soffermarsi è che la meraviglia presenta un legame etimologico con l'ammirazione (*mirabilia, admirari*), e a parziale integrazione di quanto sostenuto da Pareyson, credo che quel legame debba considerarsi in un senso che va oltre la mera etimologia. Quando si osserva un dipinto o si legge un passo che stupisce per l'inaspettato e inusuale piacere estetico che procura, in realtà l'ammirazione coinvolge anche il riconoscimento delle straordinarie capacità dell'autore che, con inattesa inventiva, ha organizzato quell'effetto di meraviglia offrendo una nuova e inedita visione sulle cose. È il genio di Bernini che stupisce quando si entra in Piazza San Pietro, al pari di quello di Duchamp che è riuscito a cambiare il corso dell'arte semplicemente capovolgendo un orinatoio e intitolandolo *Fontana* (1917). La considerazione del genio *al di sopra* del romanzo che suscita meraviglia consente di spiegare, ad esempio, il motivo per cui continuiamo a meravigliarci della ineguagliabile e inesplicabile perfezione di certi passi (*forma formata*) letterari o musicali anche quando non giungono più inaspettati, e dunque cade quella componente di sorpresa che s'è sempre detto essere fondamentale al sorgere della meraviglia – la quale invece si rinnova nonostante si sia già ascoltata l'Aria sulla quarta corda infinite volte, ad esempio, o riletto *Guerra e Pace* in plurime e reiterate occasioni. La meraviglia è sì un effetto della novità e dell'inaspettato. Tuttavia, già Burke nella sua *Inchiesta sul Bello e il Sublime* del 1759 avvertiva che la novità – pietra angolare del piacere estetico, cui dedica infatti il primo capitolo della sua opera – dura assai poco e ha un effetto dopotutto limitato<sup>15</sup>.

È infatti vero che la meraviglia che si prova per il coniglio che esce dal cilindro si dilegua al terzo ripetersi del prodigio, e che ogni volta che si guarda un film non ci si meraviglia più delle figure in movimento come gli spettatori alla prima proiezione dei Lumière. Eppure, quelle che vengono riconosciute come capolavori sono creazioni che lasciano ogni volta colpiti e meravigliati per la loro ec-

<sup>15</sup> E. BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1755-57), trad. it. a c. di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo, Aesthetica Ediz., 1991<sup>3</sup>, p. 65 s.: «La prima più semplice emozione che scopriamo nell'anima nostra è la curiosità. [...] Ma poiché quelle cose che ci attirano soltanto per la loro novità non possono dominarci per molto tempo, la curiosità è la più superficiale di tutte le affezioni, e muta continuamente oggetto».

I castelli di Yale

cellenza anche in assenza di sorpresa, e per quanto siano stati già oggetto in precedenza di ripetute fruizioni. È possibile che ciò avvenga perché quello che continua a sorprendere ad ogni ascolto, e rappresenta, quello sì, una continua meraviglia, è l'incanto della mente umana colta nell'impresa sublime di superare di tanto i propri limiti. È quanto ricordano i grandi capolavori del canone occidentale, dal Codice Atlantico all'*Amleto*, dal *Flauto magico* ai *Quattro Quartetti*. Ammirazione, *mirabilia*, meraviglia...

© 2019 The Author. Open Access published under the terms of the [CC-BY-4.0](#).