

Capitolo terzo DIALETTICHE DELL'ORNAMENTO II: SUPPLEMENTO-FONDAMENTO

I parerga di Kant

La temuta potenza del colpo nemico riscatta l'Ornamento dalla sua marginalità. Nello scudo antico, la decorazione si infittisce al centro in corrispondenza della mano che da dietro lo impugna, in modo da creare uno spessore maggiore che più efficacemente protegga il combattente nella battaglia. Qui, la decorazione non ha solo uno scopo esornativo o edonistico, non nasconde né tradisce la *verità* del manufatto. Al contrario vi si ricollega, concorrendo a definirne il valore utilitaristico. Siamo di fronte ad un caso di funzionalizzazione dell'Ornamento, analogo a quello in cui il partito decorativo si identifica con la struttura architettonica dell'edificio. La complessità delle "lingue" e della *retorica* dell'Ornamento trova modo di aprire al proprio interno uno spazio in cui si rovescia, o piuttosto perde terreno la tradizionale accusa (che così spesso ha assunto risonanze etiche e morali) di esornatività, inutilità e parassitismo della decorazione. Ma questo significa che lo statuto dell'Ornamento non può pensarsi, descriversi, analizzarsi al di fuori del cono d'ombra proiettato dal binomio supplemento-fondamento che abbiamo introdotto nel primo capitolo a proposito della posizione husserliana. Supplemento è ciò la cui addizione si colloca al posto di una mancanza originaria, è un elemento aggiuntivo che svela una carenza essenziale, un *più* che denuncia il *meno* che supplirebbe l'ornamento.



mentale è una delle declinazioni, delle figure del supplemento: un'ulteriorità che sostituisce ciò che non c'è mai stato. Un ossimoro: una *marginalità centrale*. Per illuminare questi motivi, disponiamoci ad attraversare il testo kantiano. Le riflessioni sull'Ornamento contenute nella *Critica del giudizio* – benché non tematicamente organizzate – rappresentano un caso classico e al tempo stesso sorprendente di totale rovesciamento dei termini in gioco. Tra oscillazioni e ambiguità che non mancheremo di sottolineare, la decorazione (inserita nel potente contesto sistematico della distinzione tra forma e materia) si trasforma da oggetto della mera attrazione dei sensi nell'unico oggetto possibile del puro giudizio di gusto. Ma ogni ribaltamento integrale e specularmente simmetrico dei valori lascia le cose come stanno, sia pur cambiate di segno. Non si tratterebbe tanto, allora, di collocare l'Ornamento nel fondamento rivendicandone immediatamente l'irricognoscibile centralità, quanto piuttosto di indicare le molteplici e contraddittorie tensioni che nello statuto estetico-filosofico dell'Ornamento e nei suoi concreti linguaggi si sviluppano tra supplemento e fondamento, tra principio di sostituzione vicaria e struttura centrale. È l'itinerario che intendiamo percorrere. Cominciando a leggere il ricchissimo testo kantiano.

Nella *Critica del giudizio* (all'*Analitica del bello*, paragrafo 14) l'Ornamento viene attribuito alla categoria dei *parerga*. I «fregi» (*Zierathen*) sono *parerga*: «vale a dire quelle cose che non appartengono intimamente, come parte costitutiva, alla rappresentazione totale dell'oggetto, ma soltanto come accessori esteriori»¹. Ma che cos'è un *parergon*? È una figura e, sotto taluni aspetti, l'*exemplum* paradigmatico del supplemento. Jacques Derrida, commentando a lungo e magistralmente le pagine kantiane cui facciamo riferimento, definisce il *parergon* come qualcosa che «sta in cambio, in posizione subordinata e in più dell'*ergon*, del lavoro compiuto, del fatto, dell'opera, ma non si trova a lato, si riferisce e coopera, da un certo di fuori, all'interno dell'operazione. Non è né semplicemente al di fuori, né semplicemente all'interno»².

1 I. Kant, *Critica del Giudizio*, cit., p. 70. Da ora in poi le pagine corrispondenti alle citazioni kantiane sono segnalate nel testo.

2 J. Derrida, *La verità in pittura* (Paris 1978); trad. it. Newton Compton, Roma 1981, p. 55. I saggi del volume in cui Derrida sviluppa la sua lettura della trattazione kantiana del Bello sono *Il parergon e Il senza della cesura pura*.

Posizione mediana e spuria. Posizione eminentemente critica: perché il *parergon*, l'Ornamento, mostra, svela che l'opera – l'*ergon*, l'interno – non è sufficiente a se stessa. Ma allora proprio il *parergon*, proprio l'Ornamento sarebbe la verità stessa dell'opera? I panneggiamenti delle statue, le cornici dei quadri, i peristili degli edifici sono gli esempi portati da Kant per illustrare non solo e non tanto che cosa sono i *parerga*, quanto come *funzionano*; qui è una vera e propria *economia* del Bello e della bellezza che viene allestita. Per la statua, per il corpo scolpito, i panneggi (le vesti?) funzionerebbero dunque da Ornamento. Se ne può dedurre senza eccessive forzature che per Kant l'essenza stessa della rappresentazione, il fondamento del mimetico appare nel rappresentato come corpo nudo, come "assoluto naturale" al di qua della cultura. La visibilità e la pensabilità della bellezza pura, mondata e totalmente aliena da ogni «attrattiva sensibile» si identificherebbe con la nudità dell'oggetto, del corpo rappresentato. Nessuna integrità sostanziale della visione *cosciente* può darsi (esattamente come in Husserl) se l'attenzione che *deve* o *dovrebbe* sostare, arretrarsi e chiudersi su se stessa, è *stornata, deviata* da elementi accessori, decorativo-ornamentali, che ne impediscono la perfetta delimitazione, la puntuale circoscrizione.

Ma allora non è forse legittimo chiedersi se pressoché tutta l'arte prodotta dall'uomo non sia, giustappunto, "decorativa"? Già da sempre intaccata, aggredita dall'Ornamento? Davvero esiste, davvero può darsi un'arte rappresentativa che incarni una bellezza oggetto non di un giudizio estetico empirico-materiale ma di un giudizio estetico puro-formale, cioè di un vero giudizio di gusto secondo la definizione kantiana? E ancora. Nella sua lettura di queste pagine della terza *Critica*, Derrida – dal momento che la questione è posta dallo stesso Kant in questi termini – si domanda in che modo possano venir considerati «i veli completamente trasparenti» di tanta pittura³. Interrogativo logicamente conseguente. Ma forse anche, per così dire, analiticamente eccessivo. Sarebbe sufficiente chiedersi ove mai – nell'ambito degli stili artistici che Kant ha potuto storicamente conoscere o immaginare al

³ *Ivi*, p. 58. «Non crediamo che la verità resti ancora verità quando le si tolgono i veli di dosso», diceva Nietzsche nel *Contra Wagner*.

suo tempo – si possa reperire una veste, un qualsiasi abbigliamento che ricopra il corpo senza alcun pannello, senza la rappresentazione illusiva di pieghe, di flessioni. Il *paregon* ornamentale è un elemento accessorio, non appartiene all'essenza rappresentativa dell'oggetto, alla sua costituzione. Ma se c'è – e c'è sempre – significa che supplisce ad una mancanza scavata all'interno dell'*ergon*, dell'opera; supplisce al fondamento, è collegato criticamente al suo intimo, all'intimità stessa della rappresentazione. Vicario ed essenziale al contempo. Ed allora, quale miglior esempio proprio di quel *panno* che ricopre e nasconde il sesso dei corpi scolpiti o dipinti, per indicare il paradosso di questo supplire essenziale? Un «pannello» di cui certo non si vorrà affermare o difendere l'opzionalità ornamentalistica, ma che al contrario si dovrà collegare alla necessità morale e sociale, prima ancora che estetica, del *decoro*. Impossibile pensare lo statuto di questa necessità soltanto all'interno di un giudizio meramente empirico dei sensi. Ma è ormai evidente che l'interrogativo centrale si focalizza sul rapporto tra (pannello-)veste-ornamento e corpo nudo-fondamento. Come individuare i tratti e i limiti del *parenga*? Quale ne sarebbe l'inizio, quale la fine? Dove fermarsi? Perché non considerare Ornamento la pelle stessa che fascia il corpo, così che l'essenza rappresentativa della pura bellezza non sarebbero altro che le viscere rovesciate ed esposte all'esterno in piena quanto oscena visibilità? Se il Bello *deve o dovrebbe* prescindere da ogni *paregon* ornamentale, non ne sarebbe forse perfetta realizzazione lo *squartamento* del corpo? Ed anche arrivati – seguendo, si badi bene, la logica che lo stesso Kant ha inaugurato – a questo punto estremo, non saremmo affatto ancora sicuri che la progressione (auto)distruttiva innescata dalla (impossibile) delimitazione reciproca tra Ornamento e opera, tra *paregon* ed *ergon*, possa aver fine. Sotto questo aspetto, l'economia di una parte della trattazione kantiana del Bello può considerarsi profondamente *nihilista*. Nel Bello, con il Bello, Kant vuole il nulla. In termini meno enfatici ma che non stemperano la centralità della questione: Kant si confronta qui con una certa impossibilità a finire, a porre termine e a porre limiti. Il Bello, allora, sarà definito da Kant, sotto il profilo teleologico, come totalità interrotta, inconclusa, sospesa. Non è dunque un caso se i due motivi – quello dello statuto da assegnare ai *parenga* e quello della defini-

zione dei giudizi di gusto secondo la relazione con lo scopo, terzo momento dell'*Analtica del bello* – sono intimamente intrecciati e l'un l'altro conseguenti.

Riprendiamo il filo del testo kantiano. Proseguendo nella lettura del paragrafo 14 (*Illustrazione con esempi*) dell'*Analtica del bello*, ci accorgiamo che non è vero che ogni *paregon* viene escluso dalla genesi del Bello, che ogni tipo di ornamentazione nuoce senz'altro alla pura bellezza. Vi è una condizione da soddisfare. O meglio un filtro, un operatore, un dispositivo che permette all'elemento paragonale (ornamentale) di poter contribuire e anzi *acrescere* l'intensità del piacere connesso al gusto estetico puro. Questa condizione, questo operatore è la formalità, la Forma. Gli «accessorii esteriori» possono aumentare il piacere del gusto, tuttavia «non compiono tale ufficio se non per via della loro forma: così le cornici dei quadri, i panneggiamenti delle statue, i peristili degli edifici. Ma, se il fregio non consiste esso stesso nella bella forma, ed è adoperato, come le cornici dotate, soltanto per raccomandare il quadro all'ammirazione mediante l'attrattiva, allora esso si chiama ornamento, e nuoce alla pura bellezza» (p. 70). I *parenga* «retrocedono» a mero «ornamento» (il termine usato da Kant è *Schmuck*) se non passano attraverso il selettore della formalizzazione e rimangono sul piano (che però è nello stesso tempo loro «naturale») della semplice attrattiva sensibile, empirica. Su questo piano «il gusto resta sempre barbarico, quando abbia bisogno di unire al piacere le attrattive e le emozioni, o di queste faccia anche il criterio del suo consenso» (p. 67). Un «semplice colore», un «semplice suono», e cioè «la semplice materia della rappresentazione» (pp. 67-68) sono le «esche» dell'attrattiva (ad esempio la cornice dorata) che possono dar luogo solamente a sensazioni, emozioni, ma non possono porsi ad oggetto di giudizi puri. O meglio: anche il colore, anche il suono possono venire ammessi, ma soltanto dopo che si sono mostrati disponibili ad un'operazione formalizzante, ad un passaggio – per così dire – dal continuo al discreto. Ciò che più importa, infatti, è che si possano percepire colori e suoni non solo mediante i sensi, bensì con il contributo determinante della riflessione che li pensa come «giuoco regolare delle impressioni» (p. 68). È notevole, ci sembra, riscontrare come qui Kant – onde mantenere il «punto» del-

la forma – letteralizzando la metafora (ma è poi una “metafora”?) del linguaggio teorico anche a costo di un'evidente banalizzazione dell'assunto: il «colore puro» è proprio quello che non è «misto» (*ibid.*), cioè non mescolato ad altre tinte in senso fisico, tecnico, percettivo. La condizione essenziale, quella davvero pregiudiziale, è di astrarre dalla *qualità* delle sensazioni, e dunque poter ipotizzare un oggetto semplice in grado di produrre una sensazione semplice, cioè non «turbata ed interrotta da alcuna sensazione estranea», dunque appartenente o risalente «soltanto alla forma» (*ibid.*). Unicamente i colori (ed i suoni) puri, semplici, soddisfano a questa condizione; quelli «misti» non hanno tale proprietà. È evidente che Kant si sta muovendo all'interno di una tradizione classica e classicista ben consolidata. Più che eloquente in questo senso è l'uso del termine «barbarico», che sopra abbiamo citato, per definire un gusto che abbia bisogno delle attrattive e delle emozioni, chiaramente connesse al dato cromatico brutto (cioè, nello stesso tempo, *puro*). Nel vocabolario storico di quei saperi che istituzionalmente sono poi confluiti a regime nella storiografia, nella critica e nella teoria dell'arte, “barbarico” è il colore, “classico” il disegno. E infatti soltanto disegno e composizione «costituiscono l'oggetto proprio del puro giudizio di gusto» (p. 69). Suoni e colori dunque (Kant riporta l'ipotesi di Eulero) sono ammissibili nell'ambito della bellezza soltanto se vengono sottoposti ad un processo di matematizzazione che li privi delle qualità sensibili misurandoli e riducendoli a quantità discrete, padroneggiabili intellettualmente: essi allora «anziché semplici sensazioni, sarebbero già una determinazione formale dell'unità di un molteplice, e perciò potrebbero essere considerati per se stessi come bellezze» (p. 68). Sono, solo se *non* sono. Il contenuto materiale è, solo se si trasforma in determinazione formale. Quindi, soltanto le cornici *dorate* sono *Schmuck*. Ora è evidente che all'interno di una sorta di estensione della nozione di *parergon* a più ampio dispositivo concettuale che regola e governa il complessivo enunciato teorico kantiano – l'«attrattiva sensibile» stessa è il supplemento necessario della (alla) bellezza. E come il pannello della statua, come la cornice, come ogni *parergon*, si situa in una posizione illocalizzabile, dentro-fuori rispetto all'essenza rappresentativa del Bello. Le ambiguità e le oscillazioni del testo kantiano si presenta-

no a poche righe di distanza le une dalle altre, portatrici alternative di una connotazione “positiva” e di una “negativa” da assegnare alle capacità di attrazione sensibile-materiale. Analoga situazione l'avevamo già riscontrata in Husserl, e proprio allo stesso proposito. Continuiamo a riferirci al paragrafo 14. Kant ammette che sì, l'attrattiva esercitata dai colori e dai suoni «piacevoli» può «contribuire all'effetto», anche se essi non costituiscono in quanto tali oggetto del puro giudizio di gusto. Tuttavia la causa di questo positivo apporto nei confronti della bellezza non va ricercata nel fatto che «possano portare un contributo omogeneo alla forma, ma solo che la rendono più esattamente, determinatamente e perfettamente intuibile»: una funzione ottimizzatrice di non scarso rilievo, parrebbe, se per il suo tramite i colori «vivificano con la loro attrattiva la rappresentazione, risvegliando e conservando l'attenzione sull'oggetto» (pp. 69-70). (Ricordiamoci dell'importanza del nesso attenzione-intenzione in Husserl). Davvero pare non si tratti di un contributo da poco, anche perché rivolto alla determinatezza dell'intuibilità significativa della forma, “architrate” del Bello kantiano. Eppure, non più di trenta righe prima Kant aveva affermato perentoriamente che le attrattive «turbano il giudizio di gusto, se attirano su di sé l'attenzione, come se fossero esse i motivi del giudizio sulla bellezza» (p. 69). E per rafforzare l'assunto, aggiunge che «esse sono tanto lungi dal contribuire alla bellezza che, piuttosto, possono essere tollerate come estranee solamente quando il gusto sia ancora debole e incolto in quanto non guastano la bella forma» (*ibid.*). Le attrattive, dunque, «conservano» l'«attenzione» sull'oggetto, ma non sono (non debbono o non dovrebbero essere) oggetto esse stesse di «attenzione». Troppo – anche per il genio analitico kantiano – per considerare questa progressione espositiva come una discrepanza solo apparente perché calata all'interno di un quadro di distinzioni concettuali raffinatissime e capillari, e non invece un'oscillazione fortissima, un'effettiva ambiguità, insomma una contraddizione tra due assunti calati nel medesimo contesto argomentativo. L'unica via d'uscita, l'unica conclusione che si potrebbe trarre è che le attrattive sensibili servano in quanto puramente, nudamente “funzionali”, cioè operino unicamente nella misura in cui compaiono nell'uso, come lo strumento nel suo utilizzo. Impurità che però non sono più tali se col-

c. 29

struttura 26