

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI “FEDERICO II”

Tesi di dottorato

Filosofia, psicologia e cinema in Hugo Münsterberg

Tutor
Prof. Edoardo Massimilla

Candidato
Dott. Domenico Spinosa

ANNO ACCADEMICO
2005/2006

INDICE GENERALE

Elenco delle abbreviazioni	p.	5
Prefazione.....	»	
<i>Introduzione</i>	»	

Parte prima

POSSIBILITÀ E LIMITI DELL'APPROCCIO PSICOLOGICO AL MONDO DELL'ARTE

I. <i>La psicologia e l'arte</i>	»
II. <i>La psicologia e l'estetica</i>	»
III. <i>I principi dell' educazione artistica</i>	»

Parte seconda

LA FILOSOFIA DEI VALORI ESTETICI

I. <i>L' importanza di una «filosofia dei valori»</i>	»
II. <i>I Lebenswerte estetici: i valori dell'unità</i>	»
III. <i>I Kulturwerte estetici: i valori della bellezza</i>	»
IV. <i>La «bellezza» come problema</i>	»

Parte terza

VERSO UNA NUOVA ARTE: IL CINEMA

I. <i>«Il cinema è il cinema»</i>	»
II. <i>I primi scritti sul cinema</i>	»
III. <i>La psicologia del cinema</i>	»
IV. <i>L'estetica del cinema</i>	»

<i>Bibliografia</i>	»
---------------------------	---

ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

EM = E. MASSIMILLA, *Psicologia fisiologica e teoria della conoscenza. Saggio su Hugo Münsterberg*, Morano editore, Napoli 1994.

EV = H. MÜNSTERBERG, *The Eternal Values*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1909.

GdP = H. MÜNSTERBERG, *Grundzüge der Psychologie*, Band I, Allgemeiner Teil: *Die Prinzipien der Psychologie*, Barth, Leipzig 1900.

MM = M. MÜNSTERBERG, *Hugo Münsterberg: His Life and Work*, D. Appleton and Company, New York 1922.

MoF = HUGO MÜNSTERBERG ON FILM, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, a cura di Allan Langdale, Routledge, New York – London 2002.

PAE = H. MÜNSTERBERG, *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education*, Prang Educational, New York – Boston, 1905.

PaL = H. MÜNSTERBERG, *Psychology and Life*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1899.

PdW = H. MÜNSTERBERG, *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung*, Barth, Leipzig 1908.

PoB = H. MÜNSTERBERG, *The Problem of Beauty*, in «The Philosophical Review», vol. XVIII, n. 2 (marzo, 1909), Cornell University Press, Ithaca (New York), pp. 121-146.

SaI = H. MÜNSTERBERG, *Science and Idealism*, Houghton, Mifflin and Company Boston – New York 1906.

INTRODUZIONE

«Il mio progetto è una sintesi scientifica dell'idealismo
etico con la psicologia fisiologica dei nostri giorni»

HUGO MÜNSTERBERG

Il presente lavoro di ricerca è incentrato sull'analisi delle concezioni estetiche del filosofo e psicologo tedesco Hugo Münsterberg (1863-1916). In particolare, lo scopo della ricerca consiste nel ricostruire, attraverso la considerevole opera dell'autore, la genesi e la struttura della sua analisi dell'esperienza artistica, che si muove in un orizzonte di problemi definito, da un lato, da una teoria psicologica dell'arte (messa anche in relazione alle sue applicazioni pedagogiche) e, dall'altro, da una "filosofia dei valori" che si ispira al neokantismo del Baden di Wilhelm Windelband e Heinrich Rickert.

La ricerca si articola in tre parti.

La prima parte (*Possibilità e limiti dell'approccio psicologico al mondo dell'arte*) si propone di esaminare le riflessioni, elaborate da Münsterberg tra il 1899 e il 1905 – in *Psychology and Life* (1899), nei *Grundzüge der Psychologie* (1900) e in *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education* (1905) – rispetto al problema dei rapporti fra psicologia e arte. Si tratta in primo luogo di far luce sulla differenziazione di piani che sussiste, secondo Münsterberg, fra l'attività artistica reale del soggetto volente e valutante e l'attività artistica "oggettivata" che diviene tema della psicologia. Questa ultima si risolve o negli stati e nei processi psichici di colui che crea l'opera d'arte o negli stati e nei processi psichici di chi dell'arte fruisce. La psicologia è in grado di affrontare efficacemente ambedue le tematiche, ma con metodi diversificati. Nel primo caso, Münsterberg fa riferimento, oltre che all'approfondimento delle biografie e delle autobiografie degli artisti, anche agli studi, di stampo

darwiniano, della giovane antropologia ed etnologia culturale circa la produzione artistica dei popoli. Nel secondo caso, invece, egli si rifà alle ricerche psicologico-sperimentali sul godimento estetico inaugurate da Gustav Theodor Fechner. Nella prima parte del lavoro viene anche affrontata la questione, sempre capitale nell'opera del filosofo, di una «classificazione delle scienze», che si fonda: da un lato, sull'idea dell'«unità della conoscenza», garantita dalla filosofia intesa come «teoria della conoscenza» (*Erkenntnistheorie*) o «dottrina della scienza» (*Wissenschaftslehre*), ossia come una riflessione sulle finalità logiche delle discipline scientifiche e sulla loro connessione; dall'altro, su un rigido dualismo fra le «scienze oggettivanti» (fisica e psicologia) e le «scienze soggettivanti» (scienze storiche e scienze normative).

Delle scienze normative fa parte la filosofia dei valori estetici, che viene presa in esame nella seconda parte della tesi (*La filosofia dei valori estetici*) facendo riferimento soprattutto a *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung* del 1908 e al suo omologo in lingua inglese, *The Eternal Values* del 1909. In questo ambito è fondamentale l'antitesi, che Münsterberg individua, fra i valori estetici e i valori logici. Nella reale esperienza della creazione e della contemplazione artistica, infatti, gli atti soggettivi incondizionati non tendono a connettere le varie esperienze, come avviene nella conoscenza, bensì a isolarle e a coglierle nella loro isolata armonia. Ciò perché la volontà che ha ad oggetto i valori estetici non mira all'identità del mondo come «autoconservazione» (*Selbsterhaltung, Self-perseverance*) bensì all'identità del mondo come «autoconcordanza» (*Selbstübereinstimmung, Self-agreement*).

La terza parte (*Verso una nuova arte: il cinema*) rivolge l'attenzione all'interessantissimo e pionieristico studio psicologico ed estetico sull'arte cinematografica, *The Photoplay: A Psychological Study* (1916). Questo lavoro appare oggi come un momento fondamentale nella nascita e nello sviluppo della riflessione teorica sul cinema per il suo carattere rigoroso e anticipatore. Il saggio, dopo una breve introduzione di carattere storico, si divide in due parti. La prima, di evidente impostazione psicologica, esamina da un punto di vista teorico le questioni

connesse ai fenomeni della percezione “spettatoriale”, anticipando alcune posizioni che saranno poi tipiche della *Gestaltpsychologie*. La seconda parte, invece, ispirata ai principi dell’estetica neokantiana, si propone di legittimare il carattere artistico del cinema. Rifiutando la concezione secondo cui il cinema è semplicemente un mero mezzo di riproduzione di situazioni di vita reale e del bello naturale, Münsterberg proclama la validità estetica del cinema nella sua capacità specifica di trasformare la realtà in oggetto dell’immaginazione, in coerente accordo con la sua concezione psicologica e filosofica secondo cui i materiali su cui opera il film non fanno parte del mondo fisico e dei suoi eventi, ma del mondo delle risorse mentali dello spettatore. In questo senso va intesa la funzionalità di procedimenti “linguistici” tipici del cinema come, ad esempio, il primo piano (*close up*) e il flash-back (*cut-back*). Münsterberg si interessò anche ad aspetti prettamente pedagogici legati al cinema scrivendo numerosi articoli su note riviste e importanti quotidiani americani, e collaborò con alcune case di produzione cinematografica americane (ad esempio la *Paramount Pictures Company*) per la stesura di sceneggiature aventi ad oggetto test psicologico-attitudinali.

In sintesi, l’obiettivo del presente lavoro mira, nel suo insieme, a porre in connessione le pionieristiche ricerche sul cinema di Münsterberg (che, specie negli ultimi decenni, hanno attirato l’attenzione di molti studiosi) con le analisi estetiche di ordine psicologico, ma anche e principalmente di ordine filosofico che le precedono cronologicamente e le fondano logicamente.

Al termine di queste pagine introduttive desidero porgere alcuni ringraziamenti. Sono riconoscente, innanzitutto, a Fulvio Tessitore (Università Federico II, Napoli) che, nonostante i suoi impegni, ha seguito con vivo interesse lo sviluppo della mia ricerca, e a Giuseppe Cantillo (Università Federico II, Napoli) per la sua disponibilità dimostratami durante tutto l’*iter* del corso di dottorato. Desidero con tutto il cuore ringraziare Eugenio Mazzarella (Università Federico II, Napoli) che tempo addietro seppe “sentire” il mio interesse per gli studi estetici.

Voglio esprimere la mia profonda gratitudine a Edoardo Massimilla (Università Federico II, Napoli) che mi ha costantemente incoraggiato e guidato durante l’intero corso dei miei studi. Al suo

esempio di rigore intellettuale e alla sua affettuosa attenzione è debitrice questa ricerca. Se essa si rivelerà un lavoro nel suo piccolo utile e opportuno, questo merito spetta principalmente alla sua pazienza di attento studioso, di fronte soprattutto alle mie frequenti imprudenze.

Desidero poi ringraziare Francesco Casetti (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano) per le sue fruttuose e precise indicazioni di ricerca, Richard Moran (Harvard University, Cambridge [Mass.]) che affettuosamente mi invitò a seguire le sue lezioni di estetica presso il Department of Philosophy della Harvard University, Paolo Berretto (Università La Sapienza, Roma) che ha gentilmente sostenuto la pubblicazione e ne ha scritto la presentazione e Ugo Cundari (Editori Riuniti, Roma) che ha seguito l'*iter* editoriale con certissima dedizione.

Desidero inoltre ringraziare Giuseppe D'Anna (Università Federico II, Napoli) per il contributo offertomi nei miei tentativi di chiarire alcuni nessi impliciti del pensiero di Münsterberg e per essermi stato vicino in alcuni momenti difficili che ho vissuto.

Devo, in particolare, ringraziare per le gentili osservazioni e i consigli Mario Persico, Giuliana Muscio (Università di Padova), Mario Franco (Accademia di Belle Arti, Napoli), Marco Pistoia (Università di Salerno), Ivo Blom (Vrije Universiteit, Amsterdam), Luca Giuliani (Cineteca del Friuli, Gemona), Dario Giuliano (Accademia di Belle Arti, Napoli), Silvio Alovio (Museo Nazionale del Cinema, Torino), Alessandro Faccioli (Università di Padova), Fabio Andreazza (Università di Padova), Micaela Veronesi, Ciro De Luca, Gaetano Fusco, Salvino Campos, Mariano Bauduin, Marianna Carbone, Francesco Colace, Francesca Tancini, Roberto Malpensa, Alessandro Cadoni, Marco Grifo, Denis Lotti a cui sono sinceramente grato.

Rivolgo un ringraziamento speciale e del tutto particolare a Dario Minutolo (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma).

Esprimo una gioia immensa nei confronti di due persone straordinarie della mia vita, Mimì e Cia, diversissimi e allo stesso tempo autentici amanti, che hanno lasciato un vuoto che ogni mattina si riempie sempre più del loro vivo insegnamento ad amare e a interessarsi alla vita rimanendo da essa poeticamente affascinati.

Questo lavoro non avrebbe mai visto la luce se non mi fosse stata vicina, durante tutto il suo svolgimento, Gina.

Desidero infine ringraziare tutte le persone che ho incontrato durante questi ultimi quattro anni di studio e di vita a cui sono associati eventi, occasioni e poi ricordi del mio vissuto, indelebili e durevoli nel tempo, senza i quali mi sentirei certamente una persona più “spoglia” e più sola.

Parte prima

POSSIBILITÀ E LIMITI DELL'APPROCCIO PSICOLOGICO AL MONDO DELL'ARTE

«La sapienza del poeta circa l'uomo e la vita (...) ci parla solo tramite figure e combinazioni di destini illuminate qua e là, per lo più fulmineamente, dalla riflessione. Ma neppure questa contiene una apprezzabile connessione generale della vita psichica.

Si sente ripetere fino alla noia che in *Re Lear*, nell'*Amleto* e nel *Macbeth* c'è più psicologia che in tutti i manuali di psicologia messi insieme. Questi fanatici dell'arte fossero almeno così gentili da svelarci una buona volta la psicologia di cui tali opere sono intrise! Se per psicologia si intenda una esposizione della regolare connessione della vita psichica, allora le opere dei poeti non contengono alcuna psicologia, né in esse se ne nasconde alcuna sotto velo, per cui non c'è artificio che possa strappar loro una (...) dottrina dell'uniformità dei processi psichici»

WILHELM DILTHEY

I

LA PSICOLOGIA E L'ARTE

In questa prima parte del lavoro si intende analizzare in particolare le riflessioni circa le questioni di psicologia dell'arte che Münsterberg elabora tra il 1898 e il 1905. Se questo tema viene per la prima volta pienamente sviluppato da Münsterberg nell'opera *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education* (1905), esso è senz'altro ricorrente non solo nei *Grundzüge der Psychologie* (1900), ma anche in un saggio intitolato *Psychology and Art* che, apparso per la prima volta nel 1898 sul vol. LXXXII della rivista americana «Atlantic Monthly», venne poi inserito in una raccolta di scritti, edita nel 1899, che ha per titolo *Psychology and Life*¹. All'analisi di questo saggio viene dedicato il primo capitolo di questa prima parte.

Ma anzitutto è opportuno ricostruire, anche se in modo sintetico, i passaggi fondamentali della riflessione circa i fondamenti teoretico-conoscitivi della psicologia che Münsterberg sviluppa nella maniera più rigorosa e completa nei *Grundzüge*, ma che viene già abbondantemente anticipata nei saggi raccolti in *Psychology and Life*.

Dopo il trasferimento presso la Harvard University l'attività di psicologo sperimentale si andò per Münsterberg sempre più attenuando. Dopo essersi addentrato nel campo della psicologia fisiologica, elaborando e portando a compimento studi che vennero riconosciuti di primaria importanza da accademici del calibro di William James², Münsterberg infatti avvertì l'esigenza di

¹ H. MÜNSTERBERG, *Psychology and Life*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1899 (d'ora in poi PaL), trad. it. parziale in *La psicologia e la vita*, a cura di Edoardo Massimilla, Guida, Napoli 1991. «Questi saggi cercano di mostrare che la psicologia non è affatto un'espressione della realtà, ma una complicata trasformazione di essa, che funziona secondo speciali propositi logici a servizio della nostra vita. La psicologia è in questo modo una speciale costruzione astratta che ha il diritto di considerare ogni cosa dal suo importante punto di vista, ma che non ha niente da asserire riguardo l'interpretazione e l'apprezzamento del nostro dovere e della nostra libertà reali, dei nostri valori e dei nostri ideali reali», in PaL, p. VII.

² W. JAMES, *Principles of Psychology*, 2 voll., H. Holt, New York 1890, vol. II, p. 505 in nota. Lo psicologo statunitense conobbe Münsterberg a Parigi nell'estate del 1889 in occasione del primo Congresso Internazionale di

fare chiarezza circa i presupposti logici della sua disciplina. Tale esigenza rivela in maniera estremamente chiara la sua formazione neokantiana, legata anche all'incontro con Heinrich Rickert durante gli anni trascorsi presso l'Università di Heidelberg, come nota giustamente Max Dessoir in un breve scritto in occasione della scomparsa di Münsterberg³. Per quest'ultimo la psicologia e la filosofia, che alla fine del secolo decimonono percorrono ormai strade diverse, devono necessariamente ricongiungersi affinché la prima acquisti una compiuta "scientificità" fondando filosoficamente i suoi nuovi risultati. Per far questo Münsterberg si richiama proprio alla filosofia kantiana, neokantianamente intesa come «teoria della conoscenza» (*Erkenntnistheorie*), come «dottrina della scienza» (*Wissenschaftslehre*), ovvero come una riflessione che non è volta a connettere i fenomeni, e nella fattispecie i fenomeni psichici, per mezzo di ipotesi metafisiche, ma piuttosto a individuare le finalità logiche della psicologia empirica come di ogni altra scienza particolare. Non a caso Münsterberg sostiene che ogni scienza particolare «deve sempre procedere dal singolo dato inconnesso alle connessioni ed alle relazioni generali»⁴. Ma per poter realizzare questa connessione di dati molteplici, la psicologia ha necessariamente bisogno della filosofia, il cui compito consiste nel fornire, per il tramite della teoria della conoscenza, l'umana e unificante visione del mondo rispetto alla pluralità dei singoli e dispersi saperi⁵.

V'è quindi la necessità di elaborare una riflessione circa le condizioni di possibilità e gli scopi conoscitivi della psicologia empirica per stabilire se essa possa o non possa dirsi scienza nel senso più rigoroso del termine. Ma Münsterberg non intraprende questo percorso per la sola ragione

Psicologia Fisiologica e da allora rimase con lui in contatto epistolare. Cfr. E. MASSIMILLA, *Introduzione a H. MÜNSTERBERG, La psicologia e la vita*, cit., p. 20.

³ M. DESSOIR, *Zur Erinnerung an Hugo Münsterberg, Introduzione* alla 2^a ed. del volume H. MÜNSTERBERG, *Grundzüge der Psychologie* (1900), Barth, Leipzig 1918, p. VIII (d'ora in poi GdP). A tal proposito cfr. E. MASSIMILLA, *Psicologia fisiologica e teoria della conoscenza. Saggio su Hugo Münsterberg*, Morano editore, Napoli 1994, (d'ora in poi EM) p. 185, nota 68.

⁴ H. MÜNSTERBERG, *La psicologia e la vita*, cit., p. 46.

⁵ Sarebbe particolarmente interessante mettere a confronto le posizioni di Münsterberg con quelle di Carl Stumpf, autore quest'ultimo di saggi come *Psychologie und Erkenntnistheorie* (1891), *Erscheinungen und psychische Funktionen* (1907) e *Zur Einteilung der Wissenschaften* (1907). I saggi suddetti (e altri) possono essere letti anche in traduzione italiana nel volume, C. STUMPF, *Psicologia e metafisica. Sull'analiticità dell'esperienza interna*, a cura di Vincenzo Fano, Ponte alle Grazie, Firenze 1992. Di Stumpf, vanno poi ricordati anche i fondamentali studi dedicati alla psicologia della percezione sonora e in generale dei fenomeni auditivi raccolti nell'opera, ID., *Tonpsychologie* (1883-1890), a cura di E. J. Bonset, Hilversum, Amsterdam 1965². Postuma, infine, fu pubblicata la sua *Erkenntnislehre* (J. A. Barth, Leipzig 1939-40).

anzidetta. Costatando infatti la sempre più forte influenza della psicologia sulle altre discipline teoretiche nonché sulle attività pratiche della società, Münsterberg ritiene che sia necessario interrogarsi sulle possibilità e i limiti di questa “efficacia” della psicologia valutando la riflessione teoretico-conoscitiva anche in relazione al problema di determinare i rapporti “fisiologici” che possono e debbono intercorrere fra la psicologia e l’insieme delle attività teoretiche, pratiche ed estetiche della vita reale. Tuttavia, nell’ottica di Münsterberg, tale questione è destinata a trovare la propria definitiva ricostruzione in una più ampia prospettiva di indagine avente come fine quello di dare vita a una vera e propria «filosofia dei valori». Tale filosofia sarà sviluppata da lui in un’opera sistematica, la più significativa fra le opere filosofiche dello psicologo tedesco, che egli pubblicherà solo nel 1908, prima in lingua tedesca, con il titolo di *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung*, e poi nel 1909 in lingua inglese, con il titolo di *The Eternal Values*. Ma bisogna tenere ben presente che le due opere non sono eguali⁶. Tuttavia già negli ultimi anni del secolo decimonono Münsterberg è saldamente convinto del fatto che, qualora una riflessione teoretico-conoscitiva atta a fondare la scientificità della psicologia nell’orizzonte di una visione idealistica del mondo venisse meno, allora questa scienza particolare tenderà ad assolutizzare dogmaticamente i propri risultati e perciò a identificarsi con una dottrina nel contempo pericolosa e incongruente, vale a dire lo psicologismo.

Il primo passo per una riflessione teoretico-conoscitiva circa i compiti e i presupposti della psicologia consiste per Münsterberg nello stabilire cosa si intende dire quando si parla di “psicologia” e come tale psicologia debba procedere per elaborare scientificamente i suoi materiali.

Per quanto riguarda la prima questione, Münsterberg afferma che la psicologia deve essere concepita come una scienza dell’esperienza (*Erfahrungswissenschaft*), il che significa che essa ha a che fare non già con una sostanza metafisica dell’“anima”, ma con i singoli processi della vita psichica, distinti per principio da quelli corporei. Ciò comporta naturalmente che, in conformità alla

⁶ A tale proposito cfr. E. MASSIMILLA, *Il valore incondizionato e la volontà che si dia un mondo: la filosofia dei valori di Hugo Münsterberg*, in «Archivio di storia della cultura», VI (1993), p. 74.

lezione cartesiana, lo psichico (*das Seelische*) non sia più identificato con la “forza vitale” (*die Lebenskraft*) che implica una commistione con aspetti fisiologici.

Per quanto invece concerne la seconda questione, Münsterberg ritiene che, se si guarda alla psicologia di fatto esistente (vale a dire alla psicologia empirica quale si configura alla fine del secolo decimonono), non si può non riconoscere che essa si raffiguri come una psicologia esplicativa e costruttiva e non già come una “psicologia comprendente”. A questo proposito sembra opportuno riportare un breve passo dai *Grundzüge* che bene sintetizza quanto sopra detto: «La psicologia – scrive lo psicologo tedesco – non vuole (...) comprendere (*verstehen*) l'accadere spirituale nella sua connessione teleologica, (...), bensì vuole descrivere (*beschreiben*) e spiegare (*erklären*) ciò che è già trovato oggettivamente nella coscienza»⁷.

Per giungere a una consona fondazione teoretico-conoscitiva della psicologia empirica così intesa, Münsterberg ritiene però che non bisogna partire da una realtà già concepita in modo artificiale come un tutto di oggetti fisici e psichici, ma da quella caratteristica primordiale del nostro vissuto che nei *Grundzüge der Psychologie* Münsterberg indica con l'espressione «esperienza pura» (*reine Erfahrung*) o «realtà effettuale originaria» (*ursprüngliche Wirklichkeit*). Tale esperienza è ciò che costituisce l'unico e vero punto di partenza della conoscenza stessa e di ogni genere di attività umana. E questo nostro vissuto originario non può essere in alcun modo considerato in base a categorie psicogenetiche. A tale proposito Münsterberg scrive: «Nel mio *Erlebnis* presente mi si fa indiscutibilmente incontro una realtà effettuale originaria; da qui posso prendere le mosse, qui posso essere certo che nessuna rielaborazione ha ancora rimodellato ciò che è dato adattandolo ad un tipo di prospettiva unilaterale. Tuttavia, non appena mi soffermo sul mio *Erlebnis* e voglio osservarlo, mi si affollano in mente operazioni, concetti, teorie che ho appreso e che cercano di interpretarmi o quanto meno di semplificarmi il reale: in ultima istanza essi possono trasformarmi ciò che è

⁷Cfr. EM, p. 198. Di conseguenza, Massimilla nota che, secondo Münsterberg, «i confini che la psicologia deve riconoscere e rispettare sono piuttosto quelli che derivano (kantianamente) dalle sue stesse condizioni di possibilità; sono cioè confini inerenti non già a ciò che si offre nel campo dell'“esperibilità psicologica”, ma alla costituzione stessa di tale campo di esperienza ed alla possibilità di elaborarne una trattazione scientifica» (EM, p. 203).

presente in maniera non meno artificiale di quanto sia accaduto nella ricostruzione piena di presupposti della vita spirituale fino agli ipotetici Protisti degli albori»⁸.

Questa realtà effettuale originaria consiste in una originaria correlazione fra un versante oggettivo e un versante soggettivo. Il versante oggettivo dell'originario rapporto soggetto-oggetto non conosce alcuna distinzione fra un oggetto in sé (oggetto fisico) e la sua rappresentazione in noi (oggetto psichico). Infatti, nella realtà effettuale della vita, tutto il mondo degli oggetti, tutto il non-io, consiste in un mondo di valori, di fini e di mezzi, a cui viene rivolta la nostra «attualità» che vuole e che sceglie⁹. Quindi il versante oggettivo del nostro *Erlebnis* non è ciò che le cose sono, ma il modo in cui le cose vengono in questione per noi: il punto di partenza non consiste nell'esistenza delle cose, ma al contrario nel loro valore. Pertanto nell'*Erlebnis* originario gli oggetti vengono riconosciuti da noi unicamente come oggetti di una presa di posizione (*Stellungnahme, Attitude*).

Per converso, ogni singola soggettività non è mai un osservatore disinteressato rispetto alla molteplicità delle cose, bensì un soggetto volente (*ein Wollender*) per il quale le cose sono mezzo e fine, timore e desiderio. Quando Münsterberg parla di «soggetto volente», egli pensa all'insieme della «vita come attività», dunque alle «volizioni» vere e proprie, ma anche ai «pensieri», agli «apprezzamenti» e alle «credenze», in breve a tutte le «prese di posizione» (*Stellungnahmen, Attitudes*) possibili dell'io che pone liberamente se stesso in relazione al non-io. L'io infatti consiste per Münsterberg proprio in questo prendere posizione nei confronti del mondo: esso diviene fichtianamente «una realtà effettuale» (*Wirklichkeit*) solo «nel suo stesso effettuarsi» (*im Wirken selber*).

Se l'io non è un fatto, ma è invece il libero atto di prendere posizione nei confronti del mondo, allora è chiaro il modo in cui Münsterberg ritiene possibile distinguere il lato soggettivo e il lato oggettivo dell'esperienza pura. «Il soggetto originario – scrive a questo proposito Edoardo Massimilla – che Münsterberg denomina “soggetto attuale” (*aktuelles Subjekt*) o “soggetto che

⁸ GdP, p. 46.

⁹ A tal proposito, Massimilla scrive: «Il “non-io” dell'esperienza pura non possiede un sostrato cosale ultimo, ma è già sempre un mondo di mezzi, di fini e di valori correlati alla soggettività volente e valutante» (EM, p. 219).

prende posizione” (*stellungnehmendes Subjekt*), si differenzia dall’oggetto (...) perché i suoi atti, qualsiasi cosa possano essere, sono immediatamente avvertiti come prese di posizione spontanee, atti di libertà che conservano il loro senso solo in rapporto alla possibilità sempre aperta di atti diametralmente opposti: ogni affermazione implica la possibilità di una negazione, ogni volere quella d’un non volere, ogni apprezzare quella d’un non apprezzare e così via»¹⁰.

La riflessione teoretico-conoscitiva deve quindi avere origine da quanto si offre al livello dell’esperienza pura, ovvero dal complementare legame tra una varietà di soggetti volenti e valutanti che si riconoscono reciprocamente come tali e un mondo di oggetti che si presentano già sempre come fini e mezzi, cioè in riferimento al loro valore per un sistema di prese di posizioni soggettive. Ma, se si tiene presente che la psicologia di cui Münsterberg indaga la fondazione gnoseologica non è una psicologia comprendente bensì una «scienza naturale della vita mentale», allora appare chiaro che ci troviamo di fronte a una importante questione riguardante l’oggetto proprio di tale disciplina. Infatti sia la psicologia intesa come «fisica della mente» sia le scienze della natura viste nel loro insieme presuppongono sempre che i loro oggetti siano oggetti già dati, siano “fatti” in se stessi determinati e indipendenti da ogni valutazione e da ogni presa di posizione soggettiva. Non a caso Münsterberg nei *Grundzüge* afferma che «psicologia e fisica sono perciò possibili soltanto quando si abbandona l’*Erlebnis* effettivo e si consegue un prodotto dell’astrazione»¹¹. Gli strumenti categoriali di questi saperi possono cioè operare solo in base alla premessa che al livello precategoriale sia già avvenuta una sostituzione dell’esperienza pura con un’esperienza di secondo grado. Il segno caratteristico di tale esperienza di secondo grado è per Münsterberg quello di uno «svincolamento dell’oggetto dal soggetto» (*Loslösung des Objektes vom Subjekt*) in rapporto al quale si può parlare di un punto di vista «oggettivante» in contrapposizione al punto di vista «soggettivante» attinente all’esperienza pura. Naturalmente, però, tale svincolamento del soggetto non può essere concepito in senso assoluto. Esso piuttosto consiste in un depotenziamento del soggetto originario, volente e valutante, il quale viene ridotto a semplice

¹⁰ EM, p. 221.

¹¹ Cfr. EM, p. 231.

spettatore passivo dell'accadere. Solo depotenziando così il lato soggettivo dell'esperienza pura, si lascia emergere un mondo oggettivo che non risulta più semplicemente una rete di fini, di mezzi e di significati, ma prima di tutto un universo di oggetti esistenti e quindi percepibili, vale a dire quella "natura", sia esterna sia interna, che rappresenta il mondo delle scienze della natura. Tuttavia, sia che si rivolga all'esperienza originaria sia che si rivolga all'esperienza oggettivata, la scienza in quanto tale mira alla connessione (tema, quest'ultimo, che dovremmo approfondire molto meglio in seguito). Per tale motivo, secondo Münsterberg, laddove le scienze che si rivolgono all'esperienza originaria (come le scienze storiche o le scienze normative) mirano, in conformità al loro materiale, a costruire connessioni teleologiche il più ampie possibili, allo stesso modo le scienze che si rivolgono all'esperienza oggettivata, come le scienze naturali o quella "scienza naturale della vita mentale" che è la psicologia, mirano, in conformità al loro materiale, a costruire connessioni deterministico-causali il più ampie possibili.

In base a quanto si è detto finora circa l'impianto generale delle riflessioni di Münsterberg sui fondamenti teoretico-conoscitivi della psicologia, è possibile prendere in esame il particolare problema dei rapporti fra psicologia e arte così come viene affrontato da Münsterberg nel saggio *Psychology and Art*¹².

Lo scritto in questione, seppur breve, è diviso in sei parti. L'autore inizia da una rapida premessa. In tempi in cui, grazie alla circolazione degli straordinari e ammirevoli risultati dello studio scientifico della psicologia, anche il "senso comune" si sente chiamato a esprimere giudizi circa l'importanza della psicologia, per l'interesse della vita sociale e per le sue singole diramazioni, è quanto meno necessario sottoporre la questione a una riflessione ben ponderata. Infatti, ciò che si è venuto a verificare con il diffondersi della psicologia e con il suo conseguente consenso di pubblico consiste in un sostanziale fraintendimento delle possibilità e dei limiti di questa scienza,

¹² H. MÜNSTERBERG, *Psychology and Art*, in PaL, pp. 145-178; trad. it. cit., pp. 63-84.

fraintendimento in base al quale la psicologia viene considerata capace di far luce sui problemi ultimi della vita e del mondo.

Questa tendenza di pensiero “pseudo-filosofico”, che, come scrive Münsterberg, «assume erroneamente il punto di vista dello psicologo come un punto di vista filosofico sul mondo interiore nella sua interezza»¹³, trova nell’arte il suo più accanito avversario, perché nessun ambito delle attività umane appare così restio a ogni tipo di “riduzione” teorico-dottrinale come quello dell’arte. Ciò potrebbe addirittura indurci ad affermare che risulta impossibile influire, consolidare o limitare la forza creatrice dell’arte. Le cose tuttavia non stanno in questo modo. Münsterberg individua infatti tre vie attraverso cui è possibile esercitare un’influenza sulla creatività artistica. Queste sono rappresentate dal mercato, dalla critica estetica e dall’educazione artistica. La più importante e la più degna di attenzione da parte dello psicologo è per Münsterberg la terza. Ma proprio gli insegnanti di educazione artistica sono i più esposti a cadere vittima di quelle false teorie, assai gradite al senso comune, che propongono un’errata e totalizzante visione della psicologia. Risulta dunque necessario avviare una severa riflessione per verificare quale siano i rapporti che possono e debbono intercorrere realmente tra la psicologia e l’arte, ciò innanzitutto nella loro «forma più generale, ossia facendo sulle prime astrazione da ogni rapporto con problemi di carattere pratico»¹⁴.

Muovendosi in questa prospettiva bisogna innanzitutto domandarsi se l’opera d’arte possa o non possa valere di per sé come manuale di psicologia e se, di conseguenza, l’artista non sia, proprio in quanto tale, il vero psicologo. A tale proposito Münsterberg fa riferimento a un diffuso luogo comune secondo cui autori come ad esempio Shakespeare sono considerati in fondo dei veri e propri psicologi, forse anche più esperti di illustri studiosi accademici della materia. Le cose, ovviamente, non stanno così. «Il poeta, – scrive lo psicologo – nella misura in cui lavora con strumenti poetici, non è mai uno psicologo; se i romanzieri moderni d’un certo tipo introducono di

¹³ PaL, p. 146; trad. it. cit., pp. 63-64.

¹⁴ PaL, p. 148; trad. it. cit., p. 65.

tanto in tanto l'analisi psicologica nelle loro opere, fanno uso di mezzi che non appartengono alla pura arte; si tratta d'uno stile misto caratteristico d'una epoca di decadenza»¹⁵.

Tuttavia qui sta nascosta una questione più profonda, che è, per così dire, una questione di ordine teoretico-conoscitivo. Non tutto ciò che ha a che fare con la vita mentale può dirsi psicologia. Fare psicologia significa sempre assumere un modo specifico di considerare la vita mentale. La psicologia, infatti, prova a descrivere e spiegare la vita mentale come sintesi di elementi. Così come una scienza naturale ha bisogno della «dissezione dei singoli oggetti fisici» per esser tale, allo stesso modo ciò che definisce la psicologia consiste nella «risoluzione dell'unità della coscienza in processi elementari». Trasmettere o interpretare uno stato psichico nella sua interezza non significa mai fare psicologia. Nella fattispecie, mentre il poeta o l'artista in genere, è colui il quale ricrea la vita mentale offrendola al lettore, lo psicologo, invece, la scompone, per cercare di illustrarla e di chiarirla¹⁶. Quindi l'arte e la psicologia sono diverse non per il fatto che esse si esprimono con un linguaggio diverso, ma perché «assumono una posizione assolutamente differente nei confronti della vita mentale; la sapienza del poeta circa l'anima umana non appartiene ai manuali di psicologia»¹⁷.

Münsterberg, a questo punto, ritiene di aver bene introdotto la questione e si avvia a riproporre nuovamente la domanda circa i rapporti tra psicologia e arte. Il discorso, da questo punto del saggio fino alla fine, si articola in altri cinque paragrafi. In primo luogo si tratta di analizzare, da una parte, i processi psichici che danno origine all'opera d'arte e, dall'altra, i processi psichici di chi dell'arte fruisce (secondo e terzo paragrafo). Successivamente, Münsterberg mette in luce le applicazioni pedagogiche delle sue ricerche psicologiche circa il mondo dell'arte (quarto paragrafo). Nel quinto e nell'ultimo paragrafo del saggio, infine, Münsterberg affronta sinteticamente la delicata questione

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Münsterberg infatti sostiene che «il poeta opera come la vita; anche il bambino che sorride e che piange ci spinge a pensare al piacere ed al dolore, ma non ci fornisce alcuna *comprensione psicologica* del piacere e del dolore», in PaL, p. 150; trad. it. cit., p. 66 (il corsivo è mio).

¹⁷ PaL, p. 151; trad. it. cit., p. 67.

di una filosofia dei valori estetici che si iscrive nel progetto di una più ampia filosofia dei valori (successivamente sviluppata dal nostro autore in *Philosophie der Werte* e *The Eternal Values*).

Una volta stabilito che l'arte non è di per se stessa psicologia, Münsterberg ritiene opportuno andare a verificare in che senso l'arte possa diventare oggetto della psicologia. La psicologia si occupa, come si è detto, della descrizione e della spiegazione di processi mentali e di conseguenza non può mai avere a che fare con oggetti fisici. Ma ogni opera d'arte è un oggetto fisico. Dunque, l'opera d'arte in quanto tale non potrà mai essere un oggetto di conoscenza della psicologia: la sua descrizione non è di competenza dello psicologo. Tuttavia Münsterberg nota che l'opera d'arte, pur essendo un oggetto fisico, si trova in relazione con la mente umana sotto un duplice riguardo, ossia per ciò che concerne il suo inizio e per ciò che concerne la sua determinazione ultima. Infatti «ogni opera d'arte sorge dalla mente dell'artista, e raggiunge la mente del pubblico; la sua origine ed il suo effetto sono entrambi processi psichici, ed entrambi materiale che lo psicologo deve descrivere e spiegare. Si offrono dunque – continua Münsterberg – due gruppi di problemi psicologici – due punti di vista per ciò che attiene allo studio psicologico dell'arte; un terzo punto di vista non può esistere. Dal primo punto ci si domanda in base a quali processi psichici la mente crea l'arte; dall'altro ci si domanda in base a quali processi psichici la mente fruisce dell'arte»¹⁸. Queste due questioni di psicologia estetica, per essere affrontate, esigono metodi diversi. Mentre infatti il problema circa il come l'artista crei l'opera d'arte si colloca al di là delle possibilità di «auto-osservazione» dello psicologo, il problema dell'influsso dell'opera d'arte sulla vita mentale di chi ne fruisce può invece essere affrontato dallo psicologo partendo da un esame delle proprie emozioni estetiche. Per tale motivo il primo gruppo di indagini deve servirsi di materiali biologici, antropologici, sociologici e storici; mentre il secondo gruppo di indagini può utilmente fare uso di metodi sperimentali¹⁹.

¹⁸ PaL, pp. 152-153; trad., it. cit., pp. 67-68.

¹⁹ Cfr. inoltre PaL, pp. 153-154; trad. it. cit., p. 68: «Il primo gruppo di indagini ha a disposizione un materiale più vasto; il secondo gruppo è caratterizzato da una trattazione più esatta».

Münsterberg denomina il primo gruppo di indagini in questione «psicologia del processo di creazione artistica». In tempi di dominante darwinismo, Münsterberg ritiene che lo psicologo che si interessa di questioni estetiche possa attingere molto dalla nascente etnologia e antropologia culturale, specie per ciò che riguarda la tematica del gioco, sia nel mondo animale sia in quello umano. Il gioco, infatti, rappresenta uno dei fenomeni più interessanti in rapporto alla genesi della creazione estetica. Tutte le azioni legate al gioco risultano infatti azioni poco utili al mantenimento dell'organismo che le compie per mero godimento. Quindi lo psicologo interessato alla genesi psichica della creazione artistica, ponendosi di fronte alla vita dei "primitivi", guarda con particolare interesse a quei complicati impulsi che sono all'origine dei comportamenti ludici, i quali stanno indubbiamente in relazione con le prime forme artistiche dei popoli civilizzati. Ovviamente il compito dello psicologo non coincide con quello dello storico o del filologo poiché egli non si interessa della genesi singola dell'opera d'arte, bensì va alla ricerca delle particolari leggi psicologiche che in date circostanze permettono di dar vita a quelle creazioni artistiche che fanno oramai parte del nostro patrimonio culturale. Di conseguenza lo psicologo si trova anche a dover prendere in considerazione il clima, i modelli istituzionali, politici e sociali, le tecniche, i materiali e le condizioni ambientali che hanno reso possibile la produzione artistica. Anche l'arte, insieme con la scienza e la politica, il diritto e la religione, costituisce un elemento della coscienza sociale. Ma, dal punto di vista della psicologia, l'arte presenta un aspetto molto interessante e del tutto proprio che vale la pena di puntualizzare. Münsterberg, infatti, sottolinea che «l'arte è ancor più interessante d'ogni altra funzione dello spirito nazionale perché è meno necessaria per l'esistenza biologica di ogni altra produzione umana. L'arte è perciò più libera di tener dietro con maggior facilità ad ogni pressione ed ogni tensione, ad ogni tendenza interiore ed ad ogni opportunità esterna»²⁰.

Naturalmente, le indagini psicologiche sul processo di creazione artistica si incentrano anche sulle singole figure degli artisti. Ecco perchè lo psicologo esamina le biografie, e soprattutto le

²⁰ PaL, p. 155, trad. it. cit., p. 69. Münsterberg conclude poi affermando, in un periodo alquanto felice, che «essa [l'arte] può scomparire del tutto anche nell'organismo sociale più forte e può prorompere nella pienezza della sua gloria anche dall'interno del corpo sociale più debole».

autobiografie, dei pittori e dei poeti, facendo attenzione agli influssi che hanno operato sull'immaginazione e sulla personalità dell'artista la quale presenta caratteri "anormali", ossia molto diversi da quelli della grande massa degli uomini comuni. «Studiando dunque la produzione artistica degli individui in ogni tempo e in ogni luogo, lo psicologo è infine in grado di astrarre una conoscenza di carattere generale circa il processo creativo e le sue condizioni»²¹. I più svariati fenomeni di quelle funzioni della vita mentale come la semplice attenzione e la suggestione, il sogno e l'illusione, o anche l'ipnotismo e la follia, possono essere in questo senso analizzati dallo psicologo al fine di comprendere e spiegare il processo creativo nella sua interezza²².

Una volta ritenuto esaurita l'esposizione concernente "la psicologia del processo di creazione artistica", Münsterberg affronta il secondo gruppo di problemi estetici che possono essere tematizzati dalla psicologia, ponendosi la questione dell'«effetto psicologico dell'oggetto bello». Come sappiamo, qui i metodi di indagine sono del tutto differenti essendo in buona sostanza quelli della psicologia sperimentale.

Sotto l'impulso di Wundt e della sua scuola²³, i metodi sperimentali in psicologia avevano raggiunto, alla fine del secolo decimonono, risultati molto significativi, giungendo ad analizzare non solo i processi percettivi, ma anche forme più delicate e sfumate della vita psichica come i sentimenti estetici e le loro condizioni. Tuttavia Münsterberg ricorda che il primo fra tutti a condurre esperimenti psicologici riguardanti le esperienze estetiche fu Gustav Theodor Fechner²⁴. Quest'ultimo riteneva che l'esperienza artistica fosse interpretabile in termini di verificabilità e

²¹ PaL, p.156; trad. it. cit, p. 70.

²² Cfr. PaL, pp. 156-157; *ibidem.*: «Il macchinario delle moderne concezioni psicologiche (le sensazioni atomistiche e le loro leggi di associazione e di inibizione) è teoreticamente in grado di spiegare tale funzione [quella artistico-creativa] nella sua interezza, a partire dal disegno d'un profilo tracciato da uno scolaro sulla carta assorbente fino alla decorazione michelangiolesca della magione di S. Pietro con immortali affreschi di carattere religioso».

²³ Si veda a tal proposito: E. B. TITCHENER, *Brentano and Wundt: Empirical and Experimental Psychology*, in «The American Journal of Psychology», n. 32 (1921); trad. it. *Brentano e Wundt: psicologia empirica e psicologia sperimentale*, a cura di Edoardo Massimilla, in «Prospettive Settanta», n. 4 (1992), pp. 516-528. Sulla figura di Edward Bradford Titchener cfr. E. MASSIMILLA, *Scienza, psicologia e storia della psicologia in Edward Bradford Titchener, introduzione* a E. B. TITCHENER, *Brentano e Wundt: psicologia empirica e psicologia sperimentale*, cit., pp. 509-515.

²⁴ Cfr. PaL, pp. 157-158; trad. it. cit., p. 71: «Egli domandò – scrive a tal proposito Münsterberg – in maniera sistematica ad un gran numero di persone ad esempio quale rettangolo preferissero fra una serie di rettangoli; le dieci figure variavano da un quadrato ad un rettangolo avente una lunghezza di cinque pollici ed una larghezza di due. Fechner constatò – continua lo psicologo di Danzica – una marcata preferenza estetica per quelle figure nelle quali il lato corto sta al lato lungo come quest'ultimo sta alla somma degli altri due».

oggettività misurabile. Questa sua convinzione gli proveniva dallo studio della percezione e dal rilevamento di costanti che sarebbero produttrici di emozioni piacevoli. Tutti i lavori di ricerca successivi a quelli di Fechner fanno riferimento ai risultati che tali studi avevano conseguito (si pensi ai lavori di Lightner Witmer e Oswald Külpe). Münsterberg ricorda anche come tutte le forme di esperienza estetica possano essere oggetto di studio. Ad esempio anche la musica, con l'analisi dell'armonia e della dissonanza dei toni, del ritmo e delle sue relazioni con l'attenzione e con il senso del tempo, con i processi fisiologici della respirazione e della tensione muscolare, e con altre funzioni di tipo psicofisico, può divenire oggetto delle ricerche psicologico-sperimentali.

D'altronde anche gli studi psicologico-sperimentali circa le arti visive hanno conosciuto, nel corso del tempo, un grande sviluppo. «Il materiale e la forma – nota infatti Münsterberg – soprattutto il colore e la figura, pongono di per sé una serie illimitata di problemi. Lo spettro cromatico è sempre stato di casa nei laboratori, ma lo psicologo studiava il colore come un elemento della percezione o come una funzione dell'occhio, non come un oggetto del sentimento estetico. I suoi studi prendono ora una nuova direzione e si domandano quale fra due colori è il preferito»²⁵. Ed ancora, è possibile domandarsi quale sia la particolare combinazione di colori che risulta più gradevole.

Ma, secondo Münsterberg, l'analisi sperimentale in psicologia può avvicinarsi ancora di più alla complessità delle esperienze estetiche, ponendo al centro dell'indagine il problema del «bilanciamento piacevole dei due lati di un oggetto estetico». A tale proposito egli si rifà a una serie di esperimenti condotti, sotto la sua guida, presso il laboratorio di psicologia di Harvard. Si potrebbe essere indotti a ritenere semplicisticamente che è solo la simmetria geometrica a soddisfare pienamente il sentimento estetico. Ma, si chiede Münsterberg, come si fa a spiegare il sentimento estetico di equilibrio che avvertiamo in eguale maniera quando ci troviamo di fronte a una composizione che presenta irregolarità e dissimetrie? In termini di psicologia sperimentale la domanda andrebbe formulata nel modo seguente: «Quanto deve trovarsi lontana dal centro di un

²⁵ PaL, p. 159; *ibidem*.

campo circoscritto una lunga linea verticale se una linea della metà della sua lunghezza si trova dall'altro lato ad una data distanza dal centro? E quanto se dall'altro si trovano un punto o una curva di forma speciale o due linee? Le variazioni possibili sono – risponde Münsterberg – infinite»²⁶. È poi possibile ipotizzare una serie di esperimenti volti a prendere in esame l'influenza dell'interesse sul sentimento estetico (mettendo ad esempio a confronto un insignificante foglio di carta bianco con un foglio di eguale misura su cui siano rappresentate alcune figure interessanti). Si può infine prendere in esame la connessione tra l'emozione estetica suscitata da determinate composizioni e la postura corporea dell'osservatore, eseguendo gli esperimenti in diverse situazioni soggettive (differenti posizioni, diversi movimenti degli occhi, etc.).

Si potrebbe pensare, afferma Münsterberg, che tali esperimenti siano troppo semplici e quindi poco utili. Ma è bene precisare che «è proprio il carattere elementare dei metodi sperimentali che garantisce il loro potere esplicativo; ed anche che gli effetti estetici possono essere compresi dal punto di vista psicologico se si studiano i loro elementi nel modo più schematico possibile»²⁷. Lo scetticismo nei confronti di tali studi sperimentali, continua lo psicologo, può essere giustificato solo se si fa riferimento alle emozioni pratiche, come per esempio la gioia o il dolore, che in un laboratorio non possono mai essere veramente riprodotti. Ma – prosegue Münsterberg – «l'emozione estetica rimane intatta proprio a causa dell'assenza al suo interno d'ogni relazione di carattere pratico. Una cosa bella o una cosa brutta si conservano tali anche in ogni angolo del nostro laboratorio»²⁸.

Dunque, gli studi sperimentali circa gli effetti psicologici dell'arte, unitamente alle indagini della psicologia del processo di creazione artistica, possono ragionevolmente mirare a costruire una trattazione psicologica delle esperienze estetiche suscettibile di miglioramenti sempre nuovi. «La psicologia procederà – riteneva di affermare Münsterberg – su tale strada finché le cause più

²⁶ PaL, p. 160; trad. it. cit., p. 72.

²⁷ PaL, p. 162; trad. it. cit., pp. 73-74.

²⁸ *Ibidem*; trad. it. cit., p. 74.

delicate e gli effetti più sottili di ogni opera d'arte saranno compresi tramite l'azione di leggi causali, proprio come ogni altra causa ed ogni altro effetto che sussiste in natura»²⁹.

Nella quarta parte di *Psychology and Art* lo psicologo indica in quale modo i risultati di questi studi di psicologia dell'arte possano diventare utili o, se non altro, fornire suggerimenti al docente di educazione artistica. Anche in questo caso è necessario, secondo Münsterberg, distinguere i due elementi – le cause e gli effetti dell'oggetto bello. Scrive lo psicologo: «Le cause che producono il disegno sono le attività dell'allievo; gli effetti sono le impressioni dello spettatore. Lo studio delle cause ci aiuterà a comprendere come educare le attività estetiche dell'allievo; lo studio degli effetti ci aiuterà a consigliare il modo in cui un disegno o un dipinto dovrebbe essere fatto per piacere agli altri»³⁰.

Münsterberg inizia a prendere in considerazione in primo luogo gli effetti. Fa da premessa a tutte le sue argomentazioni l'asserzione secondo cui «la psicologia ha analizzato le impressioni del nostro senso della bellezza in modo tale che ogni fatto deve rappresentare l'espressione di una regola che può essere appresa»³¹. Per esempio se il colore blu e il colore rosso, allorquando sono accostati, risultano piacevoli, mentre invece il blu e il verde risultano sgradevoli, allora si dovrà abbinare il blu con il rosso e non il blu con il verde. V'è da dire che tutte le norme psicologiche valgono per ogni espressione artistica: non si devono di fatto comporre versi di dieci piedi ognuno così come non si deve creare musica in una scala di quinta. Non a caso, a questo punto della trattazione, Münsterberg fa riferimento a regole di carattere psico-estetico che hanno imperato, più o meno consapevolmente, nella storia delle singole arti, dall'architettura alla pittura, dalla musica alla poesia e così via. È chiaro che se l'allievo si mantiene fedele a tali regole, la sua opera non susciterà impressioni spiacevoli nello spettatore. Bisogna però tenere ben presente che «tali prescrizioni non prescrivono i modi di insegnamento, bensì sono materiali didattici. Non vi sono

²⁹ PaL, p. 163; *ibidem*.

³⁰ *Ibidem*. Subito dopo Münsterberg continua: «Lo studio delle cause ci suggerisce dei metodi di insegnamento, quello degli effetti ci suggerisce regole e fatti che devono essere insegnati. Lo studio delle cause interessa soltanto l'insegnante che ha a che fare con l'allievo; lo studio degli effetti offre acquisizioni (*insight*) che l'insegnante può condividere con l'allievo» (PaL, pp. 163-164; trad. it. cit., pp. 74-75).

³¹ PaL, p. 164; trad. it. cit., p. 75.

altre materie scolastiche – continua lo psicologo – a cui la psicologia fornisca un materiale di questo tipo»³². Infatti sia le scienze matematiche e fisiche che la scienza naturale in genere, sia le lingue e la storia non possono naturalmente essere insegnate nelle scuole tenendo conto dei loro effetti psicologici. L'educazione artistica occupa invece da questo punto di vista una posizione assolutamente singolare³³.

Forti dubbi e significative riserve Münsterberg avanza invece circa l'educazione artistica fondata su conoscenze psicologiche. Scrive infatti Münsterberg: «Se comprendessimo le cause che producono un bel disegno, e se tramite il nostro insegnamento fossimo in grado di influenzare il sistema centrale del bambino in tale misura da dar luogo alle cause di una produzione di questo genere, il nostro obiettivo sembrerebbe raggiunto»³⁴. Ma siamo davvero molto lontani da una piena comprensione delle cause che si trovano dietro una bella composizione artistica. E siamo ancora più lontani dal poter riprodurre tali cause per ottenere il loro effetto. Venire a conoscenza della composizione chimica di un uovo, osserva lo psicologo, non vuol dire infatti essere in possesso della capacità di produrre un uovo che possa essere covato. Allo stesso modo, siamo nell'impossibilità di generare un genio, o anche un semplice talento, afferma chiaramente Münsterberg³⁵.

Per Münsterberg v'è anche un ulteriore rischio insito nell'idea che l'educazione artistica debba basarsi in quanto tale sul sapere psicologico. Essa tende a istillare negli educatori la convinzione secondo cui il semplice fatto che certi dipinti, certi disegni e certe immagini ci piacciono ci legittimi a elaborare, a partire da essi, prescrizioni tecnico-psicologiche per l'insegnamento dell'arte. Il

³² PaL, p. 165; *ibidem*.

³³ A tale proposito, cfr. *ibidem*: «Perciò la mia convinzione che oggi i metodi di insegnamento non possano essere appresi nel laboratorio di psicologia non è in contraddizione con il mio riconoscimento del fatto che le prescrizioni artistiche degne di essere insegnate possono essere dedotte dalla psicologia. Vedo con gran piacere che lo sviluppo in questa direzione procede in maniera costante e che i fanciulli imparano facilmente e con gioia i modi per evitare linee e disposizioni brutte».

³⁴ PaL, pp. 165-166; trad. it. cit., p. 76.

³⁵ Una volta l'attore italiano Carmelo Bene, parlando di sé, ha scritto: «*Il talento fa quello che vuole, il genio fa quello che può*. Del genio ho sempre avuto la mancanza di talento» (C. BENE, *Autografia d'un ritratto*, in *Opere. Con l'Autografia di un ritratto* (1995), Bompiani, Milano 2002², p. V). Ebbene, se persino l'artista sa dir poco circa il suo genio e il suo talento, addirittura non sa come controllarli, non si sa auto-controllare, immaginiamoci cosa possa a tal proposito dire o fare l'insegnante!

piacere estetico, infatti, deve consistere in un «piacere puro e naturale, quanto meno possibile dipendente da mode fuggevoli e da gusti capricciosi; ed anche se il nostro piacere risiede tutto in una raffinata eccentricità, o anche perversione, è certo che non abbiamo alcun diritto di contagiare con esse il gusto delle generazioni più giovani»³⁶. I giovani, per rendere raffinato il loro gusto, debbono piuttosto essere educati sin dall'infanzia all'armoniosa bellezza classica, e non già a uno stravagante realismo o a un oscuro simbolismo³⁷.

Sicché, in definitiva, le indagini psicologiche risultano secondo Münsterberg in grado di fornire un valido apporto all'educazione artistica solo fornendo agli educatori delle regole generali che il fanciullo deve apprendere e applicare se vuole ad esempio comporre un disegno che non risulti spiacevole per chi lo osserva. «Dunque l'arte può essere completamente descritta – osserva Münsterberg – dal punto di vista psicologico e spiegata tanto in relazione alle sue condizioni che ai suoi effetti, ed entrambi i gruppi di fatti possono fornire suggerimenti per la costruzione di regole per l'insegnamento del disegno»³⁸.

Negli ultimi due paragrafi del saggio sulla psicologia e l'arte, Münsterberg si chiede se la trattazione debba in tal modo considerarsi esaurita. A tale interrogativo egli risponde in maniera negativa. Münsterberg ritiene infatti che v'è un ulteriore passo da fare che consiste nel chiamare in causa la filosofia cui spetta sempre l'ultima parola.

Secondo ciò che è stato detto, la psicologia è capace di descrivere e spiegare, dal punto di vista naturalistico e atomistico, ogni genere di esperienza estetica così come ogni concetto scientifico e ogni decisione morale. Tale punto di vista oggettivante deve prescindere in linea di principio da ogni genere di considerazione teleologico-valutativa. Da tale punto di vista, dunque, così come non v'è nulla di vero e di buono che posseda un valore assoluto, non v'è nemmeno nulla di bello che

³⁶ PaL, p. 167; trad. it. cit., p. 77.

³⁷ «L'errore educativo diviene ancora peggiore – nota Münsterberg – quando nelle aule di scuola si tollera quello stile a cui si indulge troppo spesso nel nostro tempo e che è quello più antagonistico rispetto alla mente del fanciullo: mi riferisco allo stile primitivistico dei nostri manifesti e delle nostre copertine [...]. Si tratta di mascherarsi con i costumi della semplicità, e non di un desiderio realmente volto verso la semplice naturalezza», (PaL, p. 168; trad. it. cit., pp. 77-78).

³⁸ PaL, p. 169; trad. it. cit., p. 78.

possegga un valore assoluto³⁹. Ma il discorso non può chiudersi qui, giacché, come abbiamo visto, il punto di vista oggettivante è per Münsterberg un punto di vista secondario e artificiale rispetto a quello dell'esperienza pura. «Non nego il diritto della psicologia – scrive Münsterberg in un passo efficace e sentito, e che bene sintetizza la sua posizione – a considerare il mondo delle creazioni belle da tale punto di vista [quello descrittivo] e, come psicologo, faccio del mio meglio per fornire un aiuto a tali indagini; ma non dimentico che questo punto di vista è un punto di vista *artificiale* per l'arte realmente vivente; che è artificiale sia in relazione al soggetto che crea l'arte che al soggetto che fruisce dell'arte; che è artificiale ovunque l'arte è avvertita nella pienezza del suo significato»⁴⁰.

La psicologia è nel suo pieno diritto quando si muove all'interno dei suoi propri limiti. Ma questi limiti, che derivano direttamente dai suoi compiti specifici, sono molto più cogenti di quanto si ritenga di solito. La psicologia deve descrivere e spiegare la vita mentale. Ma descrizioni e spiegazioni sono possibili solo in rapporto all'esperienza oggettivanti. La spiegazione presuppone sempre la descrizione che, a sua volta, presuppone l'esistenza di oggetti⁴¹. Ma la realtà originaria non si presenta affatto come un mondo di oggetti correlato a un soggetto che li percepisce passivamente. Scrive infatti Münsterberg: «Le nostre percezioni ed i nostri concetti possono pervenirci come oggetti, mentre i nostri sentimenti, le nostre emozioni, i nostri giudizi, le nostre volizioni non vengono per noi in questione in primo luogo come oggetti che percepiamo passivamente, bensì come attività a cui diamo vita, come attività la cui realtà non può essere descritta e spiegata casualmente; tali attività debbono piuttosto essere avvertite, comprese ed interpretate. In breve, *non siamo solamente dei soggetti passivi correlati ad un mondo di oggetti di coscienza, ma siamo soggetti volenti i cui atti di volontà non sono meno reali sebbene siano*

³⁹ Cfr. PaL, p. 170; trad. it. cit., p. 79: «La bellezza non ha altro significato che quello descritto dalla psicologia; è l'effetto di certi processi psicologici e la causa di certi risultati psicologici gradevoli».

⁴⁰ *Ibidem* (il corsivo è mio).

⁴¹ A tal proposito lo psicologo aggiunge: «Perciò la psicologia considera la vita mentale soltanto nella misura in cui essa può esser pensata come una serie di oggetti esistenti – di oggetti che esistono nella coscienza così come gli oggetti fisici esistono nello spazio» (PaL, p. 171; *ibidem*).

*assolutamente degli oggetti*⁴². La nostra vita mentale (inclusi i nostri sentimenti e le nostre volizioni) può essere sì esaminata dal punto di vista psicologico, ma dobbiamo essere consapevoli del fatto che in tal modo compiamo una «trasformazione» e una «sostituzione» che ci allontana dalla realtà originaria. Quindi, la realtà originaria della volontà, del sentimento e del giudizio non fa infatti riferimento a un mondo di oggetti, ma si presenta piuttosto come il correlato soggettivo di un mondo di fini, di mezzi, di valori. Ed è proprio in questo mondo di relazioni volontarie che l'arte vive e può vivere.

Nell'analizzare le caratteristiche della «grande rete di prese di posizione del volere in cui la personalità si avverte come un soggetto volente e riconosce anche tutti gli altri soggetti come soggetti volenti (*as volitional*)», Münsterberg sostiene che «una sola distinzione è di importanza capitale», quella per cui «il nostro volere può essere pensato come presa di posizione individuale o può presentarsi col significato di una decisione sovra-individuale che esige il riconoscimento di ogni soggetto e che è perciò voluta indipendentemente dai nostri desideri meramente personali». Un simile distinguo ha tuttavia ragione d'essere solo al livello del vissuto originario per il fatto che «da un punto di vista puramente psicologico il volere pensato come oggetto è in ogni caso determinato»; nel momento invece in cui «si assume il punto di vista critico che prende le mosse dalla realtà, la specifica decisione del volere è necessaria se appartiene all'autentica natura della volontà, se cioè vincola ogni volontà non tramite leggi naturali ma tramite un'obbligazione» mentre «può (...) essere ed è non necessaria se rappresenta una decisione arbitraria di carattere meramente personale»⁴³.

Questa «duplicità di dovere e arbitrarietà» caratterizza la nostra volontà in ogni ambito delle possibili attività del volere. Münsterberg individua infatti quattro ambiti «di relazione della volontà con il mondo, quattro possibilità di reagire con il mondo»⁴⁴. Nel caso che più ci interessa, il quarto, il soggetto è dunque in grado di trasfigurare nel suo pensiero gli oggetti in modo tale che ognuno di

⁴² *Ibidem*; trad. it. cit., p. 80 (il corsivo è mio).

⁴³ PaL pp. 172-173; trad. it. cit., pp. 80-81.

⁴⁴ PaL, p. 173; trad. it. cit., p. 81.

essi sussista di per se stesso, essendo isolato da ogni contesto possibile. Ora, a ciascuno degli ambiti di relazione della nostra volontà con il mondo, corrispondono secondo Münsterberg quattro tipi specifici di atti della volontà personale, individuale e arbitraria che se compiuti configurano dei valori individuali. Nel caso del quarto modo di relazionarsi della volontà col mondo, l'isolamento degli oggetti viene a coincidere in questa circostanza con il nostro godimento personale. Ma le «quattro funzioni possono anche attuarsi come funzioni della più profonda e necessaria volontà sovra-individuale, vale a dire come funzioni del dovere»⁴⁵. In questa diversa circostanza, le trasformazioni che separano gli oggetti in modo che ciascuno di essi sussista di per sé danno vita alla sfera della bellezza.

Possiamo quindi affermare che la sfera della bellezza è la sfera di un determinato tipo di doveri, quelli di carattere estetico, laddove la verità e la moralità esprimono a loro volta doveri di carattere logico e di carattere etico. Riguardo l'arte, Münsterberg osserva infatti che essa «sceglie le forme e le linee, i colori e le curve della Madonna Sistina proprio quali sono e non altrimenti perché soltanto questa decisione della volontà creativa è come dovrebbe essere, come il dovere prescrive, ossia tale da poter esigere che ogni soggetto volente debba riconoscerla. Ogni cosa a questo mondo è – continua lo psicologo – bella e suscita sempre gioia (*is a joy forever*) se è trasformata in modo tale da non richiamare null'altro al di fuori di se stessa, in modo tale da contenere in se stessa tutti gli elementi per il compimento dell'intero»⁴⁶. Sapere quale sia la misura delle gambe o delle braccia di una statua marmorea o di una figura rappresentata in un quadro, così come chiedersi in che modo appaia in realtà il campo di fiori o la foresta al di là della rappresentazione artistica che abbiamo di fronte in un museo, o cosa facciano i personaggi di una *pièce* teatrale prima o dopo la rappresentazione stessa, non risulta pertinente, non risulta per niente interessante. «Le nostre opere d'arte non si collocano – scrive Münsterberg – nel nostro spazio e nel nostro tempo; la loro cornice è il loro mondo, che esse non trascendono mai (...). Dimentichiamo le connessioni, facciamo

⁴⁵ *Ibidem*. È da notare come qui Münsterberg bene sintetizzi una tra le tesi fondanti la sua principale opera filosofica, la già citata *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung* (1908), che sarà oggetto d'esame nella seconda parte di questo lavoro. Dell'opera, in particolare, verrà presa in considerazione la sezione dedicata ai valori estetici.

⁴⁶ PaL p. 174; trad. it. cit., p. 82.

astrazione da tutte le relazioni, pensiamo l'oggetto in se stesso; e dovunque operiamo in tal modo, procediamo esteticamente. E quando fruiamo della grande opera d'arte, la funzione essenziale non è il godimento individuale dei nostri sensi e del nostro sentimento, come nel godimento che deriva dal mangiare o dal bere; si tratta piuttosto di riconoscere tramite il nostro volere la volontà dell'artista. Noi vogliamo insieme con lui»⁴⁷. Sicché quando valutiamo bella l'opera di un artista, non facciamo altro che riconoscere che essa è come deve essere, e ci attendiamo che ogni altro soggetto volente e valutante faccia altrettanto, attingendo così alla dimensione dei valori sovra-individuali. Infatti «chiunque comprenda l'arte come una funzione del volere – nota Münsterberg – crede nell'arte e la apprezza come un mondo di doveri»; al contrario «la psicologia non deve sforzarsi di comprendere l'arte come tale, bensì di trasformarla in qualcosa d'altro, in una serie di oggetti dotati di cause ed effetti»⁴⁸.

Il discorso ritorna dunque sulla questione delle relazioni tra psicologia e arte. Il punto di vista della psicologia non può e non deve essere mai presentato come il solo in grado di definire una volta e per tutte il vero significato dell'arte. La psicologia non può dunque giungere al più profondo significato della bellezza, della verità e della moralità, poiché il suo compito specifico (che è poi uno dei compiti della scienza) consiste nel descrivere e spiegare la nostra vita mentale una volta che essa sia già stata sottoposta a un processo di oggettivazione che la spoglia in maniera preventiva d'ogni dimensione di significato e di valore.

Alla fine di *Psychology and Art*, Münsterberg accenna brevemente a un problema che verrà poi affrontato in maniera più sistematica nella sua *Philosophie der Werte*, ovvero quello delle differenze tra l'operare dello scienziato e l'operare dell'artista. Come premessa al problema, Münsterberg sostiene che il mondo dell'arte e il mondo della scienza non sono in alcun modo subordinati l'uno all'altro. Inoltre egli afferma che il mondo reale non è né quello che lo scienziato descrive né quello che l'artista crea. Arte e scienza compiono all'interno della realtà originaria alcune trasformazioni in vista di particolari finalità. Mentre infatti lo scienziato modifica la realtà in

⁴⁷ PaL, p. 175; *ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

vista della sua connessione e a tal fine costruisce le sue teorie, l'artista trasforma la realtà in vista del suo isolamento e a tal fine crea le sue opere. «Soltanto il fine – osserva lo psicologo di Danzica – distingue il poeta dal biologo, lo scienziato dall'artista»⁴⁹. Se dunque il mondo dell'arte e della bellezza è dotato di valore al pari del mondo vero della scienza, l'insegnamento dell'educazione artistica nelle scuole non deve essere sottovalutato, giacché essa rappresenta per il giovane l'occasione per una prima presa di contatto con quel mondo, ovvero con lo spirito dei doveri estetici.

⁴⁹ PaL, p. 178; trad. it. cit., p. 84.

II

LA PSICOLOGIA E L'ESTETICA

Nel quarto capitolo (*Die Psychologie und die Normwissenschaften*) della prima sezione (*Die Aufgabe der Psychologie*) dei *Grundzüge der Psychologie*⁵⁰, opera in cui vengono esposti in maniera sistematica i principi fondamentali della psicologia, Münsterberg affronta la questione della distinzione della psicologia dalle «scienze normative» (logica, etica, estetica, filosofia della religione). In base alla classificazione delle scienze che lo psicologo propone, le «scienze normative» fanno parte, insieme con quelle «storiche», delle «scienze soggettivanti» che a loro volta si oppongono alle «scienze oggettivanti» (fisica e psicologia) realizzando fra loro così un rigido dualismo. Tale opposizione comporta una decisa rinuncia a ogni forma d'intreccio non solo fra la psicologia e le *Geisteswissenschaften* ma anche fra la psicologia e le cosiddette «scienze normative».

A tale proposito, nota Massimilla, bisogna tenere presente come Münsterberg sappia bene «che tale parallelismo [quello tra la storia e le scienze normative] non appare affatto scontato se tanto la storia quanto le scienze normative continuano ad essere concepite in base al paradigma windelbandiano: “Se la storia è la dottrina di ciò che è stato una sola volta (*vom Einmalgewesen*) e la scienza normativa è la dottrina di ciò che deve essere (*vom Seinsollenden*), in tal caso non sembra di fatto concepibile nessuna opposizione maggiore”. Se invece la storia è interpretata da un lato come la dottrina delle relazioni che intercorrono fra gli atti di volontà individuali ed ogni *Sollen* è concepito dall'altro come il contrassegno caratteristico di un atto di volontà sovra-individuale, “allora entrambi i settori disciplinari debbono coappartenersi nella maniera più intima come *scienze*

⁵⁰ H. MÜNSTERBERG, *Grundzüge der Psychologie*, Band I, Allgemeiner Teil: *Die Prinzipien der Psychologie*, Barth, Leipzig 1900; 2^a ed., con una introduzione di Max Dessoir, Barth, Leipzig 1918 (d'ora in poi GdP). È da notare che Münsterberg, nella prefazione, a questo testo sottolinea come esso non voglia essere un «*objektives Lehrbuch*» ma un «*Kampfbuch*» che attraverso un'indagine di tipo filosofico sostenga la causa dell'idealismo in un'epoca dominata dal naturalismo e dal positivismo.

delle nostre relazioni volontarie; inoltre, nella misura in cui entrambi pensano alla volontà in maniera soggettivante, debbono entrambi contrapporsi in egual modo alla psicologia oggettivante»⁵¹.

Partendo dal campo dell'etica, Münsterberg passa in rassegna tutti gli ambiti delle scienze normative tematizzando il loro rapporto con la psicologia. In questo paragrafo prenderemo in esame il caso che ci interessa più da vicino, ovverosia quello del rapporto tra psicologia ed estetica. In apertura di discorso Münsterberg analizza le affinità e le differenze che sussistono tra il modo di procedere dell'estetica e quello della logica. Egli scrive: «La domanda estetica fondamentale è dello stesso tipo di quella logica»⁵². Infatti, mentre la domanda etica consiste nel chiedersi «che cosa dobbiamo (*sollen*) fare», il che significa stabilire «in quale modo dobbiamo (*sollen*) trasformare il mondo», la logica e l'estetica si chiedono invece entrambe «come dobbiamo (*sollen*) interpretare il mondo». Ma nel rispondere a questa domanda le due discipline percorrono strade diverse e opposte. Se infatti la logica si domanda «come dobbiamo intendere il mondo, affinché tutto si integri in una connessione», l'estetica si interroga su «come dobbiamo intendere il mondo, affinché il particolare (*das Einzelne*) sussista di per se soltanto e non vada oltre se stesso».

Ma ogni *Sollen* (anche quello “isolazionista” di cui si occupa l'estetica) è, in quanto tale, un atto di volontà sovra-individuale che può divenire oggetto di scienza (anche l'estetica è infatti una scienza) solo nella misura in cui è inserito in una connessione. Si tratta, però, di stabilire la natura di tale connessione, la quale può essere ricercata o «nella dipendenza storica della volontà individuale dal volere della totalità che la influenza, o nell'essenza più intima della volontà pensata come semplicemente valida»⁵³. In altri termini, la questione estetica è possibile tanto di una risposta storica quanto di una risposta normativa a seconda che si scelga di porre in primo piano le richieste estetiche del nostro mondo storico oppure le richieste estetiche della nostra ragione. Münsterberg infatti scrive: «Come l'etica prendeva per un verso in esame le esigenze che ci vengono

⁵¹ EM, pp. 325-326.

⁵² GdP, p. 146.

⁵³ *Ibidem*.

storicamente incontro e per un altro verso le norme filosofiche, senza perciò abbandonare il mondo della volontà pensato in modo soggettivante, così anche l'estetica illustrerà da un lato le pretese che ci vengono incontro storicamente nelle opere d'arte e nelle spiegazioni della bellezza che ci circondano, e stabilirà dall'altro le norme estetiche che debbono valere *tout court*, e tuttavia, anche così facendo, riconoscerà unicamente relazioni volontarie e valori, senza ricadere dal mondo pensato in maniera soggettivante in quello oggettivato dei fenomeni psicologici»⁵⁴. Rispondere allora storicamente alla questione estetica fondamentale significa non solo comprendere nella loro unicità e nel loro sviluppo le richieste estetiche presenti nel nostro contesto storico, ma anche studiarle come una concatenazione di prese di posizione connesse alle condizioni storiche antecedenti. Per quanto riguarda l'aspetto normativo della questione, invece, esso consiste prima di tutto nella ricerca e nell'analisi degli imperativi che dobbiamo riconoscere se ravvisiamo certi ideali di carattere estetico.

In ogni caso, i nostri doveri estetici (condizionati storicamente o normativamente), stanno di fronte alle nostre volizioni puramente individuali, che hanno di mira il piacevole. Ma, poiché ogni atto sovra-individuale è allo stesso tempo individuale, tutto ciò che è bello risulta anche piacevole. Non vale però la reciproca: «Non ogni cosa piacevole – Münsterberg infatti scrive – può essere bella». Il rapporto è proprio lo stesso che sussiste tra l'azione desiderata e quella morale, o tra la connessione arbitraria e quella vera. In tutti questi casi noi troviamo «da una parte ciò che è gradito come ciò che è voluto individualmente, dall'altra parte ciò che è dotato di valore (*das Wertvolle*) come ciò che è voluto sovra-individualmente, come ciò che è dovuto»⁵⁵.

Naturalmente ciò che è accessibile solo al singolo individuo non può mai essere oggetto di una volizione sovra-individuale. Ma questa affermazione non va intesa nel senso della distinzione tra oggetto fisico (dato a ogni soggetto percepibile) e oggetto psichico (dato a un solo soggetto percepibile) perché, nella prospettiva di Münsterberg, essa esiste solo nell'ambito dell'esperienza oggettivata, laddove invece l'arte si muove nell'ambito del mondo reale, dell'«esperienza pura».

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ GdP, p. 146.

Non a caso Münsterberg afferma che tutto ciò che si riferisce al corpo proprio, vale a dire tutte quelle eccitazioni che si riferiscono non già a oggetti esterni ma ai propri organi (che pure sono “oggetti fisici” se si ragiona dal punto di vista dell’esperienza oggettivata) possono essere piacevoli, ma non sono mai belli. Allo stesso modo possono risultare piacevoli ma non belli quegli oggetti (come buoni cibi o ottime bevande) che non sopravvivono al godimento individuale giacché vengono da esso distrutti: per tale motivo solo l’aspetto di una donna può essere bello, laddove invece lo stimolo erotico che da esso deriva risulta solo piacevole. Anche un’esperienza condivisibile da più soggetti può essere, nella sua causalità, solo piacevole, fintanto che viene intesa come esperienza personale. «Se invece – scrive Münsterberg – la costellazione delle circostanze esterne viene svincolata dal proprio personale sentire e viene oggettivamente tenuta come una porzione del corso del mondo che rende felici, allora la felicità si trasforma in un valor sovra-individuale: la vita stessa diventa bella!»⁵⁶. Allo stesso modo, se rivivo un vissuto esterno sulla base di una comunicazione fondata sul mio rapporto individuale e personale con colui al quale tale vissuto appartiene, ciò può darmi gioia. «Ma solo quando, nella poesia, un vissuto perviene a una comunicazione sovra-personale, esso può venire in questione come valore estetico. *Quanto più ristretta è la cerchia possibile di coloro che gioiscono insieme, tanto più basso è per noi il contenuto di bellezza di un’arte*»⁵⁷.

I valori estetici che hanno origine dal volere sovra-individuale possono darsi sia nella bellezza naturale sia nella bellezza artistica. La natura può risultare “bella” solo quando cessa di essere la natura in generale della scienza, ossia quando ci si accosta a essa senza alcun interesse per la connessione delle sue parti e dei suoi momenti. Non a caso la «trasformazione» (*Umformung*) cui l’artista sottopone tanto gli oggetti tanto gli atti soggettivi, ha proprio il fine di «rappresentare il particolare in modo tale che esso non rimandi in alcun modo al di là di se stesso; egli ha conseguito il suo scopo quando noi lo vogliamo proprio così e non domandiamo null’altro. Ciò non significa, come sosteneva Schopenhauer, che noi dobbiamo cogliere il particolare in modo scevro da ogni

⁵⁶ GdP, p. 147.

⁵⁷ *Ibidem* (il corsivo è mio).

volizione; noi lo dobbiamo volere, altrimenti esso non sarebbe un valore, giacché ogni bellezza appartiene al mondo della volontà e non si confà mai agli oggetti fisici e psichici svincolati dalla volontà. Ma vogliamo nel bello ciò che è dato e lo vogliamo in maniera tanto più vivida quanto meno esso conduce oltre se stesso»⁵⁸. Quando ci troviamo di fronte a un'opera d'arte, non vogliamo altro che il particolare, ovvero ciò che è rappresentato, così come esso si presenta. Münsterberg considera qui l'esperienza estetica come un abbandonarsi con tutta la nostra volontà all'opera d'arte, un lasciarsi guidare da essa al fine di immergerci nella sua magia.

Da tutto ciò derivano nella maniera più semplice i compiti originari dell'estetica. In primo luogo lo psicologo di Danzica prende in esame quelli «storico-estetici» che si raccolgono intorno alla domanda: «In quale misura la nostra volontà di afferrare il particolare nel mondo è dipendente da atti soggettivi altrui?». Attraverso le opere d'arte che continuano a vivere nonostante la morte degli artisti, tutte le volontà estetiche che si sono attuate nel tempo e nello spazio influenzano costantemente la nostra volontà estetica. È dunque opportuno per Münsterberg far notare che il bello si comporta storicamente in modo del tutto diverso rispetto al buono e al vero. Infatti «in quanto essere etici – scrive Münsterberg – noi siamo dipendenti dalla presa di posizione degli altri, perché il significato di ciò che è morale poggia sull'azione esterna che si innesta necessariamente nella sfera della volontà degli altri. D'altra parte il nostro pensiero logico, sebbene come l'arte miri solo e anzitutto a una concezione del mondo, risulta certamente dipendente dal volere della nostra epoca, perché ogni scienza mira a connessioni e dunque una piena comprensione di un singolo oggetto nella totalità delle sue connessioni dovrebbe includere la risposta a tutte le domande formulabili della scienza in questione»⁵⁹. Da ciò deriva che non possono darsi molte scienze una accanto all'altra, ma un'unica verità scientifica alla cui costruzione collabora ogni singolo ricercatore, in modo tale che ogni opera più tarda supera quelle precedenti, e praticamente le

⁵⁸ *Ibidem*. Münsterberg continua: «Finché davanti a un busto di marmo pensiamo al colore vivido dell'essere umano o alle sue braccia e alle sue gambe, l'artista non ha adempito al suo compito. Noi non chiediamo al racconto, che cosa è accaduto prima e dopo, non chiediamo al dipinto, che cosa sta al di là della sua cornice, non chiediamo alla poesia d'amore il nome dell'amante di esso e, così come il dipinto non è per noi un pezzo di tela, allo stesso modo l'eroe sulla scena teatrale non è per noi un attore».

⁵⁹ GdP, p. 148.

annulla. Invece «l'arte non conosce nulla di tutto ciò: possono sempre essere dipinte Madonne e possono sempre essere scritte canzoni d'amore, senza che le opere d'arte cerchino di annullarsi a vicenda. Il volere estetico è perciò di fatto più indipendente dall'influenza di coloro che vivono nella nostra stessa epoca e risulta vincolato in ugual modo alla totalità delle concezioni che si sono storicamente date»⁶⁰. Ecco perché i compiti storici dell'estetica devono avere a oggetto tutte le concezioni del bello proprie dei tempi e dei luoghi più diversi, delle scuole e degli individui più diversi. Ma accanto ai compiti dell'estetica storica, vi sono quelli dell'estetica normativa: «In quale modo dobbiamo (*sollen*) estrapolare il dato dalla connessione e rimaneggiarlo, affinché possa essere afferrato come particolare in quanto tale? Passioni e stati d'animo, case e chiese, piante e animali, mari e catene montuose, come deve essere pensato tutto ciò per diventare qualcosa di voluto per amore di se stesso?»⁶¹. Il problema di Münsterberg è quello di tematizzare il rapporto che sussiste tra la condizionatezza storica delle nostre volizioni estetiche e il valore incondizionato del bello⁶²: pur muovendo dalla loro condizionatezza storica (da un determinato gusto, da un determinato stile) le volizioni estetiche vere e proprie tendono comunque a un ideale di bellezza che non può essere, in quanto tale, oggetto di una considerazione storica, ma solo oggetto di una considerazione normativa nel quadro di una più ampia filosofia dei valori.

Tanto l'estetica storica quanto quella normativa non trattano mai il mondo della volontà e dei valori e non hanno nulla a che fare con questioni alle quali si può dare risposta tramite ricerche causali d'ordine fisico o d'ordine psichico. D'altra parte non esiste alcun problema dell'estetica storica o normativa che non possa essere trasposto dal mondo dell'esperienza pura a quello dell'esperienza oggettivata divenendo così oggetto, rispettivamente, delle ricerche della psicologia sociale e di quelle della psicologia individuale.

In particolare, allorquando le questioni oggettivate e psicologizzate dell'estetica storica vengono trattate dalla psicologia sociale, i mutamenti di gusti e di stili vengono e possono venire

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ GdP, p. 149.

⁶² *Ibidem.*

causalmente ricondotti a fattori che non albergano nella coscienza dell'artista (fattori di ordine sociologico, etnologico o addirittura biologico). Al contrario, «nell'ambito dell'estetica pura anche la trattazione storica non può mai condurre oltre ciò che è voluto come bello; la presunta bellezza ci può sembrare sgradevole, ma solamente ciò che è stato voluto come esteticamente efficace ci può interessare nella trattazione teleologica»⁶³.

Allo stesso modo, quando le questioni oggettivate e psicologizzate dell'estetica normativa vengono trattate dalla psicologia individuale, ciò che perviene all'estetico viene connesso con ciò che è esteticamente indifferente. Così «le norme si trasformeranno in descrizioni di effetti di stimolo piacevoli, gli apprezzamenti sovra-individuali in funzioni relativamente costanti di organismi psicofisici»⁶⁴. Come Münsterberg aveva già messo in luce in *Psychology and Art*, si apre qui l'ambito ove possono essere utilmente applicati i metodi e le procedure della psicologia sperimentale. «Non solamente – nota Münsterberg – i singoli suoni e colori, i singoli ritmi e le singole forme, i loro abbinamenti, le loro mescolanze e i loro contrasti, studiati in rapporto al loro effetto estetico, si offrono all'indagine pianificata nei modi più molteplici, ma l'estetica sperimentale può andare ancora oltre e nelle direzioni più varie. Essa può studiare i problemi formali più complicati, come quelli che condizionano l'equilibrio interno, i fattori della composizione pittorica, o l'influsso del ritmo sul verso e cose simili, oppure può variare sperimentalmente le opere d'arte reali, e modificare il ritmo, variare artificialmente i colori e le forme, cambiare le parole e innumerevoli altre cose, o può in ultima istanza studiare il meccanismo stesso dell'effetto bello, quindi il procedimento proprio dell'inibizione nella sua relazione con gli affini processi dell'attenzione, della suggestione e simili, e ciò attraverso esperimenti di tipo psicologico ma caratterizzanti di un particolare riguardo nei confronti dei processi fisiologici»⁶⁵.

Dunque la psicologia con i suoi metodi può porsi in termini oggettivi ogni compito estetico, ma non può mai sostituire l'estetica soggettiva. Ciò esclude a priori ogni conflitto fra l'estetica

⁶³ GdP, p. 150.

⁶⁴ GdP, pp. 150-151.

⁶⁵ GdP, p. 151.

storica e normativa da un lato e la psicologia dell'altro, giacché i due generi di indagine presuppongono prospettive che si escludono a vicenda. «Ambedue sono importanti indagini fra loro coordinate e l'opinione secondo cui il progresso dell'una possa avvenire solo a spese dell'altra, e in particolare la parvenza secondo cui l'estetica socio-psicologica e psicologica-sperimentale sarebbe in procinto (*im Begriff stände*) di sostituire l'estetica storica e normativa, si fonda soltanto sulla mancanza di chiarezza circa i principi della psicologia»⁶⁶.

⁶⁶ GdP, p. 152.

III

I PRINCIPI DELL'ART EDUCATION

Nel presente paragrafo prenderemo in esame il volume, pubblicato nel 1905, *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education*⁶⁷. Münsterberg assunse in questo saggio il triplice ruolo di filosofo, di psicologo e di studioso di pedagogia. Bisogna notare che questa triplice veste verrà poi ricoperta ancora una volta da Münsterberg quando egli, quattro anni dopo i *Principles*, pubblicherà uno tra i suoi più importanti studi di psicologia applicata, ovvero *Psychology and the Teacher*⁶⁸, in cui lo psicologo di Danzica presenta una ricerca che ha per oggetto l'analisi degli aspetti etici riguardanti il compito dell'insegnante (nella prima parte del saggio dedicata alla filosofia dei valori etici), del funzionamento della mente dell'allievo (nella seconda parte rivolta alla psicologia) e infine della funzione dell'istruzione scolastica (nella terza e ultima parte riferita alla pedagogia).

Anche i *Principles* si dividono in tre parti: una prima, di carattere filosofico; una seconda, di carattere estetico; infine una terza, di carattere psicologico. Nella prima parte Münsterberg esamina i valori che sono legati ai particolari compiti dell'arte e dell'educazione artistica. Nella seconda troviamo invece il nucleo centrale delle teorie estetiche del filosofo. Bisogna subito sottolineare che le argomentazioni di queste prime due parti del saggio verranno poi sviluppate da Münsterberg in maniera più sistematica in *Philosophie der Werte* (e nella sua versione inglese *The Eternal Values*). Nella terza e ultima parte dei *Principles*, quella psicologica, nella quale l'oggetto estetico viene considerato soprattutto in relazione al suo essere soggettivamente percepito, Münsterberg concentra la propria attenzione sui metodi sperimentali della psicologia contemporanea che, nello specifico,

⁶⁷ H. MÜNSTERBERG, *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education*, Prang Educational, New York – Boston 1905 (d'ora in poi PAE).

⁶⁸ ID, *Psychology and the Teacher*, D. Appleton, New York – London 1909.

sono indispensabili per un accurato studio degli stadi mentali dell'allievo in fase di apprendimento. Il saggio è infine provvisto anche una breve conclusione. In essa l'autore rinnova la convinzione già espressa in opere precedenti secondo cui non bisogna enfatizzare eccessivamente l'apporto che la psicologia offre alle scienze e alla vita umana. Essa si è legittimamente conquistata nel tempo un compito ben preciso: lo studio dei processi della vita mentale. Solo e soltanto a tal fine la psicologia deve essere chiamata in causa.

1. In apertura della prima parte, Münsterberg conviene sul fatto che potrebbe sembrare "azzardato" condurre un discorso sui rapporti tra la filosofia (che ovviamente rimanda sempre a problemi di carattere universale come quelli legati, ad esempio, alla moralità e alla verità) e l'educazione artistica. La filosofia non può certamente occuparsi di matite e di pennelli, o di linee e di ombre. Eppure, nota Münsterberg, la filosofia non risulta "infedele" alla sua vocazione quando si interessa anche di questioni particolari. Infatti per la filosofia ogni problema particolare risulta sempre legato a questioni universali. «Noi non possiamo discutere di un atomo – scrive infatti Münsterberg – senza definire in qualche modo il problema dell'intero universo»⁶⁹. Quando ci sentiamo "insicuri" riguardo a ciò che dobbiamo fare e a come dobbiamo vivere, allora siamo costretti a intraprendere la strada della filosofia, dato che la filosofia è l'unica disciplina in grado di dire l'ultima parola sul valore e sul significato del mondo. Questo ovviamente non significa che la realtà fenomenica possa essere suddivisa in due parti: l'una sotto il dominio delle scienze particolari e l'altra sotto il controllo della filosofia. E tanto meno significa che il filosofo abbia il diritto di ostacolare il compito che appartiene esclusivamente allo specialista. «Il filosofo non osa interferire come un intruso nel lavoro particolare del fisico o del chimico, dell'astronomo o del geologo, dello storico o dello psicologo; egli non dice: i tuoi risultati devono essere corretti; lo specialista deve ricercare conoscenze particolari e verità particolari, e deve farlo senza essere disturbato»⁷⁰. Ciò significa anche che solo lo specialista può offrirci risposte specifiche alle specifiche domande sorte dalle nostre particolari attività e dalle nostre particolari professioni. Eppure per Münsterberg il

⁶⁹ PAE, p. 1.

⁷⁰ PAE, p. 3.

lavoro stesso dello specialista non può essere compiutamente concepito senza aver consultato in ultima istanza la filosofia.

Risulta dunque chiaro che per Münsterberg non v'è scienza che non proceda da determinate premesse, anche implicite. Parimenti nessuna attività, nessuna professione si realizza senza riconoscere il valore e la rilevanza di determinati fini. Ma «lo specialista non può esaminare le premesse o i fini, egli li accetta acriticamente; è compito del filosofo non accettare nulla senza un'indagine critica e analizzare e discutere i presupposti e gli ideali»⁷¹. Il fisico, ad esempio, deve studiare tutto l'insieme dei processi causali e materiali nello spazio e nel tempo senza che il filosofo interferisca. Ma solo il filosofo della scienza può dire al fisico cosa significano spazio, tempo e causalità. E questo vale anche per lo storico e per lo psicologo. «La filosofia, cioè la ricerca dei presupposti fondamentali, dei valori e dei fini ultimi di ogni nostro conoscere e agire, è dunque la sola indagine che non comincia con presupposti, che non accetta in anticipo dogmi e credenze, che non fa affidamento sulle basi di alcuna scienza o attività, che è essa stessa necessariamente la base di ogni possibile conoscere e dovere»⁷². Dunque la filosofia non muove da risultati scientifici particolari dato che tra i suoi compiti v'è quello di dover stabilire presupposti e fini della scienza. Essa prende piuttosto le mosse dall'immediata esperienza della vita e trae il compito di comprendere il significato e il valore di ogni possibile funzione della vita.

Dopo aver stabilito in termini generali in che senso la filosofia possa interessarsi alle scienze e alle attività particolari, Münsterberg mette subito a fuoco i problemi specifici che l'educazione artistica pone alla filosofia. In ogni altro caso, anche per quanto riguarda l'educazione artistica l'esperto, sia nelle vesti di docente che nelle vesti di artista, deve decidere da solo circa il modo attraverso cui le finalità del proprio operare debbano essere perseguite. Quale sia però il carattere e la validità di tale finalità deve essere stabilito dal filosofo.

Uno dei punti di partenza della riflessione di Münsterberg consiste nel mettere a confronto l'arte e la scienza. A tale fine egli muove dalla constatazione che per il senso comune dell'uomo

⁷¹ PAE, p. 4.

⁷² PAE, p. 5.

contemporaneo il “mondo delle cose”, così come esse sono, può essere appreso solo attraverso la conoscenza che le scienze naturali offrono. Da tale convinzione deriva il fatto che nelle scuole viene privilegiato l’insegnamento delle conoscenze scientifiche, le quali hanno un’immediata portata utilitaristica del mondo. Invece l’arte appare come il risultato di una specie di “gioco” fatto di oggetti immaginari e inutili, e spesso anche pericolosi, che «si oppone alla comprensione della realtà»⁷³. I risultati pratici di questo modo di pensare sull’educazione artistica impartita nelle scuole sono evidenti. In primo luogo si cerca di far sì che gli studenti sviluppino al massimo la capacità di copiare l’originale: «ciò si presenta utile, perché la capacità di disegnare con precisione è necessaria tanto per la comunicazione delle vere impressioni oggettive tanto per i propositi tecnici del lavoro pratico concernente gli oggetti reali»⁷⁴. In secondo luogo, si cerca di far sviluppare nell’allievo la capacità di osservazione della natura. Infatti «chiunque imiti la natura diviene consapevole dei particolari della natura e sviluppa così quella attenta perspicacia che è consigliabile in vista di una completa informazione»⁷⁵.

Münsterberg ritiene però che debba essere messa radicalmente in questione la convinzione da cui questi indirizzi pedagogici derivano, quella secondo cui la scienza e l’erudizione possono da sole svelarci la vera natura delle cose, e secondo cui noi non riconosciamo e rispettiamo il mondo reale in cui viviamo quando abbandoniamo il terreno della conoscenza naturalistica. «Solo questa convinzione – nota Münsterberg – (...), ha svilito il rappresentare per intenti artistici secondo l’idea che esso conduce la gioventù fuori dal mondo reale e che il far crescere artisti non può essere affare della scuola»⁷⁶. Ma il vero problema risiede nel fatto che la convinzione in questione non è mai stata esaminata criticamente, ma è stata sempre accettata in modo dogmatico. Certo nel regno delle scienze un simile modo di pensare rappresenta la necessaria premessa senza la quale nessuna scienza può esistere, tanto è vero che dal punto di vista della scienza un’interpretazione artistica rimane sempre un modo arbitrario di approcciare la realtà, privo di qualsiasi giustificazione

⁷³ PAE, p. 7.

⁷⁴ PAE, pp. 7-8.

⁷⁵ PAE, p. 8.

⁷⁶ PAE, p. 9.

oggettiva. «Ma sappiamo che la scienza non può decidere circa i valori ultimi e le premesse ultime; solo la filosofia può chiedersi se la convinzione e la fede nella superiorità della verità scientifica sia veramente fondata»⁷⁷.

Si tratta dunque di domandarsi se la scienza è la sola a mostrarci le cose come sono realmente e se di conseguenza una rappresentazione artistica del mondo sia meno valida della rappresentazione scientifica di esso. Secondo Münsterberg questa questione ci pone di fronte a profondi problemi riguardanti il rapporto che intercorre tra verità e bellezza. Per affrontare tale questione è necessaria un'analisi filosofica rigorosa che sia davvero libera da tutti i pregiudizi e da tutte le premesse inesaminate.

È chiaro che la fisica e la chimica, la biologia, la psicologia e la storiografia ci offrono descrizioni di tutti i fenomeni fisici e psichici che ci circondano e di cui siamo formati: non c'è niente nell'universo che non possa essere incluso in un'indagine scientifica. Quindi lo scienziato ci dice che cosa in realtà è ciò che ci circonda e ci appartiene. Egli si impegna a dirci “la verità” circa la realtà fenomenica. E se non possiamo dimostrare che questa sua verità è errata, sembra del tutto ovvio il fatto che la realtà non possa essere diversa da quella che la scienza descrive. «Non può esservi un resoconto della realtà che sia dotato di egual valore di quello “vero”»⁷⁸.

Il compito dello scienziato consiste nell'analizzare approfonditamente gli oggetti che osserva, tenendo conto sia degli elementi fisici o materiali sia degli elementi psichici o mentali di cui gli oggetti sono costituiti. Quindi, il cosiddetto mondo fisico si dissolve in cellule biologiche, in elementi chimici e in molecole fisiche e tutto questo a sua volta in atomi, mentre il cosiddetto mondo psichico si dissolve in elementi che lo psicologo chiama “sensazioni”. «L'intero universo e la vita dell'uomo in esso – scrive Münsterberg – diventa un'immensa combinazione di atomi e di sensazioni»⁷⁹. Ma oltre alla descrizione degli elementi v'è un ulteriore compito che viene svolto dallo scienziato. Il suo secondo importante compito consiste nella spiegazione, ovvero

⁷⁷ PAE, p. 10.

⁷⁸ PAE, p. 11.

⁷⁹ PAE, p. 12.

nell'«apprendimento di tutti i processi come effetti di cause antecedenti e, parallelamente, come cause di effetti consecutivi»⁸⁰. Descrizione e spiegazione vengono così assunti da Münsterberg per stabilire l'intero ambito delle ricerche fisiche e psichiche. Ora, si è portati a ritenere che se tutta la realtà fenomenica viene descritta nei suoi elementi e spiegata mettendo in luce le sue cause e i suoi effetti, allora noi conosciamo il mondo reale, laddove invece ogni altro possibile approccio alla realtà fenomenica deve rimanere un'arbitraria immaginazione che si pone giocoforza al di sotto del livello della verità scientifica.

Ma dietro tutto questo discorso si nasconde, secondo Münsterberg, una falsa “verità”. Infatti, egli si domanda, è proprio vero che noi attraverso l'attività della scienza giungiamo a conoscere le cose così come sono in se stesse? A questo punto Münsterberg si rifà a un semplice esempio. Quando lo scienziato dice che l'acqua marina contiene sale e gas, egli non ci dice nulla dell'acqua marina in se stessa, ma ci sta spiegando solo che un processo particolare, ad esempio l'evaporazione, ha l'effetto di trasformare la sostanza data in sale e in gas. «La ragione scientifica che descrive gli elementi di un oggetto – afferma Münsterberg – non ci dà così affatto una conoscenza dell'oggetto in sé, ma ci dice quali trasformazioni possono essere prodotte attraverso l'analisi di quell'oggetto, quali effetti ci dobbiamo aspettare da esso e quali nuovi oggetti possono essere ottenuti da esso. La descrizione degli elementi non ci conduce dunque più vicino all'oggetto in se stesso, ma ci porta lontano da esso e ci spiega in realtà con quali effetti questo particolare oggetto è connesso; in altre parole: gli “elementi” sono solamente espressioni di aspettative giustificate rispetto al funzionamento dell'oggetto»⁸¹. La scienza, dunque, non si occupa affatto dell'oggetto in se stesso. Perfino quando la scienza enumera gli elementi di un oggetto, non parla in realtà dell'oggetto ma delle sue relazioni causali e logiche con altri oggetti e con le diverse tipologie di oggetti. «La scienza – precisa Münsterberg – ci fa credere che essa parla degli oggetti, ma ci informa soltanto delle relazioni di oggetti con altri oggetti nell'universo»⁸². Si può così sostenere

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ PAE, p. 14.

⁸² PAE, p. 16.

con Münsterberg che l'unico significato di tutto il nostro conoscere con metodi scientifici, ovvero la descrizione e la spiegazione, risiede nel ricercare le connessioni tra gli oggetti. Nel momento in cui il mondo diventa per l'intelletto umano un tutto connesso, allora l'obiettivo della scienza è raggiunto.

Una volta dimostrato e stabilito il fatto che la scienza in realtà ha il compito di mostrarci le cause e gli effetti di un determinato oggetto e non invece, come spesso si ritiene, il compito di portarci di fronte alla realtà dell'oggetto in se stesso, Münsterberg sottolinea come dal suo punto di vista la conoscenza dell'oggetto in se stesso, cioè dell'oggetto che in tutta la sua ricchezza e con tutti i suoi significati si offre alla mente umana, resta quella più considerevole. «La più alta verità – scrive Münsterberg – non sta quindi nell'inferire le trasformazioni future, ma nel riconoscere ciò che si offre nel presente; non nello studio degli elementi, ma nell'accettazione dell'intero nelle sue relazioni umane»⁸³. Così, se noi vogliamo realmente l'oggetto in se stesso, c'è una sola via per ottenerlo: dobbiamo separare l'oggetto da ogni altra cosa circostante, dobbiamo disconnetterlo da cause e da effetti, dobbiamo portarlo davanti alla mente senza che esso rimandi a nulla. «Per l'oggetto ciò significa un completo isolamento (*isolation*); per il soggetto, ciò significa un completo riposare nell'oggetto e cioè un completo essere soddisfatto di esso, tutto ciò significa, alla fin fine, solo un altro modo di desinare il piacere della bellezza. Isolare l'oggetto – continua Münsterberg riecheggiando temi della *Kritik der Urteilskraft* kantiana – significa per la mente renderlo bello, di esso la mente si riempie senza un'idea di qualcos'altro: noi siamo interessati all'impressione così come si presenta in se stessa, senza alcun riferimento a qualcosa d'altro al fuori di essa nello spazio e nel tempo; e questa completa armonia, in cui l'impressione oggettiva diventa per noi un fine ultimo in sé, è l'unico contenuto possibile della vera esperienza della bellezza»⁸⁴.

Dunque possiamo affermare insieme con Münsterberg che, mentre il compito della scienza è quello di connettere, il compito dell'arte consiste nell'isolare. A realizzare questo isolamento, che è apertura alla bellezza, può essere, sia la natura che l'immaginazione dell'artista. Bisogna però

⁸³ PAE, p. 20.

⁸⁴ PAE, pp. 20-21.

notare che Münsterberg è convinto che né lo scienziato né l'artista sono in grado di offrirci il mondo dell'esperienza immediata, dato che nel nostro mondo reale noi non esperiamo né un sistema di oggetti assolutamente connessi fra loro né una serie di oggetti assolutamente isolati fra loro. Quindi produrre un sistema di oggetti connessi e separato da ogni altro oggetto del mondo, significa realizzare una trasformazione artificiale della realtà originaria, trasformazione che è al servizio di specifiche intenzioni, di specifici fini della nostra volontà.

Così come ogni conoscenza scientifica soddisfa il fine della connessione, ogni rappresentazione artistica del mondo appaga invece un diverso fine, quello di isolare i fattori dell'esperienza rendendoli indipendenti da ogni possibile connessione e di presentarli così alla nostra mente proprio come sono in se stessi. In alcune occasioni la natura ci offre esperienze circoscritte in se stesse le quali non mostrano altro e non rimandano ad altro, le quali spengono ogni desiderio pratico e ci rendono indifferenti rispetto a tutto ciò che non sia la semplice impressione che l'oggetto in questione produce in noi: così facendo si comporta proprio come un artista. Tuttavia secondo Münsterberg solo il genio dell'artista, dipingendo un paesaggio, plasmando un pezzo di marmo, traducendo in musica affetti ed emozioni, portando sul palcoscenico le azioni degli uomini, opera nella suddetta direzione in maniera del tutto compiuta. Quindi solo tramite l'opera d'arte, tramite la sua capacità di coinvolgere e di ipnotizzare, noi siamo in grado di afferrare l'oggetto in se stesso come esso si dà a prescindendo da ogni connessione. «Solo il pittore – scrive lo psicologo – può riuscire a ottenere sulla sua tela l'onda del mare nella sua caratteristica fluttuazione, e la cornice dorata della tela può separare per sempre quella particolare onda dipinta dal resto dell'universo. *L'artista ha dunque creato un oggetto bello, perché esso ci soddisfa così com'è*»⁸⁵.

V'è però da fare una precisazione. È necessario non confondere la rappresentazione dell'oggetto bello con una rappresentazione dell'oggetto che ci offre informazioni su di esso. L'opera d'arte mantiene infatti la nostra mente quasi ipnotizzata di fronte all'oggetto in se stesso. Il suo compito

⁸⁵ PAE, p. 23 (il corsivo è mio).

non sta nel condurci a partire dall'oggetto oltre l'oggetto. In altri termini, la cornice dell'opera d'arte limita il suo mondo. Possiamo allora dire che l'arte isola un oggetto, ci mostra l'oggetto così come esso è realmente, rende armonico il nostro rapporto con l'oggetto e lo rende "bello". Sono questi per Münsterberg quattro momenti inseparabili di una medesima attività, ossia dell'arte.

Ma v'è un ulteriore aspetto della questione che deve essere messo in evidenza. Münsterberg infatti scrive: «La scienza è connessione, ma non ogni connessione è scienza; l'arte è isolamento ma non ogni isolamento è arte»⁸⁶. Con l'immaginazione o con la superstizione possiamo connettere mentalmente qualsiasi oggetto del mondo, ma questa connessione non può mai essere considerata scienza. Per converso abbandonarsi a un piacere sensuale significa abbandonare completamente la nostra mente a un determinato oggetto che ha catturato i nostri sensi, e tuttavia ciò non equivale affatto a fare esperienza del bello. In realtà, «sia la scienza che l'arte, sia la conoscenza che la bellezza, sono indipendenti da desideri personali e individuali, da istinti e capricci. Entrambe sono accomunate dalla medesima rivendicazione; esse non sono significative di decisioni individuali, esse richiedono un valore sovra-individuale; ciò che è conoscenza per uno viene a essere conoscenza per tutti; ciò che si rivela bello per uno viene a essere bello per tutti»⁸⁷. Possiamo allora affermare che tanto la conoscenza quanto la bellezza vengono considerate da Münsterberg come "compimento" di un atto volontario che è sì voluto da noi, ma che, se siamo in generale capaci di comprenderlo, non può esser voluto altrimenti da nessun altro. Qui Münsterberg accenna appena a come debba essere inteso il concetto di "valore incondizionato", laddove il pieno sviluppo della sua argomentazione a tale proposito è reperibile solo in *Philosophie der Werte* (1908) sia in *The Eternal Values* (1909)⁸⁸.

A questo punto si presenta nel discorso di Münsterberg una nuova importante differenza tra le caratteristiche della scienza e quelle dell'arte. Infatti, alla luce di ciò che è stato detto, si può

⁸⁶ PAE, p. 24.

⁸⁷ PAE, p. 25.

⁸⁸ Per l'analisi della sezione dei due volumi dedicata ai valori estetici si rimanda al secondo capitolo del presente lavoro. Per un'analisi del concetto di "valore incondizionato" in Münsterberg cfr. E. MASSIMILLA, *Il valore incondizionato e la volontà che si dia un mondo: la filosofia dei valori di Hugo Münsterberg*, cit., pp. 73-113.

affermare che lo scienziato cerca una connessione che comprenda in ultima istanza un sistema completo comprensivo dell'intero universo e che non lasci dunque nulla al di fuori di sé. Può esserci quindi una sola scienza e tutti coloro che si occupano di scienza cooperano nel corso delle generazioni al suo continuo sviluppo. Esattamente l'opposto vale per il mondo dell'arte. Se infatti "bellezza" significa *isolation*, la perfetta rappresentazione di un singolo oggetto non ha in sé alcuna relazione con la perfetta rappresentazione di altri oggetti. «Mentre una questione scientifica una volta risolta è risolta in modo assoluto, un soggetto estetico può essere ripreso con sempre nuovo vigore»⁸⁹. La scienza si muove verso un'unica direzione: ogni generazione conosce di più rispetto a quella precedente. Nel caso dell'arte, invece, tale continuità non esiste. La continuità nella storia dell'arte consiste solo nell'influenza che le opere d'arte del passato hanno sull'immaginazione degli artisti delle generazioni successive. Ma l'artista che lavora nel presente non continua "in modo lineare" il lavoro dell'artista che ha lavorato nel passato. Ogni opera d'arte è secondo Münsterberg chiusa in se stessa e non presenta un riferimento oggettivo a qualsiasi altra opera precedente o seguente. V'è da notare in tali affermazioni di Münsterberg una certa concordanza con ciò che in *Wissenschaft als Beruf* (conferenza tenuta il 7 novembre 1917 e pubblicata solo nel 1919) Max Weber dice a proposito delle differenze che intercorrono tra arte e scienza. Anche per Weber, infatti, mentre il lavoro scientifico si va a inserire nel flusso di un progresso infinito, nel mondo dell'arte non si riscontra alcun tipo di progresso. «Un'opera d'arte realmente "riuscita" non è mai sorpassata, non invecchierà mai (...). Nessuno potrà mai dire di un'opera d'arte realmente "riuscita" dal punto di vista artistico che sia stata "superata" da un'altra opera d'arte, anch'essa "riuscita". Invece in campo scientifico ognuno di noi sa che in dieci, venti o al massimo cinquanta anni il suo lavoro sarà invecchiato. Questo è il destino, anzi, il *sensu* del lavoro scientifico, e ad esso la scienza si assoggetta e si consacra in una maniera che è assolutamente peculiare rispetto a tutti gli altri

⁸⁹ PAE, p. 27.

aspetti della cultura di cui si può dire la stessa cosa: ogni “riuscita” scientifica implica il sorgere di nuove domande e deve essere superata, e quindi invecchiare»⁹⁰.

Riassumendo la differenza fin qui sancita tra l’attività connettiva della scienza e quella isolante dell’arte, Münsterberg sviluppa alcune interessanti considerazioni che sembrano però – per adoperare la terminologia da egli stesso adoperata nei *Grundzüge der Psychologie* – restringere il campo della scienza a quello delle “scienze oggettivanti”, in cui l’ideale scientifico della connessione si declina come spiegazione causale, e non come connessione teleologico-interpretativa. «Possiamo allora caratterizzare la differenza [tra arte e scienza] – Münsterberg infatti scrive – dicendo che lo scienziato “analizza” laddove l’artista “interpreta”, che lo scienziato va alla ricerca di elementi laddove l’artista si rivolge al significato, che lo scienziato lavora per reperire leggi laddove l’artista va alla ricerca di valori. In sintesi, chi fa scienza spiega, chi fa arte valuta. Ma bisogna tenere ben presente che entrambe cercano di offrirci una comprensione del mondo oggettivo, che entrambe ci offrono “verità”. Entrambe sono, d’altra parte, molto di più che semplici specchi del mondo; entrambe si volgono al mondo con energie soggettive»⁹¹, rielaborando l’esperienza originaria nel senso della connessione o dell’isolamento.

V’è da sottolineare che il discorso interessa direttamente anche la nostra vita pratica, il nostro agire quotidiano. Infatti sia la scienza che l’arte servono a loro modo la vita, rispondono alle esigenze della vita. Sicché tra di loro non deve esserci un aut-aut. La questione, se la “verità” dell’una è più preziosa di quella dell’altra, dipende solo ed esclusivamente dai nostri propositi. La scienza serve la vita perché risponde al bisogno di prevedere gli eventi naturali e sociali per controllarli e dominarli. Ma ciò non può offrire all’uomo quella “quiete” che la filosofia e la religione ricercano nella contemplazione della totalità eterna e che l’artista cerca invece nella contemplazione del singolo oggetto. Infatti tramite l’*isolation* artistica l’oggetto non viene in questione come mezzo per un fine, come prodotto di una causa, o come passo alla volta di qualcos’altro, ma si presenta semplicemente nella sua esistenza più intima, inducendo distensione e

⁹⁰ M. WEBER, *La scienza come professione* (1917/1919), trad. it. a cura di Paolo Volonté, Rusconi, Milano 1997, p. 85.

⁹¹ PAE, pp. 28-29.

quiete nella mente del soggetto-spettatore. «Ora l'albero non è legname, l'animale non è cibo, la cascata d'acqua non è una macchina per produrre energia, ma tutto ciò viene a essere valutato nella sua bellezza»⁹².

Scrive dunque Münsterberg: «Esattamente come il potere della conoscenza deve essere sviluppato attraverso la continua formazione dei giovani in vista degli scopi della vita pratica, così l'efficacia dell'apprezzamento estetico deve essere sviluppato già in giovane età in vista del non meno importante e non meno prezioso diverso compito della vita umana: quello di ricercare tranquillità negli oggetti del nostro mondo»⁹³. Un giovane che non impara a valutare gli oggetti nel loro proprio significato, ma li considera solo come cause o come effetti, rimarrà privo in età adulta di quella quiete che offre la sola completa soddisfazione, di quella tranquillità che una vita tutta spesa a perseguire i fini dell'anima promette sempre ma non può mai concedere. È questo un pericolo enorme al quale bisogna sfuggire. «Il più sistematico impegno deve essere speso per educare i giovani sin dall'infanzia al vero aspetto del mondo che considera gli oggetti come essi sono realmente nel loro più alto significato e non come essi appaiono nel sistema di cause ed effetti»⁹⁴. Sicché nell'ottica di Münsterberg l'educazione artistica è una componente essenziale di un ampio progetto pedagogico che riveste una grande importanza sociale. Si tratta di educare anche quella parte dell'animo umano che solitamente si definisce "sensibile". La mente umana deve essere rivolta anche alla verità che l'arte offre, la quale, da un certo punto di vista, è addirittura più completa della verità della scienza.

In conclusione della prima parte del saggio, Münsterberg afferma che la filosofia, avendo chiarito quale ruolo gioca nel mondo dei valori umani la rappresentazione artistica, è giunta al punto in cui deve necessariamente risolversi nell'estetica specialistica. «La filosofia, per condensare tutto in una sola frase, deve mostrare che tutta la conoscenza scientifica ci conduce lontano dall'oggetto reale, offrendoci solo le sue connessioni; se vogliamo l'oggetto reale, dobbiamo separarlo da tutte le

⁹² PAE, p. 30.

⁹³ PAE, pp. 30-31.

⁹⁴ PAE, p. 32.

sue connessioni, dobbiamo comprenderlo nel suo completo isolamento; e così *la funzione dell'arte sta nel determinare tale isolamento e mostrarci l'oggetto nella sua immediata verità*»⁹⁵. Una volta che la filosofia ha definito e delimitato in genere il campo proprio dell'arte, sarà poi compito dell'estetica come disciplina specialistica mostrarci attraverso quali percorsi e schemi le differenti arti possono soddisfare il fine del completo isolamento degli oggetti nel mondo in modo tale che la mente trovi quiete nelle loro opere.

2. La seconda parte dei *Principles* è dedicata, come si è accennato in apertura, al campo dell'estetica. Infatti se la filosofia deve stabilire i principi generali di una teoria dell'arte, l'estetica come disciplina filosofica specialistica deve analizzare le conseguenze di tali principi nell'ambito delle diverse arti. Se «la filosofia afferma che una funzione dell'arte è quella di farci comprendere il mondo in cui viviamo nella sua vera realtà impressionandoci con i fatti del mondo come essi sono in se stessi, tenendo cioè la nostra mente legata a una sola esperienza isolata dal resto dell'universo», allora «l'estetica deve mostrarci come questa richiesta di un isolamento possa essere esaudita, quali compiti devono essere stabiliti, quali metodi di rappresentazione sono possibili, quali trasformazioni diventano necessarie per riuscire in una completa separazione di questo tipo, così che la nostra mente possa darsi a una sola esperienza senza cercare qualcos'altro»⁹⁶. Non a caso Münsterberg parla di “trasformazioni” a proposito delle creazioni artistiche. Come esiste un “fare” della scienza, che è a servizio della vita, così esiste anche un “fare” dell'arte che consiste nel separare realmente la singola esperienza da tutte le altre, e questo separare risulta essere un “trasformare”, un “dare forma”, un “fissare” quella particolare e determinata esperienza in un modo valido per tutti. Questa trasformazione è la missione dell'arte. Ad esempio tutta l'arte pittorica ha avuto origine con la separazione degli oggetti dalla sfera della nostra attività pratica per trasfigurarli in una forma bidimensionale data dalla superficie della tela, laddove invece noi, insieme con tutti gli oggetti pratici che ci circondano, esistiamo in una forma tridimensionale. «La proiezione su un

⁹⁵ PAE, p. 34 (il corsivo è mio).

⁹⁶ PAE, p. 35.

piano ha tagliato fuori – precisa lo psicologo – tutte le connessioni tra l’oggetto e le sue cause e i suoi effetti pratici: perciò è chiaro che l’inganno non è l’ideale del pittore, che non deve indurre in noi la convinzione che l’oggetto dipinto sia il vero oggetto della vita pratica. *Il suscitare l’illusione della realtà pratica è una pseudo-arte; l’artista ha un compito più alto*»⁹⁷.

Per meglio capire in cosa consista davvero il lavoro dell’artista, il suo trasformare gli oggetti reali separandoli dai loro significati ordinari, Münsterberg sottolinea la particolare “indifferenza” dell’artista al modo in cui gli oggetti si presentano ai nostri occhi nella vita di ogni giorno. L’artista non rappresenta affatto solo ciò che in natura è già bello, giacché non copia gli oggetti così come essi si presentano nella realtà. Non appena viene attratto da un oggetto, bello o non bello che sia in natura, l’artista si svincola dall’aspetto naturale del modello: anche un ritratto di una persona “brutta” può diventare un capolavoro artistico. «Sicché, né quella specie di *realismo* che cerca il suo scopo nella copia più perfetta possibile della natura suscitando eventualmente un’illusione di realtà, né quella specie di *idealismo* che ritiene di poter utilizzare solo oggetti belli come materiale per l’arte, possono essere accettati da una seria indagine estetica. L’opera d’arte deve essere differente dall’oggetto reale della vita pratica, perché solo allora essa isola il suo contenuto dalle pretese e dagli effetti pratici, e, d’altra parte, appena questa separazione viene compiuta, qualsiasi oggetto, anche quello sgradevole, può divenire il soggetto dell’arte più sublime»⁹⁸.

In seguito, Münsterberg si sofferma in modo particolare sulla rappresentazione pittorica analizzando alcune delle sue caratteristiche specifiche. Il quadro dipinto comporta due fattori essenziali: in primo luogo un contenuto e in secondo luogo una superficie piena. Questi due fattori devono formare un’unità. Per Münsterberg considerare i due fattori come indipendenti l’uno dall’altro è un’«astrazione artificiale», attraverso la quale l’argomentazione deve passare necessariamente, ma che deve essere a un certo punto superata. Münsterberg muove dalla considerazione che il quadro consiste in un pieno di luci che sono differenti per colore, per intensità, etc. Tutte queste differenze devono a loro volta costituire forme, profili, linee, che danno vita,

⁹⁷ PAE, p. 38 (il corsivo è mio).

⁹⁸ PAE, pp. 39-40.

nell'intero spazio del quadro, a più soggetti particolari. Ma tale insieme spaziale di luci e di linee rette o curve, e di luci, non rappresenta in sé un' opera d'arte. Scrive infatti Münsterberg: «Esso diventa un quadro artistico soltanto se quelle luci e quelle linee non solo riempiono lo spazio in modo artistico, ma esprimono anche un contenuto, come un fiore o un intero paesaggio, come un singolo volto o un'intera scena storica»⁹⁹. Dunque, la forma del quadro è data dalla distribuzione di luci e di linee che riempiono lo spazio mentre il suo contenuto è il soggetto che viene espresso da ogni spazio pieno se il quadro non viene meno ai principi della bellezza. Una piena *isolation* deve essere ricercata in entrambe le direzioni: lo spazio chiuso deve essere separato dallo spazio circostante e il contenuto che si esprime deve essere anch'esso separato e tagliato fuori da ogni riferimento al mondo esterno. «Il quadro risulterà perfetto se entrambi i fattori si supporteranno l'un l'altro così pienamente da far sì che il carattere di ciò che è rappresentato contribuisca all'isolamento dello spazio – in breve, da far sì che la forma e il contenuto concorrano a vicenda per la realizzazione di una completa *isolation*. Il nostro proposito – continua Münsterberg – deve essere quello di considerare i due fattori in un primo momento come separati e poi nella loro combinazione; dobbiamo perciò domandarci *in primis* come il disegno artistico riesca a isolare un'esperienza; poi, come esso possa isolare la raffigurazione nello spazio; e, infine, come entrambi i fattori debbano cooperare»¹⁰⁰.

Münsterberg si chiede in primo luogo che cosa sia il contenuto della rappresentazione figurativa che l'artista ci offre. Bisogna tenere presente che l'artista col suo fare poetico non ci offre in alcun caso cose od oggetti. Già nel linguaggio comune noi non definiamo come “cose” un sentimento, un'emozione, una volontà, un dubbio. E nemmeno un suono musicale che ascoltiamo, un fiore che odoriamo o un movimento che vediamo sono “cose”. «Tale movimento, tale fiore, tale suono possono risultare da cose, possono sottostare a cose, ma in se stesse esse sono rappresentazioni di realtà che non sono cose, siccome esse non hanno una durata temporale, visto che non possono

⁹⁹ PAE, p. 41.

¹⁰⁰ PAE, p. 42.

rinnovarsi in un nuovo fatto di esperienza»¹⁰¹. Non può esserci spazio per le “cose” nel mondo dell’arte perché ogni idea di “cosa” comporta il pensiero della continuità, e il pensiero della continuità è assolutamente in contraddizione con il significato dell’arte. La continuità richiede sempre la connessione dell’esperienza presente con l’esperienza passata o futura, cioè esige una connessione, una relazione con qualcosa che non è dato esclusivamente nella nostra esperienza presente. Ma proprio l’abolizione di ogni connessione viene da Münsterberg riconosciuta come la prima condizione dell’arte. Infatti, come abbiamo già visto, ogni connessione appartiene in fondo al mondo della nostra conoscenza e ai suoi risvolti pratici. Anche la più elementare idea di “cosa” tende, in linea di principio, nella direzione della conoscenza scientifica e delle nostre attività pratiche di previsione e controllo dell’accadere.

Ciò che l’artista ci mostra non è mai l’oggetto che la scienza naturale descrive. Tutti i “fatti” naturalisticamente intesi si riferiscono a oggetti. Invece l’opera d’arte non si presenta come veicolo di informazioni circa la natura, ma come un’opportunità per comprendere e apprezzare l’immediata realtà. Il contenuto del quadro si offre come un’attività, una richiesta, una pretesa, una suggestione¹⁰². Quindi, ciò che l’arte veicola non è l’unità dell’oggetto ma è l’unità del suo significato. Mentre l’unità dell’oggetto risulta da una connessione scientifica dell’oggetto con il suo passato e il suo futuro, l’artista deve imprimere nella mente del fruitore dell’arte un’unità facente riferimento a «un significato che contiene insieme la molteplicità dell’immediata esperienza presente e la nostra propria coscienza»¹⁰³.

Ma è possibile avanzare un’obiezione che sembra capace di mettere in discussione il discorso fatto fino ad ora. Infatti si potrebbe affermare che il significato non si trova nell’opera d’arte bensì nella mente del soggetto che la osserva. Secondo questa obiezione il significato risulterebbe un’associazione della mente e non una qualità dell’oggetto percepito. Ma ciò significa spiegare il significato di un’opera d’arte in termini psicologici, considerandolo un’idea associativa della nostra

¹⁰¹ PAE, p. 44.

¹⁰² «Il contenuto del quadro non dice “io sono una cosa determinata”, ma dice, “comprendimi”», (PAE, p. 46).

¹⁰³ PAE, p. 47.

mente e connettendolo in tal modo con la nostra vita psichica passata. Tuttavia «la spiegazione psicologica di un fatto estetico non è in sé un fatto estetico; la spiegazione psicologica è, come ogni spiegazione, un'attività scientifica e dunque è, come ogni scienza, basata sulla connessione». Ora «questa spiegazione psicologica (...) ci interesserà quando avremo da discutere dei rapporti fra la psicologia e l'arte, ma qui stiamo trattando questioni esclusivamente estetiche»¹⁰⁴. Quindi, quello che qui si sta ricercando non è una spiegazione causale del godimento estetico, ma un'interpretazione dei fattori che noi esperiamo quando fruiamo di un'opera d'arte. In questo orizzonte la percezione dell'opera d'arte e il suo significato vengono a coincidere, e a formare un'unità, mentre non v'è alcun riferimento alla nostra attività associativa e alla nostra vita psichica passata.

Il significato dell'opera d'arte fornisce l'unità del suo contenuto, e, nel contempo, isola del tutto il suo contenuto. Ogni aspetto che è necessario a esprimere il significato dell'opera appartiene di diritto al suo contenuto, mentre ogni elemento contenutistico superfluo o esterno al significato risulta essere un fattore di disturbo. Il contenuto dell'opera d'arte diviene in questo modo del tutto separato dal resto del mondo. Ad esempio una scena rappresentata in un quadro non contiene una moltitudine di contenuti, ma un unico contenuto isolato. Esso può essere certamente composto da più elementi. Ma tutti i suoi componenti rappresentano insieme fattori inseparabili di una sola unità di significato.

Il primo e principale compito dell'educazione artistica consiste secondo Münsterberg nell'insegnare questo tipo di approccio alla realtà diverso da quello rappresentato dalla scienza. «Il bambino deve imparare a rendere un'esperienza con la matita o il pennello in modo tale che essa esprima completamente il suo significato; egli deve così imparare a distinguere tra un'accurata riproduzione che ci offre informazione circa l'oggetto, o circa gruppi di oggetti, o circa una parte dell'oggetto, e una rappresentazione artistica che è la realizzazione di un significato»¹⁰⁵. Il giovane deve inoltre imparare che molti elementi dell'oggetto devono nella rappresentazione artistica essere

¹⁰⁴ PAE, p. 49.

¹⁰⁵ PAE, pp. 53-54.

tralasciati, perché essi non rappresentano una componente indispensabile per la realizzazione dell'opera d'arte. Solo alcuni di essi devono essere invece riordinati e rinforzati, perché è proprio in quei particolari che risiede il significato dell'opera nella sua interezza. Tramite gli uffici dell'educazione artistica, il giovane dovrebbe dunque imparare a limare ogni disegno finché le linee particolari, le ombre e i toni vengono alla luce in modo tale che la sedia come il frutto, il fiore come il volatile, la casa come la foresta diventano soltanto "espressioni" di un significato e tendono a una completa unità dove ogni particolare è necessario all'intero e nessun elemento necessario risulta assente. Ciò che il giovane deve imparare è una certa neutralità nei confronti degli oggetti naturali. Questo può essere favorito indicando al giovane «come ricercare le linee migliori, le luci più adeguate e gli elementi espressivi migliori, e come intensificarli e omettere quelli inespressivi; e inoltre come gli elementi esterni possano essere aggiunti, come ad esempio l'eleganza del fiore grazioso possa essere presentata in modo più affascinante ponendolo in un bel vaso; in breve (...) come muovere dalla riproduzione della vita pratica a una rappresentazione posta al servizio della vera espressione della realtà, di un significato»¹⁰⁶.

A questo punto Münsterberg approfondisce la questione della relazione che sussiste tra il contenuto e la forma di un'opera d'arte. In quest'ultima, vi deve essere una perfetta relazione fra le possibili espressioni formali, che riempiono l'interno di uno spazio circoscritto (ad esempio, la tela di un quadro), e il "soggetto" rappresentato (ad esempio, la storia). Ed è proprio l'integrità di un'opera d'arte che ci offre l'unità che è condizione necessaria per il configurarsi di ogni arte. Ma che cosa significa questo per lo spettatore? Ebbene, significa prima di tutto movimento ed eccitamento, afferma Münsterberg. «Se segui con mente aperta il gioco delle linee in un ornamento, allora tu sentirai come questi movimenti, questi impulsi e queste propensioni ti parlano. Questa linea prova a elevarsi; questa linea, con il suo nobile andamento, ti mostra la sua libertà»¹⁰⁷. La libertà di cui parla Münsterberg è la sola condizione per cui si può dare il nome di "opera d'arte" alla creazione poetica dell'uomo.

¹⁰⁶ PAE, p. 55.

¹⁰⁷ PAE, pp. 58-59.

Procedendo in questo discorso, Münsterberg sostiene che il giovane deve quindi imparare a percepire e a capire il significato delle linee e degli spazi ed esprimere così la loro realtà in un'unità isolata e libera dal contesto a essa esterno. Ciò che il giovane deve fare è prendere la figura di un fiore o di un animale e trasformarla in un unico "spazio materiale" in sé compiuto, ovvero l'opera d'arte. Per fra questo, in principio il giovane deve imparare a mettere in evidenza il significato del fiore o dell'animale e dopo deve imparare a isolare il significato e usare la figura del fiore o dell'animale come mezzo per riempire uno "spazio" in modo tale che le linee e le divisioni risultanti nello "spazio" si esprimano completamente e formino un'unità che, come tale, è "bella". «Ora il fiore e l'animale diventano ridotti all'essenziale, e non somigliano più alle forme della natura, ma vengono pienamente adattati all'intero spazio dato»¹⁰⁸. Bisogna insegnare profondamente al giovane come realizzare l'unità artistica in cui «l'espressione del contenuto viene rinforzata dalla forma e l'espressione delle linee e delle luci dal contenuto. Ogni vero quadro deve offrire questa armonia dell'espressione, questa completezza attraverso cui il quadro diventa assolutamente isolato dal resto del mondo, dando la più alta quiete e soddisfazione in una perfetta armonia di tutti i suoi significati. Il primo passo per questo è, dunque, aver cura che entrambe, l'espressione e la forma, mostrino bellezza»¹⁰⁹.

In conclusione della seconda parte del saggio, lo psicologo ribadisce brevemente l'importanza di non insegnare ai giovani solo l'atteggiamento tipico della ricerca scientifica e soprattutto di affinare l'impulso alla bellezza nei soggetti che dimostrano una propensione per la visione estetica del mondo.

3. Nella terza e ultima parte del saggio, Münsterberg affronta la questione dell'educazione artistica dal punto di vista psicologico. Certamente un insegnante che è interessato a sviluppare il senso della bellezza dei suoi allievi deve porsi alcune fondamentali domande come, ad esempio, quali siano i processi mentali del giovane rispetto all'esperienza estetica, quali siano i fattori

¹⁰⁸ PAE, p. 63.

¹⁰⁹ PAE, p. 66.

mentali che entrano in gioco nei casi in cui è possibile parlare di un'attitudine estetica o quali siano le condizioni soggettive necessarie per il piacere derivato dall'esperienza alla bellezza. «La psicologia è la scienza che descrive e spiega i processi mentali; un'indagine sui processi mentali attraverso cui noi percepiamo, produciamo e valutiamo le opere d'arte, dal più semplice disegno al capolavoro, è una ricerca di carattere psicologico»¹¹⁰. Quindi, mentre l'estetica offre regole, prescrizioni e norme, la psicologia si adopera per descrivere e spiegare i fatti mentali (e le loro cause) che fanno parte del mondo dell'arte.

Quando si affronta l'arte da un punto di vista psicologico, si deve sempre tenere presente che, come nota Münsterberg, l'oggetto di analisi non è più l'opera d'arte nella sua oggettività ma il contenuto soggettivo di coscienza di colui che ne fruisce, non è più il quadro oggettivo ma l'impressione soggettiva, non sono più i colori, lo spazio e le linee oggettivi ma la sensazione soggettiva. Non si ha più a che fare in realtà con gli aspetti oggettivi della bellezza ma con il piacere soggettivo che essa provoca.

Più specificamente, abbiamo visto che sia lo scienziato che l'artista esprimono la "verità" dell'esperienza reale, solo che mentre lo scienziato fissa quella esperienza nella sua connessione con l'esperienza passata e quella futura, l'artista la isola per rivelarne il significato più profondo. La psicologia, come scienza oggettivante della vita mentale, si domanda come sia possibile che determinate rappresentazioni sveglino nella nostra coscienza idee e sentimenti di vitalità, e come mai alcune combinazioni di figure ci soddisfino e altre meno. In sostanza, la questione può essere espressa in questo modo: «l'artista non ha pronta una risposta per ciò che riguarda il suo istinto estetico; egli non è nemmeno conscio del nostro problema; egli avverte l'esistenza di energie, dei loro sforzi, del loro equilibrio, della loro unità, ma non le considera come processi determinati dal suo proprio meccanismo mentale»¹¹¹. Per tali questioni bisogna, secondo Münsterberg, ricercare una risposta nei laboratori di psicologia dove vengono analizzati gli stati mentali e studiate le loro

¹¹⁰ PAE, p. 73.

¹¹¹ PAE, p. 77.

cause psicologiche e fisiologiche attraverso i metodi e gli schemi della nuova psicologia sperimentale.

In primo luogo è necessario analizzare quei fattori psicologici che interessano la percezione visiva di spazi e di contorni. «Il nostro intero spazio visivo è – scrive Münsterberg – il prodotto di una combinazione fra sensazioni ottiche di luce e sensazioni di movimento dei muscoli del globo oculare. Ogni volta che il nostro occhio viene raggiunto da raggi di luce che provengono da un qualsiasi punto del mondo esterno, il cristallo oculare porta i raggi a convergere su un unico punto della retina»¹¹². In questo modo il punto focale della retina viene stimolato e, siccome la retina è connessa con il cervello per mezzo di diverse centinaia di migliaia di fibre nervose, da ogni punto stimolato della retina l'impulso viene condotto a una determinata cellula della corteccia cerebrale in grado di reagire alla specifica sensazione di luce. Ma, precisa lo psicologo, questo stimolo sensoriale del cervello rappresenta soltanto l'inizio del processo. Infatti se tutto terminasse lì saremmo ad esempio in grado di vedere la luce ma non di localizzarla. In realtà, «l'azione di stimolo della speciale cellula cerebrale produce immediatamente un secondo processo»¹¹³. Infatti il cervello offre e deve offrire un impulso motorio particolare ai muscoli che interessano il globo oculare. Tale impulso determina certi movimenti, certe rotazioni e certe coordinazioni dell'occhio, che sono necessari per raggiungere una visione chiara e distinta. Infatti, per vedere distintamente, c'è bisogno di mettere a fuoco un preciso punto esterno, e per fare ciò noi dobbiamo fare affidamento a un automatismo che muove il globo oculare così che ogni raggio di luce che colpisce l'occhio rimandi al punto che è istantaneamente messo a fuoco.

Ma tutti questi movimenti producono ancora un ulteriore effetto. «Come tutti i movimenti del nostro corpo – scrive Münsterberg – essi generano ancora nuove sensazioni (...); il muovere verso l'alto o verso il basso dell'occhio ci offre sensazioni motorie, e, siccome noi abbiamo visto che ogni azione stimolante della retina deve produrre nel cervello un particolare impulso motorio, allora ogni sensazione di luce deve collegarsi con una particolare sensazione motoria. Il sistema di

¹¹² PAE, pp. 77-78.

¹¹³ PAE, p. 78.

queste sensazioni motorie – continua lo psicologo – si accorda con le sensazioni di luce per cui a esse vengono attribuiti i loro “punti localizzati”; ciò che noi definiamo la posizione di un particolare punto di luce è la sensazione di movimento che risulta nel momento in cui noi orientiamo l’occhio per mezzo di un’immagine riflessa nel cervello che porta la luce verso il punto messo a fuoco»¹¹⁴. Possiamo dunque affermare che il sistema di queste sensazioni motorie costituisce uno spazio ottico, proprio come le sensazioni motorie connesse con le sensazioni di tatto ci danno uno spazio tattile.

Tutto questo discorso conduce Münsterberg a sostenere che noi siamo consci delle “relazioni di luogo” di punti ottici non per mezzo delle sensazioni ottiche in sé, ma per mezzo delle sensazioni motorie che hanno origine dai muscoli del globo oculare. Questi muscoli, inoltre, si muovono grazie a un’immagine cerebrale riflessa fino a rendere la visione del tutto chiara. In questo senso Münsterberg arriva a sostenere in sintesi che *«ogni curva o linea o divisione spaziale è in questo modo dal punto di vista psicologico un sistema ottico di sensazioni motorie»*¹¹⁵.

In seguito, lo psicologo afferma che, per spiegare perché certe combinazioni o scomposizioni di linee e di spazi sono gradite o meno, queste considerazioni non sono sufficienti. Bisogna tenere presente anche un ulteriore aspetto. L’impulso motorio del cervello può anche diffondersi ad altri muscoli dell’organismo diversi da quelli del bulbo oculare. Infatti, come nota Münsterberg, i punti di luce che si trovano ad esempio a destra del nostro corpo, possono non solo stimolare i muscoli oculari per far sì che gli occhi si voltino verso destra, ma possono eccitare anche e soprattutto l’organismo per farlo muovere verso destra e fargli stendere le braccia in una determinata direzione per afferrare con le mani qualcosa. «Il processo cerebrale per questa trasmissione dello stimolo in vista dell’azione del corpo esiste e deve esistere, per cui diventa chiara la condizione necessaria per la coordinazione delle nostre azioni nella vita pratica. Ogni volta che – continua Münsterberg – un oggetto nel campo della visione reclama una nostra azione pratica (...),

¹¹⁴ PAE, pp. 79-80.

¹¹⁵ PAE, p. 82.

il sistema degli impulsi motori collegato localmente è determinato attraverso l'impressione ottica»¹¹⁶.

Continuando Münsterberg mostra le tre possibilità fondamentali che possono verificarsi nella relazione tra l'impulso motorio e la realtà circostante. Questi tre casi possono essere idealmente separati, sebbene in realtà non esista una linea di demarcazione netta bensì una enorme quantità di casi intermedi.

La prima possibilità è quella in cui l'impulso motorio trova l'organismo impegnato in altre attività, e sottoposto all'influsso di più sensazioni, idee o pensieri. «Il nuovo stimolo viene così fatto svanire; gli occhi seguono i profili degli oggetti visivi, ma il corpo nel suo insieme rimane immobile. Questo è, chiaramente, il caso più frequente. Noi vediamo in ogni istante migliaia di forme – nota lo psicologo – ma esse non impegnano il nostro organismo al di fuori del globo oculare e il risultato consiste nel fatto che le forme sono soltanto distanze e direzioni ambientali coordinate»¹¹⁷.

La seconda possibilità è quella in cui gli oggetti del campo visivo richiedono un'azione attiva da parte del soggetto. Il soggetto si rivolge all'oggetto o si allontana da esso, oppure lo trasforma in un modo o in un altro. In tutti questi casi giocano certamente un ruolo determinante le qualità dell'oggetto, giacché l'adattamento ambientale dell'organismo dipende necessariamente dalle sue forme particolari: si può afferrare una cosa per il suo manico, si possono poggiare i piedi sul marciapiede, si può muovere la penna a seconda della forma della lettera alfabetica etc. «In questo secondo caso – scrive Münsterberg – l'impressione ottica produce un movimento del corpo, ma la sensazione di movimento corrispondente è avvertita (...) come un indicatore della reazione soggettiva. Noi percepiamo l'oggetto e percepiamo noi stessi come esecutori dell'azione. Certo, noi possiamo dire che l'idea che determina l'azione è qualcosa di più dell'impressione ottica; essa consiste nell'impressione ottica più l'idea della trasformazione che può essere ottenuta dal movimento, un'idea che risulta dai processi associativi nel cervello. Si può affermare in generale:

¹¹⁶ PAE, pp. 82-83.

¹¹⁷ PAE, pp. 83-84.

ogni qualvolta che la sensazione ottica data si connette con l'idea di un effetto o di un cambiamento successivo, l'impulso motorio che risulta è avvertito e interpretato come una nostra propria attività, diretta a un fine futuro»¹¹⁸.

V'è infine un terzo e ultimo caso possibile. La sensazione ottica, appena si presenta, occupa tutta la nostra mente. In tale situazione l'impulso motorio si libera per tutto l'organismo e produce in esso tensioni localizzate e sensazioni di movimento. Qui, diversamente dal primo caso, l'impulso non è inibito da gesti rivolti ad altri oggetti, perché un solo oggetto tiene occupata la mente. E tuttavia, l'impulso non può in questo caso condurre a un'azione pratica, come nel secondo caso, perché ogni azione pratica è connessa all'idea di un fine ulteriore da perseguire. «La repressione e l'inibizione dell'idea di un fine pratico ulteriore crea così una repressione del concreto movimento esterno, un effetto che viene prodotto nell'organismo da un'innervazione di muscoli opposti. Quello che l'impulso motorio produce non è un movimento effettivo, ma un sistema di tensioni e contrazioni che ci offre sensazioni soggettive di sforzo, di fatica, di tensione, di direzione, di intenzione di movimento. Per di più, noi abbiamo supposto che in questo terzo caso niente al di là dell'idea della sensazione ottica viene a essere nella nostra mente; sicché noi non pensiamo a noi stessi come oggetti, come personalità empiriche; ogni pensiero concernente noi stessi e le nostre azioni ci condurrebbe lontano e congiungerebbe l'effetto visivo con qualcos'altro»¹¹⁹. Per tale motivo le sensazioni di sforzo e di impulso che continuano in noi non sono proiettate verso il nostro corpo ma verso l'effetto visivo. Proprio come le sensazioni ottiche vengono sempre connesse alle sensazioni motorie dei muscoli dell'occhio, così in questo caso le sensazioni ottiche e le sensazioni muscolari dell'occhio vengono fuse con le sensazioni di tensione del corpo, e mentre le sensazioni muscolari dell'occhio localizzano gli effetti di luce e producono in questo modo idee di forme geometriche, queste sensazioni di impulso e di sforzo conferiscono alle forme ottiche caratteristiche di forza e di energia. «Siamo noi stessi a contrarre i nostri muscoli, ma avvertiamo come se fossero le linee a tirare e a penetrare, a curvare e a sollevare, a comprimere e a fare pressione. In breve –

¹¹⁸ PAE, pp. 84-85.

¹¹⁹ PAE, pp. 85-86.

continua Münsterberg – appena l'effetto visivo è in realtà isolato e tutte le altre idee realmente escluse, allora gli impulsi motori non stimolano azioni che sono considerate come nostre, ma sensazioni di energia che sono considerate come forze delle forme e delle linee visive. Abbiamo visto che questa *isolation* dell'effetto caratterizza l'espressione estetica. Ora, in base a considerazioni psicologiche, sappiamo perché nell'appercezione estetica le linee significano forze, mentre in ogni relazione pratica o appercezione scientifica le linee significano solo distanze»¹²⁰.

Ma il discorso può spingersi ancora oltre. Infatti se le forze che noi avvertiamo nelle linee sono in realtà proiezioni esterne delle nostre forze, allora possiamo comprendere le ragioni psicologiche per le quali certe combinazioni di linee ci sono gradite e altre meno. Fintantoché le linee rappresentano solo figure geometriche, è possibile qualsiasi tipo di combinazione tra loro. Non appena però esse rappresentano energie, accade che esigenze estetiche stabiliscono come le linee dovrebbero essere. Esse dovrebbero essere tali da corrispondere alle forze naturali del nostro organismo e rappresentare l'armonia delle nostre funzioni muscolari, perché ogni squilibrio in questo ambito volgerebbe la nostra attenzione verso il nostro corpo e annullerebbe così l'*isolation*. «Gli impulsi motori – scrive infatti Münsterberg – si presenterebbero dunque come “stati” di noi stessi. Per esempio, noi siamo esseri simmetrici; le nostre naturali attitudini al movimento sono distribuite ugualmente sul lato destro e sul lato sinistro; da ciò deriva che noi chiediamo al gioco delle linee che esse si bilancino le une con le altre. D'altra parte, nel nostro organismo non c'è simmetria tra la parte superiore all'ombelico e quella inferiore all'ombelico; noi avvertiamo (...) che la parte più bassa del nostro corpo deve darci stabilità, mentre quella più alta ha libera mobilità di azione. Da ciò dipende che noi non vogliamo una simmetria verticale nelle forze delle nostre forme ottiche; esse debbono invece mostrare la stabilità in basso, e libertà e disinvoltura in alto»¹²¹. In ogni caso il nostro interesse, così come la bellezza, aumenta con l'aumento della complessità delle forze coinvolte. L'equilibrio bilaterale di una rigida simmetria geometrica è perciò meno

¹²⁰ PAE, p. 87. A questo proposito si veda, E. D. PUFFER, *The Psychology of Beauty*, Houghton, Mifflin and Company, Boston 1905, p. 57.

¹²¹ PAE, p. 88.

interessante dell'equilibrio di combinazioni ineguali di linee dove, per esempio, la distanza fra le linee su di un lato è equilibrata dalla "stravaganza" delle curve sull'altro lato.

Seguendo questo discorso possiamo comprendere anche altri aspetti dell'esperienza estetica, come, ad esempio, l'importanza della cornice e le sue influenze sull'intera composizione. Münsterberg infatti nota che gli effetti ottici dei bordi della cornice funzionano come stimoli per gli impulsi motori spingendo l'osservatore verso il centro della composizione. Queste linee indicano le regioni oltre le quali l'occhio dello spettatore non deve andare, e questa influenza motoria esercitata da tutti i lati contemporaneamente tiene concentrata l'intera forza motoria verso il centro.

Grazie alla psicologia si possono dunque descrivere, analizzare e spiegare tutte le relazioni che intercorrono tra una composizione artistica e la psiche umana. «Non esiste forma e combinazione di linee la cui bellezza formale non possa essere compresa psicologicamente attraverso la corrispondenza con le forze motorie naturali del nostro corpo. Ma – continua Münsterberg – non dobbiamo mai dimenticare che tutto questo è vero unicamente nel caso in cui l'effetto ottico è la sola idea che occupa la nostra mente per mezzo di una completa *isolation*; appena noi connettiamo l'effetto con un'idea che è posta al di là di esso, la reazione motoria viene interpretata come una nostra attività e non come una forza insita nelle linee, sicché l'esigenza di una corrispondenza tra le forze oggettive e quelle soggettive non esiste più»¹²².

Ma la questione dei profili delle figure e della divisione dello spazio non è l'unico aspetto del problema. Come sappiamo, v'è anche la questione della luce e del colore. Se, ad esempio, vediamo un bianco paesaggio coperto di neve prima attraverso una lente di colore rosso e poi attraverso un'altra di colore blu, accorgendoci che nel primo caso esso ci appare percorso da una forte agitazione, laddove nel secondo ci appare immesso in uno stato di quiete o di tensione tranquilla, ci è difficile dubitare che sia in realtà l'eccitazione e la distensione prodotta in noi dai diversi colori che si proietta sul paesaggio stesso. In verità, le sensazioni di luminosità e di oscurità, del colore puro e dei colori misti, sono all'origine di impulsi motori centrifughi che si diffondono

¹²² PAE, pp. 90-91.

per tutto il nostro corpo, influenzando la nostra respirazione e la nostra circolazione sanguigna, la nostra tensione muscolare e la pressione delle nostre articolazioni, la tensione dei nostri tendini e la dilatazione della nostra pupilla. Se il rosso e il verde sono segnali ferroviari, i colori si connettono con idee di finalità e non si trovano isolati di per sé. Gli effetti organici si fondono in questo caso con la reazione pratica e i colori rimangono senza orientamento esattamente come le linee che riempiono la mappa di una città rimangono senza energia. «Ma – scrive Münsterberg – dove l'isolamento è completo, la nostra eccitazione e la nostra serenità si connettono all'effetto, e le condizioni della nostra personalità periferica esercitano un controllo sull'adeguatezza delle combinazioni di luce»¹²³.

È la naturale interdipendenza dei nostri organi del corpo che impedisce, per esempio, che si utilizzi un colore pieno e acceso in un quadro fatto di luce fioca, o, viceversa, che si adoperi un colore lieve per il soggetto principale di un quadro in cui domina la forte tensione della luce viva. La reciproca interferenza ci renderebbe consci del nostro organismo come tale, in quanto origine delle forze in gioco nel dipinto, e il risultato sarebbe la cessazione della completa incorporazione nel colore, l'annullamento dell'*isolation* e, dunque, la fine dell'esperienza estetica. V'è da dire che «l'organismo non esige una pura e semplice uniformità e monotonia delle reazioni – la varietà incrementa l'interesse e accresce la bellezza della luce tanto quanto della forma – ma come nel caso delle forme noi dobbiamo mantenere il nostro equilibrio tra il lato destro e quello sinistro o la stabilità personale su una base salda, così le variazioni degli eccitamenti di luce devono mantenere in tutta la loro molteplicità un equilibrio conforme a un certo valore intermedio che è rappresentato da un certo tono del nostro organismo: quanto più l'eccitamento e lo sforzo vanno oltre quel tono in una particolare direzione, tanto più questo movimento deve essere accompagnato da una contro-azione di depressione e di rilassamento»¹²⁴. La completa bellezza esige peraltro che forma e colore siano reciprocamente bilanciati; linee vivaci esigono tinte dolci, curve dolci luci dolci e forme pesanti colori forti.

¹²³ PAE, p. 98.

¹²⁴ PAE, pp. 98-99.

V'è inoltre da aggiungere, come nota Münsterberg, che l'interesse dello psicologo riguardo l'effetto del quadro figurativo non è limitato alle forme e ai colori. Come dal punto di vista estetico entrambi, sia la forma sia il contenuto, sono espressioni della verità oggettiva, in modo corrispondente dal punto di vista psicologico, essi sono caratteristiche mentali di un'idea complessa. Le linee e le luci, come forma, trovano la loro espressività attraverso gli stati mentali delle sensazioni di movimento e delle sensazioni di tensione che vengono aggiunte alle sensazioni visive. Il contenuto, invece, trova certamente la sua rappresentazione nelle linee e nelle luci, mentre invece niente, oltre alle linee e alle luci, giunge alla retina quando vediamo l'immagine di un fiore o di un volatile, di un paesaggio o di una scena storica. E così giungiamo, secondo lo psicologo, a un'ulteriore domanda: quali stati mentali vengono associati alle sensazioni visive per dare a esse l'espressione di un contenuto speciale? Allora, sappiamo che gli effetti sono in realtà linee e luci. Quindi i risultati soggettivi devono essere molto di più di una semplice somma di singoli effetti che risultano da singole linee e da singole luci. L'effetto psichico di un'immagine reale dipende da una speciale combinazione di linee e luci. «I contenuti psichici associati – scrive Münsterberg – non sono qui semplici reazioni automatiche, come nel caso della forma e del colore, ma reazioni mediate che vengono determinate dalla facoltà associativa. Queste associazioni sono nostre e nostri sono gli impulsi all'azione che provengono da quelle, ma entrambi vengono poi proiettati sull'effetto quando esso è realmente isolato nella nostra mente. Le linee e i colori del ritratto restano un bel gioco di curve e luci e così di energie e toni; ma, oltre ciò, essi risvegliano in noi attraverso l'associazione l'idea di un tipo di carattere, particolari esperienze più recenti che giungono al *background* della nostra coscienza, e tutto ciò insieme richiama una certa disposizione per il piacevole o lo sgradevole, per il rispetto o il disprezzo, per l'amore o l'odio»¹²⁵.

Tutte queste associazioni e “reazioni mediate” devono così fondersi con l'effetto dato, ravvivarlo e arricchirlo, ma mai andare al di là di esso. Questo è possibile, afferma Münsterberg, solo quando due condizioni psico-fisiche vengono rispettate. In primo luogo, come nel caso delle

¹²⁵ PAE, p. 101.

reazioni motorie suscitate dalle linee del quadro, anche nel caso delle reazioni motorie suscitate dalle associazioni l'impulso non deve portare a un'azione concreta. Questo tipo di effetto psico-fisico risulta dalla naturale inibizione che proviene dall'idea della irrealtà dell'oggetto. Dunque, «la bellezza è persa quando l'apparenza ci inganna in modo tale da darci l'impressione della realtà; (...). L'impulso non è più interpretazione dell'oggetto legato al suo effetto, ma un fattore di una singola propria attività, mentre l'effetto perde la sua forza espressiva di bellezza»¹²⁶. Alla luce di ciò, le associazioni in questione devono essere, in secondo luogo, di una particolare specie. Infatti nella vita quotidiana quando vediamo un oggetto, esso ci suscita associazioni mentali che ci portano al di là di esso. L'immagine di una persona ci rimanda ad altre persone, un determinato paesaggio ad altri luoghi, a esperienze recenti, e a tutta una serie di informazioni e conoscenze. L'associazione sembra dunque distruggere l'isolamento che caratterizza l'esperienza estetica. «Eppure – scrive Münsterberg – abbiamo insistito nell'affermare che la bellezza del contenuto presuppone delle associazioni. Come possiamo spiegare questa apparente contraddizione?»¹²⁷. Essa può essere spiegata solo supponendo che le associazioni in gioco nel caso della bellezza non diano mai vita a reazioni motorie autonome. «Le associazioni mentali devono così assistere le sensazioni, devono potenziare le sensazioni, devono offrire dettagli e basi a esse e in questo modo rinforzare e perfezionare gli impulsi che appartengono alla realtà data, ma mai proiettarsi oltre essa»¹²⁸.

Questo discorso può anche essere tradotto in termini fisiologici. Infatti è possibile affermare che le cellule cerebrali stimulate debbano comunicare il loro stimolo soltanto a quelle cellule associative del cervello di cui l'energia motoria è in armonia con gli impulsi primari della sensazione, mentre tutte quelle associazioni mentali di cui l'energia motoria dovrebbe essere antagonista vengono completamente frenate. «Dal punto di vista psico-fisiologico, l'effetto estetico viene a essere considerato affine in senso stretto ai processi di attenzione e suggestione. Attenzione e suggestione infatti causano l'aumento di vivacità di un'idea, laddove idee antagoniste, cioè, quelle

¹²⁶ PAE, pp. 102-103.

¹²⁷ PAE, p. 103.

¹²⁸ PAE, p. 104.

che dovrebbero condurre ad azioni antagoniste, vengono soppresse e rimosse. Dal punto di vista psicologico, l'inibizione è così il fenomeno fondamentale dei processi estetici fino a che il contenuto dell'immagine è in questione; le associazioni mentali devono intervenire affinché il contenuto divenga vario e interessante, ma la completa inibizione di queste associazioni che condurrebbero a nuovi istinti e a nuove azioni è la sola condizione essenziale per cui la perfetta *isolation* viene assicurata; e solo con questa *isolation* le reazioni diventano caratteristiche della sensazione e non invece i nostri stati individuali e personali»¹²⁹.

Il saggio consta infine di una breve conclusione. In essa l'autore mette in evidenza il grave pericolo insito nell'idea secondo cui la scienza in generale e la psicologia in particolare sono gli unici strumenti atti a risolvere i problemi legati all'educazione artistica. La psicologia può offrire essenzialmente generalizzazioni che indicano la strada per la spiegazione di determinati fenomeni psichici. Ma un insegnante non deve rivolgersi esclusivamente ai risultati della psicologia se vuole davvero compiere bene il suo lavoro. Egli deve anche riflettere e insegnare gli intenti del fare artistico e i fini ideali che esso si pone. Gli insegnanti «non si debbono occupare dei processi legati all'occhio e al cervello, ma degli enti del mondo esterno (...), la cui piena verità può essere espressa nel linguaggio della bellezza. Essi non devono influenzare il giovane facendogli seguire le norme psico-fisiche, ma educarlo a una vera presa di posizione estetica, insegnandogli cioè a esprimere la bellezza dello spazio, la bellezza della luce, la bellezza del contenuto»¹³⁰.

In conclusione, la vera missione di chi si occupa di educazione artistica è mostrare che il mondo può essere interpretato con occhi diversi da quelli della scienza.

¹²⁹ PAE, p. 105.

¹³⁰ PAE, p. 111.

Parte seconda

LA FILOSOFIA DEI VALORI ESTETICI

«Per idee estetiche intendo quelle rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o concetto possa esser loro adeguato, e per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili (...). In una parola l'idea estetica è una rappresentazione dell'immaginazione associata ad un concetto dato, la quale, nel libero uso dell'immaginazione, è legata con tale quantità di rappresentazioni parziali, che non si potrebbe trovare per essa nessuna espressione che designi un concetto determinato; e quindi una rappresentazione che dà luogo a pensare in un concetto molte cose inesprimibili, di cui il sentimento vivifica le facoltà conoscitive e dà lo spirito alla parola in quanto semplice lettera».

IMMANUEL KANT

I

L'IMPORTANZA DI UNA «FILOSOFIA DEI VALORI»

In questa seconda parte del presente lavoro verranno prese in esame le sezioni dedicate ai valori estetici¹³¹ dei due volumi che Münsterberg dedica al problema del valore. I volumi in questione sono: *Philosophie der Werte*¹³², edito a Lipsia nel 1908, e *The Eternal Values*¹³³, ovvero la versione in lingua inglese di *Philosophie der Werte* che il filosofo pubblica negli Stati Uniti nel 1909.

Per meglio affrontare la questione circa i valori estetici ci sembra opportuno fare riferimento, se pur in modo breve, alla teoria generale del valore così come essa viene concepita da Münsterberg. Bisogna subito sottolineare che il filosofo, nelle opere precedenti a quelle che hanno ad oggetto i valori (soprattutto nei *Grundzüge der Psychologie*), accenna costantemente a una determinata teoria del «valore incondizionato», che in seguito svilupperà in modo compiuto appunto in *Philosophie der Werte* e in *The Eternal Values*. Oltre a questi volumi, Münsterberg dedica al problema del valore anche un breve ma importante saggio in lingua inglese, *Science and Idealism*, edito negli Stati Uniti nel 1906, che è la pubblicazione di una conferenza che il filosofo

¹³¹ Nell'ambito della "filosofia dei valori" del neokantismo del Baden un'estetica era già stata elaborata da Jonas Cohn: *Allgemeine Ästhetik*, W. Engelmann, Leipzig 1901. Egli fu anche autore di una monumentale *Wertwissenschaft* (Fromann, Stuttgart 1932). Sulla figura e sul pensiero di Cohn in generale, si veda E. MASSIMILLA, *Avalutatività, valutazione e teoria del valore: Jonas Cohn versus Max Weber*, in «Archivio di storia della cultura», XIII (2000), pp. 205-254, ma anche il volume ID., *Intorno a Weber. Scienza vita e valori nella polemica su «Wissenschaft als Beruf»*, Liguori, Napoli 2000, pp. 175-218. Sull'estetica della scuola del Baden in generale, si veda: P. MAERKER, *Die Ästhetik der Südwestdeutschen Schule*, Bouvier, Bonn 1973.

¹³² H. MÜNSTERBERG, *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung*, Barth, Leipzig 1908 (d'ora in poi PdW). Circa questo volume, si vedano le recensioni di A. E. TAYLOR, Recensione a *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung* di Hugo Münsterberg, in «The Philosophical Review», vol. XVIII (1909) pp. 191-203 e E. LANDMANN-KALISCHER, *Philosophie der Werte*, in «Archiv für die gesamte Psychologie», Band XVIII, Heft 1, 1910, pp. 1-93.

¹³³ ID., *The Eternal Values*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1909. Boston – New York 1909 (d'ora in poi EV). Su questo volume, si veda la recensione di J. DEWEY, Recensione a *The Eternal Values* di Hugo Münsterberg, in «The Philosophical Review», vol. XIX (1910), pp. 188-192. Circa il rapporto che intercorre fra *Philosophie der Werte* e *The Eternal Values* e più in generale circa la questione di una "filosofia dei valori" in Münsterberg cfr. E. MASSIMILLA, *Il valore incondizionato e la volontà che si dia un mondo: la filosofia dei valori di Hugo Münsterberg*, cit., pp. 73-113, ma anche e soprattutto a EM, pp. 243-280.

tenne presso la Yale University. Bisogna inoltre ricordare che Münsterberg pubblicò sul problema del valore un ulteriore scritto, di carattere più divulgativo che scientifico, dal titolo *The Eternal Life*¹³⁴.

Già dalle prime pagine di *Science and Idealism* Münsterberg pone al centro la questione che animerà l'intero saggio, ovvero la profonda differenza che intercorre tra un "pensare" in termini idealistici e un "pensare" in termini relativistico-pragmatistici. Ma da questa differenza bisogna, secondo Münsterberg, muovere verso una filosofia che sappia coniugare le due diverse concezioni di pensiero. Occorre sin da ora mettere in evidenza che la convinzione di Münsterberg, secondo cui la contraddizione fra "idealismo della vita" e sapere relativistico sia in realtà superabile, rappresenta in fondo l'autentico terreno su cui si fonda tutta la speculazione del filosofo tedesco. Questo lo si nota in tutti i suoi lavori. *Science and Idealism* ne è una riprova. Sembra che l'eccezionale progresso della scienza abbia trasformato il nostro mondo in un gigantesco meccanismo in cui ogni atomo si muove secondo leggi, dove ogni mente lavora secondo necessità, non lasciando più alcuno spazio agli ideali, ai doveri e ai valori eterni. Eppure non si può non chiedersi: «C'è qualcosa in questo mondo che è realmente valutabile in sé, qualcosa che giustifica la credenza idealistica nei valori incondizionati?»¹³⁵. V'è in questo universo qualcosa di valutabile in sé? È certamente legittimo che le scienze ci parlino del sistema materiale degli oggetti connessi in modo causale nello spazio, ciò implica avere un atteggiamento "passivo" nei confronti del mondo: infatti lo scienziato della natura sembra avere il ruolo di uno vero e proprio «spettatore passivo». Ma la vita è più ricca della natura, afferma Münsterberg. Possiamo difatti sostenere che la natura così come viene interpretata dallo scienziato è gradualmente raggiunta dalla vita, essendo dedotta dalla vita stessa tramite una lunga serie di astrazioni logiche. «La vita – scrive infatti il filosofo – non ci mostra mai un *oggetto* di cui il *soggetto* è conscio semplicemente in modo passivo, inoltre la vita in nessun luogo mostra un *soggetto* la cui funzione è semplicemente quella di essere uno spettatore del procedere degli eventi. Noi ci conosciamo durante le nostre attività e per mezzo delle nostre attività;

¹³⁴ ID., *The Eternal Life*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1905.

¹³⁵ ID., *Science and Idealism*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1906 (d'ora in poi SaI), pp. 6-7.

non ci conosciamo se cerchiamo noi stessi come un oggetto tra tanti, ma cercando la nostra attiva personalità nelle nostre decisioni e prese di posizione. E d'altra parte gli oggetti sono fini e scopi, strumenti e mezzi di questa nostra attività»¹³⁶. Noi ci riconosciamo l'uno con l'altro perché siamo tutti soggetti realmente attivi e non meri e semplici meccanismi psico-fisici. Per interpretare noi stessi dobbiamo sostituire le astrazioni logico-concettuali tipiche del mondo della scienza con l'esperienza immediata della nostra vita. Riflettendo su ciò possiamo renderci conto che la vita è per noi un sistema di soggetti legati l'uno con l'altro tramite relazioni di volontà, soggetti per cui le “cose” del mondo risultano essere significati, fini, mezzi. Sicché nell'effettivo *Erlebnis* noi non conosciamo noi stessi e i nostri simili come “cose” corporee e insieme psichiche incluse nel trascorrere e mutare della natura, bensì come personalità libere il cui agire tende con autonoma decisione verso i fini desiderati. Nota in modo opportuno Massimilla che «tale libero rapportarsi dei soggetti volenti e valutanti (“delle personalità”) ai loro oggetti – che sulle prime risultano anch'essi non cose semplicemente percepibili, ma fini, mezzi e valori – è immediatamente connotato in maniera teleologica ed intenzionale: “la nostra decisione è internamente rivolta al fine futuro e non alla causa che la precede e per noi come agenti se ne coglie completamente l'essenza solo allorquando se ne mostra il senso e l'intenzione”»¹³⁷. È per questo che Münsterberg ritiene che, diversamente dal sistema della natura sia fisica che psichica, l'*Erlebnis* venga a costituire il terreno più consono per ogni studio circa la valutazione e il valore.

Ma adesso risulta necessario definire con esattezza il significato del concetto di valore inteso come valore “valido di per sé”, ovvero come valore incondizionato. Münsterberg sostiene che non è mai possibile dedurre dai desideri o dai piaceri di carattere personale e individuale un valore incondizionato del mondo¹³⁸. Se noi pensiamo al piacere individuale, allora siamo ancora in un mondo in cui niente ha valore assoluto e in cui ogni rivendicazione per qualsiasi tipo di valutazione

¹³⁶ SaI, p. 14 (il corsivo è mio).

¹³⁷ E. MASSIMILLA, *Il valore incondizionato e la volontà che si dia un mondo: la filosofia dei valori di Hugo Münsterberg*, cit., p. 89.

¹³⁸ «Tra valutazione individuale ed il valore necessariamente ed universalmente valido “non v'è alcun ponte” (*es gibt keine Brücke*)» (ivi, p. 90).

è egualmente giustificata. In fondo per Münsterberg la chiarificazione del concetto di valore assoluto ha un compito ben preciso, ovvero quello di mostrare che vi possono essere solo due alternative, due possibilità circa il nostro *Erleben*. Le due sole condizioni sono: o abbiamo un mondo provvisto di valore sovra-personale e incondizionato o non abbiamo alcun mondo ma soltanto un «sogno casuale» privo di ogni valore. Noi possiamo scegliere attraverso un fondamentale atto delle nostre personalità sovra-individuali di trascendere il caos e il sogno in direzione della costituzione di un mondo. Così, secondo il filosofo, diventiamo soggetti “intelligenti” nel creare l’idea di un mondo che è a noi comune. Münsterberg quindi nota che soltanto la prima delle due “scelte” è atta a legittimare la radicata convinzione che nella nostra esperienza si dia un mondo e non solo una “rapsodia” di vissuti. Ma cosa significa avere un mondo? Ebbene «avere un mondo significa trattenere la fugace esperienza come qualcosa che deve essere non solo esperienza, ma deve essere se stesso. E inoltre può significare anche riconoscere la nostra esperienza per ciò che essa è in sé, assegnare a essa una volontà che duri, che rimanga se stessa, indipendente dalla nostra esperienza individuale, che miri a preservare la sua propria realtà, che si sforzi di essere fedele alla sua propria natura. Costituire un mondo al di là della nostra esperienza – continua il filosofo – significa e non può significare altro che riconoscere ogni frammento del caos come qualcosa che deve voler essere se stesso»¹³⁹. Il mondo così come lo concepisce Münsterberg conosce una volontà, che sempre si esperisce, che tende all’auto-affermazione del mondo stesso. Esiste un atto fondamentale da cui noi non vogliamo discostarci (e in fondo da cui non possiamo discostarci) e che tuttavia non ha niente a che fare con il nostro piacere o dispiacere: «la volontà che si dia un mondo». Questa volontà non ha niente a che vedere con i desideri, le speranze e i timori dei singoli. Tramite essa il contenuto del nostro *Erlebnis* non vale soltanto per noi come *Erlebnis* ma si afferma indipendentemente, di per se stesso. Come sottolinea Massimilla, appare evidente che «lì dove si sia assunto il punto di vista della filosofia critica la volontà che si dia un mondo non può consistere nel fare “come se al di fuori dell’*Erlebnis* vi sia una realtà d’ordine superiore

¹³⁹ SaI, pp. 38-39.

immutabilmente presente”: al contrario è proprio “lo stesso contenuto vissuto” che “ha per noi il valore di un mondo”»¹⁴⁰.

Questo atto fondamentale del volere non è necessitato né da un dovere inteso come legge naturale né da un dovere inteso come norma, piuttosto è un atto della spontaneità, un atto libero: «l'intero senso ed il vero significato di questa azione poggia sul fatto che essa è un'azione della libertà». Ma tale azione della libertà è «la sola azione originaria che offre senso eterno al nostro esserci e senza la quale la vita è un sogno scialbo, un caos, un nulla». Di modo che da «qui tutto deve rischiararsi». Dalla libera “volontà che si dia un mondo”, appartenente a tutti i soggetti che prendono parte a un mondo, deve poter essere necessariamente desunto, quale sua condizione di possibilità, l'intero sistema degli atti valutativi sovra-individuali e dei valori incondizionati a cui essi sono rivolti. Scrive infatti Münsterberg in *Philosophie der Werte*: «Che l'esperienza non sia soltanto un mondo personale non è né una verità né una bellezza né un dovere né un bene sacro, poiché ogni verità, ogni bellezza, ogni dovere ed ogni sacertà del mondo è a sua volta necessariamente dipendente dall'esigenza che si dia un mondo»¹⁴¹.

Ma per bene comprendere come dalla “volontà che si dia un mondo” si possa dedurre il sistema dei valori incondizionati in tutte le sue necessarie articolazioni e connessioni, Münsterberg torna a fare riferimento in maniera preliminare alla sua generale identificazione fra il “soddisfacimento di un atto volitivo” e la “realizzazione del voluto”. In verità c'è da chiedersi prima cosa significhi in genere che il soddisfacimento vada a coincidere con la realizzazione del voluto. Ebbene ciò vuol dire affermare che fra il voluto e l'ottenuto deve esistere un'identità di contenuto, come quando, ad esempio, voglio ricordare un episodio della vita e poi esso mi viene in mente. Tale relazione d'identità va intesa come un'identità di contenuto, nel senso che non è detto che tra il voluto e la sua realizzazione debba esserci un'assoluta coincidenza dal punto di vista della loro connessione sensibile (posso, ad esempio, volere un martello per battere un chiodo e realizzare la mia volizione giungendo in possesso di un qualsiasi oggetto atto alla medesima funzione). Come ha

¹⁴⁰ EM, p. 274.

¹⁴¹ PdW, p. 74.

giustamente sostenuto Massimilla, bisogna inoltre considerare che per Münsterberg la realizzazione del voluto comporta sempre da parte della soggettività volente e valutante non una disinteressata aspettazione del futuro, ma un'attività¹⁴². Scrive a tal proposito Münsterberg: «Ogni passaggio dal voluto alla realizzazione del voluto è un passaggio da un punto d'appoggio ancora insicuro, non determinato ed insufficiente per un'azione progettata ad un fondamento ormai saldo, determinato e bastevole che sia contenutisticamente identico al punto di partenza»¹⁴³.

Ora possiamo considerare, dopo aver visto il modo di concepire in generale l'appagamento degli atti di volontà, la condizione di quegli atti la cui soddisfazione non concerne il piacere e gli interessi dei singoli individui. Come abbiamo precedentemente osservato, tali atti sono riconducibili tutti alla volontà che i nostri *Erlebnisse* non siano una temporanea parvenza, ma vadano a costituire un mondo. Per Münsterberg se noi ci rapportiamo agli *Erlebnisse* con la volontà che questi non costituiscano un sogno, ma un mondo di per sé fondato, valido e indipendente in sé, allora «ogni ripetersi, ogni conservarsi, ogni mostrarsi identico a se stesso (*jedes Sichidentischerweisen*) reperibile nell'ambito degli *Erlebnisse* deve soddisfare la nostra volontà»¹⁴⁴. Come nota a questo proposito Massimilla: «Nel caso degli atti di volontà sovraperpersonali la relazione di identità fra gli *Erlebnisse* non è cercata nei limiti degli interessi pratico-individuali di una o più persone, ma in se stessa: *la volontà che si dia un mondo trova soddisfazione ogni qual volta nel flusso eracliteo del nostro vissuto si manifesta qualcosa che sembra sfuggire al contrassegno ineludibile della differenza*. Ma, nella misura in cui il valore incondizionato altro non è che il soddisfacimento di un atto valutativo sovraperpersonale (ossia la “realizzazione” del suo “voluto”), si deve concludere che “di per sé valida è dunque la relazione di identità (*die Beziehung der Identität*) fra i mutevoli *Erlebnisse*”»¹⁴⁵.

Indicato tale nesso fra la “volontà che si dia un mondo” e la relazione di identità fra gli *Erlebnisse*, v'è da sottolineare che Münsterberg passa in rassegna quelli che secondo lui sono i vari

¹⁴² Cfr. EM, p. 275.

¹⁴³ PdW, p. 73.

¹⁴⁴ PdW, p. 75.

¹⁴⁵ EM, p. 276 (il corsivo è mio).

ambiti di validità incondizionata e le «direzioni fondamentali della valutazione» a essi corrispondenti. Viene individuato un quadruplice tipo di relazione. In primo luogo ogni parte del flusso degli *Erlebnisse* deve conservarsi identica a se stessa: siamo di fronte all'ambito di validità dell'«auto-conservazione del mondo» (*Selbsterhaltung der Welt, Self-perseverance of the world*) a cui sono connesse e si indirizzano tutte le nostre valutazioni logico-conoscitive. In secondo luogo i nostri vissuti devono concordare tra loro e soprattutto devono essere in sé conclusi: questo è l'ambito dell'«auto-concordanza del mondo» (*Selbstübereinstimmung der Welt, Self-agreement of the world*) a cui sono connesse e si indirizzano tutte le nostre valutazioni estetiche. Il filosofo tedesco poi individua altri due ambiti: da una parte, quello dell'«auto-attività del mondo» (*Selbstbetätigung der Welt, Self-realization of the world*), a cui sono collegate e si rivolgono tutte le nostre valutazioni etiche e, dall'altra, quello dell'«auto-compimento del mondo» (*Selbstvollendung der Welt, Self-completion of the world*), a cui sono correlati quegli atti valutativi che Münsterberg chiama «metafisici». A loro volta questi quattro ambiti vengono suddivisi da Münsterberg secondo due criteri. Il primo criterio è stabilito dalle tre divisioni che attraversano ogni *Erlebnis*. Dandosi tre parti costitutive dell'esperienza pura, ovvero gli oggetti, gli atti soggettivi altrui e i propri atti soggettivi, la “volontà che si dia un mondo” si rivolge a tutte queste componenti e per questa ragione riconosce un «mondo esterno» (*Außenwelt, outer World*), un «mondo comune» (*Mitwelt, fellow World*) e un «mondo interno» (*Innenwelt, inner World*). Il secondo criterio, invece, tiene in considerazione i due piani diversi della soggettività volente e valutante: quello dei «valori vitali» (*Lebenswerte, naive Values*) e quello dei «valori culturali» (*Kulturwerte, cultural Values*). In questo modo Münsterberg giunge a desumere un sistema di ventiquattro valori incondizionati ognuno dei quali significa l'appagamento di un corrispettivo atto valutativo sovra-personale. «È però importante – scrive a tal proposito Massimilla – ribadire (...) che tutto questo impianto sistematico è concepito da Münsterberg come una deduzione trascendentale delle condizioni di possibilità di un ‘fatto’ (la nostra volontà che si dia un mondo) che è in definitiva un atto di libertà»¹⁴⁶.

¹⁴⁶ EM, p. 279.

È importante mettere in rilievo come il filosofo e psicologo tedesco Carl Stumpf abbia bene inteso la riflessione sul concetto di valore avanzata da Münsterberg. Infatti Stumpf, delineando in una delle parti più significative del suo saggio *Zur Einteilung der Wissenschaften* (1907) la struttura di tre “scienze propedeutiche” che starebbero alla base di tutto il sapere (ovvero, la “fenomenologia” o scienza delle apparenze, l’“eidologia” o scienza delle forme e la “teoria generale dei rapporti”), fa un chiaro e opportuno riferimento alla filosofia dei valori di Münsterberg. Innanzitutto, bisogna precisare che per “eidologia” Stumpf intende una «teoria dei concetti, del loro rapporto reciproco e con le loro apparenze». Si tratta, in particolare, «della teoria degli aggregati, specialmente delle forme [*Formen*] sulla base delle quali si possono formulare alcune proposizioni generali; inoltre della teoria degli stati di cose in tutte le loro proprietà formali e relazioni reciproche, ad esempio della differenza fra fatti e leggi, fra verità immediate e mediate, fra stati di cose semplici e composti in modi diversi, fra nesso e rapporto di condizioni negli stati di cose, in breve, di tutto ciò che nella logica si usa considerare come proprietà e differenza dei giudizi a seconda del loro contenuto, nonché delle regole di deduzione. Infine anche la teoria dei valori, le loro classi più generali, le loro connessioni, il loro sistema (tavola dei beni)»¹⁴⁷. L’eidologia, quindi, è l’insieme di queste indagini, la scienza delle forme, cioè «dei correlati oggettivi delle funzioni psichiche»¹⁴⁸. Stumpf sottolinea a tal proposito come nella filosofia contemporanea sia divenuta chiara la necessità di distinguere le forme tanto dalle apparenze quanto dalle funzioni, soprattutto nelle faccende di logica e di teoria della conoscenza. E anche i problemi di una teoria generale dei valori devono essere posti con più rigore, e la loro attuazione bene investigata. Proprio in tali affermazioni Stumpf fa riferimento a Münsterberg. «I ricercatori – considera infatti Stumpf – influenzati dal pensiero di Fichte (Rickert, Münsterberg), per condizioni puramente oggettive del pensiero, del provare un’emozione e del volere, sono usi utilizzare l’espressione “sovraindividuale” [*Überindividuelles*]. Ciò che noi chiamiamo eidologia indica la loro scienza del sovraindividuale.

¹⁴⁷ C. STUMPF, *La suddivisione delle scienze* (1907), in *Psicologia e metafisica. Saggio sull’analiticità dell’esperienza interna*, trad. it. a cura di Vincenzo Fano, Ponte alle Grazie, Firenze 1992, p. 162.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

Evito siffatte espressioni per non rimettere subito in gioco nuovamente dei pensieri metafisici, ai quali questa scienza deve, in prima istanza, rimanere il più possibile libera, così come può essere che da essa si prosegua nella metafisica»¹⁴⁹.

In seguito, si ritrovano alcuni passaggi in cui ci sembra che il pensiero di Stumpf concordi con alcuni aspetti della riflessione sul concetto di valore proposta da Münsterberg. Scrive infatti Stumpf: «I concetti, gli aggregati, gli stati delle cose e i valori non sono forme che si trovano da qualche parte nel mondo, separate, oppure in un “luogo sovrasensoriale” come essenze che sono per sé, ma si trovano sempre come contenuti specifici delle funzioni psichiche e possono venir indagati e descritti solo in quanto tali. *Essi non esistono come preparati morti, come pietrificati, ma in associazione all’esistenza viva dell’anima.* L’esigenza di una logica, di un’estetica, e di un’etica che non considerino la psicologia è semplicemente un controsenso, indipendentemente da come uno possa poi determinare i compiti di questo ramo del sapere. Quando i teorici della conoscenza, e in special modo Husserl, lottano contro la commistione della psicologia con la “logica pura”, essi pensano solamente alla psicologia genetica e non a quella descrittiva. Proprio Husserl invece ha utilizzato quest’ultima in ogni punto e ne ha fatto l’oggetto favorito delle sue penetranti analisi. La descrizione, distinzione e classificazione dei “vissuti d’atto” e lo studio delle loro connessioni più fini percorre la sua intera opera»¹⁵⁰.

Inoltre Stumpf ritiene che non solo la psicologia (naturalmente intesa, come si è visto, in un’accezione ben diversa da quella rigorosamente esplicativa di Münsterberg, e vicina piuttosto all’analisi dell’“esperienza pura” e dell’immediato *Erlebnis* condotta da quest’ultimo), ma anche altri campi del sapere debbano assistere l’eidologia. Si chiede infatti il filosofo: «Vorremmo forse costruire una teoria generale delle forme [*Formen*] e dei valori estetici ed etici senza il vasto materiale delle formazioni storiche ed etnologiche? La teoria dei valori ha infatti acquisito anche una stretta connessione con l’economia politica, non meno che con la giurisprudenza e con le

¹⁴⁹ Ivi, p. 163.

¹⁵⁰ *Ibidem* (il corsivo è mio).

ricerche storico-sociali»¹⁵¹. In effetti, «l'intrecciarsi di tutte le funzioni psichiche e l'agire reciproco degli individui psichici nelle più diverse condizioni esterne, come li presentano le scienze dello spirito concrete, forniscono solo i fatti la cui accurata analisi, insieme alla auto-osservazione degli psicologi, può condurre ai concetti e alle proposizioni generali di una teoria dei valori. Allo stesso modo non si può sviluppare neanche una logica induttiva, cioè una logica pura dei ragionamenti induttivi, se non sulla base dell'approfondimento della strada effettiva delle singole scienze induttive, per quanto alla fine anche qui ci si imbatta sempre in proposizioni fondamentali a priori. *È tanto vero che il dover essere non coincide con l'essere, quanto poco si può costruire il mondo dei valori scisso dal mondo delle cose e delle loro leggi empiriche*»¹⁵².

In conclusione, è opportuno chiudere questo breve paragrafo introduttivo, per venire poi all'analisi delle concezioni di Münsterberg circa i valori estetici, riportando un passo da *Philosophie der Werte* che bene sintetizza lo spirito che anima la sua filosofia dei valori ma, potremmo dire, anche tutto il suo pensiero. «La filosofia – scrive dunque Münsterberg – non deve indagare quali cose siano reali e quali non lo siano; questa è una questione che ha un significato sociale (...) La filosofia dei valori vuole comprendere come siano possibili dei giudizi d'esistenza, ma lascia che sia la singola ricerca a stabilire quali giudizi d'esistenza siano errati»¹⁵³.

¹⁵¹ Ivi, p. 164.

¹⁵² *Ibidem* (il corsivo è mio).

¹⁵³ PdW, pp. 102-103.

II

(ILEBENSWERTE ESTETICI: I VALORI DELL'UNITÀ)

L'opera *Philosophie der Werte* è composta da due sezioni di diversa estensione: la prima, più ridotta, si intitola *Der Sinn der Werte* ed espone in generale la nozione di valore incondizionato; la seconda, molto più ampia, si intitola *Die Welt der Werte* e presenta dettagliatamente l'intero sistema dei valori logici, estetici, etici e metafisici. Münsterberg dedica ai valori estetici due sezioni dell'opera (la settima e l'ottava, per la precisione) che in questo paragrafo e in quello successivo verranno entrambe presi in esame, mettendoli a confronto, lì dove sembrerà opportuno, con le parti "gemelle" del testo pubblicato nel 1908 in lingua inglese, *The Eternal Values*.

Prima di iniziare ad analizzare da vicino la trattazione dei valori estetici, è anzitutto necessario puntualizzare il punto di vista fondamentale da cui essa muove, punto di vista che Münsterberg ribadisce di frequente durante tutto lo svolgimento dell'esposizione. V'è, secondo il filosofo, un'"opposizione polare" fra l'arte e la scienza che risulta fondamentale ai fini di individuare i loro diversi ambiti d'azione. L'arte si volge al particolare in quanto tale, isolandolo non solo da ogni connessione di tipo scientifico, ma anche dalle connessioni parziali nelle quali esso viene inserito nell'ambito della vita pratico-reale¹⁵⁴. L'arte mira a isolare il particolare in quanto tende a istituire l'«auto-concordanza del mondo», la quale presuppone la compiutezza di ogni sua singola parte. Invece la scienza, considerata nel suo insieme, procede nella direzione esattamente inversa, sforzandosi di inserire ogni particolare in un sistema di connessioni sempre più esteso¹⁵⁵.

¹⁵⁴ A questo proposito è interessante notare che riflessioni analoghe possono essere rinvenute nelle *Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in die historischen Wissenschaften* (1896-1902) di Heinrich Rickert. «Per l'arte, la connessione tra i propri oggetti e la realtà circostante non è solo irrilevante, ma addirittura dannosa, pertanto dev'essere accuratamente evitata. Una figura può avere efficacia artistica solo se isolata dal proprio ambito. Il prodotto dell'arte deve, cioè, distanziarsi sensibilmente da tutto ciò che caratterizza la nostra vita reale (...)» (H. RICKERT, *I limiti dell'elaborazione concettuale scientifico-naturale. Un'introduzione logica alle scienze storiche*, a cura di Marcello Catarzi, Liguori, Napoli 2002, p. 216).

¹⁵⁵ Questa netta divergenza fra l'operari dell'arte e della scienza è stata messa bene in evidenza da Donald Laurence Fredericksen nel suo saggio dal titolo *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg* (Arno Press, New York 1977), cfr. in part. pp. 77-81. Anche se principalmente interessato alla teoria di Münsterberg sull'arte

Nella reale esperienza della creazione e della contemplazione artistica, dunque, gli atti soggettivi incondizionati non tendono a connettere le varie esperienze, come avviene nella conoscenza, bensì a isolarle e a coglierle nella loro isolata armonia.

In apertura della settima sezione di *Philosophie der Werte*, Münsterberg, rifacendosi alle considerazioni affrontate nelle sezioni precedenti (la quinta e la sesta), ricorda che i “valori dell’esserci” (*Daseinswerte*) e i “valori della connessione” (*Zusammenhangswerte*) rappresentano i valori logici, ovvero i valori della conoscenza (l’“autoconservazione del mondo”). In particolare, mentre i valori dell’esserci trovano posto tra i “valori vitali” (*Lebenswerte*), i valori della connessione invece si situano tra i “valori culturali” (*Kulturwerte*) ossia fra quei valori che rappresentano il punto di riferimento del faticoso e continuo processo di elaborazione messo storicamente in atto dalle scienze. Scrive infatti Münsterberg: «Le connessioni nel regno della natura, della storia, della ragione ci permettono di ottenere in conclusione solo nuovi valori dell’esserci per cose, essenze, valutazioni sconosciute»¹⁵⁶. Bisogna tenere sempre ben presente che per Münsterberg tutte le nostre valutazioni – teoretiche, etiche, estetiche, etc. – sono in un primo momento connotate come attività immediata e spontanea della soggettività volente e valutante e solo in un secondo momento si modificano in un *operari* consapevole e riflesso.

Il rapporto che lega e distingue i “valori dell’esserci” e i “valori della connessione” è lo stesso che intercorre fra i “valori dell’unità” (*Einheitswerte*) e i “valori della bellezza” (*Schönheitswerte*). I primi sono i “valori vitali” (Münsterberg definisce questi anche con l’espressione: “valori della vita immediata”) estetici; i secondi invece sono i “valori culturali” estetici. Quest’ultimi vengono stabiliti dall’opera della civiltà. Insieme, tali valori esprimono la funzione essenziale dell’arte. Infatti sia i valori dell’unità che quelli della bellezza possono essere denominati “valori estetici”. Ma in verità tale denominazione risulta insufficiente. Infatti, se «volessimo penetrare subito in profondità, ci accorgeremo che come tutti i valori logici esprimono

cinematografica, all’autore non sfugge l’impianto filosofico che sorregge l’intero studio sul cinema che Münsterberg pubblicò negli Stati Uniti soltanto nel 1916.

¹⁵⁶ PdW, p. 186.

l'auto-conservazione del mondo, così tutti i valori estetici si riferiscono all'auto-concordanza del mondo. Entrambe sono forme necessarie di quella auto-affermazione del mondo che dobbiamo esigere, se la nostra vita non deve essere un sogno confuso»¹⁵⁷. Ciò perché la volontà che ha ad oggetto i valori estetici non mira all'identità del mondo come «auto-conservazione» (*Selbsterhaltung*, *Self-perseverance*) bensì all'identità del mondo come «auto-concordanza» (*Selbstübereinstimmung*, *Self-agreement*).

Bisogna inoltre tenere presente che per Münsterberg i valori estetici, come quelli logici, soddisfano il volere non già perché soddisfano i desideri personali di ogni individuo, ma perché l'immutabile struttura sovra-personale della “bellezza”, così come quella della “verità”, deve soddisfare ogni volontà pensabile. Ogni soggetto volente e valutante deve essere soddisfatto perché non può esserci alcun soggetto volente e valutante che non voglia un mondo. Infatti l'essere del mondo comporta la sua “autoaffermazione”, la quale si esprime in termini di conservazione e di concordanza. Perciò la domanda di “bellezza” e di “verità” ha un valore assoluto. In questo modo il volere individuale trova il “vero” e il “bello” come un che di a-prioristicamente determinato, di eternamente dato. Ma questo «a-priori è l'essenza della volontà stessa; ogni essenza, che noi riconosciamo come possibile soggetto dell'esperienza logica o estetica, deve essere vincolata da questo a-priori»¹⁵⁸. L'a-priori non è dunque qualcosa che si trova già “confezionato” e ultimato prima di noi, ma è il carattere stesso della nostra volontà sovra-individuale che si dia un mondo.

In seguito Münsterberg mostra come la psicologia possa certamente trattare di problemi estetici, ma come non si debbano mai confondere fra loro i diversi piani dell'indagine estetica e di quella psicologica. Sul piano dell'indagine psicologica «l'opera d'arte è completamente determinata attraverso le forze psichiche che la producono e attraverso gli stimoli psichici in cui essa mostra i suoi effetti. Ed è chiaro anche che tale prospettiva psicologica si lascia facilmente trasformare in norme adeguate e che l'estetica può dunque giungere a leggi così come le norme igieniche vengono

¹⁵⁷ PdW, p. 187.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

immediatamente sviluppate dalla conoscenza dei processi del corpo»¹⁵⁹. Questo risulta indubbiamente vero. Ma ciò non deve mai far pensare che lo studio psicologico dell'arte prenda realmente dall'esperienza immediata, rappresentando il primo passo per l'estetica. La statua di marmo, la sinfonia, la cascata d'acqua sono certamente oggetti fisici che la fisica descrive e spiega, ma la loro bellezza non deve essere ricercata nel loro essere mere "cose" fisiche. Se infatti ogni goccia d'acqua della cascata viene calcolata nelle sue curve, se ogni suono della sinfonia viene determinato attraverso i tempi delle vibrazioni e se la statua viene scomposta nelle sue molecole di carbonato di calcio, ciò che ci colpisce dal punto di vista estetico non viene affatto in luce. Per converso, se si rimane sul piano dell'esperienza pura, dell'effettivo *Erlebnis*, descrizioni del genere risultano impossibili. Infatti «ogni descrivere presuppone un oggetto che è indipendente dal volere e determinato in sé; e solo fra ciò che è descrivibile si dà la connessione che cerchiamo nello spiegare. Solo nell'*Erlebnis* possiamo domandare il senso, il significato, il valore del nostro volere e del nostro oggetto della volontà»¹⁶⁰. Quando la cascata o la sinfonia toccano le profondità della nostra anima che vuole, allora queste non vengono in questione né per i movimenti fisici dell'acqua né per le vibrazioni dell'aria. «Risulta in verità bello nella mia esperienza immediata, non l'immagine della mia percezione ottica e nemmeno la sensazione del suono: mi incantano piuttosto i suoni stessi e la cascata che precipita impetuosamente»¹⁶¹. Sicché è possibile esaminare esteticamente solo gli oggetti valutabili in sé, dunque non gli oggetti fisici, ma gli oggetti nella loro realtà "pre-fisica". «Chiunque voglia realmente partire dall'esperienza, dovrebbe riconoscere che il bello non ci è mai di fronte come un oggetto delle scienze naturali, bensì come un'espressione libera di sforzi e volizioni, che noi, in quanto personalità volenti, possiamo risentire e comprendere»¹⁶². Compito dell'estetica è interpretare le reali esperienze estetiche. Ma il punto cruciale del problema è che in quest'ambito «non solo niente viene descritto e spiegato», ma si tratta di oggetti di volere che, come tali, non sono affatto descrivibili o spiegabili. Essi sono valori,

¹⁵⁹ PdW, p. 188.

¹⁶⁰ PdW, p. 189.

¹⁶¹ PdW, p. 190.

¹⁶² PdW, p. 192.

non cose, e né il valutare né la valutazione possono essere considerati sotto le forme di concepimento proprie della conoscenza delle cose. La luna, che illumina silenziosamente con la lucentezza dell'argento il cespuglio e la valle del poeta, non è affatto la dura superficie il cui cratere l'astronomo studia con il suo telescopio. In altri termini nello spirito dell'estetica pura la reciproca partecipazione delle volizioni che a noi si presentano è un rapporto reale che non abbisogna di ulteriori spiegazioni. «Se non comprendiamo il volere delle cose – nota Münsterberg – se esse per noi sono in realtà solo corpi fisici, non abbiamo alcuna esperienza estetica»¹⁶³.

Una volta definiti nettamente i confini tra i compiti della moderna estetica psicologica e quelli dell'estetica pura, Münsterberg afferma che a fondamento di ogni discorso in campo estetico v'è il concetto di unità. Infatti anche l'“oggetto” fisico in quanto tale è dotato di una certa unità delle sue parti. L'albero è un'unità per il botanico, visto che non può non essere pensato che come insieme delle sue parti, dalle radici ai rami. Questo tipo di unità, sostiene Münsterberg, è in realtà la inter-relazione causale delle singole parti di cui è formato l'oggetto fisicamente inteso. Questa unità riguarda naturalmente anche l'opera d'arte, ma in questo caso essa deve essere concepita in modo naturalistico. È evidente che l'estetica pura non ricerca questo tipo di unità. Infatti «questa specie di unità si addice naturalmente anche all'opera d'arte concepita in modo scientifico-naturale, ma è chiaro che la dottrina dell'arte non la ha di mira (...). E se l'albero può anche essere un'unità fisica, è però chiaro che nel mondo fisico nessuna unità lega assieme l'albero con la nuvola nel cielo e con il ruscello nel prato, che suscitano tutti insieme il nostro godimento nell'unità del paesaggio ameno»¹⁶⁴.

Sicché per Münsterberg «quando nel vissuto incontriamo una molteplicità di volizioni, la concordanza di queste volontà, il loro essere internamente regolato allo stesso modo, il loro reciproco sostenersi, è per noi assolutamente valido. Il gruppo di valori che così ha origine è quello estetico; a esso appartiene anche l'arte. Ma – nota Münsterberg – l'arte è un valore culturale. Noi vogliamo per prima cosa comprendere i valori vitali immediati. Perciò escludiamo i valori dell'arte,

¹⁶³ PdW, p. 193.

¹⁶⁴ PdW, pp. 194-195.

i valori della bellezza in senso stretto, da questa prima riflessione»¹⁶⁵. Dunque, prima di affrontare il discorso sull'arte e i suoi valori, Münsterberg precisa che il punto di partenza per un'indagine sui valori estetici deve rivolgersi all'esperienza pura e indagare i valori estetici a essa immediatamente correlati.

Ogni valore estetico immediato ci è dato lì dove la natura si presenta come una molteplicità di intenzioni e volizioni che si supportano e concordano a vicenda. Per distinguere tali valori da quelli dell'arte, è possibile definirli come “valori dell'unità”, dei quali si tratta di ricercare le caratteristiche e determinare il significato e l'ambito. La ripartizione interna degli *Einheitswerte*, come quella di tutti gli altri ambiti di validità incondizionata, si orienta in base alle tre componenti fondamentali dell'esperienza pura: gli oggetti (il “mondo esterno”), gli atti soggettivi altrui (il “mondo comune”), i propri atti soggettivi (il “mondo interiore”). Il problema è quello di stabilire il modo in cui si attua il riconoscimento di queste tre componenti dell'*Erlebnis* come parti di un mondo che concorda con se stesso. Münsterberg inizia con il considerare il “mondo esterno”, per poi volgere la sua attenzione al “mondo comune” e al “mondo interiore”. «Iniziamo dunque dal fatto che – scrive il filosofo – nel nostro *Erlebnis* la natura ci viene incontro come volente e dal fatto che noi sentiamo e partecipiamo a questo volere (...). Sappiamo che il reale viene trasformato in corpi fisico-naturali solo attraverso un ripensamento dettagliato al servizio della spiegazione; sappiamo che non immettiamo in modo artificiale la volontà, bensì che sopprimiamo la volontà in modo artificiale, e che la concezione dello scienziato della natura è lontano dalla realtà al pari di quella in cui le cose stanno in relazione con la volontà e, forse, sono esse stesse colme di volontà»¹⁶⁶. Noi non proiettiamo artificialmente la volontà nelle “cose”, ma, al contrario, eliminiamo artificialmente la volontà. Certo, le “cose” del “mondo esterno” non esprimono sempre per noi una volontà. Esse risultano perennemente oggetti della nostra volontà, ma non sono generalmente soggetti volenti.

¹⁶⁵ PdW, p. 196.

¹⁶⁶ PdW, p. 197.

Tuttavia i valori estetici possono darsi nel mondo delle “cose” solo quando le “cose” stesse hanno un loro proprio volere. Ma per Münsterberg ciò non significa affatto che la comprensione e la partecipazione a questo volere sia sufficiente a conferire un valore estetico a determinate esperienze. Questo punto di vista ha molti sostenitori, ma deve essere nettamente rifiutato. Certo, molti presupposti dell’attitudine estetica sono soddisfatti appena tale partecipazione simpatetica alla “volontà della natura” ha inizio, specialmente se il nostro volere egoistico è realmente inibito dal “volere della natura” al quale si partecipa. Tuttavia «un valore estetico ci è veramente dato, quando una molteplicità di volizioni ci viene incontro e queste volizioni rinviano l’una all’altra e concordano l’una con l’altra. Il comune accordo, che elimina ogni cosa estranea, è il più profondo carattere dell’estetico. A partire da questo punto di vista, possiamo dire che la natura bella deve farsi incontro a noi soltanto come volente, perché solo dove c’è in generale una volontà la concordanza può regnare»¹⁶⁷. Nella “natura morta” della scienza troviamo l’unità della interconnessione causale. Ma l’unità della concordanza non può mai esistere nel mondo della “natura morta”. La concordanza richiede volizioni che presentino la medesima tendenza e quindi solo una natura che vuole può essere osservata dal punto di vista estetico. Inoltre, qualunque cosa che è assolutamente semplice non può mai essere bella, dato che non può esserci concordanza lì dove non c’è molteplicità.

Certamente, precisa il filosofo, non bisogna ricercare la molteplicità nella direzione sbagliata. Quando Münsterberg parla di “molteplicità” non pensa al concetto di molteplicità intesa in senso fisico, a una molteplicità di atomi, di vibrazioni dell’etere, etc.

Si tratta piuttosto di una molteplicità di volizioni insita già nei colori e nei suoni: il rosso non vuole ciò che vuole il giallo o il blu; e, allo stesso modo, la tonalità più forte di un medesimo colore non vuole ciò che vuole quella più debole. Tale molteplicità si intensifica naturalmente in maniera enorme se si considerano tutti gli elementi che compongono, ad esempio, un bel paesaggio, nel quale, però, tutte queste volizioni concordano e legano gli elementi in questione in una unità,

¹⁶⁷ PdW, pp. 200-201.

separandoli nel contempo da ogni interazione col resto del mondo. «La scienza – scrive quindi Münsterberg – deve connettere ciò che è dato con l'intero universo, per realizzare la pretesa logica; la comprensione della bellezza slega completamente ciò che è dato singolarmente dal resto del mondo e trova ciò che gli basta nella concordanza della sua interna molteplicità»¹⁶⁸.

Sappiamo che per Münsterberg si ha un valore incondizionato solo dove l'identità dell'*Erlebnis* viene mantenuta, soddisfacendo la nostra volontà sovra-personale che si dia un mondo. Ciò accade anche per quel che riguarda il valore dell'armonia (il *Lebenswert* estetico riferito al mondo esterno). «Questo valore è valido *tout court* perché il soddisfacimento è sovra-personale. Non è un mio volere personale, quello di cui cerco soddisfazione; non resto fedele al volere della natura, al quale partecipo e che rivivo, per ottenere qualcosa per me stesso o per proteggere me stesso. Il rinvenimento di un volere concorde non ha assolutamente alcuna relazione con la mia personalità; infatti quando vi sono i miei interessi personali in gioco, la natura diviene mezzo e scopo del mio proprio volere e il volere delle cose stesse rimane per me inosservato e sconosciuto. Non è un mio capriccio che il volere stesso di una cosa debba essere trovato di nuovo in quello di un'altra, bensì è la realtà stessa che lo richiede da me. Non posso affatto comprendere un volere, senza anelare con lo sguardo a un volere concorde e senza essere disturbato da un volere dissimile e disarmonico»¹⁶⁹. Dunque questa domanda di armonia e concordanza è una particolare espressione della fondamentale volontà umana che vi sia un mondo, il quale manifesta la sua consistenza anche attraverso la concordanza delle sue parti. Di conseguenza, la richiesta che il mondo mostri il proprio carattere di mondo tramite l'intima armonia delle sue volizioni è una richiesta affatto sovra-personale il cui soddisfacimento deve essere valutato in modo assoluto e incondizionato.

A questo punto possiamo chiaramente vedere ciò che unisce e ciò che divide i valori estetici e i valori logici. «I valori dell'unità e della bellezza da un lato, i valori dell'esistenza e della connessione dall'altro, sono allo stesso modo realizzazioni della domanda sovra-personale mirante

¹⁶⁸ PdW, p. 202.

¹⁶⁹ PdW, p. 203.

all'autonomo essere del mondo vissuto. In entrambi i casi siamo soddisfatti perché ritroviamo identico il vissuto che cerchiamo in una nuova esperienza; ma in entrambi i casi lo cerchiamo nuovamente perché solo il ritrovare significa per noi l'autonomo essere, l'indipendenza del mondo. Se un *Erlebnis* non fosse mai il ritrovamento dell'identico, allora il mondo sarebbe un sogno casuale e non il mondo. Tuttavia il modo in cui l'indipendenza del mondo si mostra (ossia la direzione in cui cerchiamo di nuovo l'*Erlebnis*) è nei due casi in linea di principio diverso. Restiamo dapprima al mondo delle cose. La valutazione logica richiede che la cosa rimanga la stessa come oggetto, la valutazione estetica richiede che il volere delle cose rimanga lo stesso; nel primo caso si delinea la richiesta di persistenza delle cose percettibili nel tempo, nel secondo caso si delinea la richiesta di concordanza interna delle volizioni delle cose di cui siamo partecipi. Infatti l'oggetto è identico quando conserva se stesso, il volere è identico quando è voluto in modo concordante»¹⁷⁰.

Da questa differenza derivano numerose conseguenze. Anzitutto, i valori logici comportano che l'esperienza presente venga connessa con la lunga serie di tutte le esperienze pensabili. Se le "cose" devono persistere, esse devono esistere in modo identico nel più lontano passato e nel più lontano futuro. Il compito è quello di connettere il dato con tutto ciò che non è ancora dato o con tutto ciò che non è più dato, il che avviene mediante la connessione causale. La scienza connette dunque ogni singola parte con la totalità, ogni granello di sabbia con l'intero universo. La ricerca estetica, invece, isola. Le volizioni che tendono a concordare tra loro nell'esperienza formano un'unità ed escludono ogni fattore esterno. Niente rimanda al di là dell'armoniosa esperienza, niente viene connesso con il passato e con il futuro. Il valore dell'armonia è perfetto, quando la molteplicità data delle volizioni delle "cose" si accorda. Ciò significa per Münsterberg una piena e reciproca soddisfazione. Infatti un volere non può essere soddisfatto da un altro volere in nessun altro modo che con la concordanza. Un volere che voglia rimanere un volere non può cercare da un altro volere qualcosa che non sia concordanza, supporto, armonia.

¹⁷⁰ PdW, pp. 204-205.

Dunque, mentre la “verità” connette, la “bellezza” isola. Questo punto cruciale contraddice solo apparentemente un altro ordine di considerazioni al quale, in realtà, è strettamente connesso. Münsterberg si riferisce al fatto che il fine della “verità” è quello di cercare elementi semplici, laddove la “bellezza” richiede sempre una molteplicità. Esso, a ben vedere, deriva dalla circostanza che il problema della verità (quello del continuare a persistere di una “cosa”) è di per sé indipendente dall’esistenza di altre cose, e che la connessione causale tra le “cose” (che rappresenta lo strumento per ottenere questa persistenza) è tanto più perspicua, quanto meno sono gli elementi delle “cose” da prendere in considerazione. Ecco perché – afferma Münsterberg – la scienza ha sempre a che fare con atomi. La bellezza, invece, richiede concordanza e conduce alla visione d’insieme di molte parti. Ciò non toglie che l’oggetto fatto di atomi sia connesso con tutti gli stati passati e futuri dell’universo, laddove invece il bello molteplice è interamente staccato dal resto del mondo. Scrive, a questo proposito, Münsterberg: «La conoscenza ci offre il mezzo e la via per l’agire, perchè la comprensione nella persistenza ci insegna a calcolare, a partire dal dato, ciò che non è dato, ciò che è prevedibile, ciò che è importante per l’agire. La bellezza non porta al di là di se stessa, ed è quindi praticamente inutilizzabile, ma ci insegna a comprendere l’intimo volere del mondo. Siccome la conoscenza determina per noi il mezzo della nostra azione e decide circa il suo successo, noi ci subordiniamo alla verità e per mezzo di questa subordinazione padroneggiamo il mondo. Serviamo invece la bellezza attraverso la devozione a essa, ma in tale devozione oltrepassiamo il mondo e ci liberiamo dalle sue caratteristiche, perché la devozione nei confronti del bello richiede che noi partecipiamo al volere della natura abbandonando così al volere delle cose il nostro casuale volere. Attraverso la nostra subordinazione alla verità noi comprendiamo il mondo come una cosa indipendente sussistente di per sé, attraverso la nostra devozione nei confronti della bellezza noi comprendiamo il mondo come un volere indipendente sussistente di per sé»¹⁷¹.

Abbiamo finora discusso solo circa la concordanza del volere delle “cose” del mondo esterno (*Außenwelt*). Gli stessi principi devono valere tuttavia anche per i soggetti del mondo

¹⁷¹ PdW, p. 206.

comune (*Mitwelt*) e per gli atti del mondo interiore (*Innenwelt*). In altri termini per Münsterberg risulta arbitrario limitare i “valori vitali” estetici dell’unità e della concordanza alle “cose”. Nell’ambito dei “valori vitali” estetici, ciò che vale per il mondo esterno si ripete e vale, *mutatis mutandis*, anche per il mondo comune e per il mondo interiore. I soggetti del mondo comune raggiungono la concordanza di volontà nell’“amicizia” e nell’“amore”; le volizioni del mondo interno trovano “unità” nella “felicità”. Sicché, Münsterberg individua nell’ambito dei “valori dell’unità”, il valore dell’armonia in riferimento al mondo esterno, il valore dell’amore in riferimento al mondo comune, e il valore della felicità in riferimento al mondo interno.

Per ciò che attiene all’armonia, v’è da considerare, in apertura di discorso, la differenza che Münsterberg individua tra la valutazione estetica e il piacere sensuale che la natura ci offre. Il desiderio che viene gratificato da un piacere sensuale risulta in fondo il desiderio particolare di un singolo individuo in rapporto a una personale esperienza. Nella valutazione estetica, d’altra parte, non è in gioco il nostro particolare volere. Noi partecipiamo piuttosto al volere della “cosa” in se stessa, che cerca la propria realizzazione in accordo con il volere della natura circostante. «Noi siamo esteticamente soddisfatti quando sentiamo nelle cose codesto volere comune e unitario, poiché noi con-sentiamo con la cosa, andiamo per così dire in cerca della volontà partecipata: di conseguenza il ritrovamento di essa ricompensa la nostra ricerca. Ma cerchiamo ciò che è sentito concorde – concorde non con noi, bensì con il volere delle cose – perché vogliamo comprendere il volere autonomo, indipendente e unitario della natura e questa non è per noi un sé autonomo fintantoché essa appare in contraddizione con se stessa e non si esprime in concordanza con se stessa. Nel piacere suscitato dalla natura quest’ultima è mezzo per il soddisfacimento del nostro proprio volere, nella valutazione estetica della natura siamo invece soddisfatti per l’auto-realizzazione della volontà della natura, soddisfatti anzitutto perché vogliamo essere in maniera concorde con la natura per cogliere il suo senso e poi perché l’armonia delle volontà proprie della

natura ci arreca una soddisfazione scevra da ogni desiderio della nostra richiesta sovrapersonale»¹⁷².

Tale fondamentale antitesi tra la valutazione estetica e il piacere non esclude però la possibilità che essi possano armonizzarsi tra loro. Certo, di solito la “cosa” a cui aneliamo o dalla quale fuggiamo per ragioni personali è per noi solo un oggetto e non l’espressione di una volontà. Ma ci sono alcuni casi in cui il desiderio singolo per la “cosa” è accresciuto quando avvertiamo in essa la volontà simpatetica della natura stessa. Ciò nonostante rimane il fatto che in ogni caso la natura è armonica non perché la volontà che avvertiamo in una “cosa” della natura può gratificare il nostro desiderio di piacere, ma esclusivamente perché la volontà in questione si armonizza con le altre volontà di una molteplicità naturale ben definita. Per tale motivo una molteplicità naturale può rimanere esteticamente valutabile anche quando parti di essa, o essa nella sua interezza, divengono oggetto del nostro personale rifiuto in quanto fonti di dispiacere. La natura è esteticamente libera da valori unicamente se non sentiamo affatto la sua volontà, ma è esteticamente contraria al valore solo quando il volere delle sue componenti viene sentito in un intimo disaccordo, e non già quando esso è oggetto della nostra personale riluttanza.

Proseguendo, il filosofo si domanda quale sia dal punto di vista estetico, il significato e il senso di questa volontà insita nelle “cose” della natura. Egli sottolinea, ad esempio, che la valutazione estetica di un’immagine offerta dalla natura, ad esempio quella di un cigno, non può procedere affatto nella direzione propria dello zoologo o dello studioso di anatomia, poiché in questo caso si tematizzano le caratteristiche proprie di questa specie animale, descrivendo e spiegando causalmente le relazioni che sussistono fra le parti del corpo dell’uccello in questione. La valutazione estetica, invece, non ha niente a che fare con tutto ciò, ma si riferisce solo alle intenzioni e ai sentimenti suscitati dall’immagine del cigno, la cui concordanza non viene a essere disturbata da alcuna impossibilità di tipo fisiologico. Il “bello” in natura dunque non comporta alcuna nozione di tipo naturalistico. Esso è il portato di uno sguardo rivolto alla natura che la coglie

¹⁷² PdW, p. 208.

nella sua soavità e nella sua dignità, nella sua eccitazione e nella sua tranquillità, nel suo impulso vitale e nella sua quiete, nella sua serenità e nella sua intimità. E il valore dell'unità in natura, ovvero il valore sovra-personale della concordanza che noi cerchiamo, richiede in fondo la nostra ricerca dell'armonia della volontà di un molteplice nella volontà di un altro molteplice.

Soltanto un altro tipo di valutazione estetica rivolta alla natura può essere presa in considerazione, un tipo di valutazione estetica della natura che viene a volte considerata l'unica possibile. Nel corso dei secoli, ci siamo abituati a far esperienza delle opere delle arti visive e i nostri animi sono nutriti dalle innumerevoli suggestioni della poesia lirica. Per tale motivo possiamo guardare un paesaggio come se fosse un quadro in una cornice o la luna come se fosse l'astro di cui si parla in una lirica. Se ci poniamo in un simile atteggiamento, afferma Münsterberg, certamente non saremmo infedeli allo spirito della bellezza della natura: molti impulsi provenienti dalla valutazione estetica della natura risultano infatti rivelati e arricchiti attraverso la sua elaborazione artistica. Ma l'elaborazione artistica della valutazione estetica della natura non è il livello primario. Scrive a tal proposito Münsterberg: «La natura, che viene vista attraverso gli occhi della possibile opera d'arte, conserva i propri puri valori estetici, perché l'opera d'arte stessa rinforza ed elabora soltanto questi immediati valori, ma non ne crea di nuovi. La valutazione estetica della natura vissuta nella sua concordanza di volontà è senz'altro il punto di partenza estetico; in che misura essa sia anche il punto di partenza storico, appartiene a un altro ordine di questioni. Chi, attraverso l'attitudine all'arte, percepisce questi valori con nuova acutezza e vivacità, può far ciò solo perché l'arte ricerca e consolida i valori in questione; ma i valori sussistono in modo indipendente e autonomo, e la valutazione estetica della natura incomincia non appena l'uso della natura per fini lavorativi o in vista del piacere sensuale viene integrato da una condivisione partecipativa. Il sociologo può sostenere con diritto che la cultura e l'arte hanno contribuito a suscitare in noi il senso del comune accordo del sentire della natura; ma il nostro *Erlebnis* ci dice

che l'armonia delle sfere risuona nella maniera più pura quando noi dimentichiamo l'arte e la cultura»¹⁷³.

Nel puro *Erlebnis* non incontriamo solo il mondo esterno, ma con la medesima immediatezza ci imbattiamo anche nel mondo comune, nel mondo dei soggetti volenti e valutanti. Possiamo anche qui, come in natura, reperire un incondizionato *Lebenswert* estetico? Una molteplicità di atti volontari in cui concordano reciprocamente molti soggetti volenti e valutanti è senz'altro possibile. Tutte le condizioni di una pura valutazione estetica sono dunque pienamente soddisfatte. «Se chiamiamo amore – scrive Münsterberg – l'armonia delle anime che vibra nell'amicizia e nella passione, nella pace e nell'umana fratellanza, allora l'amore deve essere un valore estetico assolutamente valido. Esso è la bellezza sovraperonale del mondo comune così come l'armonia delle cose era la pura bellezza del mondo della natura»¹⁷⁴. Bisogna tener presente che nel mondo della natura l'essere dell'uomo si risolve nelle sue belle sembianze al pari dei fiori del prato. Il valore dell'amore conduce invece l'animo umano alla sua perfetta espressione. Ciò che il bel corpo femminile come oggetto visivo comunica attraverso il gioco delle sue forme e delle sue luci è indipendente rispetto a ciò che alberga nell'animo della donna. Infatti dal punto di vista estetico la figura esteriore dell'uomo può continuare a volere – “cosa” fra le “cose” – anche quando l'uomo dorme, e dunque non ci è dato attualmente come soggetto volente e valutante.

Per quanto concerne la concordia fra gli atti volitivi di una pluralità di soggetti, bisogna notare che essa ha sempre, secondo Münsterberg, un unico significato, quello secondo cui «la tua volontà diventa la mia volontà e la mia volontà diventa la tua volontà»¹⁷⁵. Secondo Schopenhauer, invece, per conoscere la volontà di un'altra persona dobbiamo proiettare la nostra volontà sul corpo dell'altra persona in questione. Gli atti volitivi delle diverse individualità restano in questo modo incapsulati nella separazione spazio-temporale del corpo, e possono coincidere solo quando ogni individualità viene eliminata nel processo che muove dall'esperienza “mondana”, dal mondo come

¹⁷³ PdW, p. 213.

¹⁷⁴ PdW, pp. 214-215.

¹⁷⁵ PdW, p. 215.

rappresentazione, verso l'irrealtà metafisica in cui non può più esserci alcuna distinzione fra volontà personali. Questo genere d'approccio deve essere, per Münsterberg, radicalmente rifiutato. L'immediato coincidere degli atti volitivi di soggetti diversi non richiede un superamento metafisico dell'esperienza, essendo piuttosto un possibile portato dell'esperienza immediata. Rimaniamo del tutto nell'ambito della pura esperienza quando diveniamo certi del fatto che la volontà di un nostro simile è identica alla nostra. La volontà del nostro simile non è per noi una proiezione della nostra volontà sul corpo percepito dell'altro, ma un tipo particolare di realtà non percettiva che ci è data immediatamente. Del resto, sappiamo bene che nemmeno le "cose" naturali sono *in primis* per noi oggetti semplicemente percepibili. In questo senso Münsterberg scrive: «Il valore dell'unità delle volontà non può per noi risiedere nell'idea secondo la quale esso supera l'*Erlebnis* e ci conduce all'assoluta realtà originaria, perché per noi l'unità delle volontà è esperienza immediata della vita»¹⁷⁶.

La preoccupazione di Münsterberg è, in questo luogo delle sue analisi, da un lato quella di distinguere l'ambito dell'amore (che lega fra loro due o più individui, ma comunque una molteplicità isolata di individui) dall'ambito, assai diverso, del dovere, che non conosce questa limitazione e pertiene non già alla sfera dell'estetica, ma a quella dell'etica; dall'altro, quella di distinguere l'amore dal casuale convergere del piacere di due o più singoli, che è ben lontano dal soddisfare l'esigenza estetica della concordanza nell'ambito del *Mitwelt*.

Solo dove due o più animi hanno dato vita a una volontà concorde troviamo una realtà che non rappresenta più un'esperienza vacillante e casuale, ma una dimensione dell'auto-affermazione del *Mitwelt*. «Nella bellezza – scrive il filosofo – noi cerchiamo l'auto-affermazione come concordanza comune di un molteplice isolato (...). L'uomo estetico che si rivolge al mondo comune ha trovato qualcosa di assolutamente valido quando rivive in una molteplicità di volontà la voluta unità del loro tendere, trovando così l'amore nella disputa del mondo comune»¹⁷⁷. Questa unità è un'unità della molteplicità che richiede dunque non solo l'unità ma anche la molteplicità. La

¹⁷⁶ PdW, p. 217.

¹⁷⁷ PdW, p. 224.

ricchezza e la varietà interiore delle singole personalità rinforzano infatti il valore estetico dell'armonia umana. Il regno dell'amore non richiede affatto che le individualità vengano eliminate e le differenze cancellate: basti pensare al fatto che l'amore più profondo è quello che unisce esseri umani affatto diversi come l'uomo e la donna, il genitore e il figlio.

Perciò che attiene infine alla felicità, il "valore dell'unità" che fa riferimento al mondo interiore, Münsterberg sottolinea anzitutto che, ogni qual volta i filosofi hanno discusso circa il valore della felicità, si sono posti la seguente questione: la felicità è lo scopo più "elevato" della nostra attività? La felicità è il primo dei nostri compiti umani oppure la felicità è solo un che di moralmente indifferente con cui i doveri della nostra vita non hanno niente a che fare? Come si sa, gli stoici e gli epicurei si sono sforzati di fondare un'etica eudaimonistica. Per converso, altre impostazioni sottolineano che il dovere morale non può essere ridotto alla mera ricerca della felicità.

Secondo Münsterberg, fino a quando la felicità viene presentata come mero piacere, essa risulta la soddisfazione di un semplice desiderio individuale privo di ogni valore sovra-personale. Se la felicità viene intesa come mera soddisfazione di appetiti privati, essa non può trovare spazio nel regno dei valori puri. Ma esiste un altro concetto di felicità a cui si può e si deve fare riferimento. «La differenza rimane di solito solo sotto la soglia della coscienza. La vera felicità non è infatti per noi la soddisfazione di un volere, bensì la completa armonia e concordanza delle nostre volizioni; ma questa concordanza è un puro valore estetico. Ogni singola volizione può essere in sé personale e quindi priva di valore, ma una condizione d'animo in cui tutte le volizioni sono armonizzate insieme è un compiuto *Einheitswert*, che, come tale, è sovra-personale e assolutamente valido, al pari dell'unità delle persone nell'amore e dell'unità delle cose nella bellezza della natura»¹⁷⁸.

Nell'unità della felicità è il mondo interiore del singolo che viene in questione nella propria autonomia e integrità. Questo volere unitario del singolo è ben lungi dall'annullarsi in seguito al suo

¹⁷⁸ PdW, p. 227.

soddisfacimento così come accade per la singola volizione, ma continua a sussistere come volere molteplice e tuttavia unitario. «Quando il bere acquieta il mio desiderio, allora questo desiderio si è spento, e nello stato di assenza della volontà non può più darsi alcuna concordanza. Il mero desiderio o il mero appagamento della richiesta attraverso cose non può mai essere in sé una vera felicità. Il volere può dissolversi nella felicità, ma deve affermarsi nella felicità. La mancanza indistinta di desiderio e l'assenza di dolore non è affatto un presagio del vero senso della felicità. Colui che è solo appagato si trova al di là della felicità e dell'infelicità»¹⁷⁹.

La felicità richiede quindi un volere continuo che è molteplice e tuttavia unitario. La felicità è sempre e solo l'unità del mondo interiore nei suoi impulsi volontari. La felicità è volere, sostiene Münsterberg. Da ciò deriva anche l'inesauribile contenuto di felicità che v'è nella "verità", nella "bellezza" e nella "moralità". Ogni vero pensiero che possiamo pensare, ogni bella linea che possiamo inseguire con gli occhi, ogni soluzione morale che possiamo escogitare viene a essere per noi una suggestione per un nuovo volere che si armonizza con il precedente. Più profondamente la nostra volontà logica, estetica, etica etc. viene appagata, più il volere in sé rimane intenso, più è possibile la vera felicità.

Il mondo interiore, che raggiunge una tale unità con sé medesimo, è un ché di incondizionatamente valido. Münsterberg infatti scrive: «Chi nella felicità non vede altro che il piacere personale, non può certamente fare a essa alcuna concessione. Ma questo è solo l'odio degli iconoclasti, che vogliono espungere tutta la felicità dal puro mondo dei valori, affinché essa non possa essere elevata a unico scopo dell'azione morale. La felicità è un puro valore autonomo e indipendente, ma non etico, bensì estetico. O regina, la vita è in fin dei conti bella! Il mondo nel suo significato sovra-personale è assolutamente dotato di valore, per il fatto che la felicità riluce negli animi umani»¹⁸⁰.

¹⁷⁹ PdW, p. 229.

¹⁸⁰ PdW, pp. 232-233.

III

I KULTURWERTE ESTETICI: I VALORI DELLA BELLEZZA

I “valori della bellezza” vengono, come asserisce Münsterberg, dedotti dai valori dell’unità. Infatti mentre i valori dell’unità, in quanto *Lebenswerte*, si danno direttamente nell’esperienza immediata, i valori della bellezza in quanto *Kulturwerte* vengono sistematicamente elaborati a partire dai primi: ciò avviene mediante le produzioni di opere d’arte nel corso della storia della cultura e della civiltà. Come già sappiamo, l’auto-concordanza dei nostri *Erlebnisse* ci offre il valore dell’armonia per ciò che attiene al mondo esterno, il valore dell’amore per ciò che attiene al mondo comune e il valore della felicità per ciò che attiene al mondo interiore. L’arte, secondo Münsterberg, è chiamata a elaborare culturalmente l’auto-concordanza del mondo. Nello specifico, le “belle arti”, le arti visive soddisfano tale compito per ciò che attiene al mondo esterno, la “letteratura” per ciò che attiene al mondo comune e la “musica” per ciò che attiene al mondo interiore.

Che cosa deve essere aggiunto ai valori dell’unità affinché i valori della bellezza possano avere origine? Abbiamo visto che il valore estetico dell’auto-concordanza di ciò che è dato è in sé e compiuto, solo quando il contenuto dell’*Erlebnis* è avvertito come una molteplicità degli atti volitivi, quando questi atti volitivi si supportano l’uno con l’altro e quando essi si isolano, come un’unità chiusa, dal resto del mondo. Ognuno di questi fattori è necessario. Una “cosa” che è considerata solo come un oggetto, o come una molteplicità di oggetti non può mai avere per noi un significato estetico. Infatti solo una molteplicità di volizioni può concordare. E tale concordanza deve essere integrale; ogni discordanza interna non consente infatti di portare a pura espressione l’auto-concordanza del mondo. Infine, il dato molteplice non può mai essere percepito dal punto di

vista estetico se siamo logicamente interessati alle sue connessioni e relazioni con il resto del mondo che lo circonda. Ora, se l'arte tenta di elaborare intenzionalmente e consapevolmente la concordanza interna del mondo che si offre immediatamente e, per così dire, casualmente nei *Lebenswerte* estetici, deve assolutamente operare tenendo bene in evidenza tutte queste dimensioni.

Finché tutte le condizioni della concordanza interna non vengono soddisfatte, consapevolmente e intenzionalmente, allora l'occasionale unità del mondo non verrà pienamente trasformata in bellezza. In tal modo ogni parte del mondo tenderà a connettersi con quanto non è ancora o non è più presente, con cause ed effetti, con speranze e con attese. In questo processo la nostra personale volontà riacquista la sua centralità, soffocando le "volizioni" che vivono nelle "cose" e la loro tendenza alla concordia.

Ricerca il punto estremo in cui le "cose" vengono a trovarsi nel più assoluto isolamento da ciò che le circonda e nella più assoluta concordia delle loro interne volizioni: è questa una priorità dell'arte. Per questo l'arte deve tendere a dissimulare il *Daseinwert* delle "cose". Infatti solo tale "irrealtà" elimina ogni tipo di relazione logica tra le "cose", riducendo nel contempo a nulla il nostro interesse pratico. Münsterberg, a tal proposito, si chiede quale sia il vero significato dell'irrealtà dell'arte e in che cosa esso risieda. «L'opera dell'artista – nota il filosofo – non è naturalmente in ogni senso privo di realtà. La statua di bronzo riempie lo spazio reale allo stesso modo dell'essere vivente, Amleto sul palcoscenico è anche un uomo realmente vivente, e naturalmente le nostre impressioni dell'opera d'arte sono *Erlebnisse* reali allo stesso modo delle impressioni del mondo in cui agiamo. Ma non è affatto sufficiente ricercare l'irrealtà nel fatto che, ad esempio, il quadro non è il paesaggio reale stesso, ma lo rappresenta soltanto e che la novella non è la reale avventura amorosa, ma la racconta soltanto. Il fatto che un'opera d'arte rappresenta soltanto, in un certo qual modo, gli avvenimenti del mondo non è il fatto che costituisce la sua

irrealtà estetica. L'illustrazione scientifico-naturale e la relazione giudiziaria sono esattamente allo stesso modo solo rappresentazioni e ciononostante non vengono affatto considerate irreali»¹⁸¹.

Il vero punto della questione è quello che segue. Il valore dell'esserci che si completa nel valore della connessione richiede necessariamente il ritorno dell'identico in nuove esperienze. Questa identità costituisce, secondo Münsterberg, la conservazione delle "cose" e degli esseri viventi, considerate nelle loro connessioni causali e nelle loro influenze storiche. Anche il dipinto, la statua di marmo e il foglio di carta su cui è scritto il romanzo restano identici. Essi sono "cose" reali che esistono. Ma noi non percepiamo la statua come un blocco di marmo. Infatti se percepiamo le opere d'arte come se fossero "cose" reali, allora esse stimolerebbero in noi l'aspettazione di nuove connessioni. Le opere d'arte non sono dunque anzitutto per noi qualcosa di "reale", ma qualcosa che ci invita a vedere, a pensare, a immaginare.

L'irrealtà dell'opera d'arte consiste dunque per Münsterberg essenzialmente nel fatto che esse non ci rimandano in alcun modo oltre il presente. Le opere d'arte «non hanno passato e futuro, non subiscono mutamenti e non esercitano influssi. Ma se tutto ciò che esse rappresentano è contenuto completamente nella rappresentazione, allora non possiamo dire che l'opera d'arte rimanda al di là di sé. Il dipinto è il paesaggio stesso, ma privo d'esistenza e di connessione, e il marmo è l'eroe stesso nella sua irrealtà. La fotografia e l'informazione giornalistica rappresentano qualcosa di reale che stimola aspettative; il dipinto e il romanzo non rappresentano qualcosa, bensì il loro contenuto è tutto in loro stessi, essendo solo inibite le aspettative che fanno riferimento alla persistenza e alla connessione: il contenuto in questione è perciò irreali»¹⁸². I mezzi attraverso i quali l'artista sopprime in noi ogni aspettativa di connessioni logiche sono molteplici. Il pittore, ad esempio, ci offre la natura nella sua integrale ricchezza di colori, ma la priva della terza dimensione. In ogni caso, è proprio nella soppressione artificiale di tutte le relazioni da noi conosciute che

¹⁸¹ PdW, p. 239.

¹⁸² PdW, pp. 240-241. È importante notare che qui Münsterberg mette in relazione la fotografia con l'informazione giornalistica in antitesi alla pittura e al romanzo. In *Philosophie der Werte* la fotografia non rappresenta quindi per il filosofo una forma d'arte, bensì uno strumento pratico-scientifico. Ciò risulta interessante soprattutto se si tiene presente che alcuni anni dopo, nel saggio sul cinema, Münsterberg considererà invece la fotografia come il primo, fondamentale per la nascita dell'arte cinematografica.

risiede la vera irrealtà dell'arte. Tutte le "sensazioni" fondamentali che le "cose" e gli esseri viventi ci suscitano devono essere contenute nell'opera d'arte, ma essa non offre alcuna realtà a quelle sensazioni. Bisogna tenere ben presente che per il filosofo la realtà, intesa nel senso dell'esistenza, significa sempre trascendere la dimensione presente rimandando alla dimensione della persistenza nel passato e nel futuro. Il contenuto di un'opera d'arte si mostra invece nella compiuta e concorde ricchezza della sua molteplicità interna, ma rimane completamente irreali perché non aspira a essere "qualcosa" che vada al di là dell'esperienza presente. L'irreale non è qui mera illusione o apparenza. Giacché l'opera d'arte non cerca affatto di venirci incontro come se fosse qualcosa di reale. Del resto, se viene così inteso, l'irreale è sempre qualcosa di ordine inferiore e di meno valido del reale, laddove invece l'irreale dell'arte non si colloca a un livello inferiore del reale. L'irreale è qui solo qualcosa di assolutamente differente dal reale, ma non per questo privo di valore.

La preponderanza degli interessi della vita pratica può indurci a concepire questa relazione tra reale e irreali come se solo il reale fosse positivo e valido e come se l'irreale fosse invece difettivo e privo di valore. Ma le cose non stanno puramente e semplicemente in questo modo. Muovendo da punti di vista diversi, è addirittura possibile sostenere l'opposto. «L'irreale – scrive infatti Münsterberg – è ciò che si dà interamente nel suo offrirsi, ciò che è in sé finito e compiuto, ciò che non rimanda a nient'altro che alle sue manifestazioni; al contrario il reale, il cui senso risiede nel fatto che esso risveglia aspettative e richiede connessioni che procedono oltre la manifestazione, è ciò che nell'*Erlebnis* si dà come il non finito, l'incompiuto, l'inappagato. In tal modo il reale è divenuto negativo, ciò che vive nell'arte è divenuto positivo, collocato a un livello superiore. Ora, il reale, nella sua incompletezza, deve solo sforzarsi di raggiungere, attraverso il suo continuo operare, l'auto-compimento, che invece appartiene in ogni istante all'opera del genio. Così dal punto di vista della scienza l'arte offre solo parvenza in luogo della realtà di valore, laddove invece, dal punto di vista dell'arte, la scienza parla solo di ciò che è sempre incompiuto e che si contrappone all'auto-compimento pieno di valore. Sarebbe più giusto riconoscere che la realtà sempre in divenire della natura e l'irrealtà sempre in sé compiuta dell'arte sono due *Erlebnisse*

equivalenti ma fundamentalmente differenti, che non hanno alcun motivo per essere gelosi l'uno dell'altro»¹⁸³.

Tutto ciò che noi ricerchiamo nell'opera d'arte è realmente presente in essa senza che entri affatto in gioco la nozione di "illusione". Ciò accade perché l'arte non cerca affatto di mostrarci cose o persone. "Cose" e "persone" sono infatti il portato dell'elaborazione logica dell'*Erleben* che ipotizza sempre relazioni che vanno al di là di ciò che è immediatamente dato nel presente. Le "cose" e le "persone" appartengono, in altri termini, al mondo della "verità" e non al mondo della "bellezza". Il concetto di "cosa" è un concetto tipico delle scienze della natura, mentre il concetto di "persona" è un concetto tipico delle scienze storiche. Ciò che ci mostrano gli artisti non suscita mai aspettative ulteriori e di conseguenza non può mai essere una "cosa". L'opera d'arte «non dice: "Io sono un oggetto"; piuttosto dice: "Comprendimi, prendi parte al mio volere"»¹⁸⁴. L'artista, dunque, è libero dalle leggi della natura, ma è libero anche dalle connessioni teleologiche della storia¹⁸⁵. Niente di ciò che appartiene al mondo dell'arte deve rimandare a connessioni che, come tali, caratterizzano solo il mondo "reale" dei valori logici.

¹⁸³ PdW, pp. 242-243.

¹⁸⁴ PdW, p. 244. In questo passo ritroviamo un'osservazione che Münsterberg aveva già esposto e argomentato in *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education*. A tale proposito, mi permetto di rimandare alla nota n. 36 della p. 51 del presente lavoro.

¹⁸⁵ Analogamente Rickert scrive: «L'aspetto intuitivo che la rappresentazione (*Darstellung*) storica presenta, per molti sembra aver reso indiscernibile la linea che separa la storia da un'altra attività umana, ed ha dato adito all'affermazione che ogni rappresentazione (*Darstellung*) dell'individuale – quindi anche la storia – non sia scienza ma arte, oppure ha portato a formulare un'opposizione tra storiografia scientifica e storiografia artistica. Ora, non si può certo negare che quando la storia sostituisce una definizione con una rappresentazione (*Darstellung*) che si rivolge alla fantasia, si serve degli stessi mezzi della poesia per produrre effetti intuitivi (...). Innanzitutto, non dobbiamo dimenticare che è solo il carattere intuitivo della realtà, e non la sua individualità, che impone alla scienza di realtà di far uso di raffigurazioni artistiche. Inoltre, la rappresentazione intuitiva (*anschauliche Darstellung*) per l'artista è *lo scopo*, mentre per lo storico è solo un *mezzo*, e questa differenza è fondamentale. L'attività artistica si fonda su di un'elaborazione dell'intuizione stessa al fine di produrre effetti estetici, mentre lo storico vuole suscitare intuizioni solo per mostrare, col loro aiuto, che cosa sia veramente accaduto (*wie es wirklich gewesen ist*). Perciò l'artista è libero nel suo rapporto con la "verità di fatto" (*thatsächlichen Wahrheit*), mentre lo storico è sempre vincolato ai fatti, in quanto la sua rappresentazione intuitiva (*anschauliche Darstellung*) deve corrispondere ad una determinata realtà individuale, cioè deve essere vera (...). L'artista, a differenza dello storico, non tende mai a giudizi veri» (H. RICKERT, *I limiti dell'elaborazione concettuale scientifico-naturale...*, cit., pp. 207-208). L'autore in seguito nota: «L'elemento storico (...) non solo dev'essere distinto concettualmente dall'elemento artistico, ma addirittura possiamo dire che l'artista, nel rappresentare un processo storico, raggiunge il proprio obiettivo solo se restituisce una materia plasmata in modo tale da vanificare qualsiasi connessione con la realtà storica. Dunque, mentre l'arte tende sempre ad isolare (*isolieren*), la storia tende sempre ad operare collegamenti (*verknüpfen*)» (ivi, p. 216). Per Rickert, mentre la storia rappresenta i propri oggetti nel loro reale contesto, la scienza della natura e l'arte, l'una attraverso il concetto e l'altra attraverso l'intuizione, devono invece isolare i propri oggetti.

Da ciò deriva anche che l'irreale estetico esclude ogni interesse pratico. Non v'è punto di contatto fra l'opera d'arte e la nostra vita pratica. Non possiamo entrare nel paesaggio dipinto, non possiamo afferrare la Venere di marmo, non possiamo prendere parte alla conversazione che si tiene su di un palcoscenico teatrale. Non possiamo farlo, perché la statua non si trova affatto nel nostro spazio fisico così come la scena teatrale non si colloca affatto nel nostro tempo fisico. Sia la forma-spazio che la forma-tempo rimandano infatti alla relazione che intercorre tra le "cose". Ciò che è assolutamente isolato (l'opera d'arte) non prende parte a ciò che lo circonda, ma vive in una sua propria atmosfera spazio-temporale. Di conseguenza «noi siamo di fronte all'irreale privi d'ogni desiderio; non lo vogliamo trasformare, non vogliamo farne uso, non ci vogliamo difendere da esso, non vogliamo intrometterci con alcun volere. La nostra personalità è per questo motivo indotta al silenzio interiore, giacché noi siamo coscienti di noi stessi soltanto tramite il nostro volere. Il nostro io che prende posizione è del tutto eliminato di fronte al contenuto dell'opera d'arte (...). Non siamo come uomini di fronte alle persone di quel dipinto di genere; nessuno spazio, nessun tempo, nessuna causalità li lega a noi, un soggetto senza volontà, non la nostra personalità, vede il gruppo di persone nel quadro. Sediamo a teatro di fronte al palcoscenico come esseri volenti e giudicanti, ma non ascoltiamo di nascosto il dialogo fra Romeo e Giulietta; non potremmo disturbarli né ammonirli; impersonalmente, al di fuori dello spazio e del tempo, comprendiamo la loro passione amorosa»¹⁸⁶. E così l'artificio artistico dell'irrealtà fa sì che i contenuti dell'*Erleben* possano manifestare nella maniera più intensa le volizioni loro proprie, in una situazione in cui la nostra volontà personale è del tutto messa a tacere. Ma, giacché solo le volizioni possono concordare, quanto più i contenuti dell'elaborazione possono esprimere le volizioni loro proprie, tanto più possono mostrarci la loro intima concordanza.

La domanda da porsi è a questo punto la seguente: quali sono le condizioni che favoriscono tutto questo? Anzitutto, afferma Münsterberg, è evidente che dobbiamo avere di fronte qualcosa che rappresenti un'unità. Né le scienze naturali né la storia, in base alla loro natura, possono stabilire

¹⁸⁶ PdW, pp. 246-247.

cosa possa costituire un'unità conchiusa. Infatti "unità" significa concordanza del volere, e non certo la concatenazione causale che l'atteggiamento scientifico-naturale richiede. Tutto ciò che, in un insieme ben delimitato, concorda nel proprio volere fa parte di un'unità. Portare a piena espressione tale unità è il *proprium* dell'opera d'arte che deve eliminare tutto ciò che non ha a che fare con l'intenzione concordante delle parti. L'artista è infatti libero, di introdurre o eliminare nella connessione teleologica ciò che desidera, il che, invece, non è concesso allo storico. In tal modo l'artista immette nella sua opera una interiore concordanza che risulterà superiore a qualsiasi "realtà". Del resto la libertà dell'artista appare pienamente evidente non appena si considera il fatto che, ad esempio, un pittore può dipingere in modo straordinariamente "bello" ciò che in realtà ci appare del tutto sgradevole e antiestetico. Quel che risulta sgradevole in natura può cioè essere oggetto di una bella opera d'arte.

In secondo luogo Münsterberg sottolinea come l'irreale estetico – che, in quanto tale, è privo di relazioni con le forme del nostro spazio e del nostro tempo, della nostra natura e della nostra storia – debba creare da sé solo la propria forma. A tale proposito il filosofo precisa che la forma in sé è un'espressione del volere, che «favorisce, anzi rende possibile, la concordanza degli *Erlebnisse* offerti»¹⁸⁷. E così ad esempio una lirica non è solo contenuto ma anche e contemporaneamente forma, non è solo pena o gioia, ma anche e sempre ritmo, strofa e rima.

In realtà, se l'opera d'arte nella sua interezza deve essere completamente isolata da ciò che la circonda, essa deve avere la propria forma e questa forma deve essere in armonia con il contenuto. Ciò che unisce insieme, in maniera non casuale, le istanze proprie del contenuto e della forma dell'opera d'arte è in realtà la fondamentale richiesta di "auto-concordanza" che l'elaborazione artistica rivolge agli *Erlebnisse*. Infatti perché l'*Erleben* presenti una concordanza interna, esso deve restituire un volere delle "cose stesse", di fronte al quale il nostro personale volere deve essere ridotto al silenzio. Ma, perché ciò avvenga, l'esperienza artisticamente elaborata deve essere irreale e, come tale staccata dalle forme del mondo pratico-reale e dotata d'una propria

¹⁸⁷ PdW, p. 250.

forma. Soltanto se l'insieme di queste condizioni è soddisfatto, è possibile porre in essere un'opera d'arte.

Naturalmente l'“auto-concordanza” del mondo è per noi un valore valido in modo assoluto, indipendentemente da tutti i nostri desideri e piaceri personali. «Noi vogliamo cogliere nel vissuto – scrive il filosofo – un mondo che si auto-affermi; noi dobbiamo perciò tenere fermo il particolare ed esigere che tale valore ritorni identico nella compagine della molteplicità. Solo quando l'identico si presenta, siamo soddisfatti. Ma poiché questa soddisfazione si riferisce a un'esigenza che è del tutto sovra-personale, anche la soddisfazione è sovra-personale. L'identico e unanime volere dell'opera d'arte è dunque un valore. Già la natura e la vita ci offrivano valori di questo tipo. Tuttavia nel loro ambito non c'era mai da aspettarsi una perfetta concordanza, perché ogni particolare si trovava in migliaia di relazioni con la natura e con la storia. Entravano così in gioco le nostre speranze e i nostri timori, il nostro plasmare e mutare, rendendo impossibile una compiuta immedesimazione»¹⁸⁸. Le istanze alla base dei *Lebenswerte* dell'unità invece si realizzano del tutto solo nei *Kulturwerte* del bello, ove una porzione di *Erlebnis* ha trovato la propria forma isolata e si presenta come un'assoluta concordanza di volizioni che non presenta più alcun rimando alla “realtà” e alle nostre personali aspettative. Ciò avviene attraverso l'arte figurativa per ciò che concerne la volontà del mondo esterno, attraverso la poesia per ciò che concerne la volontà del mondo comune e attraverso la musica per ciò che concerne la volontà del mondo interiore.

L'arte figurativa deve esprimere, secondo Münsterberg, la concordanza interiore degli atti volitivi del mondo esterno allorché essa si eleva ad assoluta compiutezza e dunque ad assoluta irrealtà. Ogni dipinto in una cornice deve comunicarci un contenuto e questo contenuto deve suscitare in noi una molteplicità di volizioni concordanti, in sé significative e assolutamente chiusa in se stessa. Ogni dipinto deve contenere tutto ciò che è necessario per l'espressione delle sue intenzioni e deve escludere ogni cosa che tende al di là dell'opera stessa. Non appena viene “gettata” nel corso reale della natura, la bellezza di un dipinto si perde. Il mondo reale esterno è

¹⁸⁸ PdW, p. 251.

pieno di contenuti particolari che non significano nulla dal punto di vista estetico. Tali contenuti particolari, quando sono fatti oggetto di elaborazione scientifica, vengono poi per un verso omogeneizzati, e per un altro verso moltiplicati: proprio l'inverso di ciò invece succede nel corso dell'elaborazione artistica. La scienza infatti semplifica la nostra esperienza organizzandola e riconfigurandola, ma nel contempo moltiplica il contenuto della nostra esperienza trasformandolo nel contenuto di ogni possibile esperienza. Così, dove gli occhi vedono la singola goccia di rugiada, la nostra conoscenza fisica "vede" milioni di atomi. Il significato di ciascuno di essi si svuota in maniera direttamente proporzionale all'incremento del loro numero. Dopo l'elaborazione scientifica, il numero delle singole componenti dell'esperienza diviene infinitamente ampio, ma esse risultano tutte della stessa specie e completamente insignificanti se prese nella loro individualità. Questo è l'*operari* tipico della scienza. Invece «la semplificazione dell'arte – scrive Münsterberg – va esattamente nella direzione opposta. Essa riduce il numero delle cose, ma eleva costantemente il loro significato. Riduce i numeri; tutto ciò che non è immediatamente dato non appartiene affatto al suo mondo. La scienza guarda oltre le stelle più lontane visibili al telescopio; l'arte non guarda mai al di là della cornice del quadro. Ma anche nell'ambito di ciò che è incorniciato la semplificazione artistica non può mai accrescere i particolari, ma solo diminuirli»¹⁸⁹. Possiamo affermare in generale che l'arte diminuisce il numero dei particolari, ma rinforza la loro energia interna. Il pittore non ci offre un "oggetto" fatto di tutti i suoi elementi reali ma una "figura" dipinta che suscita in noi un'esperienza diversa da quella che ci viene concessa dalla scienza. Ogni soppressione di elementi insignificanti contribuisce a comunicare al fruitore dell'arte quel sentimento di compiuta irrealtà e di irreale compiutezza che è così importante per ogni tipo di valutazione estetica.

In seguito Münsterberg si sofferma sul problema del "contenuto" dell'opera d'arte figurativa. Se il contenuto deve essere realmente significativo, importante e profondo, allora non deve essere preponderante nell'opera disturbando l'equilibrio della forma. «Il contenuto – scrive il

¹⁸⁹ PdW, p. 254.

filosofo – non può essere l'essenziale; altrimenti il dipinto serve all'insegnamento di nozioni scientifico-naturali o storiche, il ritratto diventa parte della biografia, il paesaggio una descrizione di viaggio. La vera arte vuole unità di contenuto e forma, di valore intrinseco e figura, e deve perciò dare alla forma un significato equivalente e autonomo. Questo può avvenire solo se la forma stessa diviene l'espressione di un significato, di un volere»¹⁹⁰.

Certamente qui la forma non viene intesa da Münsterberg soltanto come forma spaziale, ma come l'intera "veste" in cui il contenuto si presenta. Nel dipinto le "cose" rappresentate divengono, dal punto di vista della forma, qualcosa di accidentale in quanto ciò che deve essere rappresentato non è un gruppo di "cose" ma lo spazio stesso del dipinto. E questo spazio non è una sezione dello spazio del mondo esterno, così come la luce che si diffonde attraverso lo spazio dipinto non è la luce del sole che penetra attraverso la finestra della nostra camera. «La cornice – precisa non a caso Münsterberg – circonda uno spazio e un'illuminazione che sono completamente indipendenti e isolati dal resto del mondo. L'annullamento di tutte le connessioni e l'introduzione di questa nuova e autonoma forma propria del mondo in questione conferisce alla luce e alle linee un volere indipendente e un chiaro significato, ma a patto che il contenuto non si metta eccessivamente in vista»¹⁹¹.

A questo punto il filosofo fa un esempio interessante e chiarificatore che vale la pena riportare. Le linee e i colori della Cappella Sistina di Michelangelo non rappresentano "qualcosa", ma rappresentano solo se stessi. Essi non sono come le forme che riempiono una mappa geografica, le quali sono rappresentazioni di qualcosa di reale. E non sono nemmeno come le forme del mondo esterno, che rappresentano altrettante suggestioni per la nostra vita pratico-reale. Completamente isolato da ogni altra "cosa" del mondo esterno, ogni tratto in questione rappresenta una volontà che esprime le sue intenzioni e ricerca la più intima connessione con le volontà concordanti di altri tratti dell'opera. Ogni singola parte, ogni singola linea e ogni singolo effetto di luce si sottomette

¹⁹⁰ PdW, p. 256.

¹⁹¹ PdW, p. 257.

all'intero. Per questa via i giochi di luci e i movimenti di linee all'interno dell'opera d'arte risultano sempre in perfetto accordo con il significato del suo contenuto.

Si tratta ora di esaminare come i valori della bellezza trovino espressione nell'ambito del *Mitwelt*. Si apre qui il discorso sulla poesia, che, attraverso il linguaggio, ci offre un'elaborazione artistica del volere specificamente umano¹⁹². In altri termini, a differenza di ciò che accade nell'arte figurativa, nella poesia non è il mondo esterno ma il mondo comune che ci viene incontro con la pura immediatezza delle sue suggestioni e intenzioni, che non devono essere percepite ma sentite e rivissute. Non a caso, i contenuti del sapere matematico e astronomico, fisico e chimico, biologico e psicologico non hanno nulla a che fare col mondo della poesia. E questo vale anche per gli psicologi che, quando si riferiscono alla volontà, la trattano come se fosse un contenuto psichico molto complesso. Se dunque i lavori scientifico-naturali non hanno nulla a che fare col mondo della letteratura e della poesia, lo stesso non può dirsi dei lavori degli storici e dei filosofi, a patto che essi restino fermi al compito che è loro proprio. Lo storico infatti si occupa delle volizioni personali dei soggetti, mentre il filosofo si occupa delle loro volizioni sovra-personali. In entrambi i campi non si tratta dunque di descrivere e spiegare "cose" fisiche e psichiche, ma di interpretare e comprendere prese di posizioni valutarie. A differenza della poesia, però, «la storia e la filosofia sono scienze»¹⁹³, e sono dunque al servizio non già dell'isolamento, ma della connessione, seppure intesa come connessione teleologica.

Da questo punto di vista la differenza fra la letteratura storica e filosofica e quella che mira a presentarsi come arte, come poesia, è nettissima. Infatti, mentre lo storico e il filosofo considerano le volizioni nella loro infinita connessione, il poeta invece considera una molteplicità finita di volontà, per cogliere l'interiore concordanza, l'unità, l'armoniosa compattezza. La storia e la filosofia partono dalla volontà particolare per costruire la connessione universale della totalità delle volontà. Il poeta invece non può mai incominciare da qualcosa che è totalmente semplice. Egli

¹⁹² Essendo giunti a considerare le concezioni di Münsterberg a proposito della poesia e della letteratura, possiamo far menzione del fatto che egli fu anche scrittore di poesie. Queste furono raccolte in un volume pubblicato sotto uno pseudonimo: *Verse von Hugo Terberg*, Baumert & Ronge, Grossenhain 1897.

¹⁹³ PdW, p. 270.

inizia da una molteplicità di volizioni, ma tale molteplice, attraverso la sua interna concordia, si isola dal resto del mondo e non conduce ad altre volizioni.

Il compito della poesia è dunque quello di rinvenire l'unità interiore di una molteplicità di volontà del mondo umano. La storia e la filosofia considerano la volontà nel sistema delle sue connessioni, mentre la poesia considera la volontà nell'unità delle sue concordanze. La poesia ci apre dunque al significato del mondo comune proprio come l'arte figurativa ci apre al significato del mondo esterno. Per quanto concerne l'arte figurativa, la natura in se stessa è volere; per il poeta, invece, a essere in questione non è la volontà della natura, la volontà umana, o la volontà della natura solo nella misura in cui si riflette nella volontà dell'uomo sicché è proprio la vita umana in se stessa che ci viene offerta nelle parole e nei versi del poeta attraverso la sua immaginazione. V'è però un punto da chiarire. Sappiamo infatti che il mondo dell'arte ha a che fare in generale con l'irrealtà. Ma come è possibile conciliare ciò con la circostanza che il poeta ci offre il senso della vita umana, della vita umana reale? L'apparente contraddizione svanisce non appena si considera che, nella sua accezione più rigorosa, ma anche più stretta, la "realtà" è il contenuto proprio del tendere all'identità del mondo con sé stesso che intende tale identità nel senso dell'"auto-conservazione". Questo tendere, come sappiamo, trova secondo Münsterberg espressione nei valori dell'esserci e in quelli della connessione. Tutto ciò non toglie nulla alla "realtà" dell'*Erleben* della concordanza di una molteplicità finita di volizioni umane, che, già a livello dei *Lebenswerte*, si presenta come "amore" e che la poesia porta a compimento tramite la parola, il verso, il racconto. V'è cioè una "realtà" poetica e una "verità poetica"¹⁹⁴ che la realtà e la verità scientifiche non possono comprendere, ma che non per questo possono essere ridotte a "mero" frutto dell'immaginazione del poeta inteso come persona singola, come individualità particolare.

Münsterberg chiarisce anche che la concorde unità di volizioni umane che trova espressione in un'opera letteraria non può mai configurarsi come imitazione delle volizioni di un reale personaggio storico. Più in generale le istituzioni politiche e religiose, gli eventi storici e i loro

¹⁹⁴ Sul concetto di "verità" nell'arte si veda J. COHN, *Allgemeine Ästhetik*, W. Engelmann, Leipzig 1901, p. 69 sgg.

protagonisti, le epoche che vengono menzionate nell'opera letteraria non coincidono mai con gli oggetti della conoscenza storica. La loro "realtà" storica è completamente esclusa. Essi sono tutti egualmente irreali e ciò nondimeno sono tutti oggetto di "vere" esperienze estetiche, non appena siamo in grado di partecipare all'unità concorde delle volizioni che in essi si esprime. Noi fruitori dell'opera letteraria dobbiamo sentire e comprendere la volontà che si esprime nelle parole e nei versi. Se dai versi poetici non si irradia per noi una volontà concorde, ciò che leggiamo rimane solo una descrizione che riguarda "cose" reali e che nulla può offrirci circa il significato del vivere umano.

Il poeta tematizza il volere dell'uomo. Come già sappiamo, ogni vita umana volente e valutante si rivolge alle tre dimensioni dell'esperienza vissuta: il mondo esterno, il mondo comune, il mondo interiore. Questa tripartizione corrisponde ai tre generi fondamentali dell'opera letteraria. L'epica narra infatti come l'eroe si muove nel mondo esterno, il dramma rappresenta come l'eroe si colloca nel mondo comune e la lirica esprime invece le dinamiche proprie del mondo interiore. Ma in tutti e tre i generi di opera poetica la molteplicità degli atti volitivi è tenuta insieme come un'unità mediante modalità diverse che è compito dell'estetica indagare. In ogni caso, il poeta non ci pone mai di fronte a una volizione singola (niente di singolo, afferma il filosofo, può avere valore estetico), ma sempre e solo a una molteplicità di volizioni isolata in cui ogni parte è in assoluta concordanza col tutto.

V'è un' ultima precisazione di Münsterberg circa le caratteristiche dell'opera letteraria a cui vale la pena fare riferimento. In fondo, egli dice, l'opera letteraria non si riconosce dal contenuto, ma fondamentalmente dalla forma. La forma in letteratura è l'aspetto più importante. È infatti nelle parole e nei versi dell'opera letteraria che risiede la sua bellezza, la sua intensità, il suo essere suggestiva, la sua volontà autonoma, concorde e unitaria. Ogni parola deve essere per noi non un suono e nemmeno un'immagine, ma una irradiazione di intenzioni. Solo a questo patto è possibile ricercare l'ultima concordanza delle volizioni in questione. Le volontà che si esprimono nelle parole

e nei versi, lungi dal sovrapporsi e intralciarsi, debbono supportarsi a vicenda come parti della volontà unificata dell'intera opera.

Münsterberg prende infine in esame l'elaborazione artistica rivolta all'*Innenwelt*, quella della musica, che sviluppa e porta a compimento ciò che al livello dei *Lebenswerte* estetici è già offerto dalla felicità: quella unità interiore in cui l'inquietudine e conflitto vengono ricondotti a una concordanza armoniosa.

Di solito, in particolare precisa Münsterberg, la musica viene tematizzata soltanto dal punto di vista fisico e psicologico, muovendo dal quale ogni esperienza tonale viene ricondotta a un complesso sistema di cause e di effetti. L'infinita varietà di suoni viene descritta e spiegata, così come vengono descritti e spiegati i molteplici processi psichici che i suoni suscitano nella mente dell'ascoltatore agendo sul suo organismo. Ed in effetti non v'è melodia o accordo che non possa essere completamente descritto e spiegato in termini acustici o in termini psicofisiologici. Ma questa trattazione scientifico-naturale delle esperienze musicali non ha nulla a che fare con la loro trattazione estetica. Dal punto di vista estetico, infatti, i ritmi, i suoni, i tempi musicali non vengono misurati facendo riferimento al tempo fisicamente inteso. Per l'ascoltatore, ogni singolo gruppo di note esprime piuttosto volizioni e intenzioni. I singoli toni non sono infatti brevi e lunghi come nel tempo oggettivo, ma sono fugaci, leggeri, rapidi, oppure quieti, gravi, prolungati, e solo a partire da queste caratteristiche è possibile valutare la loro equivalenza e dar luogo alla loro intima concordanza (in rapporto alla quale, ad esempio, un gran numero di toni fugali e leggeri sono bilanciati dalla solenne successione di poche note o da un unico accordo autorevole). Anche nella musica, dunque, si presenta quella «concordanza della volontà»¹⁹⁵ che è la condizione prima dei valori estetici incondizionati di ogni ordine e grado.

Questa richiesta di concordanza interiore della volontà viene soddisfatta soprattutto grazie all'armonia della composizione musicale. Tale armonia esprime la struttura unitaria del componimento, in cui tutte le parti si supportano l'una con l'altra e in cui ogni parte si sottomette

¹⁹⁵ PdW, p. 288.

all'intero. Si tratta sempre di un equilibrio "mobile", in cui l'infinita oscillazione del movimento interiore si sposa col completo soddisfacimento della richiesta di concordanza delle volizioni interiori. Sicché, anche in questo caso, siamo di fronte a un valore incondizionato. «Come nella pittura forme e colori e nella poesia il ritmo, la rima e la forza descrittiva della parola si accordano, così anche nella musica il ritmo non può essere separato dalla melodia, il timbro dal ritmo. Il cambiamento dell'uno richiede il cambiamento dell'altro; la lenta melodia eseguita con un ritmo affrettato perde il suo valore di melodia. Così un volere infinitamente molteplice si deve contessere e deve supportarsi e favorirsi reciprocamente in tutte le sue parti»¹⁹⁶.

Infine Münsterberg si chiede quale sia il reale significato della bellezza musicale. La musica non descrive le "cose" del mondo esterno. Se le "cose" vengono in qualche modo imitate dalla musica, allora l'opera musicale rimane esteriore, marginale e, infondo "non musicale". La mediazione, che caratterizza sempre le opere culturali umane, si gioca qui piuttosto sul piano del sentire e del volere. Ma la volontà che la musica ci restituisce non è nemmeno, come voleva Schopenhauer, l'oscura essenza metafisica del mondo. Ad essere messi in forma dalla musica sono piuttosto proprio i nostri sentimenti personali e le nostre volizioni personali. Infatti «non è il mondo esterno in se stesso che ci viene incontro nella melodia, né il mondo comune in se stesso che ci viene incontro nell'armonia, ma solo il mondo esterno e il mondo comune come esperienze, inclusione nel nostro mondo interiore, in cui ogni cosa è riferita agli sforzi e ai contro-sforzi del sé, al sentire e al volere del sé, e fa ritorno ad esso nell'unità dell'io. La vita – continua il filosofo –, con la sua realtà connettiva, può arrecarci questa perfetta concordanza del nostro volere solo negli istanti di pura felicità; nella bella opera musicale, invece, essa ci viene durevolmente conservata»¹⁹⁷.

¹⁹⁶ PdW, pp. 292-293.

¹⁹⁷ PdW, p. 296.

IV

LA «BELLEZZA» COME PROBLEMA

Münsterberg ritorna ancora una volta a discutere il concetto di bellezza nel 1909, in un breve scritto in lingua inglese apparso nella rivista americana «The Philosophical Review». Il saggio in questione si intitola *The Problem of Beauty*¹⁹⁸. Questo breve scritto consiste nella pubblicazione di una conferenza tenuta da Münsterberg presso la Johns Hopkins University in occasione dell'ottavo incontro annuale (svoltosi il 30 dicembre del 1908) organizzato dalla “American Philosophical Association”.

Il punto di partenza che il filosofo adotta come *incipit* per la sua riflessione è quello, da un lato di sottolineare come la “verità” e la “moralità”, la “bellezza” e la “religione” ci offrono insieme il significato della nostra vita e dall'altro di ricordare come l'esperienza che la filosofia cerca di interpretare e di comprendere viene snaturata lì dove si discute di un solo aspetto particolare della vita, ad esempio solo della “verità”. Nel mondo contemporaneo, dove le scienze con le loro fondamentali scoperte hanno ricevuto un ruolo che spesso le induce a eccedere il compito che è loro proprio, v'è bisogno di ritornare a pensare tutte le dimensioni che danno significato alla vita, anche quella della bellezza. Certamente, afferma il filosofo, chi voglia affrontare il problema della bellezza è oggi incline a partire dallo studio dei processi psichici alla base del piacere estetico. Bisogna ricordare che, negli anni in cui Münsterberg viveva, i diversi studi di psicologia dell'arte avevano raggiunto notevoli risultati. A tal proposito il filosofo nota che «il loro presupposto comune è questo: le opere d'arte o le bellezze della natura sono oggetti fisici, luci e suoni e così via (...), e inoltre essi hanno un particolare effetto causale sugli organismi umani, stimolano gli organi sensoriali e il cervello, e risvegliano una serie di fenomeni fisiologici e mentali di cui l'ultimo è un

¹⁹⁸ H. MÜNSTERBERG, *The Problem of Beauty*, in «The Philosophical Review», vol. XVIII, n. 2 (marzo 1909), pp. 121-146 (d'ora in poi PoB).

sentimento di piacevolezza»¹⁹⁹. Il piacere estetico è dunque in quest’ottica un sentimento particolare che eccita piacevolmente l’organismo individuale, così come la bellezza dell’oggetto risulta essere nient’altro che una “oggettivazione” illusoria di questo fenomeno psichico del piacere. Le “cose” belle non hanno in se stesse valore. La loro importanza estetica si situa soltanto nel fatto che esse sono le cause degli effetti piacevoli in individui psicofisici.

Ma un’analisi psicologica di questo tipo può forse essere la parola ultima dell’indagine estetica? La bellezza non possiede per noi un altro e diverso significato? La risposta di Münsterberg è naturalmente affermativa. Nelle nostre esperienze estetiche noi in realtà siamo abituati a vedere un appagamento di ben diversa materia, che coinvolge il nostro modo d’essere più profondo. Ma tutto appare alla psicologia null’altro che il frutto di vaghe associazioni mentali. Gli psicologi ci invitano a restare fedeli ai fatti reali. Ma allora la domanda diventa: quali sono i fatti reali? In cosa consiste la nostra reale, immediata esperienza estetica? Ebbene per la psicologia «il disegno dipinto è una distribuzione fisica di punti bianchi e neri; essi producono nella mia mente un’idea visiva di movimento attraverso l’azione del mio organo di senso e del mio cervello, e questa idea di associazioni e reazioni risveglia un’idea psichica di movimento e di energia che io proietto sulla decorazione fisica, e da ciò sorge infine nell’ambito del mio contenuto di coscienza un sentimento di piacere. Io – dice Münsterberg – nego tutto ciò: dico che niente di tutto ciò entra a far parte nella mia esperienza. Nel vedere questa decorazione, io non ho la doppia esperienza della “cosa fisica” fuori di me e l’idea mentale visiva di essa in me, incapsulata nella mia coscienza; non conosco quella decorazione come un essere in me, né so del mio cervello, né avverto il mio sentimento come un’esperienza di cui io semplicemente divento conscio, né so di queste energie come stati dentro di me, né so di qualsivoglia connessione causale fra questi differenti fattori; in breve, nessuno di questi cosiddetti fatti fisici e psichici si presenta a me come espressione della mia reale esperienza»²⁰⁰. Münsterberg mira dunque ad affermare che i fatti che la psicologia analizza, anche quando si occupa dell’esperienza estetica, non sono proprio i fatti “nudi e crudi” della nostra vita reale.

¹⁹⁹ PoB, p. 125.

²⁰⁰ PoB, p. 127.

L'opera d'arte prima di essere una "cosa" è un che di ancora indifferenziato, di pre-fisico e pre-psichico. Ciò che d'artistico interessa e tiene occupata la mente del fruitore dell'arte, e che in ultima istanza chiamiamo opera d'arte, non risulta essere una "cosa" nel senso dell'esperienza fisica. Nell'immediata esperienza della vita ogni "cosa", ogni parte della natura, ogni oggetto artistico ci viene incontro come una suggestione per la nostra volontà. Ma non per questo essa costituisce sempre e solo la soddisfazione di una volizione meramente individuale. Riprendendo una riflessione già sviluppata nelle opere precedentemente analizzate in questo capitolo del nostro lavoro, Münsterberg infatti scrive: «Se tu decidi che la tua esperienza è per te niente di più che un sogno, ogni tua impressione niente di più che un'impressione, ogni tua suggestione niente di più che una suggestione, senza connessione, senza concordanza, senza una relazione reciproca, allora non c'è bisogno di chiedere se c'è qualcosa di valutabile nel mondo, perché tu non hai un mondo. Non c'è bisogno di un pensiero, non c'è necessità di una discussione, perché non c'è niente che dura e niente che possa essere condiviso ma c'è un caos di piccole parti di cui nessuna può raggiungere l'altra»²⁰¹. Vi sono invece esperienze della vita che soddisfano la nostra "volontà ad avere un mondo". Per Münsterberg questa "volontà ad avere un mondo" è la condizione ontologica che caratterizza ogni uomo e l'uomo come tale, sicché ogni cosa che soddisfi tal fatte volizioni costituisce una soddisfazione per ogni possibile soggetto. Questa soddisfazione, infatti, non dipende dal desiderio individuale di uno o più soggetti, non dipende dalla situazione individuale delle nostre personalità, non è la soddisfazione di un mero desiderio personale. Si tratta piuttosto di una soddisfazione sovra-personale e perciò dotata di un valore assoluto.

Dopo aver così riproposto la sua concezione generale della filosofia dei valori, Münsterberg ritorna in particolare sul problema della bellezza, che risulta essere, secondo il filosofo, uno degli ambiti valoriali assoluti e incondizionati. Ogni colore, ogni tono, ogni curva dipinta in un quadro, ogni ritmo musicale di una partitura, ogni verso di una poesia è un'espressione che noi soggetti volenti e valutanti comprendiamo, e che mira a istituire l'assoluta concordanza delle parti di una

²⁰¹ PoB, p. 129.

molteplicità, al fine di soddisfare la nostra richiesta sovra-personale di un mondo non-caotico, di un mondo auto-concordante. Ciò è assolutamente indipendente dalla questione se tale esperienza auto-concordante soddisfi o meno anche altre richieste di carattere meramente personale, offrendo piacere o sollievo dal dispiacere. Il bello può essere piacevole e gradevole ma esso non risulta mai tale perché è gradevole. «È bello perché è perfetto, perché ogni richiesta che viene avanzata nella sua molteplicità è completamente soddisfatta dalla volontà delle altre parti. La soddisfazione oggettiva che risulta dalla volontà di avere un mondo perfetto e auto-concordante di questo tipo è la sola attitudine estetica; la soddisfazione personale che risulta dai desideri casuali della personalità è l'attitudine pratica che può cambiare da uomo a uomo, da ora a ora, che si trova al di sotto del livello dell'estetica. Il valore assoluto del bello come principio della struttura eterna del solo mondo possibile è – nota inoltre il filosofo – completamente indipendente dal fatto empirico che gli individui particolari siano capaci o meno di acquisire questa attitudine estetica e comprendere la bellezza del mondo»²⁰².

Successivamente Münsterberg accenna in modo conciso e in termini generali a quella che è la sua concezione dei valori estetici facendo ampiamente riferimento ai capitoli attinenti a tale questione dell'opera *Philosophie der Werte* che abbiamo precedentemente preso in esame. Ma il filosofo vi aggiunge anche alcune precisazioni che vale la pena riportare. La storia della cultura – egli afferma – è il grande sforzo umano per realizzare sistematicamente e portare a un livello di coscienza condiviso i valori assoluti del mondo. La scienza e la religione, la legge e l'economia, ognuna di queste branche della cultura espleta il suo compito in relazione ai differenti gruppi dei valori eterni. «La funzione dell'arte – scrive in particolare il filosofo – è stata quella di dar vita a uno sforzo sistematico di realizzazione dei valori estetici. Le arti visive fanno ciò riferendosi al mondo esterno, le arti letterarie riferendosi alle relazioni fra le personalità e la musica riferendosi al mondo interiore»²⁰³. Il proposito delle arti visive è quello di offrirci un “pezzo” di mondo esterno in modo tale che noi comprendiamo del tutto e in modo compiuto la concordanza reciproca di tutte le

²⁰² PoB, p. 131.

²⁰³ PoB, p. 135.

intenzioni contenute in quella molteplicità. Ecco perché noi sentiamo in ogni singola opera d'arte l'eterna perfezione dell'universo. Dalla chiara comprensione di questa primaria e unica aspirazione dell'artista tutto il resto deve essere dedotto. Naturalmente, affinché sia possibile trovare una concordanza interna fra le parti di un settore del mondo esterno esse debbono presentarsi a noi come volizioni e intenzioni, perché solo le volizioni e le intenzioni possono concordare. Inoltre, è necessario che le "cose" in questione cessino di essere materiale per i nostri compiti pratici, oggetti dei nostri interessi pratici. Esse debbono essere "tagliate fuori" dalla catena degli eventi pratici, debbono essere disconnesse dal resto del mondo. In definitiva, ciò che è oggetto dell'elaborazione artistica deve essere completamente isolato da ciò che lo circonda. Solo tale isolamento elimina ogni connessione di tipo logico fra le "cose" e, nel contempo, ogni loro funzione pratica. «L'arte ci offre un isolamento – scrive il filosofo – e appunto per questa ragione la nostra richiesta per una completa concordanza nell'ambito di ciò che esperiamo può essere soddisfatta»²⁰⁴.

V'è inoltre da analizzare anche un ulteriore aspetto della questione. Questo isolamento comporta l'irrealtà dell'arte. Sarebbe banale, a tal proposito, sostenere che il dipinto è irreal perché non è il reale paesaggio ma solo una rappresentazione della realtà così come il romanzo non è la reale storia d'amore ma solo un suo resoconto. Nota a tal proposito Münsterberg: «No, l'illustrazione di un libro di storia naturale o di una biografia storica sono allo stesso modo solo delle rappresentazioni, e tuttavia non vengono affatto tematizzate come irreali (...). Essere irreal in senso estetico significa che l'oggetto dell'esperienza estetica non trascende se stesso, non risveglia alcuna aspettativa di mutamenti futuri né alcuna reminiscenza di periodi precedenti»²⁰⁵. Sicché l'irrealtà dell'oggetto estetico non detrae niente dalla ricchezza dell'esperienza. Ciò che viene aggiunto in più nell'oggetto reale è solo il suo "puntare" al di là di se stesso. Ma tale assenza di realtà non pone in nessun modo l'oggetto irreal a un livello inferiore rispetto all'oggetto reale, come se qualcosa in esso si fosse perso. L'irreal è qualcosa di completamente differente, ma assolutamente non meno valido del reale. E qui, per far intendere cosa significhi l'irrealtà nel

²⁰⁴ PoB, pp. 135-136.

²⁰⁵ PoB, p. 136.

campo dell'arte, l'autore riecheggia quelle analisi di *Philosophie der Werte* che, come abbiamo visto, mettono a confronto il reale con l'irreale estetico.

L'irreale nell'arte è quell'elemento che ci rende chiara la volontà che anima specificamente i valori estetici. L'arte richiede infatti numerose condizioni. La molteplicità del contenuto di un'opera d'arte deve essere irreale. Esso deve esprimere una volontà e questa volontà a sua volta deve essere il centro, il punto focale che l'opera deve evidenziare. Questa volontà deve essere sentita da noi e ogni relazione che ci conduce al di là del suo contenuto deve essere tagliata fuori. Per tale motivo l'opera d'arte deve essere completamente isolata e deve avere la sua forma propria. Questa forma deve a sua volta armonizzarsi con il contenuto. Tutti questi fattori, sostiene il filosofo, non possono essere assemblati a caso. Essi sono tutti retti dal solo e fondamentale compito dell'arte, quello di lasciar esprimere la concordanza interna della molteplicità che essa elabora, la quale, dunque, deve essere sentita e compresa come una molteplicità di volizioni e intenzioni. Se questa molteplicità isolata di volizioni si presenta in una perfetta unità, allora abbiamo un'opera d'arte, la quale attinge a quella "unità della volontà con se stessa" che rappresenta un valore assoluto. Si tratta, in altri termini, di quell'auto-concordanza tramite la quale l'esperienza si presenta non già come un sogno caotico ma come un mondo, nella quale viene soddisfatta la nostra volontà sovra-personale. In rapporto a ciò l'opera d'arte può essere piacevole ma deve essere bella: infatti i nostri numerosi desideri personali possono cambiare nel tempo, mentre il valore della bellezza è eterno.

Nelle parti conclusive del saggio l'autore ripropone l'antitesi tra scienza e arte. Il filosofo ci tiene però a rimarcare che, insieme alla sfera della moralità e della religione, i due pur diversi ambiti della scienza e dell'arte rispondono alla stessa fondamentale volontà che vi sia un mondo. «Attraverso il nostro servire la conoscenza afferriamo l'auto-affermazione del mondo attraverso la durevole identità di ogni singolo elemento; nel servire la bellezza, noi comprendiamo l'auto-affermazione del mondo nell'identità dei propositi nel molteplice dato. Il reale valore risiede, in entrambi i casi, in questo riconoscimento dell'identità, in questo compimento della richiesta di

qualcosa che eccede la semplice esperienza fugace, in questa comprensione di un mondo attraverso un caos»²⁰⁶.

Il compito della filosofia è sempre quello di indagare il mondo dei valori assoluti, ma esso deriva tutto da quell'atto di volontà fondamentale e sovra-personale che postula il mondo e dona valore a ogni particolare gruppo di "verità". Per questo tramite *«l'idealismo filosofico (...) deve abbracciare la verità scientifica nella sua totalità senza arrecare danno a essa: anzi, solo l'idealismo può assicurare a essa libertà e salvezza. Il valore della dottrina pragmatica delle verità e delle bellezze relative è dipendente dal valore assoluto della bellezza e della verità. Il darwinismo, il pragmatismo e ogni relativismo possono e devono entrare nell'idealismo assoluto: l'origine delle specie e l'eternità dei valori si coappartengono»*²⁰⁷. Oltre a essere la conclusione di *The Problem of Beauty*, questo brano esprime in maniera esemplare lo sforzo teoretico che ha tenuto fortemente impegnato Münsterberg per tutta la vita.

²⁰⁶ PoB, p. 142.

²⁰⁷ PoB, p. 146 (il corsivo è mio). Su questo punto si veda in particolare il lavoro di SUSAN ELIZABETH MCGEE, *Hugo Münsterberg's Psychology as Synthesis of Science and Idealism*, Thesis A.L.M. Psychology, Cambridge (Mass.) 2000. Al termine di questa seconda parte del presente lavoro, è interessante notare che le concezioni estetiche di Münsterberg possono essere messe a confronto con quelle del filosofo George Santayana (nato a Madrid, ma formatosi negli Stati Uniti), autore dell'opera che ha per titolo: *The Sense of Beauty. Being the Outline Theory of Aesthetic Theory*, C. Scribner's Sons, New York 1896; trad. it. *Il senso della Bellezza*, a cura di Giuseppe Patella, Aesthetica, Palermo 1997. Pur rifacendosi a indirizzi filosofici profondamente diversi, i due pensatori hanno in comune non pochi punti di vista. Per entrambi, ad esempio, ogni attività spirituale umana prende le mosse dall'immediata esperienza della vita stessa, dall'*Erlebnis*.

Parte terza

VERSO UNA NUOVA ARTE: IL CINEMA

«Il cinema, un tempo proliferante in periferia e in piccoli locali soffocanti, inizia (...) la sua arrampicata sociale e, come per l'inaugurazione di un vero teatro, o per un'anteprima parigina, si accede per invito. Indossando l'abito da sera per lo spettacolo vien da pensare: il cinema si sforza proprio di imitare il teatro e non capisce, a ben guardare, che con esso non ha nulla a che fare. I mezzi e le possibilità del cinema sono diverse da quelle del teatro. Mentre il cinema propone effetti, azione, visualizzazione, il teatro tende alla psicologia alla differenziazione. Sulla scena la parola è più importante di ciò che si vede. Il cinema deve rinunciare alla parola e a tutto ciò che la parola rivela. I veri ammiratori del cinema (ammetto di appartenere a questi) dovranno riconoscere che l'arte teatrale ne segna nettamente il limite. Si svilupperà sicuramente anche un'arte cinematografica, che però non avrà altro in comune con quella teatrale se non, appunto, la visualizzazione».

KURT PINTHUS

I

«IL CINEMA È IL CINEMA»

«Le code più lunghe che ci presentano questi giorni sono quelle davanti ai cinema e quelle per le razioni alimentari. I galli di razza si giudicano dalla lunghezza della coda. Chi, seduto su una sedia, vede caracollare un cavaliere nella steppa, crede di galoppare lui nel deserto selvaggio d'America, più veloce del vento. Dimentica la sedia e si incarna nel cavaliere. In Cina bruciano bambole di carta che rappresentano il criminale, invece del criminale in persona. Il futuro del moderno gioco delle ombre costringerà il colpevole, seduto in platea nella prima fila, ad assistere alle proprie sofferenze nell'universo delle ombre. La sensazione non deve uscire dal mondo delle ombre! Chi ha rubato un semplice pane, contempi sullo schermo la folla selvaggia e urlante che lo insegue, riconosca se stesso rinchiuso dietro le sbarre. Visto questo, rientri in pace a casa sua. Se un giorno uno Stenka Razin dovesse di nuovo salire il patibolo, la cosa dovrebbe accadere nel mondo delle ombre. Dalla sua poltrona al cinema seguirà la propria esecuzione, il proprio castigo. Venga la gente a vedersi gettata in galera invece che esserlo veramente, assista alla propria fucilazione in veste d'ombra, invece di essere fucilata. Sarà proprio così, la lunghezza delle code davanti al cinema lo garantisce»²⁰⁸.

Questo brano ci sembra essere il miglior *incipit* possibile per introdurre l'oggetto della terza parte del presente lavoro: la riflessione estetica e psicologica sull'arte cinematografica che Münsterberg elabora a partire dal 1913 e che troverà la sua forma più adeguata nel saggio del 1916 dal titolo *The Photoplay: A Psychological Study*²⁰⁹. L'estratto del discorso di Chlebnikov bene

²⁰⁸ V. CHLEBNIKOV, da un discorso pronunciato in un dibattito pubblico a Rostov sul Don nel 1920, in Aa. Vv., *il vento del cinema 2005*, catalogo a cura di Maicol Casale e Federica Niola, Cronopio, Napoli 2005, p. 409. Chlebnikov nacque a Tundutovo (Astrahan) nel 1885. Dopo gli studi in matematica all'Università di Kazan, si trasferì a Pietroburgo dove entrò nell'ambiente letterario dominato allora dai simbolisti, e qui sostituì il suo nome anagrafico Viktor con quello slavo di Velemir. Nel 1909 pubblicò, insieme ad altri, il primo almanacco futurista, *Il vivaio dei giudici*. Fu sempre vicino al gruppo futurista e in particolare a Majakovskij. L'opera di Chlebnikov (egli morì a Santalov [Novgorod] nel 1922) restò in gran parte dispersa in riviste, o inedita, fino a quando Jurij Tynjanov la raccolse in cinque volumi (1928-1933).

²⁰⁹ H. MÜNSTERBERG, *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton e Company, New York – London 1916; ristampato col titolo *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, con la prefazione di Richard Griffith, Dover, New York 1970; trad. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, con la prefazione di Adriano Aprà, a cura di

sintetizza, senza in verità volerlo, quelli che sono alcuni punti essenziali dell'analisi sul cinema di Münsterberg: il considerare il cinema come un'arte del tutto innovativa e dirompente, il sottolineare la sua enorme dimensione sociale e il valutare la sua influenza sulla *psiche* dello spettatore.

V'è subito da sottolineare che il cinema, fin dalle sue origini, ha generato un complesso insieme di discorsi su se stesso. Il cinema è stato cioè continuamente trattato, discusso, analizzato, fatto oggetto di studio, dalla stessa società che lo ha concepito. Gli elementi principali che si riscontrano nell'indicare il fenomeno risultano essere l'ampiezza e l'eterogeneità di questo complesso di teorie. Non stupisce affatto che le forme attraverso le quali si è venuta "disciplinando" una estesa e densa produzione teorica siano le più svariate. Va tuttavia rilevato che all'interno di essa si sono venuti indirettamente a costituire differenti "luoghi" concettuali. All'interno di questi, un determinato modello di attività teorica si è vista, secondo la tradizione, assegnare la funzione conoscitiva più "alta", ovvero quella capace di definire le condizioni di possibilità del cinema e di restituire un'immagine complessiva del fenomeno cinematografico. Questa pratica discorsiva esaurisce la nozione di "teoria del cinema"²¹⁰.

A proposito dei differenti luoghi concettuali, v'è in verità un'opposizione, classica e per lo più sottintesa, da rilevare. Si tratta della dicotomia fra istanze di riflessione sul cinema e istanze di riflessione sui film. Le prime vanno a combinare, nel loro complesso, il discorso della "teoria" (ovvero l'analisi delle condizioni di possibilità del mezzo cinematografico), le seconde invece il discorso della "critica" (ovvero l'analisi dei compimenti specifici di un dato impianto linguistico-espressivo). A queste occorre certamente affiancare per lo meno una terza istanza, non meno valida ed efficace: il discorso della "poetica" (ovvero la riflessione dell'autore sulla propria opera).

Cecilia Rosso, *Pratiche*, Parma 1980. Successivamente il saggio viene nuovamente ripubblicato in lingua originale in un volume contenente anche i primi scritti sul cinema del filosofo dal titolo: Hugo Münsterberg on Film, *The Photoplay: A Psychological Study* and Other Writings, a cura di Allan Langdale, Routledge, New York – London 2002 (d'ora in poi MoF).

²¹⁰ Per un'analisi della nozione di "teoria del cinema" si vedano in particolare i lavori di James Dudley Andrew: *The Major Film Theories. An Introduction*, Oxford University Press, New York – Oxford – London 1976 e *Concepts in the film theory*, Oxford University Press, New York – Oxford – London 1984. In italiano, invece, si veda F. CASSETTI, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, L'Espresso, Roma 1978, poi *Teorie del cinema 1945-1990* (1993), Bompiani, Milano 2004 (7 ed.), ma anche il capitolo VI, "Teoria del cinema", del volume: M. GRANDE, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di Roberto De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003, pp. 241-262.

Negli anni tra la metà del primo e l'inizio del secondo decennio del Novecento si delinea dunque una serie di discorsi sul cinema di forte pregnanza e peculiarità. Essendo il campo d'indagine abbastanza ampio, in questo primo paragrafo introduttivo si intende fare riferimento in particolare ad alcune riflessioni sul cinema avanzate da eminenti rappresentanti del pensiero filosofico europeo che negli anni sopra indicati hanno contribuito allo sviluppo del mezzo cinematografico proprio come fece Münsterberg.

Un autorevole intervento apparve subito nel 1907 sul quotidiano «La Stampa» di Torino con il titolo *La filosofia del Cinematografo*²¹¹. L'autore dell'articolo è Giovanni Papini. Scrive il filosofo italiano: «I cinematografi, colla loro petulanza luminosa, coi loro grandiosi manifesti tricolori, e quotidianamente rinnovati, colle rauche romanze dei loro fonografi, gli stanchi appelli delle loro orchestre, i richiami stridenti dei loro *boys* rosso vestiti, invadono le vie principali, scacciano i caffè, s'insediano dove già erano gli *halls* di un *restaurant* o le sale di bigliardo, si associano ai *bars*, illuminano ad un tratto con la sfacciataggine delle lampade ad arco le misteriose piazze vecchie, e minacciano a poco a poco di spodestare i teatri, come le tranvie hanno spodestato le vetture pubbliche, come i giornali hanno spodestato i libri, e i *bars* hanno spodestato i caffè. I filosofi, per quanto uomini ritirati e nemici del chiasso, farebbero molto male a lasciare codesti nuovi stabilimenti di passatempo alla semplice curiosità dei ragazzi, delle signore e degli uomini comuni»²¹². Dunque, Papini sostiene con convinzione che il mondo della cultura, e della filosofia in particolare, debba quasi “sbrigarsi” a prendere posizione nei confronti del nuovo mezzo. «Una simile fortuna, in tempo così corto, deve avere le sue cause e il filosofo, quando le avesse scoperte, potrebbe trovare negli spettacoli cinematografici nuovi motivi di pensiero, e chi sa?, perfino nuove emozioni morali e suggerimenti di nuove metafisiche. Per il filosofo vero – non per quello che sta fra mezzo ai libri e si potrebbe piuttosto chiamare il rivendugliolo della filosofia – *non c'è nessuna cosa nel mondo, per quanto umile, piccola e ridicola sembri, che non possa divenir materia di*

²¹¹ G. PAPINI, *La filosofia del Cinematografo*, in «La Stampa» (18 maggio 1907), riprodotto integralmente in M. A. PROLO, *Storia del cinema muto italiano*, vol. I, Il Poligono, Milano 1951, pp. 27-29. Su Papini e il cinema si veda: L. MAZZEI, *Quando il cinema incontrò la filosofia. Il caso di Giovanni Papini*, in «Bianco e nero», 3-4 (2002), pp. 68-87.

²¹² Ivi, p. 27.

pensiero, e quelli che sanno filosofare soltanto quando si tratta dell'esistenza del mondo esterno o dei giudizi sintetici a priori, rassomigliano ad un anatomico, che non sapesse parlare che degli esseri mostruosi e dei casi teratologici»²¹³. Inoltre, per Papini il cinematografo risponde a una richiesta di tipo economico specifica della vita moderna. «Uno dei caratteri che vanno sempre più accentuandosi nella vita nostra, è quello della tendenza all'economia, non già per stanchezza o per avarizia – chè anzi, gli uomini moderni fanno più cose e sono più ricci – ma appunto per ottenere, colla stessa quantità di tempo, di fatica e di denaro, un maggior numero di cose. Il cinematografo – nota infatti il filosofo italiano – soddisfa, nello stesso tempo, tutte queste tendenze al risparmio. Esso è una breve fantasmagoria di venti minuti, alla quale tutti possono partecipare per trenta centesimi. Non esige troppa cultura, troppa attenzione, troppo sforzo per tenervi dietro»²¹⁴. La ragione su cui si fonda questa profonda convinzione circa le potenzialità del cinema da parte del filosofo italiano è quella secondo cui «dinanzi alla tela bianca di un cinematografo noi abbiamo la sensazione che quegli avvenimenti sono i veri avvenimenti veduti come si potrebbero vedere in uno specchio che potesse seguirli vertiginosamente nello spazio. Sono immagini – piccole immagini luminose a due dimensioni – ma che danno l'impressione della realtà più delle quinte e degli scenari dipinti di un teatro di primordine. Il cinematografo ha poi il vantaggio sul teatro di offrirci lo spettacolo di grandi avvenimenti reali pochissimi giorni dopo che essi sono accaduti, e non solo come descrizione di parole o come illustrazione immobile ma come successione di movimenti presi dal vero e pieni di vita. In questo caso il cinematografo riunisce le proprietà dei giornali quotidiani e delle riviste illustrate; i giornali ci descrivono i fatti nel tempo, ma senza darcene le immagini; le riviste ci danno le immagini, ma immote e fisse nello spazio, mentre il cinematografo ci dà le figure visibili svolgentisi nel tempo. Esso può offrire alla nostra curiosità ciò che nessun'altra cosa può darci: le scene di trasformazioni»²¹⁵.

²¹³ *Ibidem* (il corsivo è mio).

²¹⁴ *Ivi*, p. 28.

²¹⁵ *Ivi*, p. 28.

In seguito, Papini si sofferma su aspetti puramente tecnici del nuovo mezzo. «Grazie ai segreti e ai trucchi della fotografia che già ci avevan dato le fotografie inverosimili (un uomo con la propria testa in mano, ecc.) e le false fotografie spiritiche (esseri umani nebbiosi e trasparenti) si possono ottenere delle pellicole dove accadono le cose più inverosimili e straordinarie; uomini che scompaiono ad un tratto nel pavimento; personaggi di quadri che scendono dalla cornice e vengono in una stanza a danzare un minuetto; divisioni miracolose di corpi; processioni di teste senza corpo o di corpi senza teste; statue che si animano e si mettono a suonare; animali che si trasmutano in uomini; uomini che passano attraverso le pareti, e tutto può immaginare l'uomo nei suoi sogni più pazzi o nelle favole più strane. *Il cinematografo è per questo un aiuto allo sviluppo dell'immaginazione; una specie di occhio senza cattive conseguenze; una realizzazione visiva delle fantasie più inverosimili. Grazie ai suoi stratagemmi fotografici esso ci permette di pensare a un mondo a due dimensioni assai più meraviglioso del nostro (...).* Il mondo quale ce lo presenta il cinematografo (...) è il mondo spiritualizzato ridotto al minimo, simile al sogno, rapido, fantastico, irrealista. Ecco come può ridursi la vita degli uomini senza toglierle la verosimiglianza!»²¹⁶. Con questa attenta considerazione, Papini traccia una linea di pensiero che in seguito costituirà uno dei termini principali della *querelle* sul cinema: esso è espressione di mimetico realismo o, come in questo caso, di un immaginifico meraviglioso? Ma, infondo, v'è da notare che Papini, tenendo conto anche del suo spirito un po' provocatorio ma intelligente, intende il cinema già in modo innovativo rispetto al suo tempo, ovvero non solo come fenomeno di massa, ma soprattutto come rivelatore dell'essenza della vita umana, come sorta di un grande "spettacolo cosmico". Conclude il filosofo: «Contemplando quelle immagini effimere e luminose di noi stessi, ci sentiamo quasi come dèi che contemplino le loro creazioni, fatte a loro immagine e somiglianza. Involontariamente vien fatto di pensare che c'è *qualcuno* che ci guarda come noi guardiamo le figurine dei cinematografi e dinanzi al quale noi – che ci stimiamo concreti, reali, eterni – non saremmo che immagini colorate che corrono velocemente alla morte per dar piacere ai suoi occhi. Non potrebbe esser l'universo un

²¹⁶ Ivi, pp. 28-29 (il corsivo è mio).

grandioso spettacolo cinematografico, con pochi mutamenti di programma, fatto per il passatempo di una folla di potenti sconosciuti? E come noi scopriamo, grazie alla fotografia, l'imperfezione di certi movimenti, il ridicolo di certi gesti meccanici, la grottesca vanità delle smorfie umane, così quei divini spettacoli sorrideranno di noi, che ci agitiamo su questa piccola terra, percorrendola furiosamente in ogni senso, inquieti, stupidi, avidi, buffi, finché la nostra parte finisce e scendiamo ad uno ad uno nella silenziosa oscurità della morte»²¹⁷.

Successivamente, il 10 settembre del 1913, apparve sulla *Frankfurter Zeitung* (n. 251) un articolo dal titolo *Gedanken zu einer Aesthetik des "Kino"*²¹⁸ di György Lukács. Come si sa, nel 1913 il filosofo ungherese aveva già precedentemente pubblicato i significativi volumi *Die Seele und die Formen* (1911) e *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1912), mentre la *Philosophie der Kunst* e la *Heidelberger Ästhetik*, scritte tra il 1912 e il 1918 rimasero inedite fino al 1971, e si apprestava a ultimare quella fondamentale opera di filosofia dell'arte che è *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik* (1916). Il breve saggio sul cinema si colloca dunque proprio in questa prima fase del suo pensiero (influenzata soprattutto da Simmel e dal neokantismo), in cui viene affrontato il problema dell'"autenticità" della vita umana, delle condizioni nelle quali la vita umana può essere autentica. Lukács si propone di risolvere questo problema attraverso l'analisi del rapporto tra esistenza e assoluto²¹⁹. Questa analisi perviene al riconoscimento della "forma tragica" dell'esistenza come l'unica forma autentica

²¹⁷ Ivi, p. 29.

²¹⁸ G. LUKÁCS, *Gedanken zu einer Aesthetik des "Kino"*, in «Frankfurter Zeitung», n. 251 (10 settembre 1913), integralmente ripubblicato in «Zeitschrift für Germanistik», n. 6 (1990), pp. 710-713, poi in *Schriften zur Literatursoziologie*, in *Werke*, Band 1, premessa e introduzione di Peter Ludz, Luchterhand, Neuwied am Rhein – Berlin 1961; trad. it. *Riflessioni per un'estetica del cinema*, in *Scritti di sociologia della letteratura*, premessa e introduzione critica di Peter Ludz, trad. it. di Giovanni Piana, SugarCo, Milano 1964, pp. 80-86. Per un'analisi di questo scritto di Lukács cfr. T. LEVIN, *From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film*, in «New German Critique. An Interdisciplinary Journal of German Studies», n. 40 (inverno 1987), pp. 35-61 e J. SCHWEINITZ, *Georg Lukács' frühe "Gedanken zu einer Ästhetik des Kino" (1911/13) und die zeitgenössische deutsche Debatte um das neue Medium*, in «Zeitschrift für Germanistik», cit., pp. 702-710. Sulla prima *Kino-Debatte* in Germania si veda in italiano F. LO RE, *Il Kitsch e l'anima. Letteratura e cinema nel primo Espressionismo tedesco. Il «Kinobuch» di Kurt Pinthus*, prefazione di Paolo Chiarini, Dedalo, Bari 1983, ma anche in inglese S. CURTIS, *Aesthetics as Applied Physiology: Corporal Understanding in the Kino-Debatte*, in Aa. Vv., *la decima musa/the tenth muse, il cinema e le altre arti/cinema and other arts*, a cura di Leonardo Quaresima e Laura Vichi, Arti grafiche friulane, Udine 2001, pp. 407-413. Si veda, inoltre, l'antologia di scritti: Aa. Vv., *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, a cura di Anton Kaes, Deutscher Taschenbuch Verl., München 1978 e Niemeyer, Tübingen 1978.

²¹⁹ Cfr. G. BEDESCHI, *Introduzione a Lukács*, Laterza, Roma-Bari 1970, p. 11.

della vita, in quanto accetta lo scacco e la morte come suo carattere immanente. Le forme, espressioni delle diverse modalità del rapporto fra l'anima e l'assoluto, decretano così la loro inadeguatezza a sormontare l'inconciliabilità tra il reale e l'assoluto, la loro determinazione, il loro limite. In *Theorie des Romans*, invece, Lukács sviluppa una fenomenologia delle due grandi storiche forme artistiche, da un lato l'"epica" che rappresenta la "totalità estensiva della vita", propria del mondo greco classico, dall'altro il "romanzo", che simboleggia la condizione estranea dell'uomo moderno, la sua scissione tra esterno e interno, tra io e mondo, e la sua ricerca problematica e designata alla perdita della totalità. Successivamente, con il suo sostegno al comunismo e la sua compartecipazione alla Repubblica dei consigli ungheresi, la sua vita e il suo pensiero furono intrinsecamente intessuti con le vicende del comunismo e con il complesso e difficoltoso sviluppo del marxismo contemporaneo. In questa seconda fase del suo pensiero, Lukács ritornerà a occuparsi di cinema, soprattutto nella sua monumentale *Ästhetik* (1963), ma in modo ovviamente del tutto diverso²²⁰.

Nel saggio breve del 1913 sul cinema, Lukács imposta il discorso sottolineando che agli inizi del Novecento risulta davvero difficile liberarsi dalla confusione dei concetti i quali mancano di aderenza rispetto ai cambiamenti del mondo moderno. Niente di nuovo viene a essere colto nel suo peculiare modo d'essere, bensì esso viene compreso per mezzo di antiquate e inidonee categorie, in modo da sottrarre a esso il suo significato e il suo valore originale. «Il *cinema* – scrive il filosofo – viene oggi inteso ora come strumento utile per un insegnamento di carattere intuitivo, ora come un nuovo elemento a buon mercato di concorrenza del teatro: lo si intende, cioè, sotto il profilo pedagogico o sotto quello economico. Soltanto pochissimi pensano che la definizione e la valutazione di una nuova forma del Bello, quale è il cinema, spetti, appunto, all'estetica»²²¹. E il confronto fra cinema e teatro diventa per Lukács il terreno dove viene a trovarsi in modo autentico

²²⁰ A tal proposito si veda G. LUKÁCS, *Questioni marginali della mimesi estetica. V. Cinema*, in *Estetica*, volume secondo (1963), trad. it. di Fausto Codino, Einaudi, Torino 1970, pp. 1258-1288, ma anche *Introduzione a*, G. ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, Feltrinelli, Milano 1965, pp. 7-11 e *Introduzione a*, G. ARISTARCO, *Marx: il cinema e la critica del film*, Feltrinelli, Milano 1979.

²²¹ G. LUKÁCS, *Gedanken...*, cit., p. 711; trad. it. cit., p. 80.

il problema estetico sul cinema. In ciò il filosofo preannuncia uno tra gli argomenti fondamentali del dibattito sul cinema fra la seconda metà degli anni dieci e l'inizio degli anni venti del Novecento²²². «Condizione fondamentale di qualsiasi effetto drammatico – nota Lukács – è la presenza di fatto dell'uomo. L'effetto teatrale non ha le sue radici nelle parole o nei gesti dell'attore, e neppure negli avvenimenti del dramma, ma in quel potere che permette ad un uomo, all'intenzione vivente di un uomo vivente, di raggiungere direttamente un pubblico altrettanto vivente, senza la mediazione di un piano preordinato che agisca come freno. Il teatro è *presente* assoluto. La precarietà delle rappresentazioni teatrali non è una debolezza degna di rimpianto, essa è piuttosto un limite produttivo: il necessario correlato, l'espressione percettibile di ciò che nel dramma vive come *destino*. Il destino, infatti, è il presente in sé. Il passato è solo impalcatura, è ateleologico in senso *metafisico* (...). Per il destino un futuro non ha senso, è del tutto irreal»²²³. Il presente viene considerato qui dal filosofo ungherese come la viva presenza dell'attore, come l'"espressione più sensibile", più profonda del destino a cui tutti gli uomini (attori e spettatori) del dramma sono investiti. Infatti, «*essere presente*, e cioè vivere realmente, con esclusività e nel modo più intenso, è già in sé e per sé: *destino* – solo che mai ciò che si dice "vita" raggiunge una tale intensità da convogliare tutto nella sfera del destino. Il solo apparire sulla scena di un grande attore (della Duse, per esempio) è quindi già, anche senza grande dramma, consacrazione di un destino: tragedia, mistero, rito»²²⁴. L'attore teatrale è l'essere umano integralmente presente dove – Lukács qui fa riferimento a Dante – l'"essere" coincide con l'"operazione"».

Ebbene, la caratteristica essenziale del cinema è secondo Lukács «l'assenza di questo "presente"». Ma questo non è da imputare all'imperfezione tecnica del cinema che viene prodotto al tempo del muto, ma sostanzialmente al fatto che le immagini cinematografiche rappresentano sì movimenti e fatti di esseri umani ma tuttavia esse non sono esseri umani "in carne e ossa". Questa non è una deficienza del cinema, bensì è il suo limite, il suo – scrive Lukács – «*principium*

²²² Questo punto è stato messo bene in evidenza da Alberto Boschi nel suo volume: *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945* (1998), Carocci, Roma 2001², p. 31 e pp. 54-58.

²²³ G. LUKÁCS, *Gedanken...*, cit., *ibidem*; trad. it. cit., p. 81.

²²⁴ *Ibidem*.

stylisationis. Le immagini del cinema, che posseggono, dal punto di vista della loro tecnica e del loro effetto, una così inquietante “naturalzza” e verità di vita, non sono meno organiche e meno vive di quelle del teatro – solo che la loro vita è di genere del tutto diverso: esse diventano, in una parola, *fantastiche*. Tuttavia, il “fantastico” non si contrappone alla vita vivente, è soltanto un suo aspetto nuovo: la sua è una vita senza presenza, senza destino, senza motivi o ragioni (...). Il mondo del “cinema” è – continua il filosofo – una vita priva di sfondo e di prospettiva, senza differenze di pesi e di qualità. Soltanto la presenza conferisce alle cose destino e peso, luce e leggerezza: è una vita senza misura, senza ordine, inessenziale, priva di valore; una vita senz’anima, puramente esteriore»²²⁵. È come se al cinema noi “perdessimo la bussola”, come se fossimo proiettati in un mondo fatto di puro caos e ci vedessimo senza più riferimenti, senza più la capacità di “controllo” prima su noi stessi e poi su ciò che ci circonda, in balia dell’“esterno”.

Ma è soprattutto il diverso rapporto che il cinema e il teatro intrattengono con la categoria di “tempo” che il filosofo ungherese analizza maggiormente. Nota infatti Lukács: «La temporalità del teatro, il fluire degli avvenimenti sulla scena, ha sempre qualcosa di paradossale: è la temporalità ed il fluire dei grandi momenti, stasi interiore e profonda, attimo che, proprio per la tormentosa evidenza del “presente”, si cristallizza e diventa eterno. La temporalità del “cinema” è movimento in sé, eterna modificazione, incessante evolversi delle cose»²²⁶. Secondo il filosofo ungherese, questi differenti concetti di “temporalità” sono in relazione con differenti principi fondamentali della composizione drammatica e cinematografica. Da una parte, vale un principio, puramente metafisico, di deciso “distacco” dall’empiria della vita, dall’altra, l’evidenza empirica è tanto forte e a-metafisica, e la “concretezza vissuta” è tanto esclusiva ed estrema da concepire un’altra metafisica completamente diversa. «In breve: per il teatro, legge connettiva fondamentale è una necessità inesorabile, per il “cinema” una possibilità illimitata»²²⁷. I singoli momenti, che confluiscono gli uni negli altri e che vengono così a determinare la successione delle scene del cinema, si trovano fra di

²²⁵ *Ibidem*; trad. it. cit., p. 82.

²²⁶ *Ivi*, pp. 711-712; *ibidem*.

²²⁷ *Ivi*, p. 712; *ibidem*.

loro in un rapporto di “successione immediata” che esclude “momenti di transizione”. Nota ancora Lukács: «La loro connessione non è di tipo causale: o, più esattamente: il rapporto di causalità che li collega non trova freno od un limite nei contenuti. “Tutto è possibile”: ecco la *Weltanschauung* del “cinema”; e poiché, in ogni singolo momento, la tecnica cinematografica esprime la realtà assoluta, anche se meramente empirica, del momento stesso, la “possibilità” non vale più come categoria contrapposta alla “realtà”. Possibilità e realtà vengono poste sullo stesso piano, si identificano. “Tutto è vero e reale, tutto è ugualmente vero e reale”: questo insegnano le sequenze cinematografiche»²²⁸.

Siamo così di fronte a una nuova arte: il cinema, un nuovo mondo, tutto omogeneo e armonico, allo stesso tempo unitario e mutevole, a cui corrispondono la favola e il sogno. Tanta vitalità e connessione suggestiva viene ottenuta per mezzo della semplice successione. Una vera e propria realtà rigorosamente “naturale” ma estremamente fantastica, trasposizione decorativa della nostra “vita comune”, della nostra vita simpatetica. Lukács sostiene che il cinema è in grado di realizzare ciò che il romanticismo chiese senza profitto al teatro: «La più spinta e sfrenata dinamicità delle forme, la completa animazione e vitalizzazione dello sfondo, della natura, degli “interni” delle piante e degli animali; una vitalità, tuttavia, che non è vincolata dal contenuto e dai limiti della vita comune (...). Il teatro è il regno delle anime nude e dei destini. Ogni rappresentazione è *greca* nella sua intima essenza: sulla scena compaiono uomini vestiti astrattamente: essi recitano la loro interpretazione del destino sullo sfondo di colonnati astrattamente grandiosi e vuoti (...). Il “cinema” rappresenta – nota invece il filosofo ungherese – delle azioni come tali, non il loro movente ed il loro significato; le figure dello schermo si muovono, ma non hanno anima, e ciò che loro accade è un mero accadimento, non è *destino*. Per questo le scene del cinema sono mute. *L'imperfezione della tecnica è una causa solo apparente: la parola parlata, espressione sonora del concetto, è veicolo del destino*; soltanto in essa ed attraverso di essa si realizza la coerente continuità psicologica degli uomini drammatici. Con il *venir meno*

²²⁸ *Ibidem*; trad. it. cit., p. 83.

della parola, e con essa del ricordo, del dovere e della fedeltà verso se stessi e verso l'idea della propria identità – quando questo non-esserci-della-parola si compie nella totalità, allora tutto si risolve in levità, in volubile frivolezza di danza»²²⁹. L'espressione di ciò che negli eventi risulta importante viene affidata in modo esclusivo ai fatti e ai gesti. Ogni tipo di appello alla parola, alla “parola logica” è un uscire fuori dal mondo-cinema, uno “sbriciolarsi” del suo valore essenziale. Tanto è vero che Lukács sottolinea il fatto che nel cinema è il “come” degli eventi, il suo “dipanarsi” per mezzo delle immagini in movimento ad ottenere la massima pregnanza. E qui egli giunge a mostrare come il cinema, esempio ultimo dell'evoluzione progressiva dell'arida tecnica moderna (incapace, secondo i più, di essere un'espressione artistica), sia in verità anch'esso rivelazione di “poesia”. Scrive infatti Lukács: «Le conquiste della tecnica moderna, del tutto indifferenti ad ogni grande arte, diventano qui fantastiche e possono raggiungere un toccante effetto di poesia. Soltanto nel “cinema”, per esempio, l'automobile diventa poetica: come nella romantica tensione di un inseguimento al volante di automobili sibilanti (...). Nel teatro, noi ci raccogliamo di fronte alle grandi scene di un grande dramma per vivere i nostri animi sublimi; nel “cinema” dobbiamo dimenticare queste altezze e diventare irresponsabili: il *fanciullo* che vive in ogni uomo, messo in libertà, spadroneggia sulla psiche dello spettatore»²³⁰.

La “verità” che ci offre il cinema, la “verità naturale” del cinema non è affatto legata alla nostra realtà. «Il “cinema” può diventare fantastico anche tramite artifici puramente tecnici: così, invertendo l'ordine delle sequenze, si vedono uomini rialzarsi da sotto le automobili sibilanti od un mozzicone di sigaro diventare sempre più grande man mano che lo si fuma finché, al momento dell'accensione, lo si può riporre nella scatola intatto. Capovolgendo la pellicola, si ottengono sullo schermo strani esseri che ad un tratto guizzano dal soffitto come vermi (...). Un Armin od un Poe dei nostri giorni potrebbe trovare nel cinema uno strumento già pronto, tanto ricco quanto inadeguato – come era, per un Sofocle, il teatro greco – per dar forma alla propria *Sehnsucht* della

²²⁹ *Ibidem*; trad. it. cit., pp. 83-84 (il terzo corsivo è mio).

²³⁰ *Ibidem*; trad. it. cit., pp. 84-85.

scena»²³¹. Nessuno spettacolo teatrale è in grado di provocare una tensione che possa competere con l'intensità ritmica che è invece possibile raggiungere grazie al cinema. A questo proposito, nella parti conclusive del saggio, Lukács scrive: «Qualsiasi naturalità di una natura portata sulla scena scompare di fronte ai risultati ottenuti con il mezzo cinematografico; ed invece di una rappresentazione schematica dell'anima che, ad un involontario confronto con la sua vita reale, cui si è indotti dalla stessa forma del dramma, finisce con il sembrare estranea, nasce qui un modo di pura exteriorità, da cui, intenzionalmente e volutamente, l'anima è assente: ciò che sul palcoscenico sarebbe soltanto rozzo, può essere qui grottesco, ingenuità fanciullesca, tensione in sé»²³². Il cinema appare dunque a Lukács nella sua alterità nei confronti della "grande arte" del passato e in fondo questa alterità è l'alterità che sta a cuore al filosofo ungherese e che gli fa sentire il sintomo della crisi e dell'inautenticità dell'epoca moderna. Su questo già si è bene espresso Alberto Abruzzese. Scrive infatti il sociologo italiano: «Non è difficile (...) rilevare che, da quanto Lukács espone, il cinema viene a rappresentare la sede migliore di contenuti *decadenti*: il film diviene cioè il luogo del decadimento della grande cultura (...). Il cinema è un frammento accidentale, disancorato dalla certezza di ogni cognizione concettuale, se non da ogni valore, perso col suo "movimento" della fantasticità (...). Man mano che Lukács chiarisce la sua idea il cinema coincide sempre più con un certo tipo di poesia crepuscolare, con la poesia della crisi, con la condanna e il rimpianto della grande poesia borghese e della sua grande cultura»²³³. V'è quindi anche da notare che Lukács, discutendo sul cinema, ripropone in parte il suo discorso decadente circa lo stato e le condizioni della cultura europea agli inizi del Novecento. In questo modo egli «destina l'*immensità ritmica* del mezzo filmico all'interpretazione di tutti quegli elementi che gli sembrano spuri rispetto alla tradizione dell'uomo "con un'anima" e così facendo concede al cinema l'esaltazione di un mondo che lo ripugna anche ammettendone una possibile *artisticità*»²³⁴.

²³¹ Ivi, p. 713; trad. it. cit., p. 85.

²³² *Ibidem*; trad. it. cit., p. 86.

²³³ A. ABRUZZESE, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico dal decadentismo all'industria culturale americana*, Marsilio, Padova 1973, pp. 143-145.

²³⁴ Ivi, p. 145.

In seguito, anche il filosofo francese Henri Bergson dedica al cinema alcune riflessioni di respiro filosofico in un breve articolo²³⁵, apparso prima in Francia su *Le Journal* il 20 febbraio 1914, e poi in Italia sul quotidiano la «Gazzetta del Popolo» il 24 febbraio dello stesso anno. Ma già nell'ultima parte de *L'évolution créatrice* (1907), che ha per titolo *Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique. Coup d'œil sur l'histoire des systèmes. Le devenir réel et le faux évolutionnisme* (Il meccanismo cinematografico del pensiero e l'illusione meccanicistica. Uno sguardo alla storia dei sistemi. Il divenire reale e il falso evoluzionismo), Bergson spiega il funzionamento della memoria umana paragonandola al cinematografo. La nostra memoria trasforma il *corpus* del fluire degli eventi in qualcosa di simile al cinema, che sminuzza innaturalmente e meccanicamente la vita in milioni di singoli fotogrammi, i quali offrono una continuità quantitativa e fittizia del mondo. Scrive Bergson: «Supponiamo che si voglia riprodurre su uno schermo una scena animata, per esempio la sfilata di un reggimento. Si potrebbe procedere, anzitutto, nella seguente maniera: ritagliare le figure articolate che rappresentano i soldati, imprimere a ciascuna il movimento della marcia – movimento il quale, ancorché comune alla specie umana, varia da individuo a individuo – e proiettare il tutto sullo schermo. Questo giochetto richiederebbe una quantità di lavoro enorme, e il risultato ottenuto sarebbe inoltre alquanto modesto. Come riprodurre, allora, la scioltezza e la varietà della vita? Si potrebbe procedere in un'altra maniera, molto più comoda e allo stesso tempo più efficace. Basterebbe fare una serie di istantanee al reggimento che passa e proiettarle sullo schermo in rapida sequenza. Così funziona il cinematografo. Con dei fotogrammi, ciascuno dei quali raffigura il reggimento in atteggiamento immobile, si ricostruisce la mobilità del reggimento che passa. È vero che, se ci trovassimo di fronte alle singole foto, potremmo guardarle fin che vogliamo senza riuscire a vederle animarsi: per mezzo di qualcosa di immobile, anche se indefinitamente ripetuto, non otterremmo mai il movimento. Affinché le immagini si animino è necessario che da qualche parte vi sia un movimento. E il

²³⁵ H. BERGSON – G-M. MICHEL, *Henri Bergson nous parle du cinéma*, in «Le Journal», 20 febbraio 1914; trad. it *Sul cinematografo*, in «Gazzetta del Popolo», 24 febbraio 1914, integralmente ripubblicato in Aa. Vv., *La visione e lo spettacolo. Percorsi antologici sul linguaggio e la drammaturgia del film*, a cura di Liborio Termine, Testo & Immagine, Torino 1998, pp. 15-16.

movimento c'è, appunto, nell'apparecchio. La pellicola cinematografica si svolge e ciascun fotogramma della scena si prolunga in quello successivo, di modo che gli attori di questa scena riconquistano la loro mobilità: ogni singolo attore infila tutti i suoi atteggiamenti successivi sull'invisibile movimento della pellicola. In definitiva, il procedimento consiste nell'estrarre da tutti i movimenti propri di tutte le figure un movimento impersonale, astratto e semplice, il movimento in generale, per dir così, e nell'introdurlo nell'apparecchio per ricostruire poi l'individualità di ciascun movimento particolare attraverso la composizione di questo movimento anonimo con gli atteggiamenti personali. Questo è l'artificio del cinema, e anche quello della nostra conoscenza. Invece di accostarci all'intimo divenire delle cose, ce ne poniamo all'esterno per poi ricomporre il loro divenire in maniera artificiosa. Fissiamo la realtà che scorre in istantanee, e siccome queste ultime sono caratteristiche della realtà, ci basta infilarle in un divenire astratto, uniforme, invisibile, situato al fondo dell'apparato della conoscenza, per riprodurre ciò che vi è di caratteristico in quel divenire. Percezione, intellesione, linguaggio procedono in generale così. Che si tratti di pensare il divenire, o di esprimerlo, o anche di percepirlo, noi non facciamo mai altro che azionare una specie di cinematografo interiore. Si potrebbe dunque riassumere tutto ciò che è stato sin qui osservato dicendo che *il meccanismo della nostra conoscenza abituale è di natura cinematografica*. Sul carattere affatto pratico di questa operazione – continua Bergson – non c'è possibilità di dubbio. Ciascuno dei nostri atti mira a una certa inserzione della nostra volontà nella realtà. Tra il nostro corpo e gli altri corpi c'è una disposizione che può essere paragonata a quella dei frammenti di vetro che compongono una figura caleidoscopica. La nostra attività procede da una disposizione a una ridisposizione, che ogni volta imprime ovviamente una nuova scossa al caleidoscopio, senza però interessarsi alla scossa e prendendo in considerazione soltanto la nuova figura. La conoscenza delle operazioni della natura che essa ricava deve dunque essere esattamente simmetrica all'interesse che prova per la propria operazione. In tal senso si potrebbe dire, sia pure abusando di un certo tipo di paragone, che *il carattere cinematografico della nostra conoscenza delle cose*

deriva dal carattere caleidoscopio del nostro adattamento a esse»²³⁶. In definitiva, il metodo cinematografico risulta per Bergson l'unico metodo pratico che consente di “sistemare” l'andamento generale della conoscenza in base a quello dell'azione, affinché i dettagli di ciascun atto si ordinino a loro volta sui dettagli della conoscenza.

Nell'articolo del 1914, Bergson, prendendo spunto dal fatto che una casa di produzione cinematografica aveva chiesto al filosofo francese di poterlo ritrarre in una pellicola e avendo egli risposto negativamente, afferma che il cinematografo, essendo una nuova invenzione, è certamente un “oggetto” che merita una riflessione di tipo filosofico. «Sono andato al cinema parecchi anni or sono. L'ho visto alle sue origini. *Quest'invenzione, completamente della fotografia istantanea, può suggerire idee nuove al filosofo. Essa potrebbe aiutare la sintesi della memoria od anche del pensiero*»²³⁷. Infatti è proprio su questo punto che Bergson si sofferma maggiormente. Scrive infatti il filosofo francese: «Se la circonferenza è composta da una serie di punti, la memoria è, come la cinematografia, una serie di immagini. Con queste, essendo immobili, abbiamo lo stato neutro; il movimento è la vita. L'essenza della luce, del suono, non è la vibrazione? L'occhio vivo non è forse un cinematografo?»²³⁸. A questo punto Bergson fa riferimento al fatto che i pittori, per mezzo dell'invenzione della fotografia istantanea, tentarono di correggere le loro rappresentazioni (ad esempio, quelle degli atteggiamenti dei cavalli in corsa) cercando di riprodurre con la massima perfezione anche i minimi particolari. E di conseguenza, traendo ispirazione dalle immagini colte dal vero con la fotografia istantanea, gli artisti dipingevano figure rigide, “intirizzate”, senza vita. Certo, si guadagnava l'“esattezza matematica”, ma ugualmente si perdeva l'“impressione della verità”. «Il cinematografo insegnò – scrive infatti Bergson – ai pittori che la fotografia aveva torto. Riproducendo un movimento secondo la sua impressione personale, l'artista aveva ricomposti e fusi in uno solo parecchi atteggiamenti successivi, che davano l'illusione della vita, e perciò del

²³⁶ H. BERGSON, *L'évolution créatrice* (1907), Presses Universitaires de France, Paris 1941; trad. it. *L'evoluzione creatrice*, edizione italiana a cura di Fabio Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, pp. 249-250.

²³⁷ H. BERGSON – G.-M. MICHEL, *Henri Bergson nous parle du cinéma*, in «Le Journal», cit.; trad. it. *Sul cinematografo*, in «Gazzetta del Popolo», cit., integralmente ripubblicato in Aa. Vv., *La visione e lo spettacolo. Percorsi antologici sul linguaggio e la drammaturgia del film*, cit., p. 15 (il corsivo è mio).

²³⁸ *Ibidem*.

movimento. Quegli atteggiamenti gli artisti li ritrovarono sullo schermo cinematografico»²³⁹. Rodin infatti, come ricorda il filosofo francese, ha chiarito come egli riesca a dare vita a una scultura unendo insieme le differenti fasi del movimento nelle differenti parti della figura che modella. «So che – completa infine Bergson – le immagini si svolgono sullo schermo con maggiore rapidità che nella vita reale. Ma la nostra immaginazione può facilmente rallentare il movimento. Per concludere, il cinematografo, che diverte le folle, giova pure e gioverà seriamente allo scienziato, all'artista, allo storico ed anche al filosofo»²⁴⁰.

Nella parte conclusiva del presente paragrafo sembra opportuno fare riferimento ad alcune riflessioni sul cinema (da troppo tempo oramai dimenticate) che i due maggiori esponenti del neoidealismo italiano hanno avanzato. Mi riferisco a Benedetto Croce e Giovanni Gentile. L'estetica di Croce è stata, come già si sa, uno dei punti di riferimento più significativi in Italia per quanti si occupassero di problemi legati all'arte. Da una parte, Croce ritiene che la creazione artistica debba essere risolta nell'identità di "intuizione" ed "espressione", dall'altra egli considera che questa identità di intuizione ed espressione porta a definire quel concetto di "liricità" che fortifica l'autonomia dell'arte e la sua appartenenza a una sfera puramente sentimentale²⁴¹. A questa concezione si contrappone fortemente (anche se in un orizzonte speculativo affine, ovvero quello di una ripresa critica della filosofia di Hegel) Giovanni Gentile, che rivendica, in conformità alla sua teoria dello spirito come "atto" che è insieme conoscere e fare, la comunione di arte e pensiero. Questo non deve far pensare a una identità di arte e pensiero, ma invece per Gentile l'arte assume il pensiero nella sua potenza originaria, non ancora "attuata", e lo mostra come ciò che non è ancora ma che sta per essere. Ora, dato che in "atto" c'è solo il pensiero, l'arte conviene da sempre all'ideale passato dello spirito²⁴².

²³⁹ Ivi, p. 16.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ Cfr. B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1990, ma anche ID., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* (1910), a cura di Massimiliano Mancini, Bibliopolis, Napoli 2003.

²⁴² Cfr. G. GENTILE, *La filosofia dell'arte* (1931), Le Lettere, Firenze 2003 (2 ed. riv.).

Il primo fra i due a occuparsi in modo esplicito di cinema fu Giovanni Gentile che nel 1935 scrisse un'interessante prefazione al volume *Cinematografo* di Luigi Chiarini. Il filosofo siciliano sottolinea *in primis* come «nel vivace appassionato discutere degli ultimi anni intorno al cinematografo è spesso affiorato, ma non è stato mai trattato se non per affermazioni in vario senso, più o meno arbitrarie e inconcludenti: se lo spettacolo cinematografico abbia o possa avere carattere d'arte»²⁴³. Questa questione appare a Gentile posta dalla critica a lui contemporanea in secondo piano, perché quest'ultima sembra essere sempre più interessata al problema circa la tecnica del cinema. Questa circostanza ha distratto la critica dal suo più diretto compito. «Il meccanismo ha coperto – nota opportunamente Gentile – il principio che lo crea e quindi lo spiega; quantunque quello che non appariva alla riflessione teorica, nel fatto, più o meno, si scopriva immediatamente all'occhio dello spettatore, cioè al suo cuore, interessandolo e dandogli il senso immediato di quella umanità che attraverso il meccanismo si svelava in forme determinate e viventi. In ogni arte – continua Gentile – ossia in ogni opera d'arte, c'è una tecnica. E il filosofo sa che la tecnica è sempre tutto l'universo in quanto si riassume e concentra nello spirito, che, come coscienza del tutto, è, a sua volta, una potenza creatrice. Nella creazione l'universo come antecedente si annulla o, se si vuole, si trasfigura: diventa il mondo dell'artista, infinito»²⁴⁴. Ed è proprio qui che Gentile ritiene che la tecnica cessi per fare spazio all'arte. «Il problema estetico del cinematografo in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte; e anche in questo caso il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo, in cui lo spettatore non veda nulla più del meccanismo con cui si produce; e l'uomo che egli vede, è lì innanzi ai suoi occhi, vivo, non nello schermo, ma nel mondo: vivo nella sua vita, della sua passione, oltre la quale dev'esservi; e il paesaggio è tutto, com'è visto sempre dall'uomo

²⁴³ ID., *Prefazione* a L. CHIARINI, *Cinematografo*, Cremonese editore, Roma 1935, p. 3.

²⁴⁴ Ivi, p. 4. Sarà poi Dino Formaggio (insieme a Gillo Dorfles, di cui si ricordi almeno il saggio dal titolo *Discorso tecnico delle arti* del 1952) a capitanare in Italia quella corrente di pensiero (che fonda le sue radici nella scuola di Antonio Banfi e di Enzo Paci) che, in opposizione all'estetica del neoidealismo (in particolare quella di Croce), ha mostrato l'importanza nella costruzione artistica dei cicli fenomenologici della produzione tecnica. A questo proposito si veda in particolare D. FORMAGGIO, *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953), con in appendice il saggio: *L'arte, il lavoro, le tecniche*, prefazione di Gabriele Scaramuzza, Pratiche, Parma – Lucca 1979².

che lo guardi con un'intensa passione»²⁴⁵. Allora, il meccanismo, anche del cinema, si risolve in molteplicità, ovvero in “cose” ed esseri umani. «Chi dice arte, dice spirito, cioè unità. Appartengono alla tecnica, che è meccanismo, anche l'autore della favola, anche gli artisti, anche il regista finché tutti insieme siano molte anime e non giungano a fondersi e a formare quell'unità che è il sigillo dell'arte, che ha sempre una voce, un timbro, una sola corda. Ove questa unità si ottenga, l'opera è fallita»²⁴⁶.

Per quanto riguarda Croce e il cinema, bisogna fare riferimento a un articolo²⁴⁷ di Carlo Ludovico Ragghianti, apparso sulla rivista “Bianco e Nero”, in cui si legge: «Ciò che mi muove a scrivere queste poche parole è la menzione di un aneddoto raccontato dal Cecchi (nella rivista «Mercurio», 1946), e relativo all'apprezzamento, che stupì il Cecchi medesimo, fatto dal Croce del film come arte. Il Cecchi narra che il Croce gli diceva, intorno al 1936, che “non gli pareva potersi negare piena qualità d'arte al film”»²⁴⁸. A tale articolo, Croce rispose inviando una breve lettera²⁴⁹ (scritta il 16 novembre 1948) alla redazione della medesima rivista che venne pubblicata nel dicembre 1948. Scrive Croce: «Io non ricordo con quale riferimento dissi le parole che il Cecchi ha pubblicate; ma, poiché egli le ricorda, non mi resta se non concludere che in quel momento formulai in modo non esatto il mio pensiero. Per quanto l'uomo pensi (diceva il mio maestro Antonio Labriola), macchina pensante non diventa mai. Ma ciò non ha importanza. Il fatto è che io, per mio conto, mi sono spacciato, con una negazione radicale, di tutte le controversie alle quali danno origine i cosiddetti “mezzi” dell'espressione, circa la loro distinzione e opposizioni e la possibilità e il modo della loro unione per concorrere a un effetto artistico. Le difficoltà che par che sorgano e si atteggiino come derivanti da essi, non avendo essi fondamento di verità, non sono logicamente risolvibili, ma appartengono al farsi dell'opera d'arte e le risolve solo il gusto e il genio artistico»²⁵⁰.

²⁴⁵ Ivi, pp. 4-5.

²⁴⁶ Ivi, p. 5.

²⁴⁷ C. L. RAGGHIANI, *Croce e il film come arte*, in «Bianco e Nero», anno IX, n. 8 (ottobre 1948), pp. 50-54.

²⁴⁸ Ivi, p. 50. A tal proposito si veda poi anche C. L. RAGGHIANI, *Arti della visione*, vol. I, *Cinema*, Einaudi, Torino 1975.

²⁴⁹ B. CROCE, *Una lettera*, in «Bianco e Nero», anno IX, n. 10 (dicembre 1948), pp. 3-4.

²⁵⁰ Ivi, p. 3.

E qui si può nuovamente riscontrare la rivendicazione crociana della totale autonomia dell'arte rispetto a qualsiasi altra attività umana (come, ad esempio, la logica). Se infatti l'arte è conoscenza del particolare, anzi dell'individuale (intuizione pura), la logica (ovvero la filosofia) è conoscenza dell'universale (concetto puro). Nota in seguito Croce: «Le distinzioni delle arti, poesia, musica, pittura e via dicendo, rendono servizio pratico per la classificazione, e cioè per la considerazione delle opere d'arte dall'esterno, ma non valgono dinanzi alla semplice realtà che ogni opera ha la sua propria fisionomia e tutte la stessa natura, perché tutte sono alla pari poesia, o, se così piace meglio dire, tutte sono musica, o tutte pittura, e simili. Dunque, *un film, se si sente e si giudica bello, ha il suo pieno diritto, e non c'è altro da dire*»²⁵¹.

Entrando poi nel merito circa le differenze che si possono notare tra il cinema e il teatro, Croce nota che: «Dizione e mimica e apparato scenico, fanno nella rappresentazione tutt'uno, nati da un unico atto di creazione estetica, nel quale non si distinguono perché sono quell'atto stesso. Né l'arte dell'attore è, come si suol dire, "interpretazione" del testo letterario (bella "interpretazione", che ci toglie l'intima visione e penetrazione e godimento di una poesia, letta tra noi e noi!). Se mai, non è interpretazione ma "traduzione" del testo, e, in quanto tale, una "variazione" e, se è bella, una nuova opera d'arte, che potrà essere anche una pittura, "ispirata" (come si dice) a una poesia, cioè una traduzione con la tavolozza e il pennello»²⁵². Ci sembra interessante notare che qui Croce usi concetti come quelli di "traduzione" e di "variazione" che troviamo già espressi nella sua *Estetica* (1902), dove egli ha sostenuto in termini più generali la tesi dell'impossibilità della traduzione, intesa come riproduzione fedele dell'unità costitutiva del linguaggio (l'espressione estetica individuale).

Nelle parti conclusive della lettera, Croce precisa che: «Quanto al malumore o la diffidenza di cui uomini di fine gusto danno segno sovente verso il cinematografo è da avvertire che il medesimo sentimento si manifesta verso il teatro, e non si riferisce all'arte dell'attore o a quella del

²⁵¹ *Ibidem.*

²⁵² *Ivi*, pp. 4-5.

regista, ma ai pervertimenti che l'intervento degli interessi industriali favorisce per soddisfare le richieste extraestetiche del pubblico»²⁵³.

In verità, anche il filosofo italiano Adriano Tilgher dedica alcune interessanti riflessioni sull'arte cinematografica nella sua *Estetica*²⁵⁴ del 1931. Formatosi al di fuori di ogni scuola accademica, brillante giornalista e polemista, v'è da ricordare che Tilgher fu fra i primi decisivi interpreti di Pirandello²⁵⁵. Quando ci si interroga se il cinema sia o non sia un'arte, nota Tilgher, i sostenitori dell'estetica dell'intuizione pura (il riferimento ai crociani è fin troppo chiaro) subito manifestano i loro dubbi. Infatti, «cominciare dall'affermare che il Cinema è arte è cominciar male. Arte sarà, che so, *La febbre dell'oro* o *Crepuscolo di gloria*, non il Cinema in generale. E ciò per la stessa ragione cui arte è la *Vittoria di Samotracia* o l'*Aurora*, e non la Scultura in generale; la *Cena* o la *Primavera*, e non la Pittura in generale. Esiste questa e quest'opera d'arte, non un'arte in generale. Le cosiddette arti – Pittura Scultura Architettura ecc. – sono concetti empirici, schemi di comodo, in cui a uso mnemonico si fa rientrare una quantità di opere giudicate e riconosciute come opere d'arte, aggruppate secondo l'affinità dei mezzi tecnici di estrinsecazione fisica»²⁵⁶. A questo, Tilgher risponde affermando che, se è vero (come è vero) che si possa parlare di “arte” in relazione alle singole opere d'arte, è anche possibile e opportuno discutere, ad esempio, del concetto dell’“arte della pittura” come anche del concetto dell’“arte della scultura” e via dicendo. Tutto ciò è valido, «perché – nota l'autore – l'uso comune della lingua chiama *arte* quella tecnica cui si ricorre quando si *vuol* realizzare un effetto d'arte. Nessuno chiama *arte* la fabbricazione dei fantocci di neve o di sabbia, benchè un fantoccio di neve o di sabbia possa produrre in chi lo guarda un effetto estetico, essendo oltremodo raro che chi fabbrica un fantoccio di neve o di sabbia *voglia* produrre un effetto estetico, e chi *vuol* produrre un effetto estetico ricorre di solito ad altri mezzi che alla

²⁵³ Ivi, p. 5.

²⁵⁴ A. TILGHER, *Estetica. Teoria generale dell'attività artistica. Studi critici sulla Estetica contemporanea* (1931), Bardi editore, Roma 1935². In particolare, si veda il secondo paragrafo, *Il Cinema è arte a sé?*, della quarta parte dell'opera che ha per titolo *Dispute di Estetica*.

²⁵⁵ A tal proposito, si vedano A. TILGHER, *Studi sul Teatro contemporaneo*, preceduti da un saggio su *L'arte come originalità e i problemi dell'arte*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1923 e ID., *La Scena e la Vita. Nuovi studi sul Teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1925, ma anche ID., *Primi scritti di Estetica*, Prof. P. Maglione succ. Loescher, Roma 1931.

²⁵⁶ A. TILGHER, *Estetica...* (1931), cit., p. 160.

fabbricazione di fantocci di neve o di sabbia. Ma chi dà di piglio allo scappello o al pennello intende per lo più proprio concretare nel marmo o nei colori un suo fantasma estetico. Ed è questa loro abituale e costante intenzionalità d'arte che quelle tecniche che si chiamano Pittura o Scultura o Architettura sono dette, e ben dette, Arti. In questo senso, poiché chi va al Cinema di solito chiede e attende di rivedere un effetto d'arte, e chi fa del Cinema questo effetto di solito vuol produrre sullo spettatore, chiamare *arte* il Cinema è frase ellittica, sì, ma corretta. Arte, dunque, il Cinema: ma che arte?»²⁵⁷.

Come abbiamo anche in precedenza constatato, il problema resta sempre quello di definire quale sia la natura dell'arte cinematografica. Per affrontare tale quesito, Tilgher imposta il discorso col riportare un'affermazione di Giuseppe Antonio Borgese secondo cui «il cinema non è un'arte nuova, ma una tecnica di riproduzione applicata ad arti antichissime... È la stampa della danza, della mimica, del gesto, di tutte le arti che sono spaziali e temporali insieme: la stampa del Teatro»²⁵⁸. Secondo dunque Borgese, il teatro acquista, grazie al cinema, quella universalità che ancora gli mancava. Ebbene, Tilgher con evidenza sottolinea il suo disaccordo con tali posizioni e respingere le tesi di Borgese sostenendo che «se il Cinema è teatro filmato, allora lo spettacolo di teatro sarebbe nient'altro che Cinema labile ed effimero. Chi se la sentirebbe di sostenere un'affermazione siffatta? *Tra lo spettacolo di teatro e quello cinematografico c'è tutto l'incommensurabile intervallo segnato dalla ricchezza di possibilità tecniche di cui dispone il Cinema e che il teatro non si sogna nemmeno di possedere.* Sconfinata ricchezza di possibilità di dominio sullo spazio e sul tempo, che reinfluisce sulla ispirazione artistica e le conferisce un respiro, un'ampiezza di sguardi e di volo affatto incogniti a un'ispirazione che sappia di non poter contare che sugli ordinari mezzi espressivi dello spettacolo teatrale. Il dramma del Cinema di oggi è di avere un'anima troppo piccola per il corpo che ha, un'anima di bambino in un corpo di gigante. Il

²⁵⁷ Ivi, pp. 161-162.

²⁵⁸ Ivi, p. 162.

Cinema di oggi è come uno di quei mostri antediluviani che avevano un cervello di gallina in un corpaccio grande quanto un grattacielo»²⁵⁹.

Non è affatto la fotografia o la stampa che, secondo Tilgher, distingue il cinema dal teatro. La fotografia risulta essere soltanto il mezzo meccanico di riproduzione che costituisce effettivamente l'arte cinematografica, la quale intimamente possiede come proprio mezzo di espressione, non tanto gli attori e le scene, quanto la luce e l'ombra. Infatti, «fare del cinema nient'altro che uno spettacolo stampato – scrive infine Tilgher – è disconoscere la peculiarità della nuova arte che è arte della luce e dell'ombra, del bianco e del nero. Parlo, s'intende, del Cinema muto, così come solo di questo parlava Borgese»²⁶⁰.

²⁵⁹ Ivi, pp. 162-163 (il corsivo è mio).

²⁶⁰ Ivi, p. 164.

II

I PRIMI SCRITTI SUL CINEMA

«Lo spirito pionieristico di Münsterberg non era soddisfatto. Un nuovo interesse lo aveva catturato, quello che riguarda allo stesso tempo sia lo psicologo sia l'appassionato dell'arte – un interesse per il cinema. In questo nuovo studio Münsterberg cercava di distrarsi dalle inquietudini logoranti causate dallo stress internazionale, e allo stesso tempo sperava di legare con un interesse più sereno il suo nome all'immaginario collettivo»²⁶¹. Così scrive Margaret Münsterberg, figlia del filosofo tedesco, nella biografia dedicata al padre. «Münsterberg non era un sostenitore del cinema; in verità, aveva guardato alcuni film, compreso film da viaggi come *Ramy's Hunt*, allo stesso di uno spettacolo di varietà, a cui non si era mai avvicinato. Durante un viaggio, inoltre, aveva visto il saltellare della sirena Annette Kellerman in “*Neptune's Daughter*”, e questo non solo lo aveva deliziato, ma gli aveva fatto aprire gli occhi circa il carattere distintivo e le possibilità del cinema. Durante l'estate del 1915 egli trascorse numerose ore nelle sale cinematografiche. Nel giugno di quell'anno la Vitagraph Company di New York gli mostrò, con pronta ospitalità, i suoi studi, i suoi metodi, i suoi attori e attrici. Una fotografia istantanea fu scattata mentre Münsterberg ascoltava attentamente Anita Stewart. Egli era un impaziente scolaro e più studiava questo affascinante campo, più era convinto dell'unicità della sua missione artistica»²⁶².

Da questa testimonianza ricaviamo chiaramente il vivo interesse che Münsterberg provò per il cinema. Questo suo nuovo interesse è confermato anche da molte lettere (tutte conservate presso il “Department of Rare Books and Manuscripts” della “Boston Public Library”) che il filosofo scrive

²⁶¹ M. MÜNSTERBERG, *Hugo Münsterberg: His Life and Work*, D. Appleton & Company, New York – London 1922, p. 281 (d'ora in poi MM). Circa le interiori “inquietudini logoranti” del filosofo causate dalla situazione politica internazionale alla soglia della prima guerra mondiale cfr. EM, nota n. 57, p. 182.

²⁶² MM, pp. 281-282.

tra la fine del 1915 e l'inizio del 1916. In particolare, in una di queste (datata 5 aprile 1916) indirizzata a Edward Lyell Fox (direttore della pubblicità della Paramount Pictures Corporation) egli sottolinea soprattutto le possibilità del nuovo mezzo artistico. Scrive Münsterberg: «Negli ultimi tempi ho dato molta attenzione ai problemi riguardanti il cinema (...). Ho inoltre rivolto la mia attenzione al tuo particolare campo, l'illustrazione didattica, in quanto ho fornito alla Paramount Pictures Corporation il materiale per una serie di test psicologici per lo schermo, che è pubblicata nel loro settimanale Paramount Pictograph. Per quello che posso giudicare, queste dimostrazioni di test psicologici in forma cinematografica hanno suscitato un interesse davvero considerevole per la vita della mente in molti cittadini, e questo successo mi incoraggia enormemente nel ritenere che il film possa diventare un'enorme forza didattica. Per questa ragione sottoscrivo con grande entusiasmo il tuo progetto di specializzarti in film educativi. Il proposito di presentare il sistema Montessori, per esempio, mi sembra eccellente, e ogni mossa rivolta a portare la geografia all'attenzione delle masse in modo sorprendente certamente merita la più calorosa simpatia, siccome i difetti dell'educazione di massa non sono in nessun campo così evidenti come in quello della geografia. Ritengo che oggi il più grande inconveniente nel mondo del cinema sia la mancanza di diversificazione e di differenziazione. Mentre ogni cittadino di una grande città sa che ci sono teatri che si rivolgono al gusto e altri alla mera volgarità, riviste di alta qualità e altre di basso e futile valore, nessuno sa cosa si vedrà nel prossimo spettacolo cinematografico. Questa mancanza di differenziazione è certamente il sintomo della condizione immatura dell'industria cinematografica fino ad ora. In pochi anni questa differenziazione sarà richiesta da ogni parte, e uno dei primi passi verso di essa dovrebbe essere una chiara divisione di lavoro fra le compagnie di produzione. Accolgo con favore come un passo molto promettente il fatto che tu abbia intenzione di specializzarti nel campo dell'educazione e di darne risalto quale importante lavoro specifico separato dai film di mero divertimento. Le tue chance sono infinite. Penso fortemente che non ci sia scienza che non possa essere intelligentemente presentata attraverso le affascinanti immagini

cinematografiche»²⁶³. Da questa lettera si evince chiaramente che Münsterberg ritiene che il cinema possa essere utilizzato, per esempio, nel campo degli studi sperimentali di pedagogia. Come vedremo, infatti, la riflessione di Münsterberg sul cinema è rivolta non solo ad aspetti puramente estetici del nuovo mezzo in questione, ma anche a quelli che interessano lo studio delle scienze umane e sociali.

Il primo contributo di Münsterberg concernente il cinema risale alle fine del 1915. In un articolo dal titolo *Why We Go to the Movies*²⁶⁴, apparso sulla rivista “The Cosmopolitan”, il filosofo sintetizza i punti essenziali della sua riflessione sul cinema che avrà poi, come è stato già in precedenza anticipato, la sua forma più adeguata nel saggio del 1916: *The Photoplay: A Psychological Study*. Scrive Münsterberg: «Il cinema si sta evolvendo di continuo. Certo, esso si muove su diversi piani. Uno di questi è quello dell’educazione e dell’insegnamento. Come erano modesti i mezzi con cui il cinemascope di quindici anni fa ci mostrava gli avvenimenti del mondo, ci offriva squarci di eventi attuali e presentava ogni tanto la vita animale! Certamente v’era un’enorme distanza tra noi e le incredibili immagini della guerra europea o le affascinanti scene di viaggi in Antartide o degli animali del deserto africano. Tutti noi abbiamo visto le meraviglie dei fondali marini e lo splendore di mondi sconosciuti. Qualunque cosa sia degna di essere conosciuta nel regno delle cose visibili, dalla microscopica molecola di una goccia d’acqua alle più grandi opere dell’uomo e della natura, tutto può essere reso interessante e stimolante nei film. Milioni di persone hanno imparato nelle sale buie la loro geografia, la loro storia e la scienza della natura»²⁶⁵. E tuttavia Münsterberg a suo malgrado nota invece che il compito affidato dalla società al cinema risulta essere profondamente diverso e certamente meno gratificante. Infatti il cinema viene prodotto e distribuito per intrattenere, divertire e rallegrare la collettività. A questo punto Münsterberg si domanda: «Possiamo realmente affermare che il cinema ci offre un’arte nel senso

²⁶³ Cfr. MM, pp. 286-287.

²⁶⁴ H. MÜNSTERBERG, *Why We Go to the Movies*, in «The Cosmopolitan», vol. 60, n. 1 (15 dicembre 1915), pp. 22-32, integralmente ripubblicato in MoF, pp. 171-182. Su questo articolo cfr. A. LANGDALE, *S(t)imulation of Mind: The Film Theory of Hugo Münsterberg*, introduzione a MoF, pp. 7-8.

²⁶⁵ MoF, pp. 171-172.

più profondo della parola? Non era in fondo una semplice tendenza del momento fra gli appassionati d'arte guardare dall'alto verso il basso gli artifici del film e disprezzarli come non-artistici (...)? Posso con franchezza confessare che ero uno di quegli snob ultimi arrivati. Fino a un anno fa non avevo mai visto un film. Sebbene sono sempre stato uno spettatore appassionato di teatro, ritenevo indegno per un professore dell'Università di Harvard andare a vedere uno spettacolo cinematografico, così come non sono mai andato a uno spettacolo di varietà, o a visitare un museo delle cere o a un concerto di grammofono. Lo scorso anno, mentre ero in viaggio lontano mille miglia da Boston, io e un mio amico ci azzardammo a vedere il film *Neptune's Daughter*, e la mia conversione fu immediata. Mi accorsi subito che lì si erano aperte eccezionali possibilità, e incominciai a esplorare con impazienza quel mondo che era per me nuovo. Rullo dopo rullo il film scorreva davanti ai miei occhi – tutti gli stili, tutte le forme. Mi sono accalcato insieme con la folla per vedere Anita Stewart, Mary Pickford e Charles Chaplin; ho visitato la Pathé e la Vitagraph, la Lubin e la Essanay, la Paramount e la Majestic, la Universal e la Knickerbocker. Ho letto libri su come scrivere sceneggiature; ho visitato gli studi delle case di produzione, e, finalmente, ho cominciato a sperimentare da me. Sicuramente sono adesso sotto l'influsso magico del "cinema", e, mentre il mio caso può essere considerato al di sotto della media, tutto il mondo è ampiamente sotto questo influsso»²⁶⁶. Da questa confessione è evidente che per Münsterberg il cinema rappresenta qualcosa di nuovo e di interessante che deve essere analizzato, spiegato e compreso. E per far ciò, il filosofo parte dal sottolineare quelle che sono le profonde differenze che sussistono tra il teatro e il cinema.

In apertura di discorso, va subito fatto notare che per Münsterberg il cinema rappresenta una nuova forma d'arte che si differenzia in modo assoluto rispetto a ogni espressione artistica, soprattutto rispetto al teatro che apparentemente sembra essere il fratello maggiore se non addirittura il fratello gemello. È una antiquata convinzione quella secondo cui il cinema debba offrirci la stessa "arte" che ci offre il teatro. Già il paragone in sé, se pur in un certo senso legittimo,

²⁶⁶ MoF, p. 172 (*Neptune's Daughter* [1914], regia di Herbert Brenon, con Annette Kellerman).

è inappropriato a definire l'arte cinematografica che va invece indagata, secondo il filosofo, analizzando quelle che sono le sue più proprie caratteristiche. Bisogna sempre tener presente, quando si discute di arte, che il suo proposito non «è mai quello di imitare semplicemente la natura (...). La vera essenza dell'arte sta nell'offrirci qualcosa che ci attrae con le pretese della realtà e che è profondamente differente dalla natura reale e dalla vita reale ed è separata da esse attraverso i suoi significati artistici (...). Se lo scopo di ogni arte è stato semplicemente quello di avvicinarsi il più possibile alla realtà, il cinema sarebbe eternamente in ritardo rispetto alle performance degli attori reali sul palcoscenico. Ma quando si è riconosciuto che ogni arte è un modo particolare di proporre la vita e di risvegliare il suo interesse, senza il darsi della vita o della natura, il cinema trova se stesso. Esso offre un approccio del tutto nuovo alla bellezza. Esso offre un'arte che deve svilupparsi in ambiti del tutto diversi da quelli del palcoscenico teatrale. Esso raggiungerà un apice sempre più alto se impara a liberarsi dai legami con il teatro e a tenere fede al proprio stile»²⁶⁷. È naturale che il cinema abbia iniziato con l'imitare il teatro. V'è però da dire che Münsterberg è convinto non solo del fatto che l'ideale del cinema non può concedere affatto quel particolare piacere estetico tipico di uno spettacolo teatrale, ma anche e soprattutto del fatto che il cinema, una volta conquistata la sua dimensione propria, riceverà il posto che fra le arti gli spetta.

Il vero significato del cinema non va ricercato, secondo Münsterberg, negli artifici della tecnica grazie ai quali il pubblico si entusiasma mentre vede proiettate su uno schermo azioni di vita in movimento che danno l'impressione allo spettatore di essere "vere", addirittura "vive". A questo proposito, il filosofo torna nuovamente sulla *querelle* che vede contrapporre il teatro al cinema. Quest'ultimo «ci mostra molto di più di ciò che ogni palcoscenico possa mostrare, o, piuttosto, ci mostra qualcosa fondamentalmente di profondamente diverso (...). Il cinema permette una rapidità nel cambiamento delle scene che nessun regista teatrale potrebbe imitare. In principio, queste possibilità venivano usate solo per effetti comici. Ci piaceva la velocità-lampo con cui potevamo seguire il fuggitivo sopra i tetti della città (...). Questa grossolana farsa comica non è scomparsa,

²⁶⁷ MoF, pp. 173-174.

ma il rapido cambiamento delle scene è stato nel frattempo messo a servizio di fini più importanti. Il vero svolgimento di una trama artistica ha reso le possibilità, sconosciute al reale spettacolo teatrale, di permettere agli occhi di seguire ininterrottamente l'eroe e l'eroina da un luogo a un altro (...). I nuovi scenari scivolano sempre in altri; le limitazioni dello spazio vengono superate. È come se le leggi della natura venissero annullate e, grazie a questa liberazione dallo spazio, si venisse a ottenere una libertà che offre nuove ali all'immaginazione artistica. Questa perfetta indipendenza dai forti vincoli della realtà spaziale offre al cinema una nuova chance di vita che da sola gli potrebbe garantire il diritto a essere considerato una nuova forma d'arte»²⁶⁸. E proprio attraverso questa rapidità di variazione degli scenari esclusiva del cinema, in cui la categoria di "spazio" può essere pensata in termini del tutto nuovi rispetto al passato, che il regista ottiene una nuova possibilità di rappresentazione del mondo che nessuna arte è in grado di poter offrire.

Il cinema dunque ha mostrato una performance, per quanto rapida e inverosimile, ovvero l'andare al di là del mondo esterno. «Una prospettiva del tutto nuova si è aperta quando i registi cinematografici hanno introdotto il "primo piano" e nuovi metodi simili. Il primo piano (...) è certamente la più importante caratteristica dell'emancipazione del cinema. Come tutti sanno, questo è lo schema attraverso cui un elemento particolare dell'immagine, ad esempio solo il volto dell'eroe o della sua mano o solo un anello al suo dito, viene enormemente ingrandito e occupa, per un istante, l'intero schermo»²⁶⁹. Il primo piano ha, secondo Münsterberg, tracciato un'importante linea di demarcazione estetica e questa nuova modalità di espressione artistica è completamente sconosciuta al teatro. Infatti «il teatro può offrirci solo cambiamenti nel mondo; ma se di colpo noi trascuriamo ogni cosa in una stanza e guardiamo solo la mano che stringe il pugnale, il cambiamento non avviene solo all'esterno ma dentro la nostra mente. È un'inversione della nostra attenzione. Noi distogliamo la nostra attenzione da tutto ciò che non risulta importante e la concentriamo verso quel punto su cui l'azione è focalizzata. Il cinema è un'arte in cui non solo gli

²⁶⁸ MoF, pp. 175-176.

²⁶⁹ MoF, p. 176. Da notare che Münsterberg usa il termine inglese *close up* che corrisponde all'espressione italiana "primo piano" e a quella francese *premier pian*.

eventi esterni ma le nostre azioni interiori diventano effettive. La nostra attenzione è proiettata verso la vita che ci circonda»²⁷⁰.

Ma l'attenzione non è la sola funzione della mente che diviene operativa quando lo spettatore si trova di fronte a un film. Si attiva, secondo Münsterberg, anche la memoria. «Quando noi viviamo un'esperienza nella vita pratica, ci ricordiamo costantemente eventi del passato. Il cinema può facilmente superare i limiti del tempo così come quelli dello spazio. In molti film nuovi, una eccezionale suggestione è provocata dall'interruzione delle immagini degli eventi presenti che rapidamente passano a immagini di scene passate. È come se un ricordo fugace sia passato velocemente per la nostra mente»²⁷¹. In questo modo, l'ordine delle immagini proiettate sullo schermo non è più l'ordine degli eventi reali, ma quello del nostro film mentale. E proprio qui si fonda la ragione per cui il cinema risulta così particolarmente interessante per la psicologia. Il cinema è «l'unica arte visiva in cui tutta la ricchezza della nostra vita mentale, ovvero le nostre percezioni, la nostra immaginazione, la nostra speranza e la nostra attenzione, può essere resa viva nelle medesime impressioni esterne»²⁷². Secondo Münsterberg, il film infatti esiste non sulla celluloide e neppure sullo schermo, ma solo nella mente dello spettatore che lo attualizza conferendo movimento, memoria, immaginazione ed emozione a una “morta” serie di ombre.

A questo discorso è strettamente annodata la questione estetica circa il cinema a cui Münsterberg fa un breve accenno. Dal punto di vista estetico, risulta del tutto errato secondo Münsterberg supporre che ogni creazione artistica debba essere confinata esclusivamente alla narrazione di racconti fantastici. Al pari della musica (a cui il cinema può essere proficuamente accostato), anche per il cinema esistono una serie di norme che vanno rigorosamente osservate, pena la disgregazione dell'unità estetica dell'opera, come (prima di tutto) l'unità di azione e l'unità dei personaggi.

²⁷⁰ MoF, p. 177.

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² MoF, p. 178.

Nelle parti conclusive dell'articolo in questione, il filosofo ribadisce soprattutto l'utilità che il cinema rappresenta per gli studi di psicologia sperimentale. «Il cinema del futuro, se realmente raggiungerà vette più alte, diventerà allora più di qualsiasi arte il campo dello psicologo che analizza il funzionamento della mente. Abbiamo visto in questi ultimi anni come il lavoro dello psicologo moderno sia diventato influente e utile in molte e diverse sfere della vita pratica. L'educazione e la medicina, il commercio e l'industria, il diritto e le riforme sociali sono stati enormemente migliorati grazie all'incontro con lo psicologo, che ha messo a disposizione i risultati del suo laboratorio psicologico a servizio della vita quotidiana (...). Più la psicologia entrerà a far parte del mondo del cinema, più esso sarà degno di un posto indipendente nel mondo della vera arte e diverrà realmente un mezzo di educazione culturale per giovani e anziani. Le rappresentazioni dei film non sostituiranno mai quelle del teatro come allo stesso modo la scultura non può sostituire la pittura o la poesia la musica, ma esse ci offriranno la nobile realizzazione di un desiderio artistico che nessuna delle altre arti può offrirci. Questa è davvero l'arte del futuro»²⁷³.

Nell'articolo *Peril to Childhood in the Movies*²⁷⁴, apparso postumo (12 febbraio 1917) sulla rivista «Mother's Magazine» ma certamente scritto da Münsterberg prima del saggio *The Photoplay: A Psychological Study*, l'autore analizza quelli che sono gli effetti più pericolosi che il cinema esercita sulla mente dei giovani. Partendo da un dato statistico, secondo cui in America nel 1915 due milioni di ragazzi trascorrono diverse ore al cinema, Münsterberg sottolinea l'importanza di salvaguardare la loro salute mentale così da poter considerare il cinema come un aiuto e non come un danno per la loro crescita. È un grave errore, nota il filosofo, sia considerare il cinema una cosa giusta da concedere soltanto perché i giovani trascorrono ore liete quando vedono gli attori famosi proiettati sullo schermo, sia tentare di vietare per legge ai giovani l'ingresso al cinema. «Il nostro dovere sta nel riconoscere che nelle ventimila sale cinematografiche si presenta uno dei più

²⁷³ MoF, pp. 181-182.

²⁷⁴ H. MÜNSTERBERG, *Peril to Childhood in the Movies*, in «Mother's Magazine», vol. 12, n. 2 (12 febbraio 1917), pp. 109-110 e pp. 158-159, integralmente ripubblicato in MoF, pp. 191-200. Su questo articolo cfr. A. LANGDALE, *S(t)imulation of Mind: The Film Theory of Hugo Münsterberg*, cit., p. 2.

importanti problemi circa l'educazione che ha bisogno dello studio serio del riformatore sociale e dell'attenta riflessione di ogni madre e padre»²⁷⁵.

Il principale pericolo per i giovani di cui il pubblico è generalmente consapevole consiste nel modo, spesso troppo "leggero", adottato dalle case di produzione nel trattare argomenti di carattere sessuale in buona parte delle pellicole distribuite nei cinema, mentre, secondo Münsterberg, si sottovaluta il portato dannoso di quei film che invece mostrano numerose scene di criminalità e di illegalità. Prima di tutto, Münsterberg afferma che i due diversi generi di film non vanno posti sullo stesso piano. Senza dubbio, numerosi film, rappresentando evidenti scene di sesso, svalutano il profondo significato dell'amore. Ma questo vale per gli adulti e per gli adolescenti, non per i bambini. «Siamo troppo facilmente inclini a pensare che i ragazzi e le ragazze vedono il mondo con i nostri occhi; i loro occhi non fanno attenzione a quelle profondità morali che noi percepiamo. Essi vedono le donne elegantemente vestite in azioni passionali, ma siccome al cinema manca il sonoro e nessuna indecenza reale è possibile a teatro, l'innocente bambino rimane inconsapevole del significato sinistro»²⁷⁶. È l'ignoranza del bambino a essere il miglior censore possibile. Infatti, in questo caso specifico, non è l'immaginazione del bambino a essere alterata, bensì quella dell'adolescente.

Del tutto diverso, invece, è il discorso circa i film che raccontano storie di crimini, afferma Münsterberg. «Il furto, la rapina, l'assassinio, sono perfettamente chiari ai giovani spettatori. Essi li comprendono bene proprio come il pubblico adulto. Oltre a ciò, l'effetto di tali esempi negativi sulle loro menti facilmente plasmabili è molto più potente rispetto all'impressione sul pubblico adulto. L'adulto possiede sufficiente consapevolezza del mondo tanto da resistere ai condizionamenti dell'atto malvagio; il bambino è affascinato dall'apparenza romantica, dall'impudenza e dalla leggerezza di questi film, e da qui manca solo un passo all'impulso che lo porta a imitare il colpevole»²⁷⁷.

²⁷⁵ MoF, p. 191.

²⁷⁶ MoF, p. 192.

²⁷⁷ MoF, pp. 192-193.

Tutto questo risulta essere un naturale difetto specifico del cinema di medio livello, non del cinema generalmente inteso, precisa Münsterberg. Per attirare più pubblico, vengono realizzati film basati su sceneggiature di basso livello culturale. Infatti il problema risiede tutto nelle scelte commerciali delle case produttrici di pellicole. Il vero problema è rappresentato dalla totale banalità e volgarità della maggior parte dei film distribuiti. Infatti il livello culturale intorno a cui gravitano questi film, afferma Münsterberg, è quello del gossip. Gli elementi veramente rilevanti della vita sociale sono trascurati per dare spazio a una comicità mediocre, alle storie più banali, alle cronache più sgradevoli dei giornali. E così la mente facilmente si abitua a una tale atmosfera di volgarità e di banalità, e il trovarsi sempre in stretto contatto con il trash lascia nella psiche della maggior parte degli spettatori il segno di una permanente mediocrità. Questo è il vero problema, sostiene il filosofo.

Allora, la soluzione più giusta sembra essere quella di vietare severamente la distribuzione di film. «Ma agire in questo modo sarebbe – nota Münsterberg – poco lungimirante e insensato. Significherebbe non riconoscere l'enorme quantità di benefici che la sala cinematografica può offrire a ogni bambino. Significherebbe ignorare che il cinema può essere una scuola pubblica con una straordinaria influenza su ogni ragazza e ragazzo»²⁷⁸. È vero che un bambino può spendere molto del suo tempo a guardare film di modesto valore culturale, ma è altrettanto vero che, afferma Münsterberg, il cinema rappresenta per il giovane una grande opportunità di accrescimento delle sue conoscenze. Infondo, il cinema è un servizio utile reso alla comunità, proprio perché intrattiene il giovane per ore che altrimenti verrebbero spese impropriamente. Scrive infatti il filosofo: «I film sono, prima di tutto, grandi strumenti di conoscenza. Ogni dettaglio del nostro immenso pianeta può essere posto accanto alle fantasie giovanili. Non potrebbe essere trovato nessun maestro più paziente, più amabile, più persuasivo. Qualunque cosa il bambino possa imparare nell'aula scolastica circa il genere umano e la natura – storia e geografia, zoologia e botanica, e altro ancora – sarebbe tradotto in una affascinante lezione per l'occhio. E nella sua forma delle immagini in

²⁷⁸ MoF, pp. 195-196.

movimento il cinema impressiona la giovane mente molto di più rispetto a come potrebbe fare una qualsiasi descrizione verbale o semplice illustrazione stampata. Molte case cinematografiche si sono specializzate in questi campi dell'educazione e hanno immesso sul mercato un'ampia offerta di ottimi film educativi con cui ogni ragazzo e ragazza intelligente si divertirebbe. Questi accompagnano il bambino assai al di là dell'orizzonte dell'ordinaria lezione scolastica. L'intero sviluppo della ragione umana, dalla semplice vita dei selvaggi fino alle molteplici forme della civiltà moderna di tutto il mondo, viene reso vivo. Il bambino vede la varietà delle condizioni umane, dei costumi e della vita di popoli sconosciuti, delle forme d'arte, dell'architettura e delle opere della tecnica di paesi distanti, dei paesaggi caratteristici vicini e lontani come ambienti delle diverse popolazioni. I grandi eventi che hanno dato nuovi cicli alla storia sono messi in scena; Grecia e Roma, l'età medioevale e le glorie dei secoli recenti attraggono il bambino grazie agli affascinanti costumi del passato (...). La macchina da presa gli fa vedere ciò che l'occhio umano non può osservare nella realtà»²⁷⁹. Ma questo genere di film può offrire al giovane anche la conoscenza del funzionamento dell'industria e delle istituzioni pubbliche. Dal punto di vista educativo, quindi, il cinema è in grado di mettere in scena, in un modo straordinariamente efficace e affascinante soprattutto per la mente del giovane (ma anche per quella dell'adulto), aspetti particolari di ogni sapere umano.

Ma il cinema, oltre a essere per i giovani una risorsa per la loro educazione intellettuale, può anche costituire un valido supporto per la loro educazione morale. Infatti «l'educazione morale è ancora più importante di quella intellettuale; un'ispirazione e una genuina raffinatezza del cuore possono essere stimolate durante quelle avvincenti ore di fronte allo schermo. Una nobile ambizione per una più nobile attività della vita, solidarietà per gli oppressi, disgusto per l'immoralità, disprezzo per la disonestà, possono essere diffusi; un elevato patriottismo può essere acceso, l'entusiasmo per tutte le cose grandi e più vantaggiose può essere stimolato nella mente durante quei primi anni formativi della gioventù. L'influsso emozionale del cinema, inoltre, che è il più

²⁷⁹ MoF, pp. 196-197.

diretto, e per questo il più efficace, è anche artistico. Ogni film dovrebbe diffondere i messaggi della reale bellezza; la bellezza della trama alla maniera dell'arte letteraria; la bellezza della nobile recitazione alla maniera dell'arte drammatica; la bellezza delle immagini alla maniera dell'arte figurativa. Nulla è più necessario – nota ancora Münsterberg – per la gioventù del paese della preparazione sentimentale agli ideali della bellezza. La vita che li circonda è troppo piena di insensibilità, di interessi pratici; troppo viene stabilito da un mero interesse commerciale e da miserabili contese. Abbiamo bisogno di un maggiore spirito di armonia e di reverenza per gli ideali. Abbiamo bisogno di insegnare la bellezza impiantata fin dalla nascita in ogni cuore»²⁸⁰. Il cinema è in grado, secondo Münsterberg, di realizzare tutto ciò. Pochi bambini infatti hanno la fortuna di ascoltare buona musica, di imparare come si visita un museo e di assistere a spettacoli teatrali. Il cinema diventa allora la sola arte che realmente può arrivare a milioni di giovani in modo semplice ed economico.

La soluzione del problema posto all'inizio non si risolve vietando l'ingresso dei giovani nelle sale cinematografiche. Anzi, come nota Münsterberg nelle parti conclusive dell'articolo in questione, bisogna invece aumentare il numero delle sale anche nei piccoli centri e soprattutto migliorare la mancanza di originalità delle sceneggiature dei film, sensibilizzando fortemente l'industria cinematografica affinché si specializzi nella produzione e nella distribuzione di film educativi²⁸¹. Solo in questo modo i giovani potranno davvero ricevere beneficio dalle affascinanti e suggestive immagini del cinema.

Durante la stesura del saggio *The Photoplay: A Psychological Study* (che fu scritto tra il mese di ottobre del 1915 e il mese di gennaio 1916, per essere poi pubblicato alla fine del mese di aprile del 1916), Münsterberg lavora intensamente insieme alla *Paramount Pictures Corporation* (una fra le più importanti case di produzione cinematografica negli Stati Uniti) per realizzare alcuni

²⁸⁰ MoF, pp. 198-199.

²⁸¹ «Milioni di dollari vengono spesi per fastose produzioni con costose scenografie e con attori e attrici retribuiti profumatamente, mentre tutto questo è basato su sceneggiature scritte da talenti di terza classe, semplicemente perché non sono offerti compensi per le sceneggiature che scriverebbe uno scrittore di prima classe lontano dal suo più proficuo scrivere storie, novelle e testi teatrali» (MoF, pp. 199-200).

film che potevano poi essere utilizzati per l'elaborazione di test psicologici per l'idoneità professionale²⁸². Ricorda Margaret Münsterberg: «La grande speranza di Münsterberg per il futuro del cinema si basava sul considerare il cinema come una forma d'arte. Nondimeno ciò, egli [Münsterberg] ritenne che il progetto di rendere il cinema un mezzo di istruzione pubblica fosse degno di incoraggiamento. Quando la Paramount Company cominciò a realizzare i suoi film o “magazine sullo schermo” per l'istruzione pubblica delle scienze, della storia, dell'attualità, etc., essa chiese a Münsterberg di essere fra i primi a partecipare al progetto. Lo psicologo preparò una serie di film che chiamò “Test per la mente” e che servivano a presentare un nuovo fattore, cioè, l'attiva partecipazione psichica del pubblico. I metodi per testare l'attenzione, la memoria, l'immaginazione costruttiva, la capacità di realizzare veloci valutazioni, etc., che egli aveva elaborato per scopi di orientamento professionale, venivano ora presentati in forma filmica. Un puzzle, come, per esempio, un insieme confuso di lettere, che, se combinate, possono formare il nome di una città, oppure una stanza piena di persone il cui numero deve essere quantificato, viene proiettato sullo schermo e, dopo essere stato mostrato per un tempo sufficiente da consentire al pubblico di rispondere al quesito, la soluzione viene data. Questa originale idea fu accolta con entusiasmo. In un appassionato articolo della rivista «Motography» veniva esposto il senso dell'originalità in questo modo: “Intellettualmente, il mondo viene diviso in due classi – i ‘colti’ e gli ‘ignoranti’. Il fotogramma metterà insieme questi due gruppi”. Münsterberg dunque incominciò a elaborare modelli grafici per mostrare la storia sullo schermo, ma i suoi sforzi in questa direzione non furono mai portati a termine»²⁸³. Münsterberg infatti scrisse numerose sceneggiature che non diventarono mai film per la sua improvvisa scomparsa avvenuta il 16 dicembre 1916²⁸⁴. Alcune di esse hanno i seguenti titoli: n. 1 “*Are You Fitted for Your Yob?*” (“Sei idoneo per il tuo lavoro?”); n. 3 “*Testing Your Mind*” (“Test per la tua mente”); n. 4 “*Are You in the Right Job*” (“Sei nel posto di lavoro giusto?”); n. 6 “*Does Your Mind Work Quickly?*” (“La tua mente funziona con

²⁸² Cfr. D. L. FREDERICKSEN, *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg*, Arno Press, New York 1977, pp. 24 e sgg.

²⁸³ MM, p. 285.

²⁸⁴ Cfr. Ivi, pp. 301-302.

rapidità?"); n. 8 "*Developing a Sense of Time*" ("Sviluppare un senso del tempo"); n. 10 "*Testing Your Mind*" ("Test per la tua mente"); n. 11 "*Testing Your Minds*" ("Test per le vostre menti"); n. 12 "*Psychology*" ("Psicologia"); n. 17 "*Testing Your Mind*" ("Test per la tua mente"); n. 20 "*The Trend of Your Mind*" ("L'orientamento della tua mente"); n. 21 "*Testing Your Mind – Can You Remember Names and Places?*" ("Test per la tua mente – Puoi ricordare nomi e luoghi?"); n. 22 "*Psychological Tests – Can You Remember Names and Places?*" ("Test psicologici – Puoi ricordare nomi e luoghi"); n. 27 "*Testing Your Mind – ‘Juggling’*" ("Test per la tua mente – ‘Giocare’"). Come ha già osservato Donald L. Frederickson, è certamente difficile valutare l'esatta natura di questi contributi di Münsterberg²⁸⁵. Però, si può indubbiamente affermare che Münsterberg era fortemente convinto del fatto che il cinema potesse e dovesse avvicinare il grande pubblico alle nuove scoperte nel campo della psicologia sperimentale. E questo sarebbe stato un grande risultato, soprattutto per la stessa psicologia. In una lettera indirizzata a Samuel McClintock e datata il 28 settembre 1916, Münsterberg infatti scrive: «Allo scopo di divulgare l'ideale dei test mentali e di stimolare l'interesse pubblico l'anno scorso ho realizzato sceneggiature per il cinema che hanno permesso a ognuno del pubblico di prendere parte ai test. La Paramount Pictures Corporation li ha distribuiti ottenendo un successo inaspettato. Siccome due milioni di persone hanno visto quei test sullo schermo, l'idea ha avuto la chance di diffondersi, e, mi sembra, ha destato un grande interesse»²⁸⁶.

Riguardo le sceneggiature in questione, Münsterberg viene intervistato il 25 aprile 1916 presso la sede della *Paramount Pictures Corporation*. L'intervista viene poi pubblicata il 3 giugno 1916 sulla rivista *New York Dramatic Mirror*²⁸⁷. In essa, il filosofo ribadisce il suo vivo interesse per il cinema e per la realizzazione di sceneggiature utili ai fini dell'educazione. È però interessante notare che Münsterberg non si limita solo a sottolineare l'apporto utile del cinema in campo

²⁸⁵ Cfr. D. L. FREDERICKSEN, *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg*, cit., p. 25.

²⁸⁶ Cfr. MoF, pp. 33-34.

²⁸⁷ *Interview for Paramount Co. Münsterberg on Film*, in «New York Dramatic Mirror» (3 giugno 1916), p. 35, integralmente ripubblicata col titolo *Interview with Hugo Münsterberg*, in MoF, pp. 201-203. La copia originale fa parte dei manoscritti di Münsterberg conservati presso il «Department of Rare Books and Manuscripts» della «Boston Public Library».

prettamente scientifico. Egli è convinto che il cinema rappresenti una vera e propria arte, di per sé autonoma e indipendente da tutte le altre. Infatti, alla domanda se il cinema costituisca davvero un'arte, Münsterberg risponde: «Qui dissento completamente dal punto di vista comune che vede nel “cinema” semplicemente un'imitazione inespressiva del teatro. Sono convinto che il cinema rappresenti un'arte indipendente completamente nuova che può essere compresa solo se viene messo da parte il paragone con il teatro. Il cinema possiede propri principi e proprie condizioni di vita ed è differente dal dramma del palcoscenico teatrale come la musica è differente dalla letteratura o la pittura è differente dalla scultura. In verità, molto deve essere perfezionato affinché la nuova arte giunga realmente alla sua completa espressione. Le sceneggiature devono essere scritte da persone che possono meglio svincolarle dalle tradizioni del teatro. Le didascalie devono sempre di più essere scartate. Solo le immagini dovrebbero parlarci»²⁸⁸.

L'ultima parte dell'intervista è dedicata al problema che intercorre fra il film e l'accompagnamento musicale, in cui Münsterberg fa riferimento anche a specifiche questioni psicofisiche. Spesso, afferma Münsterberg, si è verificato l'inconveniente secondo cui l'accompagnamento musicale si è rilevato del tutto “stonato” rispetto al tema e alla trama del film. La soluzione ovviamente non può trovarsi nell'assoluta omissione della musica durante le proiezioni delle pellicole. Infatti «un pubblico seduto per ore in una sala buia e impegnato solo nella visione di un film muto diventerebbe agitato e nervoso, e la sola attività del senso della vista produrrebbe una insostenibile tensione. Anche se un solo individuo riuscisse a resistere, gran parte del pubblico presenterebbe segni di isteria. Le orecchie devono essere stimolate o altrimenti si presenterebbe subito un insistente desiderio per le voci degli attori. L'unica vera soluzione del problema è – nota infine Münsterberg – un accurato adattamento dell'accompagnamento musicale alle didascalie»²⁸⁹.

Nell'articolo-intervista apparso il 27 maggio 1916 sulla rivista «Motography» (che, come abbiamo in precedenza visto, viene ricordato da Margaret Münsterberg nella sua biografia del

²⁸⁸ MoF, p. 202.

²⁸⁹ *Ibidem*.

padre) Münsterberg ritorna ancora una volta a esprimersi sul suo lavoro di sceneggiatore per la Paramount. Nota lo psicologo: «Molto si è ascoltato circa la salvaguardia delle risorse naturali in questo paese (...). Ma che cosa, se vi è stato qualcosa, si è ascoltato circa la tutela dei giovani talenti, circa l'indirizzare le loro abilità nella giusta direzione? Praticamente niente. Ecco che ho sostenuto che la Paramount Pictograph potrebbe provvedere a indirizzare una vasta varietà di talenti verso i loro giusti percorsi. Ho adattato alcuni miei test mentali per la Pictograph in modo che gli spettatori cinematografici possano apprendere quali caratteristiche siano necessarie per ogni particolare lavoro, così che ogni persona possa trovare la sua giusta sistemazione nel mondo del lavoro. Ci sono test per dimostrare se una persona è dotata di immaginazione concreta, dell'abilità di pensare con estrema rapidità – ce ne sono altri per il carattere operativo della mente, che deve essere in grado di afferrare il significato di una situazione appena essa si presenti. Le mie sceneggiature mostrano semplicemente come la mente concreta possa comporre nomi al di là delle lettere sistemate in un ordine totalmente differente dall'unico originale. Per l'uomo che compie un minuzioso lavoro vi è un altro specie di test. Per questo test le immagini mostrano come è acuta la capacità di osservazione e le scene sono piene di importanti dettagli che non possono essere identificati al primo colpo d'occhio. *Non esiste mente che non possa essere classificata per mezzo di questi test in serie, i quali possono compiere un'ottima funzione nel realizzare la connessione utile tra le capacità e l'occupazione a essa meglio corrispondente. Intanto i libri scolastici del passato non possono essere sostituiti dallo schermo, ma i film probabilmente avranno una sempre più enorme e ampia utilità.* In questo caso non si trovano praticamente limiti all'influenza del cinema come mezzo educativo, sebbene non v'è argomento che possa essere chiaramente rappresentato per mezzo della macchina da presa più della psicologia»²⁹⁰.

²⁹⁰ Dall'articolo intitolato *Münsterberg Speaks at Paramount Reception. George Beban and other Notables at Exposition*, in «Motography», vol. 15, n. 22 (27 Maggio 1916), p. 1215, integralmente ristampato col titolo *Speech on Paramount Pictographs*, in Hugo Münsterberg on Film, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, cit., pp. 204-205 (il corsivo è mio).

III

LA PSICOLOGIA DEL CINEMA

Il saggio *The Photoplay: A Psychological Study*²⁹¹ è composto da due parti: nella prima, che ha come titolo *The Psychology of the Photoplay*, vengono presi in esame i fattori psicologici coinvolti durante la visione cinematografica, nella seconda parte, invece, che ha per titolo *The Aesthetics of the Photoplay*, si ricercano le caratteristiche estetiche proprie del nuovo mezzo. V'è, inoltre, un'introduzione (che consta di due capitoli rispettivamente intitolati: *The Outer Development of the Moving Pictures* e *The Inner Development of the Moving Pictures*) di carattere storico in cui l'autore ripercorre la storia dell'evoluzione tecnica del cinema. Nel presente paragrafo prenderemo in esame in un primo momento l'introduzione, per poi analizzare la prima parte del saggio in questione.

Prima di esaminare il saggio, ci sembra opportuno riportare le parole espresse dallo studioso francese Jean Mitry (1904-1988), autore della fondamentale opera dal titolo *Esthétique et psychologie du cinéma*²⁹² (1963-1965), che bene sintetizzano l'interesse e l'importanza che ha avuto per gli studi sul cinema la ristampa di *The Photoplay* (avvenuta solo nel 1970). Scrive infatti Mitry: «Questa analisi (vale a dire l'analisi del vero e proprio mezzo cinematografico) si è sempre

²⁹¹ H. MÜNSTERBERG, *The Photoplay: A Psychological Study*, cit., ristampato col titolo *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, cit., e nuovamente ristampato in MoF, pp. 45-160; trad. it. *Film. Il cinema muto nel 1916*, cit. Sulla riscoperta di *The Photoplay*, si vedano: R. GRIFFITH, *Introduzione* a H. MÜNSTERBERG, *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, cit., pp. V-XV e M. O. LOUNSBURY, *Hugo Münsterberg*, in *The Origins of American Film Criticism 1909-1939*, Arno Press, New York 1973, pp. 58-67. Da notare che il saggio in questione ebbe una tempestiva recensione in Italia apparsa sulla rivista «Cronache d'attualità», il 30 giugno 1916. Su questa recensione cfr. L. MAZZEI, *Del lieve, del grave e del duraturo: per una rilettura incrociata dell'editoria cinematografica italiana fra il 1898 e il 1929*, in «Bianco e nero», nn. 550/551 (03/2004 – 01/2005), p. 27.

²⁹² Cfr. J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. I, *Les Structures*, Editions universitaires impression, Paris 1963 e ID., *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. II, *Les Formes*, Editions universitaires impression, Paris 1965.

creduto di doverla soltanto a Ejzenštejn²⁹³, alle intuizioni di Béla Balázs e di Rudolf Arnheim, ai lavori di tipo psicologico quali quelli di Henri Wallon o Albert Michette, e ancora ai filmologi Gilbert Cohen-Seat, Edgar Morin, Christian Metz. Ora la recente riedizione di un'opera restata quasi sconosciuta sino ad oggi dimostra una indiscutibile precedenza. *The Photoplay: A Psychological Study*, pubblicato da Hugo Münsterberg nell'aprile del 1916, si rivela in effetti essere stato il primo approccio rigoroso, la prima analisi scientificamente fondata del fatto filmico»²⁹⁴.

Nell'introduzione a *The Photoplay*, Münsterberg sottolinea la difficoltà di stabilire con esattezza l'inizio dello sviluppo tecnico del cinema. «Se intendiamo il cinema come spettacolo e piacere estetico, possiamo vederne l'embrione in quella camera oscura che permise di fissare l'immagine di un treno prima e dopo il suo passaggio sul ponte, impressionando due lastre di vetro quasi contemporaneamente. Questi primi tentativi erano popolari cinquant'anni fa. Se invece l'aspetto essenziale del cinema è l'effetto combinato che deriva da varie immagini, dobbiamo dare uno sguardo ai tempi di un apparecchio, inventato più di ottant'anni fa e che ha avuto solo interesse scientifico: il fenachistoscopio [il libro animato]»²⁹⁵. In particolare, nota Münsterberg, in America tutto nacque quando, durante l'Esposizione di Chicago del 1893, l'inventore e industriale statunitense Thomas Alva Edison (1847-1931) presentò al pubblico il suo cinetoscopio (ovvero una scatola dotata di una macchina che si avviava grazie all'inserimento di una moneta e, per mezzo di una lente di ingrandimento, mostrava per pochi secondi immagini in movimento di una ragazza mentre danzava o di alcuni ragazzi di strada che facevano a botte). Questo sistema si diffuse in tutto il mondo e il vero passo decisivo dello sviluppo cinematografico avvenne quando alcune immagini vennero proiettate su uno schermo con il "sistema Edison" per la prima volta a Londra nel 1895, come ricorda Münsterberg, alla presenza di un pubblico numeroso. In verità, Münsterberg ricorda

²⁹³ Per un confronto tra le teorie cinematografiche di Münsterberg e quelle del regista-teorico russo Sergej Ejzenštejn si veda: G. GRIGNAFFINI, *Lo spettatore non indifferente*, in Aa. Vv., *Sergej Ejzenštejn: oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia – Pordenone 1991, pp. 155-166.

²⁹⁴ Cfr A. ABRUZZESE, *Introduzione allo studio delle teorie cinematografiche americane (1910-1929)*, La Biennale di Venezia, Venezia 1975, p. 130. Sull'opinione di Mitry, cfr. J. D. ANDREW, *The Major Film Theories. An Introduction*, cit., p. 26.

²⁹⁵ MoF, p. 45; trad. it. cit., p. 13.

che ci fu anche un esperimento precedente simile, condotto (nel 1872 in California) dal fotografo inglese Edward James Muybridge (1830-1904)²⁹⁶.

A questo punto Münsterberg traccia una breve storia del cinema facendo riferimento ai progressi del sapere scientifico, in particolare nell'ambito della psicologia sperimentale. Egli ricorda che il medico inglese Peter Mark Roget (1779-1869) nel 1825 descrisse «un'interessante illusione ottica del movimento che si verifica (...) facendo scorrere una ruota dietro una staccionata di sbarre verticali (...). L'illusione ottica consiste nella comparsa di effetti di moto che non corrispondono obiettivamente al movimento: l'occhio vede i denti della ruota posteriore in movimento attraverso i denti corrispondenti di quella anteriore (...). Per la prima volta si produceva sinteticamente, da elementi diversi, l'effetto del movimento»²⁹⁷. Successivamente nell'autunno del 1832, il fisico Simon Ritter von Stampfer (1792-1864) in Germania e il collega Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1801-1883) in Francia misero a punto, quasi in contemporanea, «un congegno a mezzo del quale immagini di oggetti, colti nelle varie fasi di movimento, producevano l'effetto di un movimento continuato (...)»²⁹⁸.

Questi esperimenti, legati all'invenzione di iniziali apparecchi meccanici, fondano l'intera cinematografia moderna. Infatti «singole immagini presentate in rapida successione, ma separate da interruzioni, vengono percepite dall'occhio non come singole impressioni di differenti posizioni, ma come un movimento continuato. Ma le figure in movimento erano fino ad allora disegnate con la penna dell'artista, era la sua fantasia a scomporre in una serie di posizioni istantanee tutti i

²⁹⁶ «Il suo intento era prendere fotografie delle varie fasi di un movimento, per esempio scomporre nelle sue varie posizioni il trotto del cavallo. Il suo scopo era l'analisi del movimento nelle sue componenti, non l'immagine sintetica di un movimento» (MoF, p. 46; trad. it. cit., p. 14).

²⁹⁷ MoF, pp. 46-47; trad. it. cit., pp. 14-15. Münsterberg si riferisce a P. M. ROGET, *Explanation of an Optical Deception in the Appearance of Spokes of a Wheel Seen Through Vertical Apertures*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», vol. 115, pt. 1 (1825), pp. 131-140.

²⁹⁸ MoF, p. 47; trad. it. cit., p. 15. A tal proposito si vedano: J. A. F. PLATEAU, *Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue*, Dessain, Lüttich 1829 e S. R. von STAMPFER, *Die Stroboskopischen Scheiben oder optischen Zauberscheiben, deren Theorie und wissenschaftliche Anwendung*, Treitschky & Vieweg, Wien – Leipzig 1833.

movimenti che coglieva nel mondo esterno (...). Questo fu ottenuto nel 1870, ma era necessaria, per rendere possibile questo progresso, la meravigliosa scoperta dell'arte fotografica»²⁹⁹.

Alla fine dell'Ottocento, lo stadio dei movimenti ritmici realizzati era ancora rudimentale. La macchina realizzata da Edison rappresentò la svolta. «Nel cinetoscopio di Edison una striscia di pellicola di celluloidi di quarantacinque piedi di lunghezza con una serie di fotogrammi di tre quarti di pollice ciascuna scorre su una serie di rulli (...). L'occhio vede una fotografia dopo l'altra nello stesso punto, non lo scorrere delle immagini (...). Nel cinetoscopio le pellicole giravano in continuazione; il tempo di esposizione attraverso l'apertura dell'otturatore doveva essere necessariamente molto breve in modo tale da poter dare immagini distinte»³⁰⁰. È in questo momento che secondo Münsterberg il cinema vede la luce. Le immagini in movimento divennero così uno spettacolo e un divertimento popolare. Poi il mero divertimento per il semplice dispositivo tecnico si "dissolse" grazie a scoperte e invenzioni sempre più nuove tanto da poter offrire film con scene girate in modo sempre più complesso. Le ridicole scenette comiche lasciarono spazio, ad esempio, a scene in costume per la realizzazione di film storici.

In verità, Münsterberg sostiene che non fu solo il progresso tecnico della scienza a migliorare le condizioni dell'arte cinematografica. «Il progresso – scrive il filosofo – è stato prima interno, prima un'idea estetica (...). Qualsiasi cosa, sia nella natura che nella vita sociale, stimoli la curiosità o la capacità di comprensione dell'uomo, raggiunge la mente dello spettatore con un'intensità incomparabile quando è portata sullo schermo da immagini animate piuttosto che riprodotta in una fotografia senza vita»³⁰¹. A questo proposito, Münsterberg ribadisce la convinzione già espressa in altri scritti (come abbiamo visto ad esempio nell'articolo *Why We Go to the Movies*) secondo cui la macchina da presa può far arrivare alle masse ogni ambito del sapere

²⁹⁹ MoF, p. 48; trad. it. cit., p. 16. Sull'ultimo punto si rimanda alla nota n. 2 della p. 98 del presente lavoro.

³⁰⁰ MoF, pp. 51-52; trad. it. cit., p. 19.

³⁰¹ MoF, p. 54; trad. it. cit., p. 22. A tal proposito, Francesco Casetti opportunamente nota che: «Hugo Münsterberg evidenzia i fili che legano indissolubilmente il film allo spettatore, non solo studiando i "mezzi mentali" con cui il primo cattura il secondo, ma anche insistendo sui compiti che il secondo è chiamato a eseguire perché il primo possa funzionare (è lo spettatore che attribuisce all'immagine i caratteri della realtà. Caratteri che questa non possiede e che tuttavia deve fingere di avere)», in F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, p. 10.

umano. Il cinema rappresenta una fondamentale risorsa visto che «le masse oggi preferiscono imparare attraverso le immagini, piuttosto che con le parole. Il pubblico comunque esiste ed è numeroso. Invece di propinarli un semplice divertimento, perché non fornirgli l'opportunità di pensare seriamente?»³⁰².

Nelle parti conclusive dell'introduzione al saggio in questione, Münsterberg ne riassume gli scopi e le intenzioni affermando: «Vogliamo studiare il diritto del film, fin qui ignorato dall'estetica, di essere classificato come un'arte in se stessa, sotto condizioni mentali di vita completamente nuove. Per questo abbiamo bisogno evidentemente, per prima cosa, di comprendere i mezzi attraverso i quali il film ci colpisce e ci si rivolge. Non sono in questione i mezzi fisici o i congegni tecnici, ma i mezzi mentali. Quali fattori psicologici sono coinvolti, quando seguiamo gli avvenimenti narrati sullo schermo? E (...) in un secondo tempo dobbiamo domandarci che cosa caratterizza l'indipendenza di un'arte, cosa costituisce le condizioni a cui sottostà il linguaggio di un'arte speciale. La prima domanda è psicologica, la seconda estetica, le due si compenetrano intimamente. Dunque prima rivolgiamoci agli aspetti psicologici del cinema e più oltre a quelli artistici»³⁰³.

Una volta impostato l'ordine del discorso, Münsterberg passa ad analizzare quei particolari processi psicologici che il cinema produce nella mente dello spettatore³⁰⁴. I primi sono: la profondità e il movimento. Bisogna iniziare, secondo il filosofo, dal considerare che mentre il film ci presenta una serie di immagini “piatte” del mondo reale degli oggetti, quest'ultimo viene percepito (a occhio nudo, si intende) da noi nella sua “plasticità”. Che cosa vuol significare che il reale si presenta alla nostra mente in modo “plastico” e il film ce lo mostra in modo “piatto”? Si sa che al cinema si vede uno schermo piatto e che l'oggetto rappresentato è in una forma bidimensionale, possiede ovvero altezza e larghezza mancando però della terza dimensione, la

³⁰² MoF, p. 57; trad. it. cit., pp. 24-25.

³⁰³ MoF, p. 63; trad. it. cit., p. 31.

³⁰⁴ Di recente è stato pubblicato un'interessante e innovativo saggio che fa ampiamente riferimento alle concezioni psicologiche sul cinema proposte da Münsterberg. Cfr. D. FRAMPTON, *Filmosophy. A manifesto for a radically new way of understanding cinema*, Wallflower Press, London – New York 2006 pp. 21-22 sgg.

profondità. Essa risulta essere un'immagine piatta, non plastica come quella, ad esempio, della scultura. Eppure, nota Münsterberg, lo spettatore pur cogliendo questa differenza non ne rimane disturbato. Infatti, al cinema «le dimensioni nelle quali i personaggi si muovono non sono quelle dello spazio reale, contrariamente a quanto accade in teatro, ed essi stessi non sono in carne e ossa. È una singolare esperienza interiore, caratteristica del modo in cui percepiamo il cinema. *Vi è rappresentata la realtà nella concretezza delle sue dimensioni, eppure il cinema mantiene le caratteristiche di una suggestione fuggevole, superficiale, senza vera profondità e pienezza, diverso sia dalla semplice immagine, che dalla semplice rappresentazione teatrale.* Esso ci introduce in una particolare e complessa condizione mentale; e dovremmo renderci conto che questo gioca un ruolo non trascurabile nella nostra rappresentazione mentale di tutto il film»³⁰⁵.

Se la questione della profondità si risolve secondo le modalità prima presentate, diversamente avviene per quanto concerne il problema del movimento. L'immagine di ogni fotogramma è fissa e lo spettatore non vede lo scorrimento della lunga striscia di pellicola che ruota su di una doppia bobina. Non si vede il movimento di un'immagine dopo l'altra. Ciò che si vede oggettivamente è il flusso di immagini fisse, ma lo spettatore non riesce assolutamente a cogliere il "girare" della pellicola. Scrive a tal proposito Münsterberg: «La spiegazione del fenomeno del movimento è di conseguenza che ogni immagine di una certa posizione del gesto compiuto dalla figura rappresentata (...) lascia nell'occhio una persistenza dell'immagine fino a quando l'immagine seguente (un impercettibile cambiamento di posizione del cagnolino o dell'uomo che marcia) non si renda evidente alla vista, e questa a sua volta rimane fino a che arriva la terza immagine. È quindi la persistenza delle immagini a determinare l'impercettibilità delle interruzioni, mentre il movimento stesso risulta semplicemente dal succedersi delle varie posizioni della figura»³⁰⁶. Riferendosi in particolare alle ricerche dei laboratori di psicologia applicata (indicando alcuni importanti esperimenti scientifici realizzati da studiosi fra cui William L. Stern, Karl Marbe e Max Wertheimer), Münsterberg perviene a una definizione circa la nostra percezione del

³⁰⁵ MoF, pp. 70-71; trad. it. cit., pp. 39-40.

³⁰⁶ MoF, p. 72; trad. it. cit., p. 41.

movimento che ci sembra opportuno in questa sede riportare: «La percezione del movimento è un'esperienza autonoma che non può essere ridotta semplicemente alla visione di una serie di differenti posizioni, ma a questo dobbiamo affiancare un contenuto caratteristico di coscienza. La semplice idea di fasi successive di movimento non rende assolutamente l'idea originale del movimento. Questo ci viene suggerito per prima cosa dalle varie illusioni di movimento. Possiamo credere infatti di percepire un movimento anche quando non si verifica nessun reale cambiamento delle impressioni visive. Certo può risultare semplicemente da una errata interpretazione dell'impressione: per esempio guardando fuori dal finestrino di un treno in stazione crediamo che sia il nostro treno a muoversi, mentre in realtà è il treno che ci sta a fianco; la stessa cosa accade quando guardiamo la luna muoversi velocemente tra le nuvole che riteniamo ferme. Tendiamo a considerare fermo ciò che abbiamo in precedenza stabilito che lo sia e interpretiamo i relativi cambiamenti nel campo della visione come movimenti di quelle parti che non abbiamo considerato fisse»³⁰⁷.

La sensazione del movimento, che viene causata dalla sua percezione visiva, è quindi un'esperienza autonoma che può essere assolutamente indipendente dalla effettiva visione di diverse posizioni dell'immagine in successione. Infatti quando lo spettatore vede sullo schermo, ad esempio, un volto che si contrae, in realtà esso è immobile. Si può dunque affermare che l'esperienza del movimento viene evidentemente prodotta dalla mente dello spettatore e non stimolata dall'esterno. Il movimento va al di là della semplice visione di una serie di posizioni

³⁰⁷ MoF, p. 73; trad. it. cit., p. 42. A questo proposito, si vedano: W. L. STERN, *Die Wahrnehmung von Bewegungen vermittelt des Augen*, in «Zeitschrift für Psychologie», n. 7 (1894), pp. 321-385 e ID., *Psychologie der Veränderungsauffassung*, Preuss & Jünger, Breslau 1898; K. MARBE, *Zur Lehre von den Gesichtsempfindungen, welche aus successiven Reizen resultieren*, Engelmann, Leipzig 1893 e ID., *Theorie der kinematographischen Projektionen*, J. A. Barth, Leipzig 1910; M. WERTHEIMER, *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, in «Zeitschrift für Psychologie», n. 61 (1912), pp. 161-265. Si vedano anche: S. EXNER, *Ueber das Sehen von Bewegungen und die Theorie des zusammengesetzten Auges*, in «Sitzungsberichte der Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften», n. 72 (1876), pp. 156-190; S. STRICKER, *Studien über die Bewegungsvorstellungen*, Braumiüller, Wien 1882; O. FISCHER, *Psychologische Analyse der stroboskopischen Erscheinungen*, in «Psychologische Studien», a cura di Wilhelm Wundt, Band 3, Leipzig 1886, pp. 128-156; A. KORTE, *Kinematoskopische Untersuchungen*, in «Zeitschrift für Psychologie», n. 72 (1915), pp. 193-296; P. F. LINKE, *Die stroboskopischen Erscheinungen als Täuschungen des Identitätsbewusstseins und das Problem des Sehens von Bewegungen*, Engelmann, Leipzig 1907 e ID., *Grundfragen der Wahrnehmungslehre: Untersuchungen über die Bedeutung der Gegenstandstheorie und Phänomenologie für die experimentelle Psychologie* (1918), Reinhardt, München 1929².

successive. Esso viene “aggiunto” tramite i nostri processi mentali alle immagini fisse della pellicola. Qui si trova, secondo Münsterberg, una delle differenze che intercorrono fra il teatro e il cinema. A teatro, lo spettatore senza alcun tipo di interruzione segue realmente tutti i movimenti degli attori nello spazio esterno del palcoscenico e, di conseguenza, essi appaiono reali ai suoi occhi. Al cinema il movimento che egli vede, gli appare reale, nonostante sia una sua creazione mentale. Scrive Münsterberg: «La persistenza delle immagini che scorrono non è ancora sufficiente a sostituire la stimolazione costante che viene dall'esterno; ne è condizione essenziale piuttosto l'elaborazione mentale che unisce le varie fasi separate nel concetto di un'azione che le colleghi. L'affermazione quindi è opposta a quella che abbiamo formulato analizzando la percezione della profondità. Nel cinema vediamo la profondità, ma siamo sempre consapevoli della sua falsità, del fatto che i personaggi non sono veramente plastici. È solo una suggestione di profondità, un tipo di profondità creata dalla nostra mente, che non possiamo vedere con certezza perché mancano le condizioni essenziali per la sua percezione. Scopriamo ora che anche il movimento è percepito, ma che tramite la vista non abbiamo impressioni di vero movimento. È solo una suggestione di movimento, e, ad alto livello, è il prodotto della nostra reazione. *Abbiamo parvenza di profondità e di movimento nel mondo del cinema, ci vengono offerti non come realtà definite, ma come una mescolanza di fatti e di simboli. Sono presenti nelle cose, eppure non lo sono; la percezione di profondità e movimento ci raggiunge passando attraverso le nostre impressioni*»³⁰⁸. Da questo punto di vista, risulta evidente che il teatro e il cinema rappresentano due espressioni artistiche diverse. Infatti, la rappresentazione teatrale è dotata di movimento e profondità ma non prevede nessuna elaborazione mentale soggettiva per la sua interpretazione; al cinema, invece, è grazie all'interpretazione soggettiva che noi possiamo renderci conto dei movimenti degli attori e degli oggetti. Siamo noi spettatori che li produciamo attraverso gli automatismi dei nostri processi mentali.

³⁰⁸ MoF, p. 78, trad. it. cit., pp. 46-47.

La percezione della profondità e del movimento dei personaggi e delle scene costituiscono solo la base materiale della visione cinematografica. Ciò che si vede deve essere connesso con la nostra fantasia, stimolare ricordi, sensazioni ed emozioni, offrire spunti a idee e pensieri e quindi attirare la nostra attenzione. Le molteplici impressioni esterne vanno a “ordinarsi” in un vero e proprio mondo di esperienze attraverso una nostra selezione di ciò che risulta più significativo e più rilevante. Come questo avviene nella nostra vita reale, ricorda Münsterberg, così avviene anche nella finzione dell’arte. Dobbiamo esercitare sempre la nostra attenzione per mettere in ordine tutto il materiale che è disseminato nello spazio di fronte a noi. Tutto ciò che ci circonda acquista significato solo attraverso l’attenzione, che mettendola a fuoco dà risalto e significato al corso degli eventi. A tal proposito Münsterberg scrive: «Nella vita reale discriminiamo tra attenzione volontaria e involontaria. Chiamiamo volontaria quella per cui ci disponiamo alle impressioni con un’idea già formata, sapendo cioè su cosa vogliamo focalizzare la nostra attenzione. All’osservazione degli oggetti uniamo il nostro interesse personale, la nostra idea. L’attenzione quindi è predeterminata e ignoriamo tutto ciò che non esaurisce questo interesse specifico. Tutto ciò che la nostra mente elabora è controllato da questa attenzione volontaria: abbiamo già in mente un’idea dello scopo che vogliamo raggiungere e subordiniamo tutti gli elementi secondari a questo potere selettivo. Attraverso l’attenzione volontaria ricerchiamo qualcosa e siamo disponibili nei confronti dell’esterno solo se ci indica quello che stiamo cercando»³⁰⁹. Invece, riguardo l’attenzione involontaria, bisogna tener presente che lo stimolo a ordinare il materiale a disposizione proviene dall’esterno: lo stimolo che ci porta a focalizzare l’attenzione verso un particolare risiede negli avvenimenti che percepiamo. Certo, v’è da precisare che le nostre percezioni, anche quelle che si realizzano tramite l’attenzione involontaria, sono sempre prodotte da nostre reazioni interne. Tuttavia il loro punto di partenza rimane ogni volta l’esterno³¹⁰. Nell’economia del discorso di Münsterberg, evidenziare la differenza tra attenzione volontaria e involontaria serve a mostrare

³⁰⁹ MoF, p. 80; trad. it. cit., pp. 48-49.

³¹⁰ In verità, «nella quotidianità l’attenzione volontaria e involontaria sono sempre intersecate. La vita è un grande compromesso tra ciò a cui tende l’attenzione volontaria e ciò che, attraverso l’ambiente esterno, viene messo in evidenza dall’attenzione involontaria» (MoF, *ibidem*; trad. it. cit., p. 49).

ulteriormente come il teatro e il cinema si differenziano. A una rappresentazione teatrale lo spettatore si rapporta quasi esclusivamente con intento volontario. Infatti al teatro non mancano i mezzi per richiamare la nostra attenzione involontaria, ad esempio possiamo seguire più attentamente quell'attore invece che un altro perché ciò che recita ci cattura in maggior misura. Ma il semplice interessamento al dialogo dell'attore non spiega secondo Münsterberg la costante variabilità della nostra attenzione involontaria. Al cinema è diverso. Anche se possiamo vedere il film con l'intenzione volontaria di guardare le immagini con interesse scientifico o pratico, nulla di tutto ciò ha che fare con il film. Se il film viene seguito con vero interesse teatrale, afferma Münsterberg, allora bisogna accettare quelle indicazioni per la nostra attenzione che gli autori hanno pensato. Il film (va ricordato che, quando scrive Münsterberg, i film sono muti) è dotato di didascalie e di accompagnamento musicale, ma per lo studio dell'effetto psicologico del cinema l'indagine deve essere concentrata sul film come tale, senza riferimenti ad aspetti "esterni" a esso³¹¹. Al cinema lo spettatore può non sapere, anzi non deve sapere il perché delle scelte del regista. Al cinema tutto si gioca sulla nostra complessa emotività e produce l'effetto desiderato sull'attenzione.

A questo punto, v'è da domandarsi, secondo Münsterberg, cosa sia in definitiva l'attenzione e quali siano i processi essenziali della mente quando rivolgiamo la nostra attenzione verso un particolare dato. Il filosofo risponde in modo congiunto a tutti e due i quesiti, facendo riferimento a una particolare tecnica esclusiva dell'arte cinematografica: il primo piano. «Qui inizia l'arte del cinema. Quella mano tremante che febbrilmente afferra l'arma mortale si può improvvisamente, per un attimo, ingrandire e diventare la sola cosa sullo schermo, tutto il resto svanisce davvero nel buio. Il gesto dell'attenzione nella nostra mente ha ridato forma all'ambiente stesso. Il particolare guardato diventa improvvisamente l'intero contenuto dello spettacolo, e tutto ciò che vogliamo trascurare si allontana dalla nostra vista e scompare. Gli avvenimenti esterni obbediscono alle

³¹¹ «Intendiamo occuparci qui solo della rappresentazione delle immagini. Dobbiamo dunque trascurare l'accompagnamento musicale o l'imitazione dei rumori che appartengono ormai alla tecnica del film moderno. Eppure questi elementi accessori frammentano l'attenzione, mentre il senso fondamentale deve stare nelle immagini stesse» (MoF, pp. 82-83; trad. it. cit., p. 51).

richieste interne. Nel linguaggio del cinema questo si chiama “primo piano”. *Il primo piano ha dato forma materiale all’azione mentale nel mondo della percezione e con questo ha dato all’arte dei mezzi che vanno ben al di là della forza espressiva di qualunque rappresentazione teatrale*»³¹². Un semplice gesto apparentemente insignificante, un banale oggetto d’uso quotidiano, una volta messo in risalto dal primo piano cinematografico, accresce il significato dell’azione drammatica arrivando al cuore della coscienza dello spettatore. In questo modo si “monopolizza” lo schermo e l’attenzione dello spettatore. Tutto intorno si annulla e, attraverso l’uso del primo piano, un dettaglio diventa il protagonista. Al cinema, è come se il mondo esterno si insinuasse nella mente dello spettatore e, invece di essere caratterizzato dalle sue leggi naturali, venisse definito dall’esercizio mentale della nostra attenzione.

A questo punto della trattazione, Münsterberg giunge ad affrontare il tema di un ulteriore fattore psicologico legato all’arte cinematografica: la memoria. Durante una rappresentazione teatrale, lo spettatore può essere affascinato dallo sviluppo del dramma ma tenere rivolta la mente altrove. E allora la memoria deve correre in aiuto per ricordare alla nostra mente scene precedenti che certamente gli attori della compagnia teatrale non possono ritornare a recitare. Ebbene, questo inconveniente non può avvenire durante la visione di un film. Münsterberg infatti afferma che ciò che la memoria compie nella nostra mente viene tecnicamente realizzato anche dal cinema, attraverso l’uso di un’ulteriore nuova modalità espressiva: il flash-back. «Nel linguaggio tecnico ogni ritorno a una scena precedente è chiamato flash-back. Il flash-back è usato in vari modi e serve a molti scopi. Ma quello che affrontiamo in questo caso è psicologicamente il più interessante. È realmente un’oggettivazione della funzione della memoria. Il flash-back è abbastanza vicino al primo piano: nel primo riconosciamo l’atto mentale dell’attenzione, nell’altro dobbiamo individuare l’atto mentale del ricordo. *In entrambi i casi quell’atto che nel teatro esisterebbe solo nella nostra mente, nel cinema è proiettato nelle immagini stesse. È come se la realtà avesse perso i suoi nessi e si formasse sulle richieste del nostro spirito.* È come se il mondo esterno prendesse forma, si

³¹² MoF, p. 87; trad. it. cit., p. 55. Su questo punto cfr. G. GRIGNAFFINI, *Hugo Münsterberg e il primato della disciplina, in Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, CLUEB, Bologna 1989, p. 68.

plasmasse sulla fuggevolezza della nostra attenzione e dei nostri ricordi»³¹³. Ma questo non vale solo per gli avvenimenti del passato. Il cinema può tecnicamente anche anticipare il futuro, facendo sempre uso dello stesso procedimento ma in questo caso è rivolto a ciò che è al di là da venire. Ma c'è di più. Se a teatro solo la nostra immaginazione può mostrarci delle anticipazioni riguardo lo svolgimento degli avvenimenti successivi, al cinema è la nostra stessa fantasia a essere proiettata sullo schermo, afferma Münsterberg. E così di nuovo accade che il corso naturale degli eventi reali subisce uno stravolgimento che ha origine in questo caso grazie al potere della nostra immaginazione che di fronte allo schermo cinematografico è liberamente attiva. Il film può giungere direttamente o tornare indietro al passato e realizzare, in un attimo, un salto nel tempo. In sintesi, il cinema può funzionare come opera la nostra immaginazione³¹⁴.

Ma la funzione della memoria e dell'immaginazione acquista ancora un'altro significato nel cinema. Essa è in grado di riprodurre non solo, come abbiamo visto, la nostra memoria e la nostra immaginazione, ma anche quella che i personaggi si prefigurano nella loro mente. E lo spettatore può, seguendo le vicende dei personaggi, dividerne le fantasie. In questo modo accade che, quando vediamo le immagini proiettate delle vicende narrate in un film, noi spettatori non ci rivolgiamo solo a ciò che è accaduto o deve accadere. La nostra mente è "rapita" dalla psicologia dei personaggi, dal ricordo delle nostre esperienze passate e dalle fantasie per quelle future, ma anche dagli avvenimenti che contemporaneamente accadono in altri luoghi. Scrive Münsterberg in un passo efficace e sentito: «La vita non procede su di un unico binario. La vera sostanza della conoscenza è fondata sulla molteplicità di eventi paralleli e sulle infinite connessioni. Può darsi che sia il compito di una particolare forma d'arte portare ad un rapido sviluppo, all'interno di una stanza, questa molteplicità di avvenimenti, ma dentro questa stanza ogni lettera o telefonata ci

³¹³ MoF, p. 90; trad. it. cit., p. 58. Da notare che Münsterberg fa uso dell'espressione "cut-back". Successivamente, questo termine verrà sostituito con l'espressione "flash-back."

³¹⁴ «Esso possiede la stessa mobilità delle idee, che non sono controllate dalla necessità fisica degli eventi esterni, ma dalle leggi psicologiche della loro associazione. Nella nostra mente il passato e il futuro sono intrecciati al presente. Il film obbedisce alle leggi della mente, piuttosto che a quelle del mondo esterno» (MoF, p. 91; trad. it. cit., p. 59). Su questo punto cfr. E. W. SARGENT, *Münsterberg On The Photoplay*, in «The Moving Picture World» (15 luglio 1916), p. 436.

ricorderà che nello stesso tempo, all'esterno, altri avvenimenti si stanno compiendo. Lo spirito richiede questo intreccio e più ricco è il contrasto, maggiore è la soddisfazione che possiamo trarre dalla nostra presenza simultanea in luoghi diversi. Solo il cinema rende possibile questa onnipresenza (...). Il nostro interesse drammatico si divide tra la coppia che si diverte, la casa della giovane moglie gelosa e la soffitta dei poveri genitori. Il nostro interesse oscilla tra queste tre scene e il film ce le mostra in successione. Eppure mentalmente non sono in successione, è come se davvero fossimo contemporaneamente in quei tre posti. Per venti secondi vediamo la coppia ballare, poi per tre secondi la moglie nel lussuoso boudoir che guarda l'orologio, poi per tre secondi i genitori che spiano ogni rumore sulle scale e infine per altri venti secondi l'animazione della festa. Quando la frenesia raggiunge il culmine per un solo istante noi vediamo la moglie infelice e l'istante dopo le lacrime della povera madre. Le tre scene procedono come se non ci fosse interruzione, come se le avessimo viste una attraverso l'altra, come tre toni riuniti in un unico accordo»³¹⁵.

Il cinema è dunque in grado di intrecciare insieme innumerevoli fili. In una trama ottimamente intricata possono succedersi varie e diverse situazioni drammatiche in cui l'elemento lineare del tempo viene a mancare e un'azione si sviluppa seguendo più direzioni. In questo modo il mondo oggettivo viene plasmato dagli interessi della mente. Circostanze totalmente distanti l'una dall'altra a cui sarebbe impossibile essere contemporaneamente presenti si combinano insieme nel nostro campo visivo, allo stesso modo come sono contemporaneamente presenti nella nostra coscienza.

Nella parte conclusiva della prima sezione del saggio in questione, Münsterberg giunge ad analizzare un altro aspetto che riguarda il rapporto psicologico che intercorre fra il film e lo spettatore: le emozioni. Lo scopo principale del cinema è, secondo il filosofo, quello di rappresentare le emozioni attraverso le immagini. A questo proposito, Münsterberg distingue due situazioni differenti: da un lato, lo spettatore riceve emozioni dalle sensazioni che gli vengono

³¹⁵ MoF, p. 95; trad. it. cit., pp. 62-63.

espresse dai personaggi, dall'altro, egli, invece, riceve emozioni dalle circostanze della trama del film che possono essere del tutto differenti, a volte anche opposte, rispetto a quelle che invece manifestano i personaggi. Nel primo caso, la rappresentazione delle varie espressioni emotive si combina nella mente dello spettatore, che è a sua volta attenta a ricevere l'emozione espressa. Allo spettatore sembra di vedere proiettata la sua stessa emozione, e, di conseguenza, questa sensazione attiva in lui particolari reazioni corrispondenti. Le emozioni degli spettatori sono realmente ed effettivamente proiettate sullo schermo: gioia, dolore, piacere, dispiacere e così via vengono proiettati attraverso i personaggi nelle immagini sceniche in movimento nei quali si riflettono le infinite emozioni personali degli spettatori. Nel secondo caso, invece, quello in cui è lo spettatore che risponde alla sollecitazione del film partendo dalla sua vita affettiva indipendente, entrano in gioco emozioni legate a stati d'animo come l'entusiasmo, la disapprovazione o l'indignazione. Ma questo secondo tipo di emozioni non è stato ancora ben sviluppato dagli autori cinematografici.

Münsterberg infine ricorda che, se è vero che le impressioni visive ci offrono per prima cosa solo sensazioni e non emozioni, dal punto di vista della moderna psicologia fisiologica, sappiamo che la nostra coscienza delle stesse emozioni è formata e costituita dalle sensazioni che sorgono dagli organi del corpo. «Quando una tale abnorme sensazione visiva ci arriva a coscienza, l'intero background delle sensazioni fisiche è alterato ed entriamo in un campo di emozioni del tutto nuove»³¹⁶.

³¹⁶ MoF, pp. 107-108; trad. it. cit., p. 74.

IV

L'ESTETICA DEL CINEMA

Nella seconda parte di *The Photoplay*, Münsterberg affronta il problema della legittimazione estetica del cinema. Avendo nella prima parte del saggio analizzato e spiegato quelle che sono alcune tra le più importanti funzioni mentali che influiscono sullo spettatore durante la visione cinematografica (tenendo volutamente fuori dalla trattazione le questioni legate all'emozione estetica), l'autore poi rivolge la sua attenzione a quelle emozioni a cui sono strettamente legati il godimento e la nostra soddisfazione o insoddisfazione estetica.

In apertura di discorso, Münsterberg ritiene di dover stabilire quali sono in generale lo scopo e i propositi dell'arte. Secondo il "senso comune", l'arte mira a imitare la natura e la sua essenza sarebbe proprio l'imitazione che ci offre una copia in tutto identica all'originale. In breve, più l'arte imita più sarebbe "elevata". Ebbene, afferma Münsterberg, stando alla storia dell'arte le cose stanno in modo diverso. Infatti, «ogni qual volta esaminiamo senza pregiudizi gli effetti mentali di vere opere d'arte nella letteratura, musica, pittura, scultura, arti decorative o architettura scopriamo che il valore estetico fondamentale è opposto allo spirito imitativo. Un'opera d'arte può e deve nascere da qualcosa che risvegli in noi gli interessi per la realtà, che ne contenga i tratti, nell'estenderli non può evitare qualche imitazione. *Ma essa diventa arte proprio nel momento in cui supera la realtà, smette l'imitazione e si lascia dietro l'imitazione della realtà.* È artistico ciò che non imita la realtà, ma cambia il mondo, ne sceglie degli aspetti speciali, lo rimodella con creatività. L'imitazione del mondo è un processo meccanico; trasformarlo in modo che diventi bellezza è lo scopo dell'arte.

L'arte più elevata può essere lontanissima dalla realtà»³¹⁷. Inoltre, v'è da considerare che la bellezza di ogni opera d'arte non sta nella bellezza del modello di riferimento. L'arte è sempre stata una “selezione” di emozioni, ma non di elementi di bellezza che si riferiscono esclusivamente al mondo esterno, ricorda Münsterberg. Ma allora, più propriamente, che cosa veramente seleziona e riunisce l'artista nella sua opera? Come egli ricrea e riordina il mondo? Per rispondere a questi due quesiti, il filosofo fa riferimento a quella attività del sapere umano che si trova in opposizione all'*operari* dell'arte: la scienza. Chi si occupa di scienza «cerca di spiegare i fatti, e (...) la sua descrizione è al servizio della spiegazione. Il suo è interesse scientifico per la struttura anatomica di quell'albero sulla scogliera. Esamina al microscopio le cellule del tessuto dei rami e delle foglie in funzione della spiegazione della crescita dell'albero e del suo sviluppo dal germe. La tempesta che sferza i rami è per lui un processo fisico di cui si ricerca le cause remote (...). In breve, lo scienziato non è interessato solo a quel particolare oggetto, ma alle sue connessioni con la totalità dell'universo. Egli spiega gli eventi riferendoli a leggi generali che sono effettive ovunque. Egli collega ogni singola crescita e movimento all'incessante catena delle cause e degli effetti. Certo egli ridà forma all'esperienza collegando ogni singola espressione alla totalità degli eventi, cercando il generale nel particolare, trasformando i dati nello schema scientifico di un universo atomico»³¹⁸. Lo scienziato si occupa di eventi naturali e sociali studiandone i processi che acquistano per lui valore solo se connessi con altri avvenimenti. Quindi, comprendere un fatto dal punto di vista scientifico significa, afferma Münsterberg, osservarne tutti i nessi, e il compito di chi fa scienza non sta semplicemente nell'analizzare il fatto “prendendone coscienza”, ma nell'indicare i nessi mettendoli a confronto con le sue ricerche allo scopo di stabilire un sistema completo di fatti interconnessi.

Lo scopo dell'*operari* dell'artista è del tutto contrario a quello dello scienziato. Infatti, «lo scopo ideale della bellezza e dell'arte è in completo contrasto con quello della conoscenza scientifica. Lo scienziato, come abbiamo visto, stabilisce dei nessi attraverso i quali le cose perdono tutto il loro carattere di separatezza. Le collega a tutto il rimanente dell'universo fisico e sociale.

³¹⁷ MoF, pp. 114-115; trad. it. cit., p. 82.

³¹⁸ MoF, p. 116; trad. it. cit., p. 84.

L'artista, al contrario, ne taglia tutti i possibili collegamenti. Mette il suo paesaggio in una cornice, in modo da troncare ogni possibile legame col mondo esterno. Mette la statua del pipistrello, in modo che non ci si possa arrivare troppo vicino. Fa parlare i suoi personaggi in versi, in modo che non possano essere collegati al presente. Racconta la sua storia in modo che nulla possa succedere dopo l'ultimo capitolo. *L'opera d'arte ci mostra le cose e gli avvenimenti perfettamente completi in se stessi, liberi da tutte le connessioni che portino al di là dei loro limiti, cioè in perfetto isolamento*³¹⁹. Quindi, se per lo scienziato l'ideale è quello di presentarci un mondo in sé integralmente collegato, in cui comprendiamo ogni cosa perché tutto è connesso a ciò che è esterno a essa, per l'artista, invece, l'ideale è quello di offrirci opere che sono libere dal collegamento con il mondo esterno e che sono di fronte a noi nella loro completezza.

Tutto questo, sia l'opera dell'artista che quella dello scienziato, ci appaga. I motivi che ci portano ad apprezzarle sono chiaramente individuabili, afferma Münsterberg. Puntando alla connessione fino a trasformare il mondo in un tutto collegato in sé, lo scienziato ci aiuta a prevedere le conseguenze di ogni "fatto" e ci permette di controllare la natura in modo da riuscire a servircene per i nostri fini pratici. Puntando all'isolamento, l'artista mostra le "cose" del mondo esterno mettendo a nudo e lasciando vedere la loro intimità, i loro aspetti meno evidenti e più nascosti, in modo da risvegliare in noi desideri, emozioni, impulsi. L'opera d'arte non rimanda al di là di se stessa, ma tiene dentro di sé tutte le risposte alle nostre domande. «Rimodellare la natura e la vita – scrive a tal proposito Münsterberg – in modo che offrano una tale completa armonia in se stessa, che non vada al di là dei suoi stessi limiti, ma che sia un'unità definita attraverso l'armonia delle sue parti: questo è lo scopo dell'isolamento che solo l'artista raggiunge. Questa felicità appagata che ci può essere data dalla bellezza di un paesaggio o dalla vita armoniosa in momenti magici di una esistenza di lotte, è un godimento continuo quando il pittore, lo scultore, il drammaturgo o il

³¹⁹ MoF, p. 117; trad. it. cit., pp. 84-85. A questo proposito cfr. J. SCHWEINITZ, *Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum: die Filmtheorie von Hugo Münsterberg*, introduzione a H. MÜNSTERBERG, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, a cura di Jörg Schweinitz, Synema, Wien 1996, pp. 9-26 e ID., *Die vergessene Theorie: Hugo Münsterberg „The Photoplay“*, in «Kinoschriften», Band 4 (1996), pp. 137-154.

poeta, il compositore o il cineasta (*photoplaywright*) ricompongono la natura e la vita e ci mostrano un'unità che non va al di là di se stessa, ma è in se stessa perfettamente armoniosa»³²⁰.

Una volta stabilito in generale lo scopo dell'arte, bisogna esaminare quali siano in particolare i mezzi dell'arte. Abbiamo visto che il proposito dell'arte consiste in una trasformazione completa della vita e della natura e non in un'imitazione di esse. Ebbene, stabilito ciò, Münsterberg a questo punto afferma che per il cinema si viene ad aprire una prospettiva del tutto nuova nel campo delle arti.

La prima richiesta contenuta nella caratterizzazione dell'arte risulta essere il fatto che l'offerta dell'artista rinnovi nel fruitore dell'arte alcuni interessi, visto che soltanto la costante stimolazione dei desideri e il costante appagamento di essi tiene vivo il godimento estetico. Quando non siamo sopraggiunti da stimoli o da interessi non viviamo un'esperienza estetica. Per far questo, l'artista deve eliminare nella sua rappresentazione ciò che è indifferente, selezionando aspetti complessi della realtà (intesa nella sua totalità) tali da esprimere e suggerire vere emozioni, curiosità e interesse. La nostra vita, ad esempio, è fatta anche di quotidiano e di superfluo. Quindi, «sappiamo che la produzione artistica è tale solo se l'opera è isolata, cioè quando esaudisce ogni richiesta in se stessa e non va al di là di se stessa, cioè solo se è decisamente separata dalla sfera dell'interesse pratico. Qualunque cosa entri nella sfera del nostro interesse pratico si collega ai nostri impulsi nel realizzare l'azione e questa implicherebbe un cambiamento, un'intrusione, un'influenza dell'esterno. Se sentiamo il desiderio di cambiare qualcosa, l'opera artistica non è completa in se stessa. La nostra relazione personale con l'opera d'arte non deve assolutamente entrare nella nostra consapevolezza dell'opera stessa. Se succede, è persa quella completa pace che viene dal godimento estetico, e allora l'oggetto diventa semplicemente una componente del nostro ambiente reale. La condizione fondamentale dell'arte, quindi, è che dobbiamo essere precisamente coscienti dell'illusorietà della produzione artistica. L'arte, infatti, deve essere assolutamente separata dalla realtà delle cose e degli uomini, isolata e mantenuta nel suo ambito. Quando siamo

³²⁰ MoF, p. 119; trad. it. cit., pp. 86-87. Qui è palese il riferimento a tematiche legate alla filosofia dei valori estetici di Münsterberg che abbiamo preso in esame nei paragrafi della seconda parte del presente lavoro.

tentati di considerare un'opera d'arte come elemento della realtà, lo abbiamo già trasportato nella sfera del reale, cioè traduciamo in questo modo la nostra volontà di metterci in comunicazione con quello. Il suo carattere di compiutezza è perduto e il suo valore ai fini del nostro godimento estetico svanisce»³²¹.

Vari e diversi sono i mezzi attraverso cui ogni arte nella sua specificità oltrepassa il caos del mondo e ne rende una parte in una forma assolutamente isolata, nella quale tutti i suoi elementi sono in reciproco accordo. In particolare, l'elemento principale del film è l'immagine, piatta come quella che dipinge il pittore. Ed è proprio l'immagine che, afferma Münsterberg, dà un carattere fondamentale all'arte cinematografica.

Nel proseguimento della trattazione, Münsterberg giunge a sostenere che è necessario che sia la ricerca psicologica sia l'analisi estetica del cinema convergano in un principio unico. Esso è il seguente: *«Il film racconta la storia umana superando le forme della realtà, cioè lo spazio, il tempo e la causalità, adattando quindi gli avvenimenti alle forme della sua realtà, cioè l'attenzione, la memoria, la fantasia e l'emozione»*³²². A questo punto, il filosofo si rifà alle analisi già esposte nella prima parte del saggio in questione. V'è da aggiungere che sebbene il cinema sia al di sopra del mondo dello spazio, del tempo e della causalità, libero dai legami delle leggi della natura, questo non significa che è completamente privo di leggi. Esistono dei legami estetici a cui il film è vincolato. Essi possono essere in particolare ricondotti a due principi: l'unità d'azione e l'unità dei personaggi. Riguardo l'unità d'azione, v'è da dire che tutti gli aspetti dello spettacolo devono congiungersi all'interno dello spettacolo stesso e niente deve rimandare ai nostri interessi esterni.

³²¹ MoF, pp. 122-123; trad. it. cit., pp. 89-90. Su questo punto cfr. M. R. WICCLAIR, *Film Theory and Hugo Münsterberg's The Film: A Psychological Study*, in «The Journal of Aesthetic Education», vol. 12, n. 3 (luglio 1978), pp. 45-46.

³²² MoF, p. 129; trad. it. cit., p. 96. Su questo punto cfr. V. N. LINDSAY, *Photoplay Progress*, recensione a H. MÜNSTERBERG, *The Photoplay*, cit., in «The New Republic. A Journal of Opinion», vol. X, n. 120 (sabato 17 febbraio 1917), p. 76, ma anche D. CHATEAU, *Cinéma et philosophie* (2003), Armand Colin, Paris 2005², p. 61. Per un confronto fra le teorie di Münsterberg e quelle del poeta americano Vachel N. Lindsay (che pubblica nel 1915 un'importante saggio sul cinema: *The Art of the Moving Picture* [1915], introduzione di Stanley Kauffman, Liveright, New York 1970²), si vedano: M. PRESSLER, *Poet and Professor on the Movies*, in «The Gettysburg Review», vol. 4, n. 1 (inverno 1991), pp. 157-165 e M. HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1991; trad. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto Americano e il suo spettatore*, a cura di Carla Capetta e di Giaime Alonge, Kaplan, Torino 2006, p. 127.

Un film deve essere isolato e completo in se stesso, proprio come una composizione musicale. Esso non deve essere un'informazione giornalistica o pubblicitaria riguardo il nostro vivere quotidiano. Riguardo all'unità dei personaggi, invece, Münsterberg sottolinea che i personaggi devono restare fedeli alla trama e che l'azione deve essere sviluppata tenendo conto delle necessità interiori tanto che i personaggi si accordino con l'idea fondamentale dell'intreccio narrativo. In questo modo «*il film ci mostra un conflitto significativo di azioni umane in immagini animate che, liberate dalle forme fisiche di spazio, tempo e causalità, si adattano al libero gioco delle nostre esperienze mentali e raggiungono un completo isolamento dal mondo materiale, attraverso la perfetta unità dell'intreccio e dell'aspetto visivo*»³²³.

In seguito, Münsterberg individua alcune fondamentali esigenze per lo sviluppo del cinema che interessano soprattutto chi fa cinema: il regista e lo sceneggiatore. Mentre il regista deve essere un “artista creativo”, cioè deve trasformare le azioni umane in immagini e comporle in un'unità estetica, lo sceneggiatore, invece, deve sempre tener presente che il film non è un dramma teatrale filmato o una riproduzione tecnica di un'altra arte ma risponde a principi estetici e psicologici del tutto propri che abbiamo esaminato in precedenza. Bisogna lasciar perdere le persone reali (anche quando si vuole girare un film su un reale personaggio storico) e trasformarle in coinvolgenti immagini visive. Ad esempio, il dubbio esistenziale di Amleto non deve essere considerato solo in funzione al reale personaggio rappresentato, ma la sua messa in scena deve cercare di mostrare il dubbio esistenziale in modo “universale”. «Soggetti realistici e idealistici, pratici e romantici, storici e moderni, tutti sono materiale adatto all'arte del cinema. Il suo mondo è illimitato come quello della letteratura, e la stessa cosa è vera anche per quanto riguarda lo stile. Il comico, se è veramente comico, il tragico, se è vera tragedia, il licenzioso e il solenne, l'allegro e il patetico, il film da mezzo rullo e quello da cinque, tutti possono soddisfare le esigenze della nuova arte»³²⁴.

³²³ MoF, p. 138; trad. it. cit., p. 104. Su questo punto cfr. N. CARROLL, *Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 46, n. 4 (estate 1988), pp. 493-494.

³²⁴ MoF, p. 150; trad. it. cit., p. 115.

Nella parte conclusiva del saggio in questione, Münsterberg espone la funzione del cinema che può e deve svolgere nella nostra società³²⁵. Anche se l'arte del cinema è diventata il divertimento più popolare del mondo, che tiene occupati per ore milioni di spettatori, tuttavia essa può essere certamente utilizzata anche per fini culturali ed educativi. Uno degli elementi di forza della sua attrazione risulta essere la sua piacevole intensità con cui intrattiene il pubblico. Ed è proprio per questa sua dirompente originalità formale che le case produttrici devono investire molto al fine di realizzare film educativi e di alto livello culturale. Ovviamente «il cinema come insegnamento non deve essere imposto ad un pubblico più o meno indifferente, ma deve essere recepito da chi cerca nel film piacere e divertimento ed è pronto a fare un piccolo sacrificio economico. La componente puramente culturale di questa elevazione del cinema è – precisa inoltre Münsterberg – anche la più semplice da raggiungere, non solo i cinegiornali, i film scientifici, ma anche i film di finzione possono introdurre il vasto pubblico a nuovi ambiti conoscitivi. Gli spettatori saranno felici di seguirli con curiosità e immaginazione»³²⁶. Ma la “missione” più importante che il cinema può avere nella nostra società è l'educazione estetica. Infatti nessuna arte arriva ogni giorno a così tanto pubblico e nessuna suggestione estetica sorprende lo spettatore in una disposizione mentale più pronta. A questo proposito, Münsterberg scrive: «Difficilmente un insegnamento può essere più significativo per la nostra società che l'insegnamento della bellezza quando raggiunge le masse. L'impulso morale e il desiderio di conoscenze sono, dopo tutto, profondamente radicati nel popolo americano, ma l'aspirazione alla bellezza è ancora informe; eppure essa significa armonia, unità, vero appagamento e una vita felice. La gente deve ancora imparare la grande differenza tra vero godimento e piacere fuggevole, tra la vera bellezza e la semplice stimolazione dei sensi»³²⁷. Infine, Münsterberg afferma con convinzione e con fermezza

³²⁵ A questo proposito v'è da dire che alcuni studiosi americani hanno cercato di mettere a confronto gli aspetti psicologici e sociologici della teoria cinematografica di Münsterberg con l'opera filmica del maestro del cinema muto americano David Wark Griffith. Si vedano: E. MANCINI, *La teoria cinematografica di Hugo Münsterberg in relazione ai primi film di Griffith*, in «Griffithiana», n. 5-6 (marzo-luglio 1980) pp. 62-72; versione inglese *Theory and Practice: Hugo Münsterberg and the Early Films of D. W. Griffith*, in «New Orleans Review», vol. 10, nn. 2-3 (estate-autunno 1983), pp. 154-160 e M. HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, cit.; trad. it. cit., p. 128.

³²⁶ MoF, pp. 155-156; trad. it. cit., p. 120.

³²⁷ MoF, p. 158; trad. it. cit., p. 123.

che nessuno può prevedere quali saranno le strade che il cinema percorrerà, ma bisogna inevitabilmente essere d'accordo sul fatto che vale assolutamente la pena sostenerne la crescita e lo sviluppo, e adoperarsi in modo tale che l'arte del cinema diventi sempre più un mezzo di espressività artistica originale del nostro tempo, affinando gli impulsi estetici di milioni di persone.

BIBLIOGRAFIE

M. MÜNSTERBERG, *Hugo Münsterberg. His Life and Work*, D. Appleton and Company, New York – London 1922, *Appendice*, pp. 303-437.

Cumulative Author Index to the Psychological Index 1894-1935 and Psychological Abstracts 1927-1958, vol. IV, American Psychological Association, Washington (D.C.) 1960, p. 2736.

D. L. FREDERICKSEN, *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg*, Arno Press, New York 1977, pp. 350-359.

H. MÜNSTERBERG, *Frühe Schriften zur Psychologie*, a cura di Helmut Hildebrandt ed Eckart Scheerer, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin – Heidelberg – New York 1990, pp. 81-95.

E. MASSIMILLA, *Psicologia fisiologica e teoria della conoscenza. Saggio su Hugo Münsterberg*, Guida, Napoli 1994, pp. 431-447.

H. MÜNSTERBERG, *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, a cura di Jörg Schweinitz, Synema, Wien 1996, pp. 143-150.

OPERE DI HUGO MÜNSTERBERG (selezione, con particolare riferimento a temi di carattere estetico)

1. *Die Lehre von der natürlichen Anpassung in ihrer Entwicklung, Anwendung und Bedeutung*, Inaugural-Dissertation, Metzger & Wittig, Leipzig 1885; Fock, Leipzig 1887.
2. *Die Willenshandlung. Ein Beitrag zur physiologischen Psychologie*, Freiburg im Breisgau, Mohr, 1888; come Habilitationsschrift, Wagner, Freiburg im Breisgau 1888; parzialmente ripubblicato in H. MÜNSTERBERG, *Frühe Schriften zur Psychologie*, a cura di Helmut Hildebrandt ed Eckart Scheerer, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin – Heidelberg – New York 1990, pp. 299 sgg.
3. *Der Ursprung der Sittlichkeit*, Mohr, Freiburg im Breisgau 1889; integralmente ripubblicato in H. MÜNSTERBERG, *Frühe Schriften zur Psychologie*, cit., pp. 363 sgg.
4. *Beiträge zur experimentellen Psychologie*, Heft 1, Mohr, Freiburg im Breisgau 1889; integralmente ripubblicato in H. MÜNSTERBERG, *Frühe Schriften zur Psychologie*, cit., pp. 99 sgg. (Einleitung; Bewusstsein und Gehirn; Willkürliche und unwillkürliche Vorstellungsverbindung).
5. *Beiträge zur experimentellen Psychologie*, Heft 2, Mohr, Freiburg im Breisgau 1889 (Zeitsinn; Schwankungen der Aufmerksamkeit; Augenmass; Raumsinn des Ohres).
6. *Beiträge zur experimentellen Psychologie*, Heft 3, Mohr, Freiburg im Breisgau 1890 (Neue Grundlegung der Psychophysik).
7. *Ueber Aufgaben und Methoden der Psychologie*, in *Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung*, Leipzig, 1891, pp. 93-272; edito anche separatamente, Abel, Leipzig 1891.
8. *Beiträge zur experimentellen Psychologie*, Heft 4, Mohr, Freiburg im Breisgau 1892 (Studien zur Assoziationslehre; Kettenreaktionen; Gedächtnisstudien; Einfluss der Nervina auf die psychischen Leistungen; Vergleichung von Tondistanzen; Grossenschätzung; Mitbewegungen; Psychophysiologisches; Lust und Unlust).
9. *Die psychophysischen Grundlagen der Gefühle*, in *International Congress of Experimental Psychology*, London 1892.
10. *Verse von Hugo Terberg*, Baumert & Ronge, Großenhain 1897.
11. *Psychology and Real Life*, in «Atlantic Monthly», 81 (1898), pp. 602-613, poi in H. MÜNSTERBERG, *Psychology and Life*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1899 e Constable, London 1899, pp. 1-34; trad. it *La psicologia e la vita*, in H. MÜNSTERBERG, *La psicologia e la vita*, a cura di E. Massimilla, Guida, Napoli 1991, pp. 41-61.
12. *Psychology and Art*, in «Atlantic Monthly», 82 (1898), pp. 632-644, poi in H. MÜNSTERBERG, *Psychology and Life*, cit., pp. 145-178; trad. it. *La psicologia e l'arte*, in H. MÜNSTERBERG, *La psicologia e la vita*, cit., pp. 63-84.

13. *Psychology and Education*, in «Educational Review», 16 (1898), pp. 105-132, poi in in H. MÜNSTERBERG, *Psychology and Life*, cit., pp. 100-144.
14. *Psychology and Education*, in «Psychological Review», 5 (1898), pp. 500-503.
15. *Psychology of the Will*, in «Psychological Review», 5 (1898), pp. 639-645.
16. *Psychology and Mysticism*, in «Atlantic Monthly», 83 (1899), pp. 67-85, poi in H. MÜNSTERBERG, *Psychology and Life*, cit., pp. 229-282;
17. *Psychology and History*, in «The Psychological Review», 6 (1899), pp. 1-31, poi in H. MÜNSTERBERG, *Psychology and Life*, cit., pp. 179-228; trad. it. *La psicologia e la storia*, in H. MÜNSTERBERG, *La psicologia e la vita*, cit., pp. 85-115.
18. *Psychology and Life*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1899 e Constable, London 1899 (raccoglie *Psychology and Life*, *Psychology and Physiology*, *Psychology and Education*, *Psychology and Art*, *Psychology and History*, *Psychology and Mysticism*); trad. it. parziale in H. MÜNSTERBERG, *La psicologia e la vita*, cit. (raccoglie *La psicologia e la vita*, *La psicologia e l'arte*, *La psicologia e la storia*).
19. *Grundzüge der Psychologie*, Band I, Allgemeiner Teil: *Die Prinzipien der Psychologie*, Barth, Leipzig 1900; 2^a ed. 1918 (con una prefazione di Max Dessoir).
20. *The Position of Psychology in the System of Knowledge*, in *Harvard Psychological Studies*, a cura di H. Münsterberg, New York 1903, vol. I (supplemento monografico di «The Psychological Review»), pp. 641-654.
21. *The International Congress of Arts and Science*, in «The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods», 1 (1904), pp. 1-8.
22. *Perception of Distance*, in «The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods», vol. 1, n. 23 (10 novembre 1904), pp. 617-623.
23. *The Scientific Plan of the Congress*, in *The Congress of Arts and Science. Universal Exposition*, St. Louis, 1904, vol. I, Boston – New York 1905, pp. 84-134.
24. *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education*, Prang Educational, New York – Boston 1905.
25. *The Eternal Life*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1905 e Constable, London 1905, 1906.
26. *Science and Idealism*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1906.
27. *On the Witness Stand. Essays on Psychology and Crime*, McClure, New York 1908, Doubleday and Page, New York 1909, 1912, 1913, 1915, 1917, Boardman, New York 1923, 1927, 1930, 1933, edizione inglese: *Psychology and Crime*, Unwin, London 1909.
28. *Philosophie der Werte. Grundzüge einer Weltanschauung*, Barth, Leipzig 1908, 1921.

29. *Prohibition and Social Psychology*, in «McClure's Magazine», vol. 31, n. 4 (agosto 1908), pp. 438-444.
30. *The Eternal Values*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1909 e Constable, London 1909.
31. *The Field of Applied Psychology*, in «Psychological Bulletin», 6 (1909), pp. 49-50.
32. *The Opponents of Eternal Values*, in «Psychological Bulletin», 6 (1909), pp. 329-338.
33. *Psychotherapy*, Moffat and Yard, New York 1909, 1916.
34. *Psychology and the Teacher*, D. Appleton, New York – London 1909, 1916.
35. *The Problem of Beauty*, in «The Philosophical Review», vol. XVIII, n. 2 (marzo 1909), pp. 121-146.
36. H. MÜNSTERBERG – TH. RIBOT – J. JASTROW – P. JANET – M. PRINCE, *Subconscious Phenomena*, Badger, Boston 1910.
37. *Psychologie und Pathologie*, in «Zeitschrift für Pathopsychologie», 1 (1911), pp. 50-66.
38. *Psychologie und Wirtschaftsleben. Ein Beitrag zur angewandten Experimental-Psychologie*, Barth, Leipzig 1912, 1919, 1922.
39. *Psychology and Industrial Efficiency*, Houghton, Mifflin and Company, Boston – New York 1913.
40. *Münsterberg vigorously denounces Red Light Drama*, in «New York Times», Sunday, 14 September 1913, p. 4.
41. *Grundzüge der Psychotechnik*, Barth, Leipzig 1914, 1920, 1928.
42. *Psychology and Social Sanity*, Doubleday and Page, Garden City (N.Y.) 1914, 1915 e Unwin, London 1914.
43. *Psychology: General and Applied*, Appleton, New York – London 1914, 1915, 1918, 1920, 1922, 1923, 1925.
44. *Business Psychology*, Chicago, La Salle Extension University, 1915, 1918, 1920, 1921.
45. *Why We Go to Movies*, in «The Cosmopolitan», 60, 1 (15 dicembre 1915), pp. 22-32, integralmente ripubblicato in Hugo Münsterberg on Film, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, a cura di Allan Langdale, Routledge, New York – London 2002, pp. 171-182; trad. tedesca *Warum wir ins Kino gehen*, in H. MÜNSTERBERG, *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, a cura di Jörg Schweinitz, Synema, Wien 1996, pp. 107-114.
46. *The Acquirement of Abilities*, La Salle Extension University, Chicago 1916, 1925.

47. *The Photoplay: A Psychological Study*, D. Appleton e Company, New York – London 1916; ristampato col titolo *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, con una prefazione di Richard Griffith, Dover, New York 1970; nuovamente ristampato col titolo *The Photoplay: A Psychological Study*, in Hugo Münsterberg on Film, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, cit., pp. 43-162; trad. italiana *Film. Il cinema muto nel 1916*, introduzione di Adriano Aprà, traduzione di Cecilia Rosso, Pratiche, Parma 1980; trad. polacca *Dramat kinowy. Studium psychologiczne*, a cura di Alicja Helman, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1989; trad. tedesca *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, cit., pp. 27-103.
48. *Interview for Paramount Co.* (25 aprile 1916), in «New York Dramatic Mirror», 3 giugno 1916, p. 35, integralmente ripubblicata col titolo *Interview with Hugo Münsterberg* in Hugo Münsterberg on Film, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, cit., pp. 201-203; trad. tedesca *Interview für Paramount CO.*, in H. MÜNSTERBERG, *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, cit., pp. 115-116.
49. *Münsterberg Speaks at Paramount Reception. George Beban and other Notables at Exposition*, in “Motography”, vol. 15, n. 22 (27 Maggio 1916), p. 1215, integralmente ristampato col titolo *Speech on Paramount Pictographs*, in Hugo Münsterberg on Film, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, cit., pp. 204-205.
50. *Peril to Childhood in the Movies*, in «The Mother’s Magazine», vol. 12, n. 2 (12 febbraio 1917), pp. 109-110 e pp. 158-159, integralmente ripubblicato in Hugo Münsterberg on Film, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, cit., pp. 191-200; trad. tedesca *Gefahren für die Kindheit im Kino*, in H. MÜNSTERBERG, *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, cit., pp. 117-122.
51. *Connection in Science and Isolation in Art*, in Aa. Vv., *A Modern Book of Aesthetics: An Anthology*, a cura di Melvin Rader, Holt, Rinehart and Winston, New York 1960³ (antologia di passi tratti da H. MÜNSTERBERG, *The Principles of Art Education. A Philosophical, Aesthetical and Psychological Discussion of Art Education*).
52. *Hugo Münsterberg Papers*, conservati nel «Department of Rare Books and Manuscripts» della «Boston Public Library».

III.

OPERE SU HUGO MÜNSTERBERG (con particolare riferimento a temi di carattere estetico).

C. A. STRONG, *Dr. Münsterberg's Theory of Mind and its Consequences*, in «Philosophical Review», 1 (marzo 1892), pp. 179-195.

G. HEINZEL, *Versuch einer Lösung des Willensproblems im Anschluss an eine Darstellung und Kritik der Theorien von Münsterberg, Wundt und Lipps*, Inaugural-Dissertation, F. W. Jungfer, Breslau 1897.

J. COHN, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, Psychology and Life*, cit., in «Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie», 24 (1900), pp. 1-22.

H. RICKERT, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, Grundzüge der Psychologie*, cit., in «Deutsche Literaturzeitung», vol. 22, n. 14 (1901), coll. 841-846.

O. RITSCHL, *Die Causalbetrachtung [Kausalbetrachtung] in den Geisteswissenschaften*, A. Marcus e E. Weber, Bonn 1901 (in part. cap I: *Die Grundgedanken der Münsterberg'schen Theorie der Wissenschaften*).

J. COHN, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, Grundzüge der Psychologie*, cit., in «Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie», 26 (1902), pp. 1-20.

W. L. STERN, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, Grundzüge der Psychologie*, cit., in «Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane», 29 (1902), pp. 262-270.

A. E. TAYLOR, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, Grundzüge der Psychologie*, cit., in «Mind», N.S., 11 (1902), pp. 227-246.

E. D. PUFFER, *The Psychology of Beauty*, Houghton, Mifflin and Company, Boston 1905 (in part. p. 57 e *passim*).

W. M. URBAN, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, Philosophie der Werte*, cit., in «Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods», 5 (10 settembre 1908), pp. 523-527.

H. BLUM, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, Philosophie der Werte*, cit., in «Mind», 17 (ottobre 1908), pp. 593-595.

J. H. WIGMORE, *Professor Münsterberg and the Psychology of Evidence*, in «Illinois Law Review», n. 3 (1909), pp. 399-345.

A. E. TAYLOR, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, Philosophie der Werte*, cit., in «The Philosophical Review», vol. 18 (marzo 1909), pp. 191-203.

E. LANDMANN-KALISCHER, *Philosophie der Werte*, cit., in «Archiv für die gesamte Psychologie», Band 18, Heft 1 (1910), pp. 1-93.

J. DEWEY, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, The Eternal Values*, cit., in «The Philosophical Review», vol. 19 (marzo 1910), pp. 188-192.

R. HAYNES, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, The Eternal Values*, cit., in «Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods», 7 (24 aprile 1910), pp. 241-245.

H. C. MCCOMAS, *Some Types of Attention*, in «The Psychological Monographs», vol. 13, n. 3 (Maggio 1911), pp. 1-55.

E. BULLOUGH, *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle*, in «British Journal of Psychology», vol. V (giugno 1912), pp. 87-118.

Motion Picture to Test Auto Drivers, in «The Moving Picture World» (20 luglio 1912), p. 250.

J. S. MACQUADE, *Chicago Newsletter*, in «The Moving Picture World» (11 dicembre 1915), pp. 1991-1992.

C. W. SQUIRES, *Münsterberg and Militarism Checked*, Briggs, Toronto 1915.

Paramount Pictographs, in «The Moving Picture World» (19 febbraio 1916), p. 1116.

Paramount Short Subjects, in «The Moving Picture World» (26 febbraio 1916), p. 1236.

Study of the Movies, in «Springfield Sunday Republican» (16 aprile 1916), p. 17.

Recensione a H. MÜNSTERBERG, The Photoplay: A Psychological Study, cit., in «Boston Transcript» (29 aprile 1916), p. 8.

Recensione a H. MÜNSTERBERG, The Photoplay: A Psychological Study, cit., in «The New York Times» (4 giugno 1916), p. 234.

L'avvenire del cinematografo, recensione a H. MÜNSTERBERG, *The Photoplay: A Psychological Study*, cit., in «Cronache d'attualità» (30 giugno 1916).

Recensione a H. MÜNSTERBERG, The Photoplay: A Psychological Study, cit., in «Dial» (22 giugno 1916), p. 28.

Recensione a H. MÜNSTERBERG, The Photoplay: A Psychological Study, cit., in «The Dramatist» (luglio 1916), pp. 714-715.

E. W. SARGENT, *Münsterberg on the Photoplay*, in «The Moving Picture World» (15 luglio 1916), pp. 436-437.

R. L. STOKES, *The Movies and Music*, in «Reed's Mirror», XXV (1916), pp. 600-603.

Recensione a H. MÜNSTERBERG, The Photoplay: A Psychological Study, cit., in «The American Review of Reviewers» (dicembre 1916), p. 677.

W. L. STERN, *Hugo Münsterberg: in memoriam*, in «Zeitschrift für pädagogische Psychologie und experimentelle Pädagogik» (gennaio-febbraio 1917); trad. inglese *Hugo Münsterberg: in memoriam*, in «Journal of Applied Psychology», 1 (1917), pp. 186-188.

V. N. LINDSAY, *Photoplay Progress*, recensione a H. MÜNSTERBERG *The Photoplay: A Psychological Study*, cit., in «The New Republic. A Journal of Opinion», vol. X, n. 120 (sabato 17 febbraio 1917), pp. 76-77; trad. tedesca *Lichtspielfortschritt*, in H. MÜNSTERBERG *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, cit., pp. 125-127.

Recensione a H. MÜNSTERBERG, *The Photoplay: A Psychological Study*, cit., in «Current Opinion» (aprile 1917), p. 258.

M. DESSOIR – T. ZIEHEN, *Zur Erinnerung an Hugo Münsterberg*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 12 (1917), pp. 236-238.

M. DESSOIR, *Zur Erinnerung an Hugo Münsterberg*, introduzione a *Grundzüge der Psychologie* (1900), Barth, Leipzig 1918², pp. V-XVII.

V. O. FREEBURG, *The Art of Photoplay Making* (1918), The New York Times & Arno Press, New York 1970².

L. S. VYGOTSKIIĬ, *Psihologija iskusstva. Analiz esteticeskoi reakcii* (1915-1922), Iskusstvo, Moskva 1965; tr. it. *Psicologia dell'arte* (1972), prefazione di A. N. Leontiev, note e commento di V. Vs. Ivanov, tr. it. di Agostino Villa, Editori Riuniti, Roma 1976² (in part. p. 39 e p. 290).

V. FREEBURG, *Pictorial Beauty of the Screen*, The Macmillan Company, New York 1923.

A. MESSER, *Deutsche Wertphilosophie der Gegenwart*, Reinicke, Leipzig 1926 (in part. cap. III: *Idealistisch-realistische Wertlehre: Hugo Münsterberg*).

W. BEATON, *In Darkest Hollywood*, in «The New Republic», vol. 63, n. 816 (23 giugno 1930), pp. 287-289.

J. STOLNITZ, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XX (inverno 1961), pp. 131-143.

Aa. Vv., *Il film e le sue teoriche. Per una bibliografia delle teoriche e dell'estetica del film*, con un'introduzione di Luigi Chiarini, a cura di Davide Turconi e Camillo Bassotto, Edizioni Mostra Cinema, Venezia 1965.

R. DYER MACCANN, *Film: A Montage of Theories*, Dutton, New York 1966.

B. WOLMAN, *Immanuel Kant and His Impact on Psychology*, in Aa. Vv., *Historical Roots of Contemporary Psychology*, a cura di Benjamin Wolman, New York 1968.

R. GRIFFITH, *Foreword To Dover Edition*, introduzione a H. MÜNSTERBERG, *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, Dover, New York 1970, pp. V-XV.

A. CASEBIER, *The Concept of Aesthetic Distance*, in «Personalist», vol. LII (inverno 1971), pp. 70-91.

R. CORMIER, *The Concept of "Isolation" in Contemporary Aesthetic Theory*, in «Tulane Studies in Philosophy», vol. XIX, n. 1, pp. 1-19.

M. O. LOUNSBURY, *Hugo Münsterberg*, in *The Origins of American Film Criticism 1909-1939*, Arno Press, New York 1973, pp. 58-67 sgg.

Aa. Vv., *Film Theory and Criticism* (1974), a cura di Gerald Mast, Marshall Cohen e Leo Braudy, Oxford University Press, New York 2004 (6 ed.).

A. APRÀ, *Il cinema muto americano e la critica moderna*, La Biennale di Venezia, Venezia 1975.

A. ABRUZZESE, *Introduzione allo studio delle teoriche cinematografiche americane (1910-1929)*, La Biennale di Venezia, Venezia 1975, (in part. pp. 129-132 e pp. 138-143).

R. SKLAR, *Movie-made America. A cultural history of American movies* (1975), Vintage Books, New York 1994².

J. D. ANDREW, *Hugo Münsterberg*, in *The Major Film Theories. An Introduction*, Oxford University Press, London – Oxford – New York 1976, pp. 14-26.

D. L. FREDERICKSEN, *The Aesthetic of Isolation in Film Theory: Hugo Münsterberg*, Arno Press, New York 1977.

Aa. Vv., *Awake in the Dark. An Anthology of American Film Criticism, 1915 to the present*, a cura di David Demby, Vintage Books, New York 1977.

M. J. MOSKOWITZ, *Hugo Münsterberg. A Study in the History of Applied Psychology*, in «American Psychologist», vol. 32, n. 10 (1977), pp. 824-842.

M. WICCLAIR, *Film Theory and Hugo Münsterberg's "The Film: A Psychological Study"*, in «Journal of Aesthetic Education», vol. 12, n. 3 (1978), pp. 33-50.

Aa. Vv., *Leggere il cinema. Scritti sul cinema dalle origini a oggi*, a cura di Alberto Barbera e Roberto Turigliatto, coordinamento e prefazione di Fernaldo Di Giammatteo, Mondadori, Milano 1978, pp. 32-41.

R. BARUFFALDI, *Hugo Münsterberg, The Film: a Psychological Study*, traduzione italiana e commento di Roberto Baruffaldi del libro: H. MÜNSTERBERG, *The Film: a Psychological Study*, cit., tesi di dottorato, relatrice prof.ssa Mariantonietta Cerutti, Università degli Studi di Torino, 1979, (questa tesi è consultabile presso la "Biblioteca Internazionale di cinema e fotografia Mario Gromo" del Museo Nazionale del Cinema di Torino).

P. KELLER, *States of Belonging: German-American Intellectuals and the First World War*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1979.

A. APRÀ, *Introduzione a H. MÜNSTERBERG, Film. Il cinema muto nel 1916*, trad. it. di Cecilia Rosso, Pratiche, Parma 1980, pp. 5-11.

M. HALE Jr., *Human Science and Social Order: Hugo Münsterberg and the Origins of Applied Psychology*, Temple University Press, Philadelphia 1980.

R. C. ALLAN, *Vaudeville and Film 1895-1915: a study in media interaction*, Arno Press, New York 1980.

J. MONACO, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Film*, Rowohlt Taschenbuch-Verl, Reinbek bei Hamburg 1980, (in part. pp. 344-346).

R. ARNHEIM, *Zum Geleit [für Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel]* (1981), in «montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation», 9/2/2000, Schüren Verlag, Marburg, pp. 55-57.

D. CRAFTON, *Before Mickey: The Animated Film 1898–1928* (1982), University of Chicago Press, Chicago 1993².

Aa. Vv., *Film before Griffith*, a cura di John L. Fell, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1983.

E. MANCINI, *La teoria cinematografica di Hugo Münsterberg in relazione ai primi film di Griffith*, in «Griffithiana», n. 5-6 (marzo-luglio 1980) pp. 62-72; versione inglese *Theory and Practice: Hugo Münsterberg and the Early Films of D. W. Griffith*, in «New Orleans Review», vol. 10, n. 2-3 (estate/autunno, 1983), pp. 154-160.

E. BRANIGAN, *Hugo Münsterberg and Film Psychology*, in *Point of view in the cinema: a theory of narration and subjectivity in classical film*, introduzione di David Bordwell, Mouton de Gruyter, Berlin – New York – Amsterdam 1984.

J. D. ANDREW, *Concepts in the film theory*, Oxford University Press, New York – Oxford – London 1984.

F. CASETTI, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986.

F. A. KITTLER, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986, (in part. pp. 237 sgg.),

I. C. JARVIE, *Philosophy of the Film: Epistemology, Ontology, Aesthetics*, Routledge & Kegan Paul, New York 1987.

N. CARROLL, *Film/Mind Analogies: The Case of Hugo Münsterberg*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», vol. 46, n. 4 (estate 1988), pp. 489-499, poi in *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 293-305.

N. CARROLL, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*, Princeton University Press, Princeton 1988.

H. HILDEBRANDT, *Neukantianismus. Historische Subjektwissenschaft als Ergänzung zu einer naturwissenschaftlichen Psychologie*, in Aa. Vv., *Wegbereiter der historischen Psychologie*, a cura di Gerd Jüttemann, Weinheim: Beltz (Psychologie-Verl.-Union), München 1988, pp. 398-403.

G. GRIGNAFFINI, *Hugo Münsterberg e il primato della disciplina*, in *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, CLUEB, Bologna 1989, pp. 65-71.

D. GREENE, *Evolutionary social ethics and the ideal state: the rise and fall of Hugo Münsterberg in progressive America (1892-1916)*, Thesis (A.B., Honors), Cambridge (Mass.) 1989.

M. TURIM, *Flashbacks in Films. Memory & History*, Routledge, New York 1989.

H. HILDEBRANDT – E. SCHEERER, *Introduzione a H. MÜNSTERBERG, Frühe Schriften zur Psychologie*, cit., pp. 11-48.

P. WUSS, *Hugo Münsterberg. Erste Psychologie und Ästhetik des Films*, in *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*, Henschel, Berlin 1990, pp. 66-76.

R. de CORDOVA, *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America 1907–1922*, University of Illinois Press, Urbana 1990.

Aa. Vv., *Early Cinema: Space – Frame – Narrative*, a cura di Thomas Elsaesser e Adam Barker, BFI pub., London 1990.

J. MAYNE, *The Woman at the Keyhole: Feminism and the Women's Cinema*, Indiana University Press, Bloomington 1990.

C. MUSSER, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907. History of the American Cinema*, vol. 1, Scribner, New York; Collier Macmillan Canada, Toronto; Maxwell Macmillan International, New York 1990.

E. BOWSER, *The Transformation of Cinema: 1907–1915. History of the American Cinema*, vol. 2, Scribner, New York; Collier Macmillan Canada, Toronto; Maxwell Macmillan International, New York 1990.

R. KOSZRSKI, *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture 1915–1928. History of the American Cinema*, vol. 3, Scribner, New York; Collier Macmillan Canada, Toronto; Maxwell Macmillan International, New York 1990.

E. MASSIMILLA, *Introduzione a H. MÜNSTERBERG, La psicologia e la vita*, cit., pp. 7-36.

G. GRIGNAFFINI, *Lo spettatore non indifferente*, in Aa. Vv., *Sergej Ejzenštejn: Oltre il cinema*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia – Pordenone 1991, pp. 155-166.

N. BURCH, *Life to those Shadows*, University of California Press, Berkeley 1991.

M. HANSEN, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1991; trad. it. *Babele e Babilonia. Il cinema muto americano e il suo spettatore*, a cura di Carla Capetta e Giaime Alonge, Kaplan, Torino 2006.

T. GUNNING, *D. W. Griffith and the Origins of the American Silent Film: the early years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana 1991.

Aa. Vv., *Persistence of Vision. Special issue: Early Cinema – From Origins to 1913*, n. 9, New York 1991.

M. PRESSLER, *Poet and Professor on the Movies*, in «The Gettysburg Review», vol. 4, n. 1 (inverno 1991), pp. 157-165.

J. STAIGER, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992.

F. DI CHIO, *America 1900-1915: I primi passi del pensiero teorico sul cinema*, in «Lo spettacolo», vol. XLII, n. 1 (1992).

F. DI CHIO, *La teoria americana e lo specifico del cinema muto* (prima parte), in «Lo spettacolo», vol. XLII, n. 4 (1992).

F. DI CHIO, *La teoria americana e lo specifico del cinema muto* (seconda parte), in «Lo spettacolo», vol. XLIII, n. 2 (1993).

E. MASSIMILLA, *Il valore incondizionato e la volontà che si dia un mondo: la filosofia dei valori di Hugo Münsterberg*, in «Archivio di storia della cultura», anno VI (1993), pp. 73-113.

P. WUSS, *Filmanalyse und Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess*, Sigma, Berlin 1993.

R. E. PEARSON – W. URICCHIO, *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton University Press, Princeton 1993.

E. MASSIMILLA, *Psicologia fisiologica e teoria della conoscenza. Saggio su Hugo Münsterberg*, Morano editore, Napoli 1994.

M. E. HENSLEY, *Hugo Münsterberg: Proto-cognitivist in the Classic Tradition*, Master's thesis, Kansas City 1994.

G. CURRIE, *Image and Mind: Film, philosophy and cognitive science*, Cambridge University Press, New York 1995, (in part. p. XXIII).

M. PEZZELLA, *Estetica del cinema* (1996), Il Mulino, Bologna 2001².

J. SCHWEINITZ, *Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als Mental Strukturierter Wahrnehmungsraum: Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg*, introduzione a H. MÜNSTERBERG, *Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie* [1916] und andere Schriften zum Kino, cit., pp. 9-26.

J. SCHWEINITZ, *Die vergessene Theorie: Hugo Münsterberg „The Photoplay”*, in «Kinoschriften», Band 4 (1996), pp. 137-160.

V. ATTOLINI, *Teorie classiche del cinema*, B. A. Graphis, Bari 1997.

P. WUSS, *Recensione a H. MÜNSTERBERG, Das Lichtspiel. Eine Psychologische Studie* [1916] und andere Schriften zum Kino, cit., in «Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften», vol. 43, n. 2 (1997), pp. 310-313.

P. NYSSONEN, *Film Theory at the Turning Point of Modernity*, in «Film-Philosophy» electronic Salon, vol. 2, n. 31 (ottobre 1997), <http://www.film-philosophy.com/vol2-1998/n31nyssonen>.

A. BOSCHI, *Il cinema come simulacro della mente: Hugo Münsterberg*, in *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945* (1998), Carocci, Roma 2001², pp. 166-173 sgg.

M. SINATRA, *L'aurora della psicotecnica*, Laterza, Bari 1999, (in part. pp. 95-105).

R. STAM, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell, Malden (Mass.) 2000, (in part. pp. 22-37).

SUSAN ELIZABETH MCGEE, *Hugo Münsterberg's Psychology as Synthesis of Science and Idealism*, Thesis A.L.M. Psychology, Harvard University, 2000 (questa tesi di master è consultabile presso gli "Grossman Reserve Archives" della Harvard University).

R. NAPOLI, *Il pensiero di Hugo Münsterberg sul cinema*, tesi di dottorato, "Facoltà di Scienze della Formazione" dell'Università degli Studi di Torino, anno accademico 2000-2001, relatrice prof.ssa Giulia Carluccio, Università di Torino, 2001 (questa tesi è consultabile presso la "Biblioteca del Dipartimento di discipline artistiche, musicali e dello spettacolo" dell'Università di Torino).

A. LANGDALE, *S(t)imulation of Mind: The Film Theory of Hugo Münsterberg*, introduzione a Hugo Münsterberg on Film, *The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings*, cit., pp. 1-27.

A. HUNSBERGER GELPI, *Experimental space and the problem of double consciousness in turn of the century Boston*, Thesis A. B., Honors in "History and Science", Cambridge (Mass.) 2002.

C. SIMONIGH, *Hugo Münsterberg (1863-1916)* in, L. TERMINE – C. SIMONIGH, *Lo spettacolo cinematografico. Teorie ed Estetica*, UTET Libreria, Torino 2003, pp. 19-22 sgg.

D. CHATEAU, *Cinéma et philosophie* (2003), Armand Colin, Paris 2005² (in part. cap. III: La philosophie du «phénomène filmique», *Münsterberg: vieux néo-kantien ou cognitiviste avant la lettre?*, pp. 60-63).

H. HOLZHEY – W. RÖD, *Die Philosophie des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts 2. Neukantianismus, Idealismus, Realismus, Phänomenologie*, in Aa. Vv., *Geschichte der Philosophie*, a cura di Wolfgang Röd, Band XII, C. H. Beck, München 2004 (in part. pp. 104-107).

Aa. Vv., *Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte vom Méliès bis Arnheim*, a cura di Helmut H. Diedrichs, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2004.

L. MAZZEI, *Del lieve, del grave e del duraturo: per una rilettura incrociata dell'editoria cinematografica italiana fra il 1898 e il 1929*, in «Bianco e nero», nn. 550/551 (03/2004-01/2005), pp. 25-29.

G. CARLUCCIO, *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Kaplan, Torino 2006.

J. SCHWEINITZ, *Film und Stereotyp: eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Akademie Verlag, Berlin 2006.

D. FRAMPTON, *Filmosophy. A manifesto for a radically new way of understanding cinema*, Wallflower Press, London – New York 2006.

L. ESPOSITO, *Hugo Münsterberg. Per conoscere e approfondire i problemi legati all'estetica e al linguaggio del film*, in «Filmcritica scuola», anno 9, n. 34 (maggio 2006), pp. 5-6, supplemento alla rivista «Filmcritica», anno LVI, n. 565.

IV

ALTRE OPERE CITATE E CONSULTATE

I. KANT, *Kritik der Urteilskraft* (1790), a cura di B. Erdmann, Hamburg, 1880, 1884³; trad. it. *Critica del Giudizio*, traduzione di Alfredo Gargiulo, riveduta da Valerio Verra nel 1960, introduzione di Paolo D'Angelo, Laterza, Roma – Bari 1997, 2002².

P. M. ROGET, *Explanation of an Optical Deception in the Appearance of Spokes of a Wheel Seen Through Vertical Apertures*, in «Philosophical Transactions of the Royal Society of London», vol. 115, pt. 1 (1825), pp. 131-140.

J. A. F. PLATEAU, *Dissertation sur quelques propriétés des impressions produites par la lumière sur l'organe de la vue*, Dessain, Lüttich 1829.

M. FARADAY, *On a Particular Class of Optical Deception*, in «Journal of the Royal Institution», 1 (1831), pp. 205-223.

S. R. von STAMPFER, *Die stroboskopischen Scheiben oder optischen Zauberscheiben, deren Theorie und wissenschaftliche Anwendung*, Trentsensky & Vieweg, Wien – Leipzig 1833.

E.-J. MAREY, *Du mouvement dans les fonctions de la vie*, Bailliere, Paris 1868.

E.-J. MAREY, *Animal Mechanism: a treatise on terrestrial and aerial locomotion*, H. S. King, London 1874.

S. EXNER, *Ueber das Sehen von Bewegungen und die Theorie des zusammengesetzten Auges*, in «Sitzungsberichte der Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Classe der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften», n. 72 (1876), pp. 156-190.

E. LAAS, *Idealismus und Positivismus: eine kritische Auseinandersetzung*, Tomo 1: *Allgemeiner und grundlegender Theil*, Weidmann, Berlin 1879.

E. LAAS, *Idealismus und positivistische Ethik*, Tomo 2, Weidmann, Berlin 1882.

S. STRICKER, *Studien über die Bewegungsvorstellungen*, Braumiiller, Wien 1882.

E. LAAS, *Idealismus und positivistische Erkenntnistheorie*, Tomo 3, Weidmann, Berlin 1884.

C. STUMPF, *Tonpsychologie* (vol. I, 1883; vol. II, 1890), a cura di E. J. Bonset, Hilversum, Amsterdam 1965².

O. FISCHER, *Psychologische Analyse der stroboskopischen Erscheinungen*, in «Psychologische Studien», a cura di Wilhelm Wundt, Band 3, Leipzig 1886, pp. 128-156.

W. JAMES, *The Principles of Psychology*, 2 voll., H. Holt, New York 1890.

G. SANTAYANA, *The Sense of Beauty. Being the Outline Of Aesthetic Theory* (1892-1895), C. Scribner's Sons, New York 1896; trad. it. *Il senso della Bellezza*, a cura di Giuseppe Patella, Aesthetica Edizioni, Palermo 1997.

K. MARBE, *Zur Lehre von den Gesichtsempfindungen, welche aus successiven Reizen resultiren*, Engelmann, Leipzig 1893.

L. WITMER, *Zur experimentellen Ästhetik einfacher räumlicher Formverhältnisse*, Engelmann, Leipzig 1893.

J. COHN, *Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Kombinationen e Die Gefühlswirkung der Begriffe*, in «Philosophische Studien», 10 (1894).

W. DILTHEY, *Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie* (1894), in *Wilhelm Diltheys gesammelte Schriften*, Band 5: *Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens*, erste Hälfte: *Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften*, a cura di Georg Misch e di Karlfried Gründer, Teubner, Berlin – Leipzig, 1924; trad. it. *Idee per una psicologia analitica e descrittiva*, in *Per la fondazione delle scienze dello spirito. Scritti editi e inediti 1860-1896* (1985), a cura di Alfredo Marini, Franco Angeli, Milano 2003².

W. L. STERN, *Die Wahrnehmung von Bewegungen vermittelt des Augen*, in «Zeitschrift für Psychologie», 7 (1894), pp. 321-385.

H. RICKERT, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung. Eine logische Einleitung in der historischen Wissenschaften* (1896-1902), J. C. B. Mohr, Leipzig 1902; trad. it. *I limiti dell'elaborazione concettuale scientifico-naturale. Un'introduzione logica alle scienze storiche*, a cura di Marcelo Catarzi, Liguori, Napoli 2002.

W. L. STERN, *Psychologie der Veränderungsauffassung* (1898), Preuss & Jünger, Breslau 1906².

E.-J. MAREY, *La chronophotographie*, Gauthier-Villas, Paris 1899.

J. COHN, *Allgemeine Ästhetik*, W. Engelmann, Leipzig 1901.

B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia* (1902), a cura di Giuseppe Galasso, Adelphi, Milano 1990

H. BERGSON, *L'évolution créatrice* (1907), Presses Universitaires de France, Paris 1941; trad. it. *L'evoluzione creatrice*, edizione italiana a cura di Fabio Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002.

P. F. LINKE, *Die stroboskopischen Erscheinungen als Täuschungen des Identitätsbewusstseins und das Problem des Sehens von Bewegungen*, Engelmann, Leipzig 1907.

G. PAPINI, *La filosofia del Cinematografo*, in «La Stampa» (18 maggio 1907), integralmente riprodotto in M. A. PROLO, *Storia del cinema muto italiano*, vol. I, Il Poligono, Milano 1951, pp. 27-29.

C. STUMPF, *Zur Einleitung der Wissenschaften*, in «Abh. pr. Ak.» (1907); trad. it. *La suddivisione delle scienze*, in *Psicologia e metafisica: sull'analiticità dell'esperienza interna*, a cura di Vincenzo Fano, Ponte alle Grazie, Firenze 1992, pp. 137-209 (contiene i seguenti saggi: *Psychologie und*

Erkenntnistheorie [1891], *Zur Einteilung der Wissenschaften* [1907], *Erscheinungen und psychische Funktionen* [1907], *Selbstdarstellung* [1924]).

E. MEUMANN, *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart* (1908), a cura di Richard Müller-Freienfels, Quelle & Meyer, Leipzig 1930 (4 ed.).

B. CROCE, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* (1910), a cura di Massimiliano Mancini, Bibliopolis, Napoli 2003.

K. MARBE, *Theorie der kinematographischen Projektionen*, J. A. Barth, Leipzig 1910.

G. LUKÁCS, *Die Seele und die Formen* (1911), Luchterhand, Neuwied am Rhein – Berlin 1971; trad. it. *L'anima e le forme* (1991), traduzione e nota di Sergio Bologna, con uno scritto di Franco Fortini, SE, Milano 2002².

M. PONZO, *Uno spettatore sdoppiato. Lo psicologo al cinema* (1911), integralmente riprodotto in «Cinema nuovo», agosto – ottobre 1985, pp. 53-56.

G. LUKÁCS, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (1912), in *Werke*, a cura di Frank Benseler, Band 15, Luchterhand, Neuwied am Rhein – Berlin 1981; trad. it. *Il dramma moderno* (1967), prefazione di Luigi Squarzina, a cura di Luisa Coeta, SugarCo, Milano 1976.

G. LUKÁCS, *Frühe Schriften zur Ästhetik (1912-1918)*, in *Werke*, 1. *Philosophie der Kunst, 1912-1914*, 2. *Heidelberger Ästhetik, 1916-1918*, Band 16 e 17, a cura di György Márkus und Frank Benseler, Luchterhand, Neuwied am Rhein – Berlin 1974; trad. it. *Primi scritti di estetica (1912-1918)*, 2 voll., con una nota di György Márkus, a cura di Luisa Coeta, SugarCo, Milano 1974.

M. WERTHEIMER, *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung*, in «Zeitschrift für Psychologie», n. 61 (1912), pp. 161-265.

C. W. VALENTINE, *An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty*, T. C. & E. C. Jack, London; Dodge, New York 1913.

K. PINTHUS, *Quo vadis – Kino? Zur Eröffnung der Königspavillon-Theaters*, in «Leipziger Tageblatt» (25 aprile 1913); trad. it. *Quo vadis – Cinema?*, in F. LO RE, *Il Kitsch e l'anima. Letteratura e cinema nel primo Espressionismo tedesco. Il «Kinobuch» di Kurt Pinthus*, prefazione di Paolo Chiarini, Dedalo, Bari 1983, pp. 25-28.

G. LUKÁCS, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik* (1916), Luchterhand, Neuwied am Rhein – Berlin 1962; trad. it. *Teoria del romanzo. Saggio storico-filosofico sulle forme della grande epica*, a cura di Francesco Saba Sardi, con un'introduzione di Lucien Goldmann, Sugar, Milano 1962.

G. LUKÁCS, *Gedanken zu einer Aesthetik des "Kino"*, in «Frankfurter Zeitung», n. 251 (10 settembre 1913), poi in *Schriften zur Literatursoziologie*, in *Werke*, Band 1, premessa e introduzione di Peter Ludz, Luchterhand, Neuwied am Rhein – Berlin 1961; trad. it. *Riflessioni per un'estetica del cinema*, in *Scritti di sociologia della letteratura* (1964), premessa e introduzione di Peter Ludz, trad. it. di Giovanni Piana, Sugar, Milano 1976².

H. BERGSON – G.-M. MICHEL, *Henri Bergson nous parle du cinéma*, in «Le Journal», 20 febbraio 1914; trad. it. *Sul cinematografo*, in «Gazzetta del Popolo», 24 febbraio 1914, oggi in Aa.

Vv., *La visione e lo spettacolo. Percorsi antologici sul linguaggio e la drammaturgia del film*, a cura di Liborio Termine, Testo & Immagine, Torino 1998, pp. 15-16.

A. KORTE, *Kinematoskopische Untersuchungen*, in «Zeitschrift für Psychologie», n. 72 (1915), pp. 193-296.

N. V. LINDSAY, *The Art of the Moving Picture* (1915), introduzione di Stanley Kauffman, Liveright Publishing Corporation, New York 1970².

A. GRAMSCI, *Teatro e cinematografo*, in «Avanti!», 26 agosto 1916, poi in *Scritti 1913-1926, I, Cronache torinesi (1913-1917)*, a cura di Sergio Caprioglio, Einaudi, Torino 1980, pp. 802-804.

M. WEBER, *Wissenschaft als Beruf* (1917/1919), in *Max Webers Gesamtausgabe*, vol. I/17, a cura di Wolfgang J. Mommsen e Wolfgang Schluchter, in collaborazione con Birgitt Morgenbrod, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1992, pp. 71-111; trad. it. *La scienza come professione*, a cura di Paolo Volonté, testo tedesco a fronte, Rusconi, Milano 1997.

P. F. LINKE, *Grundfragen der Wahrnehmungslehre: Untersuchungen über die Bedeutung der Gegenstandstheorie und Phänomenologie für die experimentelle Psychologie* (1918), Reinhardt, München 1929².

H. S. LANGFELD, *The Aesthetic Attitude* (1920), Kennikat Press, Port Washington (New York) 1967².

E. B. TITCHENER, *Brentano and Wundt: Empirical and Experimental Psychology*, in «The American Journal of Psychology», n. 32 (1921); trad. it. *Brentano e Wundt: psicologia empirica e psicologia sperimentale*, a cura di Edoardo Massimilla, in «Prospettive Settanta», n. 4 (1992), pp. 516-528.

R. MUSIL, *Eindrücke eines Naiven*, in «Die Muskete», Bd. 36, H. 14 (giugno 1923), poi in *Musil-Forum: Studien zur Literatur der klassischen Moderne*, Jg. 1, 1. Halbjahresheft, de Gruyter, Berlin 1975; ora in Aa. Vv., *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, a cura di Fritz Güttinger, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, Frankfurt am Main 1984, pp. 469-471.

A. TILGHER, *Studi sul Teatro contemporaneo*, preceduti da un saggio su *L'arte come originalità e i problemi dell'arte*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1923.

R. MUSIL, *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*, in «Die Neue Merkur», Jg. 8, H. 6 (marzo 1925), pp. 488-509, poi in *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Tagesbücher, Aphorismen, Essays und Reden*, a cura di von Adolf Frisé, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1955; trad. it. *Spunti per una nuova estetica. Osservazioni su una drammaturgia del film*, in *Sulla stupidità e altri scritti* (1978), traduzione di Andrea Casalegno, introduzione di Roberto Olmi, Mondadori, Milano 1986², pp. 153-177.

A. TILGHER, *La Scena e la Vita. Nuovi studi sul Teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1925.

P. MOOS, *Die deutsche Ästhetik der Gegenwart*, Schuster & Loeffler, Berlin 1928.

G. GENTILE, *La filosofia dell'arte* (1931), Le Lettere, Firenze 2003 (2 ed. riv.).

- A. TILGHER, *Primi scritti di Estetica*, Prof. P. Maglione succ. Loescher, Roma 1931.
- A. TILGHER, *Estetica. Teoria generale dell'attività artistica. Studi critici sulla Estetica contemporanea* (1931), Bardi Editore, Roma 1935².
- R. ARNHEIM, *Film als Kunst* (1932), Hanser, München 1975²; trad. inglese *Film*, traduzione di L. M. Sieveking e Ian F. D. Morrow, con una prefazione di Paul Rotha, Faber & Faber, London 1933.
- J. COHN, *Wertwissenschaft*, Fromann, Stuttgart 1932.
- L. CHIARINI, *Cinematografo*, con una prefazione di Giovanni Gentile, Cremonese editore, Roma 1935.
- A. R. CHANDLER – E. N. BARNHAT, *A Bibliography on Psychological and Experimental Aesthetics (1864-1937)*, University of California Press, Berkeley 1938.
- C. STUMPF, *Erkenntnislehre*, vol. I, J. A. Barth, Leipzig 1939.
- C. STUMPF, *Erkenntnislehre*, vol. II, J. A. Barth, Leipzig 1940.
- A. HUXLEY, *The Art of Seeing*, Mrs Laura Huxley e Chatto & Windus LTD, London 1942; tr. it. *L'arte di vedere*, tr. it. di Giulio Gnoli, Adelphi, Milano 1989.
- G. PRETI, *Idealismo e positivismo*, Bompiani, Milano 1943.
- G. COHEN-SEAT, *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma, notions fondamentales et vocabulaire de filmologie* (1946), nuova edizione con la prefazione di Henri Laugier, Presses universitaires de France, Paris 1958².
- M. MERLEAU-PONTY, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, in *Sens et non-sens*, Editions Nagel, Paris 1948; trad. it. *Il cinema e la nuova psicologia*, in *Senso e non senso*, traduzione italiana di Paolo Caruso, Il Saggiatore, Milano 1962.
- C. L. RAGGHIANI, *Croce e il film come arte*, in «Bianco e Nero», anno IX, n. 8 (ottobre 1948), pp. 50-54.
- B. CROCE, *Una lettera*, in «Bianco e Nero», anno IX, n. 10 (dicembre 1948), pp. 3-4.
- Aa. Vv., *L'arte del film*, a cura di Guido Aristarco, Garzanti, Milano 1950.
- G. ARISTARCO, *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Torino 1951.
- G. DORFLES, *Discorso tecnico delle arti* (1952), Marinotti, Milano 2003².
- A. GARGIULO, *Scritti di Estetica*, a cura di Manlio Castiglioni, Le Monnier, Firenze 1952.
- D. FORMAGGIO, *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953), con in appendice il saggio: *L'arte, il lavoro, le tecniche*, prefazione di Gabriele Scaramuzza, Pratiche, Parma – Lucca 1979².

R. ARNHEIM, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1954; trad. it. *Arte e percezione visiva* (1962), prefazione e traduzione di Gillo Dorfles, Feltrinelli, Milano 2004 (19^a ed.).

F. ROCCO, *Gramsci e il cinema*, in «La Rivista del Cinema Italiano», n. 2, febbraio 1954.

E. FELDMANN, *Considérations sur la situation du Spectateur au Cinéma*, in «Revue Internationale de Filmologie», n. 26, 1956.

D. A. STEWART, *Preface to Empathy*, Philosophical Library, New York 1956.

R. ARNHEIM, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1957; trad. it. *Film come arte*, traduzione italiana di Paolo Gobetti, prefazione di Guido Aristarco, Il Saggiatore, Milano 1963.

E. MORIN, *Le Cinéma ou L'Homme Imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Bibliotheque Meditations, Editions Gonthier, Paris 1958 ; trad. it. *Il cinema o dell'immaginario*, Silvia, Milano 1962; nuova trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, traduzione di Gennaro Esposito, riveduta da Lidia Garavini, con la prefazione di Francesco Casetti, Feltrinelli, Milano 1982.

G. DORFLES, *Il divenire delle arti* (1959), Bompiani, Milano 2002 (4 ed.).

A. PLEBE, *L'estetica tedesca del novecento*, in Aa. Vv., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. III, C. Marzorati, Milano 1959-61, pp. 1183-1238.

G. LUKÁCS, *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*, Teilen 2, in *Werke*, Band 11 e 12, Luchterhand, Neuwied am Rhein – Berlin 1962-1963; trad. it. *Estetica*, volume primo, traduzione di Anna Marietti Solmi, Einaudi, Torino 1970, ed *Estetica*, volume secondo, traduzione di Fausto Codini, Einaudi, Torino 1970.

J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. I, *Les Structures*, Editions universitaires impression, Paris 1963.

J. MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. II, *Les Formes*, Editions universitaires impression, Paris 1965.

G. ARISTARCO, *Il dissolvimento della ragione. Discorso sul cinema*, introduzione di György Lukács, Feltrinelli, Milano 1965.

D. F. ROMANO, *L'esperienza cinematografica: un'analisi dello stimolo cinematografico e dei corrispondenti processi percettivi*, Editrice Universitaria – G. Barbera, Firenze 1965.

G. BETTETINI, *Cinema: lingua e scrittura*, Bompiani, Milano 1968.

R. FRANCÈS, *Psychologie de l'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1968.

E. GARRONI, *Semiotica ed estetica: l'eterogeneità del linguaggio e il linguaggio cinematografico*, Laterza, Roma – Bari 1968.

G. BEDESCHI, *Introduzione a Lukács*, Laterza, Roma – Bari 1970.

S. CAVELL, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (1971), enlarged Edition, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London 1979².

A. ABRUZZESE, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico dal decadentismo all'industria culturale americana*, Marsilio, Padova 1973; 2^a ed. col titolo *Arte e pubblico nell'età del capitalismo. Forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Venezia 1976.

Aa. Vv., *Estetiche e poetiche del Novecento*, a cura di Sergio Givone, Società editrice internazionale, Torino 1973.

P. MAERKER, *Die Ästhetik der Südwestdeutschen Schule. Die Systemstellung des Ästhetischen in den Lehren der südwestdeutschen Schule des Neukantianismus*, Bouvier, Bonn 1973.

A. TILGHER, *Il problema centrale. Cronache teatrali 1914-1926*, a cura di Alessandro d'Amico, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Genova 1973.

G. J. WOLFE, *Vachel N. Lindsay: the Poet as Film Theorist*, Arno Press, New York 1973.

C. VICENTINI, *Studio su Dilthey*, Mursia, Milano 1974.

A. ABRUZZESE, *L'immagine filmica: materiali di studio*, Bulzoni, Roma 1974.

Aa. Vv., *Periodici cinematografici in USA (1910-1930)*, a cura di Achille Pisanti, La Biennale di Venezia, Venezia 1975.

Aa. Vv., *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni Venti in URSS*, Feltrinelli, Milano 1975.

P. BERTETTO, *Cinema, fabbrica, avanguardia*, Marsilio, Venezia – Padova 1975.

G. C. FERRETTI, *Gramsci e il cinema*, in «Cinema Nuovo», IV, n. 60 (giugno 1975).

C. L. RAGGHIANI, *Arti della visione*, vol. I, *Cinema*, Einaudi, Torino 1975.

Aa. Vv., *Estetica moderna*, a cura di Gianni Vattimo, Il Mulino, Bologna 1977 (in part. Sezione quarta: *Inizi di un'estetica scientifica: sociologismo e psicologismo*, pp. 161-191).

S. POGGI, *I sistemi dell'esperienza. Psicologia, logica e teoria dell'esperienza da Kant a Wundt*, Il Mulino, Bologna 1977.

G. BETTETINI, *Cinema e tempo*, Vita e pensiero, Milano 1978.

F. CASETTI, *Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi*, L'Espresso, Roma 1978.

Aa. Vv., *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, a cura di Anton Kaes, Deutscher Taschenbuch Verl., München 1978; Niemeyer, Tübingen 1978.

G. ARISTARCO, *Marx: il cinema e la critica del film*, introduzione di György Lukács, Feltrinelli, Milano 1979.

J. L. SCHEFER, *L'homme ordinaire du cinema* (1980), Cahiers du cinema, Paris 1997²; tr. it. *L'uomo comune del cinema*, a cura di Michele Canosa, Quodlibet, Macerata 2006.

F. CASSETTI, *A tu per tu: il film e il suo spettatore*, Università di Urbino, Urbino 1983.

G. DELEUZE, *L' image-mouvement: cinema 1*, Editions de Minuit, Paris 1983; trad. it. *L'immagine movimento: Cinema 1*, traduzione di Jean-Paul Manganaro, Ubulibri, Milano 1984.

F. LO RE, *Il Kitsch e l'anima. Letteratura e cinema nel primo Espressionismo tedesco. Il «Kinobuch» di Kurt Pinthus*, prefazione di Paolo Chiarini, Dedalo, Bari 1983.

Aa. Vv., *Il cinema d'avanguardia: 1910-1930* (1983), a cura di Paolo Bertetto, Marsilio, Venezia 1997².

F. CASSETTI, *Lo spettatore dentro il film. Il "caso" dello sguardo in macchina*, in Aa. Vv., *Semiotica della rappresentazione*, Atti del Convegno internazionale di studi organizzato dalla Cattedra di storia del teatro e dello spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Palermo: sede del Museo delle Marionette, 20-21 novembre 1980, a cura di Renato Tomasino, S. F. Flaccovio, Palermo 1984.

M. FRIZOT, *Avant le cinématographe: la chronophotographie, temps, photographie et mouvement autour de E.-J. Marey*, Association des Amis de Marey, Beaune 1984.

E. SCOLARI, *Quattro studi sull'estetica del positivismo e altri scritti*, a cura di Paolo Bagni e Alessandro Serra, con una premessa di Luciano Anceschi, Mucchi, Modena 1984.

Aa. Vv., *Sogno viennese: il cinema secondo Hofmannsthal, Kraus, Musil, Roth, Schnitzler*, a cura di Leonardo Quaresima, La Casa Uscher, Firenze 1984.

G. DELEUZE, *L' image-temps: cinema 2*, Editions de Minuit, Paris 1985; trad. it. *L'immagine tempo: Cinema 2*, traduzione di Liliana Rampello, Ubulibri, Milano 1989.

R. MILANI, *Il cinema tra le arti: teorie e poetiche*, Mucchi, Modena 1985.

E. FRANZINI, *Estetica, teoria dell'arte e scienze dell'uomo. Un itinerario nell'estetica contemporanea*, prefazione di Dino Formaggio, Signorelli, Milano 1985 (in part. Sezione III: *Estetica, arte, psicologia*, pp. 97-126.).

L. TERMINE, *La percezione del testo in uno scritto del 1911*, in «Cinema nuovo», agosto – ottobre 1985, pp. 56-59.

M. HANSEN, *Benjamin, Cinema and Experience: «The Blue Flower in the Land of Technology»*, in «New German Critique. An Interdisciplinary Journal of German Studies», n. 40 (inverno 1987), pp. 179-224.

T. LEVIN, *From Dialectical to Normative Specificity: Reading Lukács on Film*, in «New German Critique. An Interdisciplinary Journal of German Studies», n. 40 (inverno 1987), pp. 35-61.

R. MILANI, *Tecniche dello sguardo: filmologia ed estetica comparata*, Mucchi, Modena 1988.

S. POGGI, *Introduzione a Il Positivismo*, Laterza, Roma – Bari 1987.

- G. P. BRUNETTA, *Buio in sala: cent'anni di passioni dello spettatore cinematografico*, Marsilio, Venezia 1989.
- N. BURCH, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, Paris 1990; tr. it. *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, tr. it. di Paola Cristalli, Pratiche, Parma 1994.
- F. CASETTI – F. DI CHIO, *Analisi del film*, Bompiani, Milano 1990.
- M. R. DE ROSA, *Theodor Lipps. Estetica e critica delle arti*, Guida, Napoli 1990.
- F. JAMESON, *Signatures of the visible*, Routledge, New York (etc.) 1990.
- R. ODIN, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris 1990.
- J. SCHWEINITZ, *Georg Lukács' frühe „Gedanken zu einer Ästhetik des Kino“ (1911/13) und die zeitgenössische deutsche Debatte um das neue Medium*, in «Zeitschrift für Germanistik», n. 6 (1990), pp. 702-710.
- W. S. WURZER, *Filming and Judgment: between Heidegger and Adorno*, Humanities Press International, New Jersey 1990.
- F. CASETTI, *Il cinema e le scienze dell'uomo*, I.S.U. Università Cattolica, Milano 1991.
- A. ANGELINI, *Psicologia del cinema*, prefazione di Luciano Mecacci, Liguori, Napoli 1992.
- M. BRAUN, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules*, University of Chicago Press, Chicago 1992.
- E. MASSIMILLA, *Scienza, psicologia e storia della psicologia in Edward Bradford Titchener*, introduzione a E. B. TITCHENER, *Brentano e Wundt: psicologia empirica e psicologia sperimentale*, in «Prospettive Settanta», n. 4 (1992), pp. 509-515.
- V. SOBCHACK, *The Address of the Eye: a phenomenology of film experience*, Princeton University Press, Princeton 1992.
- F. CASETTI, *Teorie del cinema 1945-1990* (1993), Bompiani, Milano 2004 (7 ed.).
- A. FRIEDBERG, *Window shopping: cinema and the postmodern*, University of California Press, Berkeley 1993.
- P. MONTANI, *Fuori campo: studi sul cinema e l'estetica*, QuattroVenti, Urbino 1993.
- S. ŽIŽEK, *Everything You Always Wanted to Know About Lacan... But Were Afraid to Ask Hitchcock*, Verso, London 1993.
- S. BERNARDI, *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze 1994.
- C. BENE, *Opere. Con l'Autobiografia d'un ritratto* (1995), Bompiani, Milano 2002².

V. TOSI, *Etienne-Jules Marey and the Origins of Cinema*, in Aa. Vv., *Marey: Pionnier de la Synthèse du Mouvement*, Musée Marey, Beaune 1995, pp. 76-81.

Aa. Vv., *Cinema and the invention of modern life*, a cura di Leo Charney e Vanessa R. Schwartz, University of California Press, Berkeley 1995.

F. JAMESON, *The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system*, Bloomington, Indiana University Press, Indianapolis 1995; BFI, London 1995.

C. LIZZANI, *Il discorso delle immagini: cinema e televisione: quale estetica?*, Marsilio, Venezia 1995.

V. N. LINDSAY, *The progress and poetry of the movies: a second book of film criticism*, a cura e con un commento di Myron O. Lounsbury, Scarecrow Press, Metuchen (New York) 1995.

N. CARROLL, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

D. E. W. FENNER, *The Aesthetic Attitude*, Humanities Press, Atlantic Highlands (N.J.) 1996.

M. SINATRA, *La belle époque delle illusioni ottiche. Un dibattito nella psicologia fin du siècle*, Laterza, Bari 1996.

D. BORDWELL, *On the history of film style*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1997.

F. CASETTI, *Il cinema e lo sguardo novecentesco*, I.S.U. Università Cattolica, Milano 1997.

M. FERRARI, *Introduzione a Il Neocriticismismo*, Laterza, Roma – Bari 1997.

D. N. RODOWICK, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham (NC) 1997.

J.-L. SCHEFER, *Cinematographies: objets peripheriques et mouvements annexes*, P.O.L., Paris 1998.

Aa. Vv., *La visione e lo spettacolo. Percorsi antologici sul linguaggio e la drammaturgia del film*, a cura di Liborio Termine, Testo & Immagine, Torino 1998.

P. MONTANI, *L'immaginazione narrativa: il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Guerini e Associati, Milano 1999.

F. CASETTI, *Il cinema, per esempio: la nascita e lo sviluppo del cinema tra Otto e Novecento*, ISU Università Cattolica, Milano 1999.

P. BERTETTO, *Lo stato delle cose*, in «Bianco e Nero», n. 4, luglio-agosto 2000, pp. 44-69.

F. CASETTI, *L'occhio dello spettatore*, ISU Università Cattolica, Milano 2000.

F. CASETTI, *Il film come testo*, in «Bianco e nero», LXI, n. 5, settembre-ottobre 2000, pp. 30-33.

U. CURI, *Lo schermo del pensiero: cinema e filosofia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2000.

G. DE VINCENTI, *Il concetto di modernità nel cinema*, Lampi di stampa, Milano 2000.

E. MASSIMILLA, *Avalutatività, valutazione e teoria del valore: Jonas Cohn versus Max Weber*, in «Archivio di storia della cultura», XIII (2000), pp. 205-254.

E. MASSIMILLA, *Intorno a Weber. Scienza, vita e valori nella polemica su "Wissenschaft als Beruf"*, Liguori, Napoli 2000.

C. MUSATTI, *Scritti sul cinema*, a cura di Dario F. Romano, Testo & Immagine, Torino 2000.

R. ODIN, *De la fiction*, De Boeck Université, Bruxelles 2000; trad. it. *Della finzione*, tr. it. di Anna Masecchia, V&P Università, Milano 2004.

M. PERNIOLA, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.

M. SINATRA, *La psicofisiologia a Torino: A. Mosso e F. Kiesow*, Pensa multimedia, Lecce 2000.

S. ŽIŽEK, *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, University of Washington Press, Washington 2000.

S. CURTIS, *Aesthetics as Applied Physiology: Corporal Understanding in the Kino-Debatte*, in Aa. Vv., *la decima musa/the tenth muse, il cinema e le altre arti/cinema and other arts*, a cura di Leonardo Quaresima e Laura Vichi, Udine 2001, pp. 407-413.

S. ŽIŽEK, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kiesłowski Between Theory and Post-Theory*, British Film Institute (BFI), London 2001.

Aa. Vv., *aut aut. Pensare al cinema*, a cura di Rossella Prezzo, n. 309 (maggio-giugno 2002).

G. BRUNO, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, New York – London 2002; trad. it. *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, edizione italiana a cura di Maria Nadotti, Mondadori, Milano 2006.

U. CURI, *Ombre delle idee: filosofia del cinema da American Beauty a Parla con lei*, Pendragon, Bologna 2002.

F. BRUNO, *Estetica crociana e post-crociana. Gentile e Croce: incontro e scontro di idee*, a cura di Elio Bruno, Libreria editrice E. Cassitto, Napoli 2002.

L. MAZZEI, *Quando il cinema incontrò la filosofia. Il caso di Giovanni Papini*, in «Bianco e nero», 2002, pp. 68-87.

Aa. Vv. *The Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, a cura e con un'introduzione di Angela Delle Vacche, Rutgers University Press, New Brunswick (New York) 2003.

M. GRANDE, *Il cinema in profondità di campo*, a cura di Roberto De Gaetano, Bulzoni, Roma 2003.

G. MUSCIO, *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Bulzoni, Roma 2004.

S. ŽIŽEK, *Dello sguardo e altri oggetti: saggi su cinema e psicoanalisi*, a cura di Damiano Cantone e Lorenzo Chiesa, tr. it. di Lorenzo Chiesa e Silvia de Rosa, postfazione di Joan Copjec, Campanotto editore, Pasian di Prato (Udine) 2004.

Aa. Vv., *La prima stanza. Microteorie. Cinema muto italiano*, a cura di Luca Mazzei e Leonardo Quaresima, «Bianco e nero», nn. 550/551, 03/2004 – 01/2005.

F. CASETTI, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.

M. SINATRA, *Storia della psicologia prescientifica. Lo sperimentale prima di Wundt*, Progedit, Bari 2005.

Aa. Vv., *il vento del cinema 2005*, catalogo a cura di Maicol Casale e Federica Niola, Cronopio, Napoli 2005.

D. CHATEAU, *Esthétique du cinéma*, Armand Colin, Paris 2006.

U. CURI, *Un filosofo al cinema*, Bompiani, Milano 2006.

Aa. Vv., *Thinking Through Cinema. Film as Philosophy*, a cura di Murray Smith and Thomas E. Wartenberg, Blackwell Publishing, Malden (Mass.) – Oxford 2006.

P. BERTETTO, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano 2007.

F. CASETTI, *Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects*, in «Cinémas», XVII, 2-3, 9 (luglio 2007), pp. 33-44.

E. MASSIMILLA, *Storicismo, neokantismo, filosofia della vita*, in Aa. Vv., *Storicismo e Storicismi*, a cura di Giuseppe Cacciatore e Antonello Giuliano, Mondadori, Milano 2007, pp. 363-405.

E. MASSIMILLA, *Il saggio di Rickert sul "generale" e la storia come traccia di un itinerario weberiano nelle Grenzen*, in «Archivio di storia della cultura», XX (2007), pp. 39-110.

