

Saggi

La follia come cliché: sull'artista non creativo

LEONARDO V. DISTASO*

* *Università degli Studi di Napoli "Federico II"*
e-mail: leonardo.distaso@unina.it

Abstracts

Il testo si interroga sui cliché relativi all'idea che esista un rapporto diretto o implicito tra genio e follia e che questo rapporto determini in qualche modo l'artisticità dell'opera prodotta. Sebbene un qualche rapporto possa esserci, è tutto da dimostrare che esso sia una causa determinante per stabilire l'artisticità dell'opera e le capacità artistiche dell'autore. In questo senso si rimanda alle osservazioni di Adorno e all'imprescindibile posizione sociale dell'artista e dell'opera per chiarire i limiti di quello che può essere considerato un retaggio dell'idealismo soggettivo.

This text raises questions about the clichés relating to the idea that there is a direct or implicit relationship between genius and madness, and that this relationship somehow determines the artistic nature of the work produced. Although there may be some relationship, it has to be shown that it is a determining cause for establishing the artistic nature of the work and the artistic skills of the author. In this sense, reference is made to Adorno's remarks regarding the social position of the artist and the work, to clarify the limits of what can be considered a legacy of subjective idealism.

Keywords

Creatività - Psicoanalisi - Follia - Società

Domandarsi se esista un rapporto tra produzione artistica e patologie mentali (psichiatriche o psicopatologiche che siano) ha certamente degli aspetti curiosi. Bisognerebbe chiedersi per quale motivo la malattia mentale di un artista dovrebbe fare più problema, relativamente alla sua produzione artistica – riconosciuta tale unanimemente – rispetto alla malattia mentale di un ingegnere, di un barbiere, di un bancario o di un idraulico. Per quale motivo di un commercialista schizofrenico non andiamo a indagarne l'operato se non per registrarne l'inaffidabilità e per invitarlo a ricoverarsi e a curarsi in qualche modo, mentre a un artista nelle stesse condizioni rivolgiamo le nostre attenzioni e ci interroghiamo sulla sua produzione con curiosità e interesse scientifico. Un buon avvocato riesce a ottenere una perizia psichiatrica come elemento a discolpa di un indagato o, quantomeno, per attenuare la colpevolezza del proprio assistito; e ciò è visto come una strategia difensiva che giustifica l'alterazione o la distruzione del 'normale' corso degli eventi dovute alla malattia mentale. Se invece ci avviciniamo al riconoscimento della malattia mentale di un artista, allora il discorso assume i connotati di un'analisi volta a capire se il vissuto dell'individuo in questione abbia direttamente a che fare con lo sviluppo e la produzione di opere d'arte. Certo, il processo di produzione artistica è una forma del lavoro spirituale o intellettuale separata dal lavoro manuale o strumentale, secondo la borghese divisione del lavoro instaurata nelle società moderne a economia capitalistica.

Conseguenza di questo irrigidimento della divisione tra lavoro manuale e lavoro spirituale o intellettuale è la corrispondente separazione per discipline dei saperi consolidati che consente presupporre l'esistenza di ipotetico un anello di congiunzione tra produzione artistica – a cui notoriamente assegniamo un valore spirituale – e le patologie mentali che attaccano proprio le nostre proprietà psichiche, la nostra mente, e a cui si assegna il compito di supportare quei valori spirituali sulla scorta di un'idea romantica di genialità come deviazione dalla norma ed eccentricità dei comportamenti sociali.

Ma di che materia è fatto questo anello di congiunzione? Ovvero: se esiste un rapporto tra il valore artistico che si rivela nel risultato del processo di produzione e la malattia mentale, *in che senso e come* si instaura e si manifesta questo rapporto? Credo che, più o meno, siamo tutti d'accordo che esso non possa essere determinato come un *rapporto causale* tra malattia mentale e produzione artistica: ossia che non possa essere un rapporto, in fondo del tutto arbitrario, che avanza l'ipotesi che per essere artisti bisogna essere folli oppure che più si è folli e più le opere si presentano come opere di genio. Faremmo torto a tutti gli artisti che, nel corso dei secoli, non hanno manifestato alcun disagio mentale, eppure hanno prodotto opere che universalmente definiamo opere d'arte. A meno che non si voglia prendere alla lettera l'insegnamento di Freud che non esistono individui sani in assoluto poiché tutti, indistintamente, abbiamo una qualche forma di psicopatologia, seppur lieve e non socialmente pericolosa radicata nel nostro inconscio (da *L'interpretazione dei sogni* del 1899 alla *Psicopatologia della vita quotidiana* del 1901, per finire all'*Introduzione allo studio della psicoanalisi* del 1916-17), dobbiamo ritenere che un rapporto causale tra genio artistico e follia pa-

tologica sia un'ipotesi che può interessare lo psicoterapeuta o il medico, ma non direttamente il critico d'arte, lo storico o l'estetologo interessato ai generi e agli stili artistici o il cultore di una qualche teoria estetica. Inoltre, il rapporto tra genialità artistica e follia è spesso caduta nel logoro cliché dell'artista anticonformista rispetto ai comportamenti sociali, un cliché che riconosce nell'arte una radicale forma di distacco dalla realtà quotidiana, prontamente reintegrata nel contesto del vigente controllo sociale sulle pratiche apparentemente contrastanti, con argomenti che si chiudono con frasi del tipo: "Niente di male, tutto ok! È solo un po' matto!"

E allora, se non si tratta di un rapporto causale, che tipo di relazione è possibile ritrovare tra i prodotti delle varie forme artistiche, il processo di produzione di queste e le malattie mentali che la psichiatria e la psicoanalisi riconoscono?

Una delle ipotesi di lavoro più interessanti sull'argomento, a mio modo di vedere, è quella avanzata da Hans Prinzhorn nel 1922 con il suo lavoro *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*¹. Psicoterapeuta e

¹ Del testo vi è un'edizione Springer di Berlino del 2001 a cui faremo riferimento. In italiano è apparsa un'edizione parziale a cura di Cristina Di Carlo, *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano-Udine 1991. Il testo, uscito nel 1922, ebbe una certa risonanza presso alcuni artisti dell'epoca: dai Surrealisti, in primo luogo, ma anche a lungo andare da artisti quali Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Richard Lindner, Georg Baselitz. Successivamente la collezione Prinzhorn ha avuto definizioni varie rispondenti più a esigenze di mercato che a vere e proprie catalogazioni artistiche: in questo senso si è parlato di Outsider Art e di corrente dell'Art Brut, con diffidenti rilievi da parte degli storici dell'arte. Va aggiunto che Prinzhorn appartiene in qualche modo alla Scuola di Psicopatologia descrittiva fondata da Jaspers che nella clinica di Heidelberg diventò una vera e propria scuola prima dell'avvento della psicoanalisi esistenziale di Ludwig Binswanger.

storico dell'arte vissuto tra il 1883 e il 1933, Prinzhorn elabora un'originale visione del problema dopo aver raccolto e analizzato le opere di malati mentali ricoverati nella clinica psichiatrica di Heidelberg, lavori che, come egli scrive, risultano spontanee espressioni nate da un bisogno personale di malati che avevano poco o nulla capacità artistiche². Si può notare come qui il problema non sia il nesso arte/artista malato, quanto tentare di capire che tipo di connessione si instaura tra malattia mentale e produzione di immagini, a prescindere se queste siano o non siano opere d'arte. Prinzhorn è consapevole che deve essere a partire da questa posizione del problema (la produzione di immagini nel malato mentale) che deve iniziare la riflessione sull'eventuale, e non accertato, rapporto tra artisticità delle immagini e malattia mentale. Già nel titolo del libro sono presenti due concetti-chiave della sua teoria e della sua impostazione del problema: *Bildneri* e *Gestaltung*. *Bildneri* sta a indicare grosso modo le produzioni plastiche e figurative con un accento particolare proprio al tema dell'immagine di tale figurazione. A ben guardare l'utilizzo da parte di Prinzhorn di questo termine poco usuale nel linguaggio comune e specialistico comporta di fatto, nella sua prospettiva, una presa di distanze dal riconoscimento dell'artisticità delle produzioni dei malati mentali in quanto egli sostiene che il carattere artistico di un'opera implichi un giudizio di valore che, in questi casi, non può entrare immediatamente in gioco nell'analisi delle opere da essi prodotte. In altri termini, ciò che interessa in prima istanza a Prinzhorn non è il riconoscimento dell'artisticità dei lavori dei malati mentali, cioè stabilire se essi siano arte o non-arte, quanto porsi in un punto di vista *jenseits von Psychiatrie und Ästhetik*, un punto di vista che

² H. PRINZHORN, *Bildneri der Geisteskranken*, 4.

egli riconosce come eminentemente fenomenologico, di matrice husserliana, un punto di vista che oltrepassi il dualismo sanità-malattia per giungere all'intuizione delle essenze in grado di fondare una rigorosa psicologia della *Gestaltung*³.

Proprio il concetto di *Gestaltung* costituisce il perno della riflessione di Prinzhorn. Tra le varie interpretazioni del concetto di *Gestaltung* possiamo annoverare quella di *configurazione*, di costruzione figurativa legata alla forma che viene intesa da Prinzhorn come una *forza creativa primitiva*, come *forma primitiva dell'atto di creazione* la cui essenza conduce alla scoperta e alla visione dell'oggetto di per sé, senza alcun legame alla mimesi né concepito secondo una finalità esterna a esso. Questo atto non propriamente intenzionale – sebbene si materializza nell'oggetto prodotto – ha in Prinzhorn un significato alquanto metafisico: costituisce, infatti, il risultato di una soggettività spinta da bisogni e impulsi interiori che ne costituiscono l'essenza in sé e per sé. Di fatto è una sorta di *metafisica dell'interiorità* che va al di là della mera distinzione tra sanità e malattia in quanto riguarda ogni individuo della specie umana. Una volta giunto a questo “mondo interiore”, attraverso una sua sistematica schematizzazione che va dal bisogno di espressione alla pulsione gestaltica fino all'incontro di questa con il bisogno simbolico che trova la sua sintesi nella *Gestaltung* simbolica astratta, l'analisi di Prinzhorn finisce per individuare nel passaggio dalla *Gestaltung* in generale alla *Gestaltung* plastica il momento decisivo per giustificare la realizzazione concreta dell'opera. Questa passa, appunto, attraverso l'*Ausdrucksbedürfnis*, il bisogno interiore di espressione che, arricchito dalle pulsioni al gioco e da quella all'ornamento, conducono alle successive tendenze riproduttive e ordinatrici fi-

³ Ivi, 11.

nalizzate alla *Gestaltung* simbolica che suggerisce le ragioni del bisogno di comunicazione. È evidente qui il debito dichiarato nei confronti del Klages di *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft* (1913), non solo perché Prinzhorn utilizza tutti i termini che gli fornisce Klages, ma soprattutto perché fa rientrare il bisogno di espressione all'interno di quella “metafisica dell'interiorità” (o dell'anima) raccolta intorno alla teoria degli impulsi o della naturale tendenza dello psichico a esprimersi, ovvero a quei “processi pulsionali vitali che non sono sottoposti ad alcuna finalità esterna, in quanto sono autosufficienti”⁴.

Per inciso, va sottolineato che questa “metafisica dell'interiorità”, che definisce un ulteriore passo nella trasformazione dell'idealismo soggettivo in positivismo psicologico, si inquadra nel contesto della lotta tra interiorità ed esteriorità che la filosofia tedesca stava combattendo in quegli anni e che ne costituisce lo sviluppo storico tra Otto e Novecento. Ridurre la totalità del mondo alla sfera dell'interiorità e presumere che da questa scaturisca ogni cosa che riguardi sia il soggetto – fino all'auto-riflessione analitica – che l'oggetto – il mondo oggettivo creato dalle sole condizioni di possibilità di conoscenza del soggetto – non è soltanto il risultato dell'idealismo soggettivo, ma anche di quella corrente della psicologia tardo-ottocentesca che va a rifugiarsi nelle irrazionalistiche “filosofie della vita” di matrice diltheyana. È emblematico, da questo punto di vista, che la *Gestaltungskraft* di Prinzhorn sia interpretata come una potenza interiore che penetra e organizza la caotica materia sensibile. Secondo il nostro Autore, noi ci formiamo un'immagine visiva personale dell'oggetto secondo una modalità soggettiva che lotta contro il caos dell'oggettività. L'interiorità soggettiva forma e

⁴ Ivi, 18.

dà ordine lottando contro il caos oggettivo. Il passaggio dal caos alla plasticità è il frutto di un percorso di trasformazione che va dall'immediatezza vivente all'organizzazione formale, dall'interiorità all'esteriorizzazione come vittoria sul caos⁵. Ancora una volta la visione metafisica offerta dalle teoria di Prinzhorn sottolinea come qualsiasi opera di formazione e produzione – qualsiasi operazione della *Gestaltung* – consideri l'oggettività come un derivato contro cui lottare al fine di superare il suo carattere negativo e la sua irriducibile determinazione. La vittoria sul caos dell'oggetto, per Prinzhorn, equivale alla realizzazione di un'organizzazione formale che si idealizza, paradossalmente, in un'immagine visiva quale espressione del fenomeno psichico. La *Gestaltungskraft*, così radicata nella totalità della vita psichica, compie il trapasso dal vissuto alla forma passando attraverso l'*Anschauungsbild* fine a se stessa, ossia una forma psichica espressa da una configurazione in immagine che è *per sé* qualcosa che non necessariamente ha un valore artistico, quanto piuttosto un mero valore espressivo.

Il fatto che Prinzhorn non definisca esplicitamente 'opere d'arte' le produzioni dei suoi malati mentali e che a rigore non gli interessi affatto riconoscere l'artisticità nei loro lavori, né tantomeno ricavare un nesso tra malattia e artisticità, ma soltanto capire quale esperienza di inquietante estraneità si faccia di fronte alle realizzazioni della *Gestaltung* schizofrenica, fa di lui un avversario delle patografie degli artisti. Il punto è interessante perché ci fa tornare alla domanda iniziale che a questo punto potrebbe essere posta così: perché un'estetica attenta alle arti, come teoria o come critica, dovrebbe interessarsi alla malattia

⁵ Ivi, 48.

mentale di artisti – i quali lo sono a prescindere dalla loro malattia – e alle loro opere?

Questa domanda va di pari passo con un'altra questione che mi preme sottolineare e che rappresenta l'altra faccia della tematica della *Gestaltung* di Prinzhorn. La quasi totale mancanza del punto di vista dell'oggetto svela anche un deficit nell'analisi del rapporto tra malattia mentale e produzione artistica. Nella prospettiva di Prinzhorn accanto all'assenza di definizione di un rapporto tra malattia mentale e artisticità, vi è anche una pregiudiziale valutazione di cosa sia l'oggettività. Dire che l'oggettività sia solo il mero caos a cui la *Gestaltung* darebbe forma vorrebbe dire che l'unico rapporto tra il vissuto interiore del paziente (che sia artista o non lo sia poco importa) e il mondo esterno è riducibile a quello tra interiorità soggettiva e natura – cioè più o meno tra natura interna e natura esterna – presente nella classica logica dell'idealismo soggettivo. In questa prospettiva è assente quasi del tutto, se non incidentalmente, il riferimento alla condizione sociale e storica degli individui, ovvero all'oggettività sociale e al carattere storico del prodotto, che contribuiscono a determinare la funzione sociale dell'opera d'arte e delle proprietà artistiche sulla scorta della storicità delle categorie estetiche: insomma, il carattere storico della formazione di immagini e la condizione storica dei produttori. Se prendiamo in considerazione questa prospettiva l'oggetto non è meramente il prodotto di un processo soggettivo di formazione, ma il prodotto di un mondo storico-sociale che conferisce il contenuto al processo di formazione organizzandone la stessa funzione sociale. L'oggettivazione, perciò, non è solo il risultato dell'astratto e idealistico sviluppo della *Gestaltung*, ma il campo d'azione del processo di produzione della sovrastruttura nei suoi

nessi con i rapporti sociali, compresi quelli di produzione. Se *Gestaltung* vi può essere, essa non è il mero frutto di una produzione soggettiva occasionalmente sana o malata psichicamente, ma il prodotto di una coscienza soggettiva oggettivamente determinata dalle condizioni storiche e sociali.

Se non prestiamo attenzione al carattere sociale dell'arte e ai nessi con la storia del suo materiale continueremo a fraintendere il senso di ciò che chiamiamo 'arte' e 'opera d'arte': le conserviamo nei musei per contemplare il suo valore sublimato rispetto a qualsiasi sua funzione sociale? La istituiamo come bene culturale in un contesto sociale che se ne appropria tramite i meccanismi dell'odierna industria culturale? Oppure la musealizziamo per cogliere in una qualche forma di esperienza estetica l'astratto elemento soggettivo della formazione di immagini come fa Prinzhorn? In questo senso, si capiscono quali siano le esigenze della psichiatria; si capiscono meno se queste esigenze vengono traslate nell'ambito della critica estetica.

Sono domande che ritroviamo in alcune pagine di Adorno. Nel paragrafo sulla critica della teoria psicoanalitica dell'arte presente in *Teoria estetica*, Adorno sottolinea che sebbene sia vero che la costituzione della sfera artistica abbia una corrispondenza con quella interiore degli individui in base a una teoria della vita psichica, tuttavia questa corrispondenza risulta più feconda per la psicologia che per l'estetica. La psicoanalisi, per Adorno, "intende le opere d'arte essenzialmente come proiezioni dell'inconscio di chi le ha prodotte, e concentrandosi sull'ermeneutica dei soggetti trattati dimentica le categorie formali"⁶. La sopravvalutazione dei momenti di finzione nelle opere d'arte

⁶ T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, 12-13.

fa tutt'uno con l'aspetto proiettivo nel processo di produzione (il momento dell'espressione), che in verità costituisce solo un aspetto non decisivo in rapporto all'opera: "idioma, materiale e soprattutto il prodotto stesso, hanno un peso proprio che gli analisti riescono appena a immaginare"⁷, risolvendo il problema innalzando la vita psichica della normalità a criterio in senso infamante dell'arte. Adorno insiste, come abbiamo già visto, sul fatto che la teoria psicoanalitica dell'arte riesca a mettere in luce "ciò che nell'intimo dell'arte non è di per sé artistico"⁸, liberandolo dalla signoria dello spirito assoluto ma, nello stesso tempo, supportando un altro aspetto idealistico più volgare e piccolo-borghese, ovvero quello di sostenere un sistema di segni assolutamente soggettivo basato sui moti pulsionali che, nel processo produttivo, sono solo un impulso e un materiale tra molti altri. In questo modo la teoria "decifra fenomeni, ma non giunge al fenomeno dell'arte"⁹. E su questo il lavoro di Prinzhorn, come abbiamo visto, è emblematico. Scrive Adorno: "Le opere d'arte sono per essa nient'altro che fatti, ma con ciò si lascia sfuggire la loro peculiare oggettività, la loro concordanza, il loro livello formale, i loro impulsi critici, il loro rapporto con la realtà non-psichica, in definitiva la loro idea di verità"¹⁰. Ciò fa cadere questo atteggiamento nei confronti dell'arte in un ambito che considera le opere d'arte come prodotti di un sentimento – puro o corrotto – che replica i cliché della decadenza. La via di fuga dalla realtà che caratterizzerebbe lo spirito artistico non adattato – una via di fuga a cui viene messa a servizio anche

⁷ Ivi, 13.

⁸ Ibidem.

⁹ Ivi, 14.

¹⁰ Ibidem.

l'immaginazione – distorce l'immagine dell'artista che diventa un “nevrotico tollerato, inserito nella società fondata sulla divisione del lavoro”¹¹. Si tratta del punto su cui Adorno insiste per una critica all'idea freudiana che la non obbedienza al principio di realtà sia sempre e solo una fuga, alla quale si oppone l'adattamento come *summum bonum*. Al contrario, una psicologia dell'arte degna del nome dovrebbe cogliere la dialettica insita nella più acuta coscienza della realtà legata all'estraneazione da essa: “dovrebbe decifrare l'opera d'arte non solo come ciò che è uguale all'artista, ma come qualcosa di disuguale, come lavoro su qualcosa che resiste”¹². Ciò in conformità al principio adorniano secondo cui l'arte è l'antitesi sociale della società.

Nel paragrafo successivo della *Teoria estetica*, confrontando le teorie dell'arte di Kant e Freud, Adorno mette l'accento sui limiti del compiacimento disinteressato che si lega alla rappresentazione dell'esistenza dell'oggetto, contenuto nel primo momento del giudizio di gusto dell'analitica del bello della *Critica della facoltà di giudizio*¹³. Il tentativo kantiano di salvare l'oggettività tramite l'analisi dei momenti soggettivi fa del disinteresse il punto di rottura con la supremazia del compiacimento. La dottrina del compiacimento disinteressato riduce il fenomeno estetico al bello formale rendendo il compiacimento talmente indeterminato da non servire più alla determinazione stessa del bello. In questo modo il bello – così come ogni comportamento estetico – non è più legato al desiderio immediato. Si tratta di un tema che viene ripreso da Freud nel momento in cui consi-

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ I. KANT, *Critica della facoltà di giudizio*, a cura di E. Garroni e H. Hohenecker, Einaudi, Torino 1999, 39-46.

dera le opere d'arte come oggetti che non soddisfano immediatamente desideri, “ma trasformano una libido primariamente inappagata in prestazione socialmente produttiva, lasciando peraltro presupposto, *senza indagare, il valore sociale dell'arte nel rispettarne acriticamente la validità pubblica*”¹⁴. Questa netta separazione tra arte e desiderio – che allarga il divario tra sfera estetica e realtà empirica – ha contribuito a definire questa separazione sul piano trascendentale piuttosto che storico. È evidente, con ciò, che l'idea che qualcosa di bello possa avere una sua qualche autonomia rispetto alla sovranità dell'io appare a Kant come un perdersi in mondi intelligibili. Scrive Adorno: “Per Kant l'estetica, in maniera abbastanza paradossale, diventa edonismo castrato, piacere senza piacere, ingiusto sia verso l'esperienza artistica, in cui il compiacimento ha un ruolo incidentale, non è mai l'intero, sia verso l'interesse vero e proprio, verso i bisogni repressi e insoddisfatti, che vibrano insieme nella loro negazione estetica e fanno delle creazioni qualcosa di più di modelli vuoti”¹⁵.

Adorno conclude il paragrafo denunciando il carattere idealistico della teoria freudiana: se collocate nell'immanenza psichica, “le opere d'arte vengono spogliate dell'antiteticità rispetto al non-io”¹⁶ e risultano il prodotto di un *adattamento* come risultato di una prestazione psichica che rinuncia alle pulsioni. In questo senso Adorno sembra dare implicitamente ragione a Prinzhorn che non vedeva nei lavori dei suoi malati delle opere d'arte, ma solo delle formazioni di immagini pulsionali che

¹⁴ Ivi, 16.

¹⁵ Ivi, 17.

¹⁶ Ivi, 18. Tutte le citazioni fino alla fine di questo testo sono tratte da questa pagina.

prescindono dal valore artistico. Considerare, invece, il valore artistico di un'opera in rapporto immanente con le pulsioni dello psichico, sia esso mediamente sano o malato, vorrebbe dire riportare l'artisticità presumibilmente contenuta nel mondo interiore a un livello in cui essa debba essere considerata socialmente – universalmente – nell'ambito “dell'accettazione conformistica della concezione corrente dell'opera d'arte come bene culturale benefico”, ossia entro una sorta di “edonismo estetico che confina la negatività che viene dall'arte nei conflitti pulsionali della sua genesi e la cela nel risultato”. In questo modo sublimazione e integrazione fanno tutt'uno e viene meno quell'irrinunciabile carattere di “critica della prassi in quanto dominio di una brutale autoconservazione del vigente” che invece l'arte deve sempre conservare per poter essere. Normalizzare attraverso l'integrazione come bene culturale le opere d'arte patograficamente definite vorrebbe dire, perciò, reintegrare e nello stesso tempo annullare, quella “forza della negatività interna all'opera” che non è il risultato del solo processo interiore di espressione e formazione soggettiva, ma della dialettica con il materiale storico che il soggetto *riceve* dalle condizioni sociali in cui si trova e agisce. Contro la tendenza a placare i contrasti “nell'immagine onirica di una vita migliore, incurante del male a cui è stata estorta” nel riprodurre immanentemente l'interesse nel disinteresse, Adorno ribadisce il carattere sociale dell'arte che, solo, definisce il senso della sua autonomia estetica.