

## La paralinguisticità dell'estetico

Giovanni Matteucci

1. Il dizionario della lingua italiana Devoto-Oli spiega che il prefisso “para-“ «può indicare sia “vicinanza”, sia “somiglianza, affinità”, oppure “relazione secondaria, deviazione, alterazione, contrapposizione”». Parlare di “para”-linguisticità dell'estetico è quindi equivoco, poiché allude a una relazione tra esteticità e linguisticità che spazia dalla vicinanza alla contrapposizione. Ma è appunto questa ambiguità che bisogna considerare. Come il linguaggio, l'estetico mostra di voler dire qualcosa; ma contro il linguaggio, ciò che esso sembra voler dire non è esprimibile linguisticamente. E l'aspetto curioso di tale antinomia è che essa non costituisce un difetto, ma il motivo stesso della capacità espressiva che è difficile disconoscere all'estetico. Perciò è utile cercare di capire in che cosa consista questo nucleo paradossale.

Di “paralinguisticità” (*Sprachähnlichkeit*) dell'estetico (in quanto opera d'arte) parla non occasionalmente Adorno in *Teoria estetica*, laddove cerca di mettere a fuoco la peculiare maniera in cui l'“artificio estetico” (cfr. Matteucci [2012b]) diviene pegno virtuale di sensatezza. La tabella seguente riporta, nella prima colonna, cinque passi di *Teoria estetica* e indica, nella seconda colonna, gli elementi che da essi vanno anzitutto tratti, proponendo dunque una sequenza non casuale.

<p>1. «L'opera d'arte diventa paralinguistica nel divenire della congiunzione dei propri elementi, una sintassi senza parole anche in creazioni linguistiche. Ciò che queste dicono non è ciò che dicono le loro parole. Nel linguaggio privo d'intenzione gli impulsi mimetici si trasmettono all'intero che li sintetizza. In musica un avvenimento o una situazione riescono a trasformare a posteriori uno svolgimento che li ha preceduti in qualcosa di inaudito, anche se in sé ciò che è venuto prima non era affatto tale» (Adorno [1970]: 247).</p>	<p><i>La paralinguisticità è dovuta alla componente iconica che caratterizza l'opera d'arte (e dunque al suo voler mostrare), la quale di conseguenza smentisce il criterio dell'intenzionalità.</i></p>
---	--

<p>2. «Il fatto che per l'arte i <b>momenti universali</b> siano indispensabili nella stessa misura in cui essa vi si oppone, va capito a partire dalla <b>paralinguisticità</b> di essa. Infatti il linguaggio è nemico del particolare e tuttavia è volto al suo salvataggio. Esso possiede il particolare mediato dall'universalità e nella costellazione dell'universale, ma rende giustizia ai propri <i>universalia</i> solo quando essi non diventano rigidi, affini all'apparenza del proprio essere-in-sé, ma si concentrano all'estremo su ciò che è da esprimere specificamente. Gli <i>universalia</i> del linguaggio acquisiscono la propria verità grazie a un processo che va nella direzione a loro contraria» (Adorno [1970]: 274).</p>	<p><i>Il dissidio tra iconicità e linguisticità consente di temperare la violenza identificante del concetto (linguistico), poiché questo viene a incarnarsi in un particolare che è immagine, figura, pur se tessuta da parole. Si realizza così quel contatto tra significazione e mimesi che costituisce potenzialmente l'esperienza di verità del concetto, ma da quest'ultimo di per sé vanamente cercata.</i></p>
<p>3. «Nell'arte gli <i>universalia</i> sono quanto mai forti laddove essa si avvicina di più al linguaggio: dice qualcosa che, nel venir detto, oltrepassa il proprio qui e ora; tale trascendenza riesce però all'arte solo in virtù della sua tendenza alla <b>particolarizzazione radicale</b>; grazie al fatto che essa non dice nulla se non ciò che può dire in forza della propria formazione integrale, nel processo immanente. Il momento paralinguistico dell'arte è quanto di essa è mimetico; essa diventa universalmente eloquente unicamente nel moto specifico, lontano dall'universale. <b>Il paradosso per cui l'arte dice ciò e tuttavia non lo dice, ha a fondamento il fatto che quel qualcosa di mimetico attraverso cui essa lo dice al tempo stesso si oppone, in quanto opaco e particolare, al dire</b>» (Adorno [1970]: 275).</p>	<p><i>La paralinguisticità esige, come proprio corrispettivo, la "paraiconicità" dell'opera d'arte. In altri termini, l'artificio estetico è tale nella misura in cui non si limita a dire e a mostrare; esso invece dice mostrando e mostra dicendo, sfuggendo sia al mero dire come tale sia al semplice mostrare come tale. Da qui la sua intrinseca e ineludibile opacità.</i></p>
<p>4. «Nella forma si concentra <b>tutto ciò che nelle opere d'arte è paralinguistico</b>, e in tal modo esse <b>si trasformano nell'antitesi alla forma</b>, nell'impulso mimetico. <b>La forma cerca di far parlare il singolo attraverso l'intero</b>. Ciò costituisce, però, la malinconia della forma, soprattutto in artisti nei quali quella predomina. Essa limita sempre ciò che viene formato; altrimenti il suo concetto perderebbe la propria differenza specifica dal formato. Lo conferma il lavoro artistico del formare, che sempre anche trasceglie, taglia via, rinuncia: <b>non c'è forma senza rifiuto</b>. In tal senso, ciò che colpevolmente domina si prolunga all'interno delle opere d'arte, che vorrebbero liberarsene; la forma è la <b>loro amoralità</b>» (Adorno [1970]: 193-194).</p>	<p><i>La paralinguisticità conferisce valore capitale al principio formativo che innerva l'opera d'arte. La configurazione, ossia la compaginazione attraverso i contenuti che perdono singola capacità significativa a vantaggio della significatività dell'intero (che è però di un ordine differente, «non coattivamente significativo» come dice altrove Adorno) si trasforma in un campo di tensioni che determina il profilo e lo sguardo espressivo che l'opera d'arte rivolge a chi la osserva.</i></p>

5. «Le opere di Beckett sono assurde non per assenza di qualsiasi senso – in tal caso sarebbero irrilevanti –, ma perché trattano di esso. Ne svolgono la storia. La sua opera è dominata sia dall'ossessione di un nulla positivo sia da quella di una mancanza di senso che è divenuta e pertanto per così dire meritata, senza però che per questo la si possa reclamare come senso positivo. Nondimeno l'emancipazione delle opere d'arte dal proprio senso diventa esteticamente sensata appena si realizza nel materiale estetico: appunto perché il senso estetico non è immediatamente identico a quello teologico. Le opere d'arte che si spogliano dell'apparenza della sensatezza, **non perdono per questo il proprio aspetto paralinguistico**. Esse esprimono, con la stessa determinatezza con cui le opere tradizionali esprimono il proprio senso positivo, **la mancanza di senso quale proprio senso**. Di questo l'arte oggi è capace: con una coerente negazione del senso rende giustizia ai postulati che una volta costituivano il senso delle opere. Le opere prive di senso o estranee al senso che sono di livello formale supremo, sono più che meramente prive di senso, perché **dalla negazione del senso traggono il proprio contenuto**» (Adorno [1970]: 206).

*Il paradosso, che stringe in unità paralinguisticità e paraiconicità, è reso eclatante dal teatro di Beckett, in cui i personaggi sulla scena articolano battute e monologhi che diventano materiale espressivo di un "quadro" d'insieme che esibisce la non-sensatezza del loro singolo dire. Il dire viene così utilizzato per mostrare e – viceversa – ciò che mostra fa il gesto di voler dire, senza propriamente veicolare significati determinati.*

Passibile di sussunzione alla paralinguisticità, lo stesso linguaggio viene dunque rifunzionalizzato esteticamente nella misura in cui se ne sospende la prestazione denotativa e significativa, per renderlo strumento di sollecitazione di un'esperienza effettiva, ossia maniera di entrare in contatto con il concreto. Di conseguenza, alle opere d'arte non viene attribuito un semplice carattere linguistico; sono paralinguistiche, così come il loro giudicare è più dibattito che verdetto, più processo che sentenza, più atto elocutorio che predicativo in senso stretto (su ciò cfr. Matteucci [2012b]: 154-161). Piuttosto, in generale Adorno sostiene che

linguaggio le opere d'arte lo sono solo come scrittura. Se nessuna è mai giudizio, ognuna però serba in sé momenti che derivano dal giudizio, giusto e sbagliato, vero e non-vero. Ma la risposta taciuta e determinata delle opere d'arte non si palesa all'interpretazione d'un colpo, come nuova immediatezza, bensì solo attraverso tutte le mediazioni, sia della disciplina delle opere sia del pensiero, della filosofia. (Adorno [1970]: 168)

La medesima tensione dialettica si esprime nel fatto che l'opera d'arte appare come qualcosa di più di quel che compare in essa, senza tuttavia esserlo, rivelando così l'instirpabile carattere d'enigma che la connota. Tale enigmaticità è la risultante della coefficientenza dell'iconismo della mimesi e della linguisticità della razionalità che, nel loro

rapporto, si innervano l'un l'altra, rendendo di conseguenza inesplicabile unilateralmente ciò che ne scaturisce. Ma con l'insufficienza della sola razionalità e della sola mimesi, viene anche rivelata l'insufficienza della sola identità e della sola alterità, e dunque smascherata la parzialità della *ratio* illuministica presa per sé e assolutizzata.

La sembianza di volto interrogativo fa sì che anche quando l'opera d'arte s'intesse di immagini persista il suo carattere d'enigma, poiché non è la raffigurazione di qualcosa a venire mediata dalla sensatezza dell'opera. "Volto interrogativo" va dunque preso nella duplice accezione di un volto che si presenta quasi come un linguaggio, quasi come una domanda (come un'intonazione interrogativa), e di un'interrogazione che si presenta quasi come un'immagine, quasi come un rebus (come una figurazione e un profilo di senso).

Saper stare tra la paralinguisticità e la paraiconicità dell'opera d'arte è la virtù di colui che riesce a capire (*begreifen*) l'arte. È quanto attesta il paradigma musicale a cui si attiene costantemente Adorno, essendo la musica intreccio inestricabile di un decorso intonato, quasi come un discorso, e di una struttura figurale (*Gestalt*), quasi come un'immagine. Ma in ciò affonda le sue radici anche l'ostinata polemica contro l'ermeneutica che percorre *Teoria estetica*, e che è incentrata sulla critica del comprendere (*verstehen*) a causa della sua incapacità di gestire le componenti extra-significanti e tuttavia sensate della concordanza artistica. Il più celebre saggio che Adorno dedica all'arte di Beckett si intitola *Versuch Endspiel zu verstehen* forse proprio per sottolineare come la volontà di comprendere ermeneuticamente, anziché capire in senso dialettico-negativo, un'opera d'arte sia destinata alla frustrazione, e debba quindi rimanere rubricata sotto il titolo del "tentativo".

Nella prospettiva di Adorno, anziché trasformare, con un atto di interpretazione, ciò che è incomprensibile in qualcosa di compreso dissolvendo l'enigmaticità, occorre capire, esponendosi all'opera d'arte in un arco d'esperienza, l'incomprensibilità stessa, che solo rimanendo tale preserva l'opera d'arte nel suo costitutivo carattere d'enigma, tale da non ammettere mai soluzioni univoche. Infatti, ciò che si manifesta nella configurazione si pone al di là di ogni sua determinazione possibile, pur esigendo di volta in volta una qualche determinazione.

È per questo che all'arte viene riconosciuta la peculiarità di esprimere la dialettica essenziale dello "spirito", cioè di quanto nell'apparire sensibile rivela e insieme tradisce se stesso. Lo spirito si delinea come il rovescio dell'*apparition*: è quello stesso processo, ma descritto non dal lato della concretezza della creazione artistica. E se è nello spirito che si può lecitamente ritenere che risieda la verità dell'opera d'arte, poiché in esso può dir-

si consistere l'eccedenza rispetto a quanto si manifesta, allora è in virtù del proprio carattere d'enigma che l'opera d'arte acquisisce il proprio contenuto di verità (*Wahrheitsgehalt*), che certo non coincide con la soluzione univoca dell'enigma. Sarebbe così se si potesse ridurre il "contenuto complessivo" (*Gehalt*) dell'opera d'arte al suo "contenuto interno" (*Inhalt*), comprimendo la configurazione a una semplice disposizione di parti. Ma in tal modo si avrebbe una relazione puramente meccanica tra le componenti dell'opera, e andrebbe perduta l'immanente logica di sviluppo che definisce il criterio di concordanza come principio di un divenire che non è mai un essere, di un procedere dell'articolazione che è sempre di più della stanzialità di quanto è articolato.

In virtù di un contenuto che, nell'intramatura monadologica dell'opera d'arte, eccede quel che è meramente riconoscibile e identificabile, la creazione artistica esprime un comportamento piuttosto che un atteggiamento. La sua stessa concordanza, attestando la possibilità di un senso che sfugge alle maglie della razionalizzazione e dunque nega quest'ultima, rende manifesto un importo non contemplativo che è contenuto di verità poiché ha il carattere della prassi, incapsula una prassi, anziché indurre o esortare ideologicamente a un'azione. Così, anche quel che sembra indicibile e muto come la sofferenza più atroce trova nel comportamento mimetico dell'opera d'arte la possibilità di una testimonianza che resiste ai metabolismi della ragione affermativa.

È il ritirarsi nel silenzio ermetico, ad esempio, di uno Celan, o – appunto – l'ostentata vuotezza d'azione e di parola a cui si assiste in *Acte sans paroles* e in *Act Without Words II* di Beckett, a esibire al meglio l'assurdità della sofferenza che l'uomo ha provato sulla propria carne nelle tragedie, eclatanti o sottocutanee, della storia recente. Qualcosa di incomprensibile che sollecita il continuo tentativo di capire. Qualcosa, però, di micrologico, quasi come il respiro tra due parole o l'esitazione in un arco gestuale altrimenti fluido, che non merita l'enfasi della magniloquenza ma lo scacco del silenzio.

2. Per chiarire di che si tratta in questo enigma, viene in aiuto Borges, che ha mostrato magistralmente come lo stesso linguaggio verbale sopporti istituzioni parallele, ma incomparabili, di senso. In un ciclo di lezioni tenute a Harvard tra il 1967 e il 1968, Borges illustra la magia che acquisisce la scrittura quando trascende l'uso strumentale del linguaggio:

quando mi fu rivelato che la poesia, il linguaggio non erano solo un mezzo di comunicazione, visto che potevano essere pure una passione e una gioia, penso di non averne capito le parole, sebbene mi fossi accorto che qualcosa mi stava accadendo. Non stava accadendo solo alla mia intelligenza, ma a tutto il mio essere, alla mia carne e al mio sangue [...] la poesia è ogni

volta una nuova esperienza. E, tutte le volte che leggo una poesia, l'esperienza accade. Ecco che cos'è la poesia. (Borges [2000]: 9)

Restituita alla sua dimensione antropologica unitaria, la parola eccede la prestazione semiologica e si rivela l'organo di vettori operativi anziché di contenuti tematici che si sa usare e si usa quanto meno si pretende di conoscerlo e di definirlo. Nel cuore stesso del linguaggio si annida allora un nocciolo che resiste a ogni conoscenza pur essendo aperto al riconoscimento di ciascuno. È il nocciolo della poeticità. Perciò, come rileva ancora Borges, noi «*sappiamo* che cos'è la poesia [...] così bene, che non possiamo definirla in altre parole, proprio come non possiamo definire il gusto del caffè, il colore rosso o giallo o il significato della rabbia, dell'amore, dell'odio, dell'alba, del tramonto o dell'amore per il nostro paese» (Borges [2000]: 19-20; come questa concezione possa essere accostata a una costellazione di analisi del linguaggio che connette posizioni apparentemente lontane – da un lato, attraverso Valéry, Benjamin e Adorno; dall'altro Wittgenstein – è stato ricordato in Matteucci [2012a]: 179-180).

Qualità espressive, funtori del sembiante, nuclei germinali dell'espressione artistica, sono tutti momenti in cui l'istanza estetica del senso (che diviene assoluta nelle percezioni pluristabili) appare dominante, ancorché spesso coefficiente con la funzione designativa. Ciò garantisce la possibilità di un impiego extra-semiotico dello stesso linguaggio, che pertanto oltre ad essere «uno strumento per dire certe cose» appare «una musica e una passione» (Borges [2000]: 99). – Conclude Borges: «È così che mi fu rivelata la poesia».

Quando Borges commisura il linguaggio a musica e passione non sta sbrigativamente evocando un lirismo espressivo della parola. Le sue riflessioni sono piuttosto volte a delineare una sorta di teoria del sapere estetico che presuppone la relativizzazione del designativismo. È in tale prospettiva che egli nota che un verso poetico riesce a far più che asserire e descrivere. Nel momento in cui esibisce un contenuto, il verso lo rende disponibile come esperienza, come qualcosa da sapere percependolo nella sua intima sensatezza, talvolta anche prima di definirlo come contenuto designato. L'orizzonte di questo sapere diviene allora la reciprocità tra sensibilità e sensatezza. Ad esempio, nel verso di Chaucer *The lyf so short, the craft so long to learne* – che restituisce nell'inglese dell'epoca il motto *ars longa, vita brevis* – «c'è non solo l'affermazione», ossia l'asserzione o descrizione di uno stato di cose o di un'idea, «ma anche l'autentica musica della pensosità (o del desiderio, della malinconia). Si può con chiarezza vedere – continua Borges – come il poeta non stia solo pensando all'arte difficile e alla vita breve, ma che lo senta davvero. Il che è dato dall'apparentemente invisibile, impercettibile parola chiave *so*

(così): “*The lyf so short, the craft so long to learne*”» (Borges [2000]: 63).

Il fenomeno enucleato da Borges disegna l'arco di articolazione dell'*aisthesis*: noi *vediamo* come il poeta *senta* qualcosa, ed è in questa reciprocità estetica che si crea senso. Assolutamente rilevante è il fatto che il punto coronato della relativa resa espressiva stia in un funtore modale, nel “così” che depotenzia la designatività della locuzione di Chaucer, trasfigurandola in verso.

Quel che è portato così all'attenzione è la dimensione che Borges indica nella musicalità. Ed è significativo che la musicalità venga posta in parallelo rispetto alla dimensione semantica usualmente considerata, come emerge anche in altri passaggi borgesiani. Così capita, ancora, quando egli cerca di catturare attraverso la categoria della bellezza ciò che ci ha già rivelato: «ho nutrito spesso il sospetto che il significato fosse qualcosa di aggiunto alla poesia. Do per scontato che noi *sentiamo* la bellezza di una poesia prima ancora di pensare al suo significato» (Borges [2000]: 82; e cfr., tra l'altro, *ivi*: 83-86 e 117).

Sarebbe improprio pensare che Borges intenda sostenere una concezione irrazionalista e assolutamente a-semantica della poesia. La sua è presa di distanza dalle determinatezze del designativismo. E la base della conseguente concezione della poesia è lo statuto esperienziale dell'arte, la sua carnalità che, in quanto esteticità strutturata, sanziona per via extra-noetica aritmie e discrasie immotivate. Il ruolo paradigmatico della musica, al tempo stesso a-designativa e densissima grammaticalmente, serve anche a sottolineare tali aspetti della dinamica della forma in quanto istanza di senso. Da un lato si potrebbe sviluppare questo motivo borgesiano nella direzione del rilievo della riflessività specifica che informa l'*aisthesis* e l'artisticità. Dall'altro lato, il motivo borgesiano suggerisce che sottrarre l'arte al dominio assoluto del designativismo significa sottrarla, almeno in parte, a quella che è stata definita “fallacia descrittivista” (dire qualcosa non è sempre descrivere o asserire uno stato di cose, ma effettuarlo; Austin [1961]: 100 e 222:).

È quando si prescinde dai riferimenti a un costituito mondo esterno (linea dell'imitazione) e/o mondo interno (linea dell'espressione) che un'opera d'arte rivela la sua capacità estetica di articolare senso. Di per sé non è necessario che ciò si verifichi per ogni opera d'arte, e nemmeno per la maggioranza delle opere. Ma nei casi in cui ciò accade l'opera d'arte assume risvolti singolari. Essa diviene quadro di un'esperienza sensoriale possibile che invita a essere corrisposta con atteggiamenti nei quali emerge la nostra competenza, il nostro saperla tenere in conto. Un gesto artistico diviene così estetico in un'accezione pregnante. Come i percetti pluristabili, esso non viene colto di per sé ma

nel suo far percepire, nella sua operatività performativa; come i sembianti, esso fa esperire, più che un essente, la maniera in cui qualcosa rientra nell'orizzonte del presente. E soprattutto configura una scena percettiva animata da una sensatezza che è performativa in quanto delinea, anziché descrivere o indicare, percetti possibili. Così l'opera d'arte incarna le coordinate capitali della istituzione extra-designativa del senso, magari intrecciandola con la medesima designatività.

3. Questa capacità figurale che connota l'estetico, rendendolo paralinguistico, e che dunque innerva anche un uso non meramente designativo del linguaggio, è probabilmente ciò a cui guarda Adorno quando parla di capacità mimetica che persino il concetto deve saper recuperare. Essa non va però confusa con una mimesi che scimmiotti, o riproduca, il nucleo estetico dell'esperienza. Se così fosse, si tratterebbe solo di piani paralleli, solo illusoriamente tangenti. Per meglio capire la forza espressiva della paralinguisticità, si può ricorrere a un'altra fonte "letteraria".

Luigi Meneghello, in *Libera nos a malo*, perlustra gli strati primordiali del linguistico cogliendone la carica esperienziale nella carne viva dell'uomo, attraverso una pregnante metafora: «ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto» (Meneghello [1963]: 36). Particolarmente pertinente è, rispetto al discorso sopra svolto, l'immagine delle parole del linguaggio arcaico come scarificazioni inflitte da significati che si esprimono nella loro capacità configurativa, come – cioè – segni geroglifici incisi nella carne viva (quasi kafkiani) e dunque carichi di esperienzialità che rivelano un dire non coattivamente significativo, e proprio perciò "profondo".

Nel prosieguo della pagina Meneghello presenta inoltre la parola del dialetto integrata in un sistema iconico, sincronicamente e olisticamente sollecitato ad ogni tocco di una sua parte:

quando se ne tocca una [di parole in dialetto] si sente sprigionarsi una reazione a catena, che è difficile spiegare a chi non ha il dialetto. C'è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è *sempre* incavocchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua. Questo vale soprattutto per i nomi delle cose. (Meneghello [1963]: 36-37)

Sono diverse le considerazioni che andrebbero fatte, a partire dalla forza estetica del linguaggio che qui viene rivelata, principalmente quando esplica una prestazione di no-



minazione. La parola non meramente significativa è quella che porta la cosa all'interno dell'esperienza, anziché semplicemente designarla. È essa stessa organo estetico di un sentire che ancora nemmeno ha la specificità dell'animale, vicino com'è alla vitalità della terra. La vegetalità del sentire attesta uno strato profondo in cui le cose sono *nell'*esperienza, non solo *dell'*esperienza, contenuti attenzionali prima che intenzionali, in cui quindi avviene il contatto con l'alterità estetica poiché ancora non si erge il vessillo della soggettività contrapposta all'oggettività della natura. È questa naturalità non dominata che pulsa nella parola del dialetto «*sempre* incavocchiata alla realtà» che nomina le cose.

Il linguaggio diventa così esso stesso un organo di senso, un sensore organico che afferra il reale, e lo mima perché assimilandovisi lo rende presente nell'esperienza tutt'altro che già concettuale. Tant'è vero che la parola dialettale a cui fa riferimento Meneghello si muove sullo stesso livello degli altri ambiti sensoriali, riuscendo addirittura a confliggere con essi sulla base di una relazione paritetica. Esiste un dialetto di parole così come un dialetto (ossia un'incarnazione mimica del reale) degli sguardi, dei gesti, del gusto, del tatto, dell'ascolto e del sentire in generale, ossia «quell'altro dialetto degli occhi e degli altri organi di senso» che affiora irrimediabilmente proprio quando «il caso o certe disposizioni emotive determinano uno sfasamento tra il mondo delle parole e quello delle cose» (Meneghello [1963]: 37) incuneandosi nell'alveo in cui scorre l'espressività.

Malgrado questa capacità mimetica, la cosa resta un'alterità rispetto all'esperienza di essa. L'ambiguità della mimesi, che è del linguaggio e che conferisce paralinguisticità all'artificio estetico in generale, sta appunto qui. Da un lato, essa salvaguarda la presenza dell'alterità non dominata, e dunque schiude all'esperienza la possibilità di entrare in contatto con quel che è al di fuori del reticolo designativo mediante il quale solitamente si viene a capo dell'ambiente circostante. Dall'altro, però, spinge fino a una prossimità tale con l'alterità da mostrare l'effimera consistenza dello strumento espressivo che viene confezionato attingendo all'energia del paralinguistico: rispetto ai *media* espressivi il peso tellurico dell'alterità cosale è soverchiante. La mimesi sosta sul ciglio di un baratro, e genera un brivido che è riverbero del terrore ancestrale poiché vi riecheggia una presenza della natura "assurdamente" prelinguistica. L'incombere delle cose, dell'altro, diviene energia che genera l'espressività, ma al tempo stesso minaccia sempre di inghiottirla in sé. La commutazione delle energie è biunivoca.

Una tale esperienza viene descritta con straordinaria precisione sempre da Meneghello, quando racconta di una semplice visione di pezzi d'artiglieria disposti «quasi come oggetti in disuso», ossia (si noti bene) estromessi dal circuito della funzionalità e dunque assimilabili alla naturalità – dal momento che in rapporto all'artificio estetico,

configurantesi indifferentemente come bello naturale o artistico, questa distinzione non è rilevante (cfr. ancora Matteucci [2012b]):

Sentivo affacciarsi la cosa ineffabile, e mentre Gaetano m'indicava il pezzo di Roberto, mi prese il panico. Io non so che cos'era, ma sembrava pena e paura. Erano oggetti muti, raggelati; sentivo che è per sua natura insopportabile a una creatura che parla che ci siano cose, materia; mi pareva di *vedere* che cos'è nel suo ultimo fondo impietrato la nostra vita. Distolsi il viso serrando gli occhi e i denti. Basta, basta! (Meneghello [1963]: 37)

4. La paralinguisticità dell'estetico costringe dunque a vedere anche nel linguaggio il fungere di una componente estetica che è all'origine della forza espressiva in generale. In ciò, le considerazioni svolte sembrano validare le tesi enunciate da Fabrizio Desideri (2012), e in particolare le seguenti.

Tesi 1. *Se il mondo è la totalità dei fatti, i fatti estetici appartengono al genere dei fatti espressivi.* In particolare: che qualcosa sia in maniera espressiva è un fatto e non un'interpretazione; *res* e *factum* non sono coestensivi.

Tesi 4. *Anche (e forse soprattutto) l'estetico nasce per gioco, al confine di ogni intenzione.* In particolare: In forza della capacità mimetica che l'accompagna come una risorsa, l'agire percettivo da cui nasce l'estetico non può esser detto un gioco a somma zero.

Tesi 6. *La possibilità dell'anticipazione sta nel quid di indeterminazione che caratterizza l'intonazione estetica del percepire.* In particolare: il complesso della vita sensoriale è più ampio di quello della vita percettiva, questo è – a sua volta – più ampio delle sue articolazioni linguistiche e delle sue categorizzazioni implicite e queste, infine, sono più ampie delle categorizzazioni esplicite.

#### Bibliografia

- Adorno, Th. Wiesengrund, 1970: *Ästhetische Theorie*; trad. it. di G. Matteucci: Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009
- Austin, J.L., 1961: *Philosophical Papers*; trad. it.: J.L. Austin, *Saggi filosofici*, a cura di P. Leonardi, Guerini, Milano 1990.
- Borges, J.L., 2000: *This Craft of Verse* (1967-68); trad. it. di V. Martinetto e A. Morino: J.L. Borges, *L'invenzione della poesia*, Mondadori, Milano, 2001.
- Desideri, F., 2012: *Otto tesi per una riconcezione dell'estetica (e due conclusioni meta-estetiche)*, "Aisthesis", 2012, special issue, pp. 5-7 (<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11803/11213>).
- Matteucci, G., 2012a: "Der Artist Valéry" nella teoria estetica di Adorno, "Aisthesis",

Giovanni Matteucci, *La paralinguisticità dell'estetico*

2012/1, pp. 165-182 (<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11058/10542>).

Matteucci, G., 2012b: *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano.

Meneghello, L., 1963: *Libera nos a malo*, nuova ed. con un saggio di C. Segre, Rizzoli, Milano 2007.